



Min Xuefei

DILUINDO FRONTEIRAS:

Mal, Amor, Morte, Corpo e Mente em Clarice Lispector

Tese de doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, orientada pela Prof. Doutora Maria Aparecida Ribeiro, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Agosto de 2017



Faculdade de Letras

Diluindo Fronteiras: Mal, Amor, Morte, Corpo e Mente em Clarice Lispector

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho

Título

Autor/a

Orientador/a

Identificação do Curso

Área científica

Especialidade/Ramo

Data

Tese de Doutoramento

**Diluindo Fronteiras: Mal, Amor, Morte, Corpo e Mente em
Clarice Lispector**

Min Xuefei

Maria Aparecida Ribeiro

**3º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação
e Ensino**

Línguas e Literaturas Modernas

Literatura Brasileira

2017

AGRADECIMENTOS

À Prof. Doutora Maria Aparecida Ribeiro, minha orientadora, pela compreensão e gentileza demonstradas ao longo do período de convivência entre orientadora e orientanda.

Aos professores do curso de doutoramento, principalmente àqueles de quem fui aluna, pela amizade e ajuda que me ofereceram em todos os momentos.

A todos os amigos cá em Portugal e lá na China — chineses, portugueses, brasileiros e africanos —, pelas horas de companhia e palavras de apoio.

A Fan Xing, Ma Lin, Wang Yuan e Fu Chenxi, meus ex-alunos, doutorandos em diferentes instituições académicas, pela solidariedade e companheirismo durante a luta pela pós-graduação, que todos almejamos.

A meus pais, Min Jian e Xuan Baohua, pelo apoio e amor incondicional.

RESUMO

Clarice Lispector é uma das figuras mais representativas da literatura brasileira. Sua obra significa a renovação da narrativa da literatura no âmbito da América Latina. Como afirma Earl.E.Fitz, ela antecede Garcia Marques, Vargas Llosa e Julio Cortázar. As obras de Clarice inauguram um cânone da procura feminista, urbana e filosófica, tanto da literatura brasileira, como da literatura americana em geral. Além disso, a obra clariceana serviu de base a novas teorias sobre o feminismo.

O presente estudo pretende mostrar que Clarice dissolve fronteiras entre mal e bem, ódio e amor, vida e morte, corpo e mente, assim como ressaltar que, desse apagamento de fronteiras, podem surgir o autorreconhecimento e a expressão própria.

Como *corpus*, foram escolhidos *Perto do Coração Selvagem*, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, *A Hora da Estrela* e alguns textos de *Felicidade Clandestina* e de *Laços de Família*, recorrendo, quando necessário, a outros escritos de Clarice. A escolha desses textos teve por base o facto de serem mais representativos daquilo que era desejo mostrar.

Em função de o autorreconhecimento e a autoexpressão serem tópicos da maior importância em Clarice Lispector, utilizou-se como bibliografia textos que abordam o *Bildungsroman* e o *Bildungsroman* em Clarice, além de textos sobre o feminino, o feminismo, o corpo. Porque foi necessário abordar as teorias sobre o Eu e o Outro, transgressão, consumo, o ser e a existência, consultaram-se obras de psicanalistas e filósofos.

Palavras-Chave: Formação, Autoconsciência, Autoexpressão, Transgressão, Feminino.

ABSTRACT

Clarice Lispector is one of the most representative figures in the history of Brazilian literature. Her works signify a renewal of fictional narrative tradition in Latin America. As claimed by Earl.E.Fitz, Clarice's innovative writing has preceded Garcia Marquez, Vargas Llosa and Julio Cortázar. And her works have now been considered a canon of feminist, urban, and philosophical pursuits, both in the realm of Brazilian literature and that of American literature in general. Additionally, these works are often considered a foundation on which new feminist theories are based.

This dissertation aims to show how Clarice has dissolved the borders between good and evil, love and hatred, life and death, body and mind, as well as to emphasize, how self-recognition and self-expression can arise from this erasure of borders.

The works analyzed in this dissertation mainly include *Near to the Wild Heart*, *An Apprenticeship or The Book of Pleasures*, *The Hour of the Star* and some passages from *Clandestine Happiness* and *Family Ties*. Other writings by Clarice are occasionally resorted to when necessary. The selection of these texts is based on their representativeness of what I intend to explore.

Since self-recognition and self-expression are themes of vital importance in Clarice Lispector, some materials relating to the tradition of Bildungsroman and the Bildungsroman in Clarice, as well as some theses on femininity, feminism and the body, are reviewed. Works of psychoanalysis and philosophy are also referred to, for the necessity of discussing the topics of the Self and the Other, transgression, consumption, and being and existence.

Key-words: Formation, self-recognition, self-expression, Transgression, Feminine.

LISTA DE ABREVIATURAS

AV	<i>Água Viva</i>
CS	<i>A Cidade Sitiada</i>
DM	<i>A Descoberta do Mundo</i>
FC	<i>A Felicidade Clandestina</i>
HE	<i>A Hora da Estrela</i>
ME	<i>A Maçã no Escuro</i>
PCS	<i>Perto do Coração Selvagem</i>
PSGH	<i>A Paixão Segundo G.H</i>
SV	<i>Um Sopro de Vida</i>
UALP	<i>Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres</i>

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
1.1.	Fortuna Crítica de Clarice Lispector	1
1.1.1.	Estudos sobre a vida e formação literária	2
1.1.2.	Estudos de artifícios retóricos e imagéticos da escrita clariceana	4
1.1.3.	Estudos com perspectiva filosófica	5
1.1.4.	Estudos sob a perspectiva do feminismo e da formação feminina	8
1.1.5.	Teses e dissertações	14
1.2.	Motivação e Objetivos Específicos	16
1.3.	Estrutura da Tese	17
2.	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
2.1.	O Romance de Formação (<i>Bildungsroman</i>): definição e desenvolvimento	19
2.2.	A Relação entre o “EU” e o “OUTRO”: mapeamento histórico e teórico	27
2.2.1.	O desenvolvimento histórico do conceito de <i>Outro</i>	28
2.2.2.	O conceito do <i>Outro</i> na perspectiva do pós-estruturalismo	34
2.2.2.1.	o <i>Outro</i> de Lacan	34
2.2.2.2.	o <i>Outro</i> de Michel Foucault	36
2.2.2.3.	Jacques Derrida: a desconstrução do centro e o <i>Outro</i> de <i>la différence</i>	38
2.2.3.	O <i>Outro</i> como mulher (O <i>Outro</i> feminino)	39
2.2.3.1.	o <i>Outro</i> de Simone de Beauvoir	39
2.2.3.2.	o <i>Outro</i> de Hélène Cixous e <i>L’écriture féminine</i>	42
2.3.	As Teorias sobre o Corpo	46
3.	A VIDA DE CLARICE LISPECTOR: O BEM E O MAL, O AMOR E O ÓDIO, A VIDA E A MORTE	52
3.1.	Infância: Mal, Pobreza e Crescimento	56
3.2.	Mocidade: Emoção, Amor e Casamento	65
3.3.	Uma Vida em Fuga até a Morte	72
4.	A TRANSGRESSÃO ETERNA: O MAL E O AUTORRECONHECIMENTO	85
4.1.	O Mal e o Autorreconhecimento	89
4.1.1.	O Mal e o Bebê	90
4.1.2.	O Mal e a Menina-adolescente	96
4.1.2.1.	A percepção e a aceitação do mal	98
4.1.2.2.	o <i>bem</i> de sedução e o <i>mal</i> de salvação	100
4.1.3.	O Mal e a Jovem mulher	104
4.1.3.1.	a subversão dos papéis entre pai e mãe	106

4.1.3.2.	a integração social e a transgressão	107
4.1.3.3.	a relação matrimonial: felicidade e transgressão	109
4.2.	Maldade, Linguagem, e Expressão	115
4.2.1	o mal e a expressão de Sofia	115
4.2.2	o mal e a expressão de Joana	119
5	AMOR E ÓDIO: COMO APRENDER O PRAZER?	125
5.1.	Formação: Jornada Solitária no Longo Caminho	125
5.1.1.	O Mar: Iniciação e Epifania	131
5.1.1.1	a água como símbolo	133
5.1.1.2.	o “mar”, a “iniciação” e o “corpo”: a sinestesia e a cinestesia	136
5.1.2.	A Maçã	143
5.1.3.	Sob a Chuva	144
5.2.	Ulisses e Lóri: Subversão, Paródia e Autoexpressão	145
5.2.1.	Paródia, texto e subversão do gênero	145
5.2.2.	Lóri: Sereia e Ulisses	149
6.	MORTE, POBREZA E NOVA VIDA	153
6.1.	A Formação de Macabéa	153
6.1.1.	<i>A Hora da Estrela</i> : a pobreza e o ser-para-a-morte	153
6.1.2.	Carência e consumo: a consciência do <i>embodiment</i>	157
6.1.2.1.	a realidade e a escrita de compromisso social	159
6.1.2.2.	o consumo e a carência em <i>A Hora da Estrela</i>	159
6.1.2.3.	reificação, <i>embodiment</i> e consciência de si	165
6.1.3.	Ser-para-a-morte (<i>Das Sein zum Tode</i>)	170
6.2.	Sexo, Morte e Autoexpressão	176
7.	CONCLUSÃO	185
8.	BIBLIOGRAFIA	189
8.1.	Geral	189
8.2.	Específica	191
8.2.1.	Ativa	191
8.2.2.	Passiva	192

1. INTRODUÇÃO

Clarice Lispector é uma das figuras mais representativas da literatura brasileira. Ela é não só a melhor escritora da língua portuguesa de todas as épocas, mas também representa a renovação da narrativa da literatura no âmbito da América Latina. Earl.E.Fitz, estudioso clariceano nos Estados Unidos, afirma que Clarice Lispector se dedicou à exploração de uma narrativa sofisticada ainda mais cedo do que Garcia Marques, Vargas Llosa e Julio Cortázar. (Fitz, 1985: p. 21) Doreley Coll, estudiosa clariceana no Canadá, declara que (embora) Clarice Lispector nunca tenha sido colocada dentro da literatura do “boom” latino-americano, suas obras inauguram um cânone da procura feminista, urbana e filosófica, tanto da literatura brasileira, como da literatura americana em geral. (Coll,1997, p. 258) Hoje em dia, Clarice Lispector desperta imenso interesse na Academia do Ocidente e inspira o estabelecimento de novas teorias femininas em relação à escritura.

À medida que sua influência literária vem aumentando, ela conta com um público cada dia maior dentro e fora do Brasil. Junto com Machado de Assis e Guimarães Rosa, tornou-se um dos escritores brasileiros mais traduzidos e estudados. A tradução de seus textos para a língua chinesa é, no entanto, muito pouca. Antes que a versão chinesa de *A Hora da Estrela* saísse em 2013¹ e a de *Felicidade Clandestina* em 2016², o único texto clariceano publicado em Chinês era *A Mulher Mais Pequena do Mundo*, incluído numa antologia de literatura latino-americana. Um estudo acadêmico sobre a escrita de Clarice Lispector inexistia. Conhecer de maneira mais profunda essa escritora brasileira e divulgar melhor a sua obra na China constituiu um objetivo para a elaboração da presente tese doutoral em torno de Clarice Lispector, que será, depois de aprovada e modificada de acordo com as observações do júri, traduzida para o Chinês.

À medida que a bibliografia sobre Clarice foi sendo examinada surgiram novas ideias e objetivos.

1.1. Fortuna Crítica de Clarice Lispector

¹ Min, Xuefei. 《星辰时刻》, Shanghai, ShangHai Literature & Art Publishing House, 2013.

² Min, Xuefei, 《隐秘的幸福》, Shanghai, ShangHai Literature & Art Publishing House, 2016.

Os principais estudos literários sobre Clarice Lispector, de acordo com os temas, podem ser divididos em quatro categorias:

- A) biográfica: estudos sobre a vida da autora, incluindo o desenvolvimento e a formação tanto pessoal como literária, bem como a relação entre a vida e a criação literária da autora brasileira.
- B) de artifícios retóricos e imagéticos da escrita clariceana
- C) filosófica: estudos sob a perspectiva da Filosofia, especialmente os estudos que avaliam e justificam a escrita clariceana a partir do ponto de vista do existencialismo.
- D) feminista: os estudos sob perspectiva do Feminismo, nomeadamente as teorias da escrita feminina e os que se concentram na formação ou desenvolvimento feminino e na obtenção da subjetividade feminina.

Estes quatro tipos de trabalho aparecem frequentemente de uma forma misturada. As obras biográficas inevitavelmente envolvem análises literárias sobre a escrita de Clarice Lispector, e existe sempre uma relação íntima entre o Feminismo e o Existencialismo.

Dentro das categorias enumeradas anteriormente, são de citar:

1.1.1. Estudos sobre a vida e formação literária

Os estudos da primeira categoria, ou seja, os estudos que se debruçam sobre a vida e a criação literária de Clarice Lispector apresentam-se principalmente na forma de biografias. Olga Borelli, amiga íntima de Clarice Lispector, foi a primeira biógrafa da autora brasileira. Em 1978, um ano após a morte da autora, publicou "*Esboço para um Possível Retrato*", que não é só uma biografia, mas também um livro de memórias. Olga Borelli pretende esboçar a "Trajetória Espiritual" de Clarice, aproveitando uma grande quantidade de depoimentos, e numa linguagem muito apaixonada, revela pela primeira vez o mundo interior da autora brasileira ao público. Esta biografia trouxe grande contributo para fortalecer a imagem misteriosa de Clarice, apresentando as próprias opiniões da autora sobre o mágico e a revelação do mistério através da escrita.

Earl E. Fitz, então professor da Literatura Portuguesa na Universidade de Pennsylvania (University of Pennsylvania), é um importante "descobridor" e promotor de Clarice Lispector na América do Norte. Ele publicou em 1985 um livro intitulado "Clarice Lispector". O livro tem 188 páginas, que são de grande importância para a aceitação de

Clarice Lispector pelos acadêmicos norte-americanos. Antes da publicação do livro, o meio acadêmico da língua inglesa só podia ler e conhecer Clarice Lispector através dos estudos de Hélène Cixous, nomeadamente *Reading with Clarice Lispector*, baseado principalmente notas de aulas do seminário do feminismo ao redor de Clarice Lispector na Universidade de Paris. Apesar de o estudo da filósofa francesa ser muito rico e muito individual, marcado pela própria personalidade da autora, dificilmente reflete uma imagem verdadeira da escritora brasileira. O estudo de Fitz deu ao público uma compreensão completa e objetiva de Clarice Lispector. Não sendo uma biografia simples, o livro é dividido em seis capítulos. Além de dar uma apresentação completa da vida de Clarice, faz uma revisão literária das maiores ficções clariceanas, junto com análises cautelosas sobre as características da escrita e o estilo literário. Fitz tenta conectar a vida de Clarice com a sua criação literária, tentando demonstrar que é a experiência e a vida de Clarice que levaram e incentivaram o seu desejo de se conhecer através da escrita e, assim tornar-se uma escritora. Em particular, Fitz demonstra como a condição de ser uma imigrante ucraniana e a sua experiência de trabalhar como jornalista quando jovem promovem a carreira literária de Clarice Lispector.

Em 1995, a estudiosa brasileira Nádya Battella Gotlib publicou *Uma Vida que se Conta*, que até certo ponto, pode ser complementada com *Eu sou uma pergunta: Uma Biografia de Clarice Lispector*. Essa biografia trouxe uma nova contribuição: a conexão íntima entre a escrita clariceana (incluindo ficções e crônicas) e a vida da escritora brasileira. Além de romances ficcionais, Clarice também conta a sua própria vida nas crônicas, que são largamente incluídas em *A Descoberta do Mundo*, publicado postumamente. Nos factos da verdadeira vida de Clarice Lispector, a biógrafa reinterpreta algumas obras clariceanas e dá-lhes um novo significado.

Em 1999, Teresa Cristina Montero publicou "*Eu sou uma pergunta: Uma Biografia de Clarice Lispector*". Por meio de entrevistas com os amigos e familiares da escritora, esta biografia de 303 páginas, baseada nos textos e depoimentos de Clarice Lispector, esclareceu com uma riqueza de informações de primeira mão muitos factos básicos sobre a vida da escritora. Inserindo a vida da autora brasileira no contexto de contínuas mudanças políticas quer internacionais quer nacionais, da ascensão do estatuto feminino e da alteração dos modos como os escritores produzem e publicam, Teresa Cristina Montero dá-nos conhecer como é o círculo dos amigos de Clarice e a sua interação com os intelectuais e artistas da mesma época, tanto brasileiros como estrangeiros.

Em 2009, outra biografia intitulada *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, da autoria de Benjamin Moser, um dos mais importantes tradutores de Clarice Lispector para o mundo da língua inglesa, veio ao público. Nesta biografia elaborada em inglês, o autor tenta reconstruir a vida da autora brasileira utilizando imensos materiais em primeira mão, tais como correspondências, entrevistas e Outros depoimentos, para os leitores do mundo de língua inglesa compreenderem melhor a vida criativa da autora brasileira. Comparada com outras biografias, esta representa uma vantagem notável: embora Benjamin Moser não encontre materiais diretos para provarem, com uma revisão cuidadosa dos dados contemporâneos, faz uma suposição razoável descrevendo a experiência trágica da família Lispector na Ucrânia, e a situação miserável após a imigração para o Brasil.

Benjamin Moser também tenta estabelecer uma conexão íntima entre a vida de Clarice e a sua criação literária. A sua ideia central consiste no facto de que entre as obras de ficção de Clarice e a sua vida não há uma distância muito longa, mas Moser mesmo não acredita que os romances de Clarice possam ser lidos apenas como autobiografia. Para ele, o que a linguagem dá a Clarice é mais uma forma de se escrever criando por si e para si uma identidade firme do que dar-lhe uma oportunidade de escapar dos seus problemas existenciais. Por meio da escrita, a autora tenta lidar com as infelicidades que tornam a vida dolorosa. Para além do que as experiências verdadeiras da vida lhe afetaram, os escritores que Clarice Lispector leu na infância e adolescência exerceram também influência profunda sobre a sua formação e produção literária. Eis aqui os temas comuns das suas ficções: consciência do "pecado"; judaísmo; o problema ontológico de amor e paixão, nos quais se vê refletida a influência de alguns escritores, tais como Dostoievski, Hermann Hesse, e Katherine Mansfield. Além desses escritores a que outros biógrafos também se tinham referido, no que diz respeito a formação filosófica da autora brasileira, Benjamin Moser enfatiza sobretudo a influência de Spinoza.

1.1.2. Estudos de artifícios retóricos e imagéticos da escrita clariceana

Clarice Lispector: Figuras da Escrita, é da autoria de Carlos Mendes de Sousa, professor de literatura da Universidade de Minho. Embora não seja uma biografia que conta diretamente a vida de Clarice Lispector, este livro, a partir da perspectiva da Poética e da Retórica, tenta fornecer uma nova leitura de Clarice Lispector abordando em profundidade as suas mais importantes figuras da escrita, com o objetivo de explorar a relação íntima entre a escritora e o mundo.

1.1.3 Estudos com perspectiva filosófica

Benedito Nunes foi o primeiro brasileiro a fazer uma crítica séria e sistemática sobre Clarice Lispector, bem como abriu um novo caminho para o estudo clariceano a partir da perspectiva existencialista. Em 1966, publicou um livro intitulado *O Mundo de Clarice Lispector*, composto por cinco ensaios: 1. Náusea; 2. Experiência mística de GH; 3. A Estrutura dos Personagens, 4 A. Existência Absurda; 5 Linguagem e Silêncio. Nesse livro, Benedito Nunes tenta fazer um exame cuidadoso dos romances mais importantes de Clarice Lispector e com a aplicação das teorias filosóficas de Heidegger e Sartre, pretende distinguir três conceitos nucleares: angústia, náusea e medo. O famoso filósofo e crítico literário brasileiro esforça-se para fazer um estudo coerente e penetrante, revendo as injustiças que as críticas literárias anteriores continham.

Em 1970, Benedito Nunes publicou uma coletânea de críticas literárias intitulada *O Dorso do Tigre*, na qual integrou o antigo livro *O Mundo de Clarice Lispector*, inicialmente publicado em Manaus em 1966, que agora com o nome de *O Mundo Imaginário de Clarice Lispector* constituiu a segunda parte do volume. Ao longo da toda a sua carreira de crítico literária, Benedito Nunes escreveu, reviu e reescreveu continuamente ensaios sobre a autora brasileira, inserindo-a na categoria dos melhores escritores com temperamento filosófico e comparando-a com os escritores com fama internacional, tais com Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Jean-Paul Sartre, João Cabral de Melo Neto, etc. Benedito Nunes também foi o primeiro a romper o silêncio da crítica literária sobre *A Maçã no Escuro*, afirmando que esse romance foi uma obra de viragem para a carreira literária de Clarice. Em 1989, mais uma vez, o estudioso volta a Clarice e publica *O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*, rescrita do livro *Leitura de Clarice Lispector* (1973)

Se antes de Benedito Nunes, os estudiosos normalmente focam o estilo particular e o uso da linguagem de Clarice Lispector, o filósofo brasileiro iniciou uma nova maneira de aproximar Clarice Lispector a partir da perspectiva da filosofia, sobretudo a do existencialismo. Desde o começo até ao fim, ficando sempre no centro, Clarice Lispector constitui o ponto de ligação a partir do qual Benedito Nunes desenvolve o seu pensamento sobre a relação entre a filosofia e a literatura. Ao contrário dos críticos coevos, ele valorizou altamente a criação clariceana, criticando os que não conseguiram encontrar a implicação filosófica tão rica que alguns "temas e situações" dos romances de Clarice Lispector contêm. Para a compreensão plena da autora, ele não se dedicou a revelar que

escola de filosofia e que filósofos exerceram influência na escrita de Clarice, mas penetrou na profundidade dos textos clariceanos para encontrar os fundamentos teóricos dos pensamentos dos filósofos existencialistas como Heidegger, Kierkegaard e Sartre. Realizando um estudo analítico e comparativo entre *A Paixão Segundo G.H.*, *A Maçã no Escuro*, “Amor”, da autora brasileira, e *A Náusea* de Sartre, com o objetivo de revelar o que é a “concepção-do-mundo” que a escritora usou para configurar e interpretar a realidade. Por meio da análise cuidadosa dos conceitos específicos como **náusea**, **nada**, **angústia** e **medo**, Benedito Nunes pretende provar aos leitores e aos críticos que a grandeza de Clarice Lispector não é apenas trazer uma nova perspectiva ou maneira literária para a literatura brasileira, mas, e ainda o mais importante, que as obras dela podem resistir à análise e ao exame minucioso baseado em certas teorias filosóficas. Além disso, há uma estreita relação entre o “ser” e a “linguagem” no mundo literário de Clarice Lispector, isto é, o ser é essencialmente idêntico à expressão ou comunicação linguística. Benedito Nunes empenha-se muito em vincular a narrativa dos romances de Clarice às teorias do pós-estruturalismo, introduzindo assim maneiras novas da interpretação da autora brasileira.

Em 1979, Olga de Sá, ao publicar a monografia intitulada *A Escrita de Clarice Lispector*, divide-a em duas partes. Na primeira parte, focando os estudos clariceanos dentro do Brasil, resume as críticas literárias brasileiras sobre as obras literárias de Clarice Lispector. A estudiosa brasileira faz um mapeamento sistemático dessas críticas e dos estudos dos maiores críticos coevos da autora, como Antonio Candido, Sérgio Milliet e Álvaro Lins, focalizando especialmente os comentários às primeiras obras da autora e capturando a origem dessas críticas ora positivas ora negativas: o uso extraordinário da linguagem, sendo a contribuição particular de Clarice Lispector para a literatura brasileira e mesmo para a língua portuguesa. Álvaro Lins fez-lhe uma crítica bastante reservada porque ele viu em Clarice algo novo e original, mas não conseguiu dar explicação a esta novidade e originalidade e encaixar Clarice num lugar preciso na literatura brasileira. Antonio Candido descobriu perspicazmente a razão do estilo linguístico clariceano: era preciso que afinasse a língua e a língua expressasse o pensamento por ela afinado (Candido, 1970, p.126). Em *Declaração de Amor*, Clarice Lispector declara que “a língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve” porque “às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado e às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase.” (DM, p. 93). A maneira única de Clarice empregar a linguagem tem por objetivo libertar-se dos limites da língua portuguesa, o que é uma necessidade íntima e uma missão

a cumprir, em vez de ser uma simples imitação dos escritores de fluxo de consciência. Olga de Sá também faz um apanhado sobre as características da linguagem de Clarice Lispector em que se destacam: a quebra de linearidade discursiva, metáforas estranhas como oposição ao lugar comum, comparações, paradoxos, metalinguagem, pontuação particular, repetições, frase fragmentada, predominância da terceira pessoa narrativa, além de uma linguagem visual e plástica. (Cf. Barbosa & Moraes, 2008, p.82). Em 1984, Olga de Sá defendeu o seu doutoramento também sobre Clarice, com outro estudo importante, *A Travessia em Oposto*, publicado em 1993.

Em *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*, publicado no ano 2001, Earl E. Fitz traçou mais uma vez o percurso da formação e da criação literária da escritora, colocando a sua escrita no contexto do pós-estruturalismo. Earl.E. Fitz pretende lidar com a relação entre a escrita de Clarice Lispector e a teoria de desconstrução de Derrida, tendo o conceito de *différance* como o núcleo. Tirando proveito de muitos textos de Clarice Lispector, Fitz tenta provar que existe uma afinidade entre a escrita da autora brasileira e a teoria de desconstrução, enquanto as duas não são dependentes mutuamente, mas paralelas. Earl E. Fitz está perspicazmente ciente de que os problemas nucleares tanto do pós-estruturalismo como os da escrita clariceana se desdobram ao redor da linguagem e da realidade. A escritora brasileira deseja dizer através da escrita o que não se pode dizer ou exprimir. Esta inexpressão, segundo Earl. E. Fitz, é exatamente o que os pós-estruturalistas se dedicam a abordar, ou mais especificamente, a linguagem, onde o ser é reconhecido, não passa de ser um “sistema constantemente em mudança e incansavelmente ambíguo de tropos autorreferenciais”³ (Fitz, 2001, p.122). Além disso, Fitz tenta argumentar que há uma característica muito importante na escrita clariceana: a transgressão e a subversão da oposição binária, bem como a crítica e a resistência óbvia ao falocentrismo. Com o conceito de *différance* do desejo, Earl.E. Fitz conseguiu provar que a linguagem que Clarice Lispector emprega na escrita é totalmente idêntica à realidade que a rodeia.

Em *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*, publicado em 1999, com a aplicação das teorias de psicanálise, Yudith Rosebaum analisa e mapeia vários tipos de males revelados nas obras de Clarice Lispector, e a partir de perspectivas tanto

³ “constantly changing and relentlessly ambiguous system of self-referential tropes” (Fitz, 2001, p.122).
Tradução da autora

éticas como existenciais, lança luz sobre o papel positivo que o mal (sadismo) desempenha na construção da subjetividade.

1.1.4. Estudos sob a perspectiva do feminismo e da formação feminina

Se Benedito Nunes colocou Clarice Lispector ao lado de mestres literários ilustres como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa, fazendo com que a escritora adquirisse uma posição de referência na literatura da língua portuguesa, foi Hélène Cixous que lhe encontrou um lugar eminente no mapa da literatura mundial. Para a filósofa e escritora francesa, Clarice Lispector tem o mesmo valor que aqueles mestres reconhecidos mundialmente no meio da literatura moderna e da filosofia, como Rilke, Rimbaud, Kafka, Heidegger. Com essa avaliação, não apenas afirma os grandes feitos literários de Clarice, mas também destaca o temperamento filosófico e poético revelado em sua escrita. Cixous argumenta que esta é impregnada de reflexões filosóficas. Mas, se por um lado, a sondagem inexorável do verdadeiro ser fá-la comparar Clarice com Heidegger, seu uso da linguagem poética fá-la aproximar a autora brasileira de Rimbaud e Rilke.

Hélène Cixous "descobriu" Clarice Lispector, em 1977, pouco depois de sua morte. Antes disso, a obra clariceana, embora vários livros tivessem sido traduzidas para o francês, não absorveu grande atenção dos críticos⁴. No estudo de Cixous, vê-se que a escritora brasileira deveria tê-la atraído principalmente pelas razões seguintes: a) Sendo judia, Clarice Lispector emigrou da Ucrânia para o Brasil ainda no colo dos pais, e essa identidade particular despertou a "compaixão" de Cixous, porque ela também era uma imigrante argelina, morando na França e utilizando o francês como língua de escrita. b) A escrita clariceana contém uma riqueza de feminilidade que inspira Hélène Cixous e fá-la sair do gargalo criativo, impulsionando-a a desenvolver a teoria da "*écriture féminine*". Para a filósofa francesa, a escrita clariceana vem a ser uma perfeita representação dessa teoria. Segundo Marta Peixoto, a descoberta de Lispector é mesmo oportuna para Cixous, "impulsionando a sua teorização da *écriture féminine* e empregando um exemplo de uma

⁴ Em 1952, quando o décimo primeiro capítulo de *A Cidade Sitiada* foi traduzido para o francês, não se fez nenhuma crítica. Em 1954, *Perto do Coração Selvagem* foi traduzido para o francês por Denise-Teresa Moutonnier. Em 1970, com o título de *Le Bâtitteur des ruines*, saiu a tradução francesa de *A Maçã no Escuro* da autoria de Violane do Canto. Em torno desse romance, apareceram quatro críticas na década 70, que, no entanto, não encontraram o eco obtido pela de Cixous, incluída nos *Études Littéraires. A Paixão segundo G.H.*, provocou reações antes de ser traduzida para o francês, mas muito limitadas. (V. Maria Marta Laus Pereira, "Aspectos da Recepção de Clarice Lispector na França", *Anuário de Literatura* 3, 1995, p.109-125)

economia libidinal feminina da autoria de uma mulher.”⁵ (Peixoto, 1994, p. 40). A concretização deste novo modelo da escrita requer a abertura da paixão e da narração e o abandono do controle geral. A economia libidinal feminina usa imagens típicas associadas ao corpo feminino da mãe, como o parto, a amamentação e outras representações relacionadas com o útero, para que possa fluir livremente no "prazer" (*jouissance*) da escrita e da vida.

Cixous valorizou altamente a criação literária de Clarice Lispector, dividindo até toda a história da literatura brasileira em duas etapas: antes de Clarice e depois de Clarice. A leitura e interpretação de Cixous não é de sentido único, sendo uma estimulação para ambas as partes; segundo Jorgelina Corbatta, é um diálogo entre as duas escritoras, (Corbatta, 2002, p.190) e, de acordo de própria Cixous, é uma troca magnificente entre ela e Clarice. (Cixous, 1999, p5) De certo modo, ambas as escritoras tomam a escrita como o destino, tendo muito em comum no que diz respeito à essência da escrita. E o facto de Clarice Lispector ter a liberdade de se movimentar entre as experiências pessoais e os pensamentos universais dá novas inspirações a Cixous, até então presa no gargalo da criação literária, e também lhe serve como um recipiente mais apropriado para a *écriture féminine*. A partir dos anos 70 do século passado, aproveitando a própria influência académica, Hélène Cixous tem promovido continuamente Clarice Lispector no mundo literário e académico da língua francesa e da língua inglesa. Em síntese, a contribuição de Cixous consistiu principalmente no seguinte:

a) Elaboração, em francês e em inglês, de uma grande quantidade de trabalhos sobre a escritora brasileira: o já citado artigo de 1978, publicado na revista *Études Littéraires*, onde o texto clariceano foi tomado como um protótipo metafórico representando a morte do ser e a criação do mundo; dois artigos sobre *A Paixão Segundo G.H.* O primeiro (1979), intitulado “Vive l’orange”, é um artigo bilingue em que Cixous introduziu a sua própria reflexão sobre feminismo junto com uma análise profunda do texto clariceano. O segundo, vindo a lume em *Poétique*, e traduzido para o Português e para o Inglês, causou imenso impacto no meio académico brasileiro e norte-americano: analisando *A Paixão Segundo G.H.*, *Água Viva* e “A Imitação da Rosa”, Cixous compara a escritora brasileira com Heidegger, argumentando que o ponto comum entre ambos consiste no facto de os dois se esforçarem para introduzir o “pequeno”, que é infinito, para o universo. Em 1989, pelas

⁵ “impelling her theorizing of *écriture féminine* and offering an example of a feminine libidinal economy authored by a woman.” (Peixoto, 1994, p. 40). Tradução da autora.

Éditions des Femmes, saíram dois livros da autoria de Hélène Cixous: no primeiro, traçando um paralelo entre Clarice Lispector, Kafka e Rossini, a filósofa francesa aborda ao tópico da economia libidinal; no Outro, analisando o estilo da escrita clariceana, ela demonstra que Clarice busca o ser através da escrita.

b) Organização, nas universidades francesas e norte-americanas, onde estava a lecionar, de vários seminários sobre o feminismo em que focalizava a obra clariceana, observando-a de acordo com as teorias do gênero (então sofisticadas); orientação de alunos na elaboração teses e dissertações sobre Clarice Lispector.

c) Exercício de sua influência acadêmica sobre as editoras, para promover a obra da escritora brasileira em traduções, no mínimo razoáveis. Na França, a maioria das obras de Clarice Lispector foram publicados por *Éditions des Femmes*, cujo relacionamento com Cixous é muito estreito, sendo que alguns romances da escritora brasileira tiveram sua tradução feita por alunos da filósofa e sob sua orientação. Se antes da intervenção de Cixous, só havia três obras de Clarice traduzidas para o Espanhol, duas para o Inglês, duas para o Francês, uma para o Alemão e uma para o Checo, depois da promoção feita pela filósofa francesa, a tradução para outras línguas teve um aumento muito rápido: até 2004, 16 obras foram postas em Francês, 11 em Alemão, 11 em Italiano e 10 em Inglês (cf. Oliveira, 2008, p.37).

Antes de Cixous, no que diz respeito aos estudos sobre a escrita clariceana do ponto de vista feminino, a maior parte concentrava-se na procura da identidade feminina e na criação das figuras femininas da classe média. Foi Cixous que abriu um novo caminho, a partir da perspectiva da teoria da escrita feminina. No entanto, apesar de ser a melhor mediadora para a aceitação de Clarice Lispector no mundo, a sua interpretação da escritora brasileira causou críticas consecutivas por parte dos outros estudiosos. Sherry Simon argumenta que o texto complexo da filósofa francesa impede que os estudantes norte-americanos entendam inteiramente Clarice Lispector. Marta Peixoto considera que com a interpretação de Cixous, a escritora brasileira se tornou sua propriedade privada e que a “troca” não é o diálogo entre as duas escritoras, mas o monólogo da filósofa francesa. Na opinião de Mathieu Lindon, até 1989, na França, Lispector era uma escritora lida apenas por poucas pessoas, não só porque quase todos os seus romances eram publicados pelas *Éditions des Femmes*, editora marcada por feminismo, mas também em função da interpretação de Cixous. Pierre Rivas também considera que confinar a escrita de Lispector ao feminismo é uma traição à sua obra (cf. Pereira, 1995, p.109-125).

Marta Peixoto, professora e estudiosa brasileira que vive e trabalha nos Estados Unidos, publicou, em 1994, *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, onde questiona a leitura de Cixous sobre Clarice Lispector. Marta não analisou todas as obras literárias de Clarice Lispector, mas selecionou cuidadosamente três romances — *Perto do Coração Selvagem*, *A Hora da Estrela* e *Água Viva*, e duas coletâneas de contos — *Laços de Família* e *A Via Crucis do Corpo*. Na terceira parte da obra, “The Nurturing Text in Helene Cixous and Clarice Lispector”, Marta criticou a leitura e interpretação de Cixous, argumentando que a imagem de Clarice que Cixous acaba por moldar é uma figura nutriente e maternal do feminismo, não sendo a imagem verdadeira da escritora brasileira. Para Marta, a imagem verdadeira de Clarice Lispector — que se demonstra no processo total da criação literária, desde o primeiro romance até ao último — é violenta. O ato de Cixous engastar a escritora brasileira na sua teoria da “*écriture féminine*” oculta uma figura que insiste em luta e resistência. A tese principal do livro não é apenas questionar Cixous, mas revelar a relação dramática entre a mulher, a sociedade e a escrita na criação literária de Clarice Lispector, fornecendo, assim, uma maneira nova para ler e estudar as obras de Clarice Lispector e outras escritoras femininas. Com o fim de concretizar essa demonstração, Marta Peixoto concentra-se no gênero e na narrativa, dois aspectos importantes para a teoria moderna da literatura, considerando a produção literária de Clarice um objeto que é profundamente marcado por gênero (*gendered*) e violentamente inquietante (*violently disquieting*). Dividindo a carreira literária de Clarice em dois estágios, (antes e depois de *Laços de Família*), Marta Peixoto vê a criação literária da escritora brasileira como um processo do desenvolvimento contínuo. E, analisando os elementos que foram ignorados pelo público nos textos de Clarice Lispector, demonstra claramente que a produção literária da escritora prova que o feminino (*the feminine*) não é um recuo sentimental na luta dos direitos, mas uma sensibilidade exacerbada ao seu funcionamento e ao envolvimento das mulheres—e das escritoras—nessa luta⁶ (Peixoto, 1994, p. xx). Para Clarice Lispector, o feminino não é o que consome passivamente, mas o que participa ativamente. Segundo Marta Peixoto, no primeiro estágio, quando Clarice Lispector ainda era sujeita a algumas restrições convencionais da literatura modernista, conflitos e tensões manifestam-se principalmente nas ações das personagens e nas suas vidas internas. Mas no segundo estágio,

⁶ “*an inscription of the feminine that is not a sentimental withdrawal from the struggles of power, but is instead an exacerbated sensitivity to their workings and to women's —and writers' —involvement in these struggles*” (Peixoto, 1994, p.xx). Tradução da autora

nomeadamente no último romance, conflitos e tensões manifestam-se no questionamento da escritora sobre a própria forma do romance.

Cristina Ferreira-Pinto, estudiosa e professora brasileira, faz uma contribuição notável para o desenvolvimento da teoria do *Bildungsroman* no Brasil. Em *Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*, vendo o conceito de *Bildungsroman* como um modelo teórico ou um modo para interpretar a narrativa feminista, Ferreira-Pinto realiza uma análise cuidadosa sobre quatro romances produzidos por quatro escritoras brasileiras dos anos 30 aos 50 do século passado, chegando a estabelecer uma tradição literária particular de *Bildungsroman* feminino no Brasil. Cristina Ferreira-Pinto trata *Perto do Coração Selvagem* como um *Bildungsroman* exemplar, que, tanto na dimensão da formação do indivíduo como na da formação da artista, traça o processo completo do desenvolvimento de Joana, a protagonista da obra. Mesmo do ponto de vista do desenvolvimento, Ferreira-Pinto chega à conclusão de que *Perto do Coração Selvagem* não tem final, enquanto *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* é uma continuação do romance da estreia literária de Clarice.

Outra estudiosa que deu uma contribuição significativa para o estudo de Clarice Lispector a partir da perspectiva feminista é Rosi Braidotti, cuja teoria do feminismo tem origem nas ideias nomádicas de Deleuze. Em *Nomadic Subject*, através da análise de *A Paixão segundo G.H.*, Rosi Braidotti revela que a oposição binária essencial entre "pensar" e "sentir" se dissolve nas obras de Clarice Lispector: "Pensar é apenas uma forma de sensibilização da matéria, é a forma específica da inteligência de entidades personificadas. Pensar é um processo corporal, não mental." (Braidotti, 1994, p.194)

A Palavra Usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector foi a tese de doutoramento de Cláudia Nina, defendida na Holanda e depois foi traduzida para o português. Nesta monografia publicada em 2003, Cláudia Nina tentou usar a teoria de "nômade" e "rizoma" e o feminismo de Rosi Braidotti como base teórica para ler a obra de Clarice. Utilizando a década de 1960 como a linha divisória, Cláudia Nina divide a escrita clariceana em "escritos de exílio" e "escritos nomadísticos". Para a estudiosa, *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *A Maçã no Escuro* (1961), esses romances criados por Clarice durante os 16 anos em que acompanhou o marido, um diplomata brasileiro, são os "escritos de exílio" ou "narrativas do silêncio" e todas as obras clariceanas após o retorno ao Brasil são dos "escritos nomádicos". *A Paixão Segundo G.H.* serve como a ponte que liga estes dois períodos. Com um exame cuidadoso de *Perto do Coração Selvagem*,

Cláudia Nina tenta questionar e repensar a teoria da “*écriture féminine*”. Muito diferente do romance da estreia, os três romances escritos pela escritora brasileira na sua permanência no estrangeiro — *O Lustre*, *A Cidade Sitiada* e *A Maçã no Escuro*, que publicou posteriormente em 1961, quando voltou em definitivo para o Brasil — narram o passado, e as personagens se impregnam de nostalgia e imobilização; de certo modo, todas são “presas da linguagem”, não sendo capazes de exprimir o que sentem e pensam. Como consequência, são escritos de exílio. Se “*Perto do Coração Selvagem*” é uma ruptura, os “escritos do exílio” são a ruptura da ruptura. Nos romances do exílio, através da narrativa totalmente rebelde à da lógica tradicional, Clarice Lispector concretiza a teoria literária de Deleuze, fazendo a escrita crescer não para uma direção única e fixa, mas para todos os lados e sentidos. Para a escritora, o que importa não é representar o mundo, senão vivenciá-lo.

Através da leitura resenhada dos três tipos de estudos sobre a escrita clariceana, pode-se ver claramente que:

A) Por um lado, os estudos, tanto a partir da perspectiva biográfica da escritora, como do ponto de vista filosófico e do feminismo, partilham duas características comuns: a) Todos os estudos abordam a questão da realidade ou autenticidade, que não só é uma procura da imagem verdadeira de Clarice Lispector, mas também uma exploração da autenticidade que a linguagem deseja revelar; b) Todos os estudos salientam a importância da linguagem empregada na escrita. O “real” é o objetivo da expressão da linguagem, mas também é dependente da expressão da linguagem. Assim, tendo a escrita de Clarice Lispector como centro, a maior parte dos estudos tendem a combinar a realidade do mundo externo com a autenticidade que os escritores desejam revelar através da linguagem.

B) Para a maioria das pessoas, o “real” é um tabu: não têm a coragem de pensar ou aceitar o verdadeiro eu. Embora Clarice tenha a plena coragem, a procura do “real” e dizer o indizível provocam-lhe muita preocupação. A meu ver, são dois os tipos de preocupação que Clarice Lispector exprime repetidamente em toda a sua obra: a construção de *Eu* (Qual é a existência real do eu? É possível conhecer a si mesmo? Que grau de conhecimento pode ser alcançado?) e a expressão (Se se pode conhecer a verdade, como é que se pode exprimir verdadeiramente o verdadeiro?) O que acontece no mundo literário de Clarice Lispector é que a procura do verdadeiro é identificada com a procura da identidade, e esse ato da procura está intimamente ligado à expressão. Tanto a autenticidade da identidade como a da expressão, dá rumo à autoconstrução de Clarice Lispector.

Por outro lado, quase todos os estudos destacam a interação entre a vida e a escrita de Clarice Lispector. Isso não só está provado pelo facto de algumas de suas obras poderem ser lidas como autobiografia, mas também porque se reflete na relação de continuidade interna no mundo da escrita clariceana. Os trabalhos de Ferreira-Pinto e Cláudia Nina são os que mais se salientam nesse aspeto. A primeira aponta a existência de uma relação de continuidade entre as obras de Clarice, que corresponde às fases de sua vida, formando um círculo fechado. Já Cláudia Nina divide todas as obras da escritora em duas partes, tomando *A Paixão Segundo G.H* como ponte de ligação.

1.1.5. Teses e dissertações

Com o objetivo de obter melhor informação, procurou-se (era impossível fazer essa verificação *in loco* ou a partir da China), nas bibliotecas digitais das principais universidades brasileiras, as teses e dissertações existentes em torno da obra de Clarice Lispector.

Na USP foram encontradas as teses de doutoramento de: Alex Beigui de Paiva Cavalcante, “Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo” (2006), que discute o conceito de adaptação usado no teatro, tomando por base a leitura cénica de *Um Sopro de Vida*, de Clarice, e *A Fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll; Joelma Santana Siqueira, “À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector”(2008), que procura investigar as interrelações entre a literatura e outras artes; Marcele Aires Franceschini, “Oblíquo e fortuito e ao mesmo tempo sutilmente fatal: o 'Kháos' como instrumento literário em *Água Viva*, de Clarice Lispector” (2009), que trabalha basicamente com o conceito de caos, formulado por Hesíodo na *Teogonia*; Cristina Torres Gomes, “Uma ideia de prosa em *A Hora da Estrela*: Ensaio. Bordas. Testemunho” (2014), que se utiliza basicamente do instrumental crítico de Giorgio Agamben. E as dissertações de Mestrado de: Tony Monte, “Sim e não - o ritmo binário em *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector” (2006), que compara essa obra de Clarice e o Existencialismo sartreano; Moacyr Vergara de Godoy Moreira, “Linguagem e melancolia em *Laços de Família*: histórias feitas de muitas histórias” (2007), que analisa registos de historicidade nos contos desse livro, sob a ótica de Adorno e Benjamin; Wilton de Souza Ormundo, “Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: o fenómeno como disparador do Unheimlich, das inversões e do (des)equilíbrio.” (2008), que se dedica a investigar a presença do grotesco em textos clariceanos; Thaís Torres de Sousa, “Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação nas crônicas do

Jornal do Brasil” (2008), que se dedica ao estudo do reaproveitamento, pela escritora, de textos seus; Gabriela Ruggiero Nor, “Imagens de espelho em Clarice Lispector: entre reflexos e passagens” (2012), consagrado ao estudo da construção do sujeito, do duplo, da percepção e do limiar; Elizabeth Ferraz Sanches, “Os paradoxos do desamparo: uma leitura de *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector” (2012), norteadas pelo conceito psicanálico de desamparo; Denise Mitiko Sintani, “A Paixão Segundo G.H. e o leitor implícito” (2012), que trata das estratégias de interlocução criadas por Clarice.

Na UNICAMP, foi possível consultar as teses de doutoramento de: Neli Edite dos Santos, “A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1999), que procura construir parâmetros sobre o que escreveram os críticos sobre a obra clariceana entre 1943 e os anos 90; Nilson Fernandes Dinis, “*Perto do Coração Criança*: uma leitura da infância nos textos de Clarice Lispector (2001), que mostra as diferentes fases da infância na obra clariceana; Emília Amaral, “O leitor segundo G.H.” (2001), que estuda, entre outros aspectos, as relações eu/outro e sua reduplicação binómio escritor/leitor; Luís Antonio Mousinho Magalhães, “Clarice Lispector e os Jardins da Razão: lugar-comum e reconstrução da experiência” (2002), que discute o rompimento com o lugar-comum o *cliché* e outras formas de esteriótipo; Acir Dias da Silva, “Ana é Maria” (2004), que toma por base o conto “Amor”, para discutir arte e tradição artística; além das seguintes dissertações de Mestrado: Edson Costa Duarte, “Clarice Lispector: máscara nua” (1996), que estuda os paradoxos inerentes ao ato de escrever e as metáforas utilizadas por Clarice para traduzi-los, nas obras escritas entre 1969 e 1977; Nilson Fernandes Dinis, “A arte da fuga em Clarice Lispector: aproximações entre a fuga clariceana e a filosofia de Deleuze e Guattari” (1998), que confronta a produção literária de Clarice e o projeto filosófico de Deleuze e Guattari, no que se pode chamar uma arte da fuga; Carolina Luiza Próspero, “As faces do medo nos contos de Clarice Lispector” (2009), que analisa o medo da vida em dez contos clariceanos; Ma Lin, “A Formação da Mulher, em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector” (2015), que, baseada no curso que ministrei na Universidade de Pequim, mostra a importância do sexto romance de Clarice relativamente ao todo de sua obra, enfatizando a formação da mulher; Daniela Vítor Ferreira Silva, “Clarice Lispector e o universo feminino das crônicas: linguagem e versão do olhar” (2017), que analisa crônicas publicadas entre 1959 e 1971 no *Correio de Manhã* e a versão dessas mesmas crônicas no livro *Correio Feminino*, de 2006.

Na PUC-Rio, foram lidas em versão digital duas teses de doutoramento: “Ficções da Infância: Clarice Lispector” (2016), onde Antoneli de Farias Matos estuda as concepções e cenas e infância em *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *Quase de verdade* e *A vida íntima de Laura*; e “Clarice: o diálogo com os leitores nas crônicas do JB” (2004), de Ivana Mendes Cardoso Barreto, que analisa as relações de proximidade estabelecidas entre Clarice e o seu público de leitores do *Jornal do Brasil*. Foi também feita a leitura das seguintes dissertações de Mestrado: “A Mulher Que Não Matou A Criança: A Infância na Escrita de Clarice Lispector”(2007), onde Júlia Duque-Estrada Pontes reflete sobre o significado das imagens da criança e de seu mundo assumem na obra clariceana; “O Milagre do Corpo a partir de *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares” (2009), onde Natália Correa Calmo utiliza alguns texts de Clarice para observar imagens do corpo em sofrimento; “Destinos do Excesso no Feminino” (2013) de Natasha Berditchevsky Otero de Freitas, que utiliza a teoria lacaniana sobre o “gozo do Outro”, para ler alguns excertos da obra de Clarice Lispector.

Da PUC-RS, foram lidos dois trabalhos: “Clarice Lispector e Julia Kristeva: dois discursos sobre o corpo” (2008), tese de Doutorado de Luciana Abreu Jardim, que toma *Perto do Coração Selvagem*, *A Paixão Segundo G.H.* e *Água Viva* como objetos de comparação com o texto da filósofa búlgaro-francesa; e “Clarice Lispector e ditadura militar: representação e subjetividade num contexto de censura”(2015), dissertação de Mestrado de Isabella Smith Sander, onde vinte e cinco textos da escritora brasileira publicados no *Jornal do Brasil* são analisados a partir dos conceito de: crônica, do jornalista José Marques de Melo; cultura, estereótipo, poder e socioleto, segundo o entendimento de Roland Barthes.

1.2. Motivação e Objetivos Específicos

O estudo de Cristina Ferreira-Pinto sobre *Perto do Coração Selvagem* escrito na perspectiva do "*Bildungsroman* feminino" deu-nos motivação e forneceu uma nova dimensão para estudar os romances clariceanos, porque: a) Seja construção do *Eu*, seja expressão do *Eu*, a questão é de subjetividade, inseparável da questão do *Outro*, e pode existir desde o ponto de vista da formação. b) Como o estudo de Cristina Ferreira-Pinto mostra, muitas obras de Clarice Lispector podem ser consideradas como "*Bildungsroman* feminino", tendo como exemplos *Perto do Coração Selvagem*, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Como entre os romances de Clarice há uma continuidade, os escritos clariceanos podem ser vistos como um todo e como uma cadeia do desenvolvimento

contínuo. Desde *Perto do Coração Selvagem* até *A Hora da Estrela*, incluindo coletâneas de contos e *A Maçã no Escuro*, único romance cujo protagonista é homem, no que diz respeito a temas, personagens, modos de narrar, há um óbvio desenvolvimento e continuidade. Para a autora, reescrever os mesmos temas a partir de perspectivas diferentes é uma necessidade para expandir o imaginário literário e aprofundar o conhecimento de Clarice sobre a realidade. c) para além de serem *Bildungsroman*, quase todos os romances de Clarice são metaficcões, tendo algumas características marcantes do *Künstlerroman*, onde a formação do indivíduo também envolve a identidade de ser criador.

Na elaboração desta tese, por um lado, não será possível contornar a exploração da autenticidade em Clarice Lispector; por outro, ao indagar a autenticidade, será considerado o conjunto dos escritos da autora como um livro único, para examinar mais profundamente a relação entre a sua vida e a sua escrita. Para atingir tal objetivo, partir-se-á de três pares de conceitos éticos—bem/mal; amor/ódio; viver/morrer—importantes para compreender a formação das mulheres. Com a análise, o desenvolvimento individual e a evolução da escrita reveladas nos romances da autora brasileira, esta tese tentará estabelecer uma relação de correspondência e continuidade entre as obras clariceanas, além de explorar os sentidos da “autenticidade” em Clarice Lispector.

Entre esses sentidos está o de que o corpo não é separado da alma. Como para a autora brasileira, o corpo não é só uma existência natural, mas também uma existência verbal ou discursiva; não é um objeto a ser domado ou regulado, mas um sujeito; e porque o corpo nasce quando se interagem o sujeito e o objeto, esta tese pretende também analisar a consciência do corpo revelada nos textos de Clarice Lispector.

A partir do estudo das teorias sobre romance de formação (*Bildungsroman*) e da análise de três pares de conceitos éticos, o bem/o mal, o amor/o mal e a vida/a morte, a tese objetiva definir relações entre *Perto do Coração Selvagem*, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, *A Hora da Estrela*, e alguns textos de *Laços de Família* e de *Felicidade Clandestina*, revelando a formação e expressão feminina na sua escrita de Clarice, assim como é feita a construção da subjetividade.

1.3. Estrutura da Tese

Feita a revisão bibliográfica do que existe sobre Clarice, exposto o motivo que levou à escrita da presente tese e delineados os seus objetivos, cabe agora traçar o caminho a percorrer para alcançá-los. No Capítulo 2, será discutido o conceito de *Bildungsroman*,

fazendo a diferença entre este e o de *Bildungsroman* feminino, que constitui a base teórica principal para a elaboração da tese. Em seguida, falar-se-á sobre a relação entre dois conceitos opostos: Eu/Outro. Por último, será feito um breve histórico sobre o desenvolvimento da teoria ocidental do corpo feminino, o que contribui bastante para estudar a autoexpressão em Clarice Lispector.

No capítulo 3, tendo como ponto de partida a identidade misteriosa que a autora se dedica a inventar, através do estabelecimento da ligação direta entre a vida real de Clarice e as suas obras de ficção, tentaremos não só provar que o desenvolvimento artístico dessa escritora acompanha sempre a sua formação de pessoa, como também pretendemos estabelecer as relações entre o mal, o amor e a morte tanto na vida como em obras clariceanas. Do Capítulo 4 ao Capítulo 6, vão-se abordar três temas essenciais na escrita clariceana — mal, amor (Eros) e morte (Thatanos), presentes em *Perto do Coração Selvagem*, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* e *A Hora da Estrela*. Essas três obras escritas em diferentes fases podem simbolizar o começo, o meio e o *gran finale* da carreira literária da autora e se ligam mutuamente no que diz respeito ao despertar da autoconsciência do sujeito e à configuração da expressão. No entanto, o estudo não se limitará à análise das três obras acima mencionadas: outros textos de Clarice também vão ser estudados e integrados à tese. Para conhecer de modo abrangente a *formação* da autora brasileira, não podemos ignorá-los.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A vida e a escrita de Clarice Lispector podem ser discutidas sob o conceito de “formação”, cuja realização não seria possível sem a prévia construção do “eu”, e a relação dialética entre o “*Eu*” e o “*Outro*”. Torna-se necessário, portanto, fazer um mapeamento dos fundamentos teóricos em relação a três aspetos:

A) o desenvolvimento do conceito de *Bildungsroman* e do *Bildungsroman* feminino, em que se procurará delimitar a íntima relação entre a vida de Clarice e a sua criação literária. Tal mapeamento realizar-se-á em duas partes:

B) o *Bildungsroman*: definição e desenvolvimento;

C) classificação e análise dos conceitos de “*Eu*” e “*Outro*”, par de palavras-chave para a procura e a construção da identidade. Com um exame cuidadoso do desenvolvimento histórico do “*Eu*” e do “*Outro*” no contexto da filosofia ocidental, procurar-se-á definir o relacionamento entre os dois conceitos e a escrita clariceana. Esse trabalho de mapeamento vai-se dividir também em três partes: na primeira parte, explora-se o desenvolvimento histórico do conceito do “*Outro*” no âmbito da filosofia ocidental, com o propósito de esclarecer as suas várias conotações; na segunda parte, o enfoque incidirá sobre o conceito de *Outro*, no âmbito do pós-estruturalismo, sobretudo com relação às teorias de Lacan, Foucault e Derrida a esse respeito, pois, segundo o Prof. Earl Fitz, são elas muito importantes para aprofundar o estudo sobre Clarice, cuja escrita pode ser considerada pós-estruturalista; na última parte, visto que o feminino na escrita de Clarice exerce uma influência muito profunda sobre a teoria da escrita feminina, especialmente a de Hélène Cixous, discutir-se-á qual a relação entre o “*Outro*” feminino e a escrita corporal.

2.1. O Romance de Formação (*Bildungsroman*): definição e desenvolvimento

Embora, em Português, se use o termo alemão *Bildungsroman*, existe como no Inglês e noutras línguas ocidentais, expressões como romance de formação, romance de educação, romance de aprendizagem, etc.

A formação, ou o desenvolvimento, do ponto de vista antropológico, refere-se aos adolescentes; psicologicamente não maduros, após uma série de experiências de vida, umas mais marcantes que outras, entram na maturidade. Em algumas tribos primitivas, ainda se celebram cerimónias simbólicas do crescimento, ou seja, rituais de iniciação, nas quais os adolescentes têm de experimentar dores tanto físicas como espirituais. Esse ritual, um teste de maturidade, representa o fim da infância e o início da vida adulta.

Como uma experiência muito importante do ser humano e um fenómeno cultural único na vida social, o desenvolvimento ou a formação individual há de tornar-se o objeto estético da criação literária e artística, porque, em primeiro lugar, o próprio desenvolvimento entre a infância e a maturidade ocorre um estágio cheio de paradoxos e tensões, o que provoca no indivíduo confusão, desejo, medo e epifania, abrindo com isso um espaço especial para a literatura e a estética. Por um lado, no caminho para a maturidade, os adolescentes, ao enfrentarem pela primeira vez uma sociedade impregnada de violências e fraudes, geralmente ficam perplexos, sendo-lhes impossível lidar com essa realidade tão feia usando a integridade e a inocência da infância. Para atingir com êxito a maturidade que resulta do processo de socialização, é necessário perder a inocência. A formação consiste, assim, na metáfora do “paraíso perdido”, encarnando o dilema da sobrevivência em que a maturidade e a alienação interdependem e resultando na indagação perpétua da relação entre o eu e a sociedade ao redor. Por outro lado, a formação tem sempre o indivíduo como seu alvo e é no conflito e, ao mesmo tempo, na integração do eu com a sociedade que a personalidade e a identidade cultural do sujeito se definem. Isso reflete o reconhecimento e confirmação do valor da vida e uma procura consciente do seu sentido. Com rica conotação cultural, a "formação" torna-se um motivo literário que reflete a experiência emocional comum da humanidade e forma um subgénero literário como o *Bildungsroman*.

O termo *Bildungsroman* está intimamente ligado aos romances escritos desde o fim do século XVIII até à primeira metade do século XIX. A obra-prima de Goethe *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* é considerado arquétipo desse gênero literário. O *Bildungsroman* pode remontar-se ao movimento literário romântico alemão *Sturm und Drang*, que decorreu nos anos 70-80 do século XVIII e foi muito influenciado pelo Iluminismo da França e da Inglaterra. Os iluministas focam a importância da educação, enquanto os escritores alemães do *Sturm und Drang* desejam mudar a sociedade através de lutas individuais, revelando os sentimentos subjetivos e expressando as experiências pessoais na sociedade a fim de expor a sociedade verdadeira. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* foi publicado entre 1795 e 1796, altura em que a Alemanha se encontrava dividida em mais de uma centena estados. Ao ver a emergência da burguesia e experimentar de perto a ameaça da Revolução Francesa, a classe dominante considerava que a manutenção da paz e da ordem consistia na função principal para todos os cidadãos. Na segunda metade do século XVIII, a Alemanha contava com numerosos reformadores da educação, que para eles, a educação infantil é de importância vital. Os menores têm de receber a formação com objetivos claros. É nesse contexto social que o *Bildungsroman* nasceu e desenvolveu. Logo depois, esse subgênero literário espalhou para outras regiões e deu imensos frutos.

Como uma espécie de romances classificados de acordo com os temas literários, apesar de o *Bildungsroman* ter uma longa tradição e existir em grande quantidade, há controvérsia sobre a delimitação de sua esfera estética. Quanto a isso, o mais representativo é o que define Mikhail Bakhtin, notável filósofo russo e teórico literário, em “O Romance de Educação e sua importância na história do realismo”, de *Estética da Criação Verbal*:

Ao lado desse tipo predominante e muito difundido, há outro tipo de romance, muito mais raro, que apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma unidade estática, mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem,

modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de romance de formação do homem (Bakhtin,2003,p.238).

Outra teoria bastante representativa a propósito do *Bildungsroman* é a de Mordecai Marcus. Em *O que é a História de Iniciação (What is Initiation Story)*, depois de examinar cuidadosamente várias definições, ele lança a sua própria definição:

Pode-se dizer que uma história de iniciação é aquela que mostra seu jovem protagonista experimentando uma mudança significativa de conhecimento do mundo ou de si mesmo, ou então uma mudança de personalidade, ou ambas, e esta mudança deve apontar ou levá-lo na direção do mundo adulto. Pode ou não apresentar uma forma de ritual, mas deve oferecer alguma evidência de que é ao menos provável que a mudança tenha efeitos permanentes. (Marcus, 1960, p.221)

Sem dúvida, essas duas definições e delimitações representativas a propósito do *Bildungsroman* são basicamente baseadas nos textos que têm o herói masculino como sujeito da iniciação, educação e formação. Mais uma vez, a experiência individual do homem representa a de todos os seres humanos. Esse fenômeno cultural também demonstra que numa sociedade patriarcal, a subjetividade humana só se refere à subjetividade masculina, enquanto as mulheres, que fazem parte de uma comunidade subcultural, por falta da subjetividade, são silenciadas à força. O estatuto cultural vulnerável a que as mulheres se subordinam determina a situação anônima e a ausência quase completa das histórias de iniciação feminina. Mesmo nas histórias cujo herói é homem, as figuras femininas são estereótipos, incapazes de fugir do imaginário patriarcal: ou virgens que carregam o ideal estético masculino, ou demônios que levam ao abismo. Nas histórias de formação masculina, como na procura dos tesouros, as virgens acabam por ser objetos fascinados, não só constituindo a força motriz para gerir a narrativa da formação masculina, mas também uma recompensa aos homens que experimentam e passam no teste que lhes assinala a maturidade. Os demônios femininos, por serem belos e sedutores, encarnam um perigo que se coloca no caminho do desenvolvimento masculino. Essa retórica tão extrema da figura feminina e a função que a mulher desempenha no palco da formação masculina serve para destacar o homem enquanto sujeito da formação, enquanto

o ser verdadeiro da mulher e o seu desenvolvimento são sempre encobertos pelas interpretações sobre o desenvolvimento masculino.

Com o avanço e desenvolvimento do género romance e a elevação da consciência feminina na sociedade ocidental, as mulheres começam a exprimir-se através de uma linguagem derivada da experiência verdadeira da vida feminina, dando início do *Bildungsroman* feminino. Muitos teóricos tentam definir o conceito de *Bildungsroman* feminino e revelar suas particularidades, bem como o processo da construção da subjetividade feminina, a fim de descobrir o verdadeiro ser, velado no desenvolvimento da vida.

Para a literatura brasileira, apesar de não faltarem as criações literárias que descrevem o processo do desenvolvimento individual tanto masculino como feminino, o conceito de *Bildungsroman* enquanto termo de crítica literária é uma importação de fora. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, em *O Romance de Formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de Apropriação*, traça a trajetória pela qual o *Bildungsroman* se introduziu em terras brasileiras, onde o *Bildungsroman* é um termo e conceito bastante tardio da crítica literária. Maas aponta que, diferentemente da Alemanha e de outras regiões da Europa, no Brasil, são separadas a produção literária e a crítica. Se na Alemanha, imediatamente a seguir à publicação do romance goethiano, começou a estabelecer-se uma tradição do *Bildungsroman* tanto para o estilo adoptado por autores coevos como para a crítica literária, no Brasil, as críticas e estudos acerca desse subgénero só apareceram no século XX. Segundo Maas, foi Massaud Moisés que, em 1974, pela primeira vez, referiu de forma sistemática o conceito do *Bildungsroman*, quando no seu *Dicionário de Termos Literários*, introduziu um verbete sobre o assunto. Considera-o um género típico de romance alemão, que descreve principalmente a experiência obtida pelo protagonista na época de seu desenvolvimento e formação para a maturidade, e resume o estabelecimento e desenvolvimento do conceito na Europa. Como obra pioneira no género aponta *Agathon* (1766), de Wieland, citando também *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, e informa que o *Bildungsroman* enquanto o género literário alcançou a maturidade. Massaud enumera autores e obras representativos do *Bildungsroman* alemão, francês e inglês, e

afirma que algumas obras de autores da língua portuguesa podem, de certo modo, ser vistas como *Bildungsromane*⁷. Apesar de seu pioneirismo, o autor, também pelos limites do verbete, define de maneira por demais simples esse subgênero literário: não só o coloca como o *Bildungsroman* um gênero típico da Alemanha, como não concretiza a combinação entre o estudo e a produção literária, nem aponta o *Bildungsroman* numa real e possível fonte de estudo para a literatura brasileira.

Como, então, o *Bildungsroman* se integrou nos estudos literários brasileiros e se tornou meio de investigar a literatura brasileira? Segundo Maas, há dois modos importantes de apropriação: o estudo do *Bildungsroman* proletário no Brasil; o estudo do *Bildungsroman* feminino no Brasil. O primeiro estabeleceu-se a partir do trabalho sobre os romances de Jorge Amado realizado por Eduardo Assis; o último tem como representante Cristina Ferreira-Pinto, que conseguiu desconstruir um conceito androcêntrico para o reconstruir no contexto da literatura feminina do Brasil.

Cristina Ferreira-Pinto aprofundou o conceito do *Bildungsroman* introduzido por Massaud Moisés e, apresentando o conceito de "Bildungsroman feminino brasileiro", deu importante contribuição teórica, em *Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. O *Bildungsroman* feminino brasileiro, na definição da autora, é um romance escrito por uma mulher e narra o desenvolvimento e formação de uma mulher. Para ela, existem diferenças marcantes entre o *Bildungsroman* feminino e o *Bildungsroman* tradicional, demonstráveis principalmente em três aspectos:

a) o *Bildungsroman* que é escrito por uma mulher e tem como protagonista uma mulher demonstra uma procura da identidade feminina, que é concretizada por uma viagem. Se no *Bildungsroman* tradicional, ou seja, no *Bildungsroman* masculino, o protagonista geralmente procura realizar o desejo e desenvolver a sua visão do mundo, no

⁷ Os romances de formação que Massaud Moisés enumera incluem: *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia, *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, a série de romances de engenho escritos por José Lins do Rego entre 1933 e 1937; *Mundos Mortos* (1937) de Octávio de Faria; *Fanga* (1942) de Alves Redol; *Manhã Submersa*, de Vergílio Ferreira e *A Velha Casa*, escrita por José Régio de 1945 a 1966. (Cf. Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, 12ª ed, São Paulo Cultrix 2004, p 63. V. também Maas, "Formação Feminista e Formação Proletária: O *Bildungsroman* no Brasil", In: *Pandeemonium Germanicum*, n.3.1, São Paulo: 1999, p 75

Bildungsroman feminino, o que a protagonista procura é sempre uma identidade, ou melhor uma maneira própria de se desenvolver. No *Bildungsroman* masculino, existem conflitos ferozes entre o protagonista e o pai, mas no *Bildungsroman* feminino, normalmente é com a mãe que a protagonista entra em conflito. Além disso, o facto de a mãe ser sempre ausente (geralmente falecida na infância da protagonista) marca uma falta tanto física como psicológica.

b) outra diferença marcante entre o *Bildungsroman* masculino e o feminino consiste na idade. No *Bildungsroman* tradicional, tendo a infância ou adolescência como partida do desenvolvimento, o protagonista vai obter a maturidade tanto física como psicológica, mas no *Bildungsroman* feminino, é já adulta que a protagonista se conscientiza da necessidade da própria formação. Portanto, para as mulheres, esse desenvolvimento é mais psicológico do que físico.

c) em relação ao final do romance, o *Bildungsroman* feminino também é muito diferente do *Bildungsroman* masculino: normalmente, no *Bildungsroman* tradicional, o protagonista integra-se por fim à comunidade social a que pertence, obtendo assim uma coerência, mas no *Bildungsroman* feminino, normalmente a protagonista acaba fracassando, comentendo o suicídio, enlouquecendo, ou alienando-se da sociedade. Ou melhor: é por não se integrar na sociedade que a protagonista consegue a coerência individual. Por isso, o final feliz, visto por Wilhelm Dilthey como característica marcante do romance de formação, ou melhor, o facto de o protagonista poder sempre integrar-se no mundo ao qual ele pertence, por mais severo que seja o conflito entre ele e a realidade que o circunda, não existe nunca no *Bildungsroman* feminino. (Cf. Ferreira-Pinto, 1990, p.9-32)

O que Cristina Ferreira-Pinto argumenta revela primeiramente a situação do género feminino no desenvolvimento e formação e o estatuto desigual da mulher no *Bildungsroman* masculino. Ou como Beauvoir afirma: “O homem é sujeito, o Absoluto, Ela é o *Outro*” (Beauvoir, 1970, p.10). Na narrativa masculina, a mulher, sendo o *Outro*, como não possui ou perde a autoconsciência, situa-se completamente subordinada ao homem ou ao ambiente, transformando-se em objeto e passando a ser uma pessoa alienada

que perde subjetividade. Esta situação do género feminino como o *Outro* ocorre obrigatoriamente no processo da afirmação do eu do sujeito masculino. Além disso, entre o eu masculino e o *Outro* feminino, não existe uma relação de igualdade e transmutação. Ao mesmo tempo em que o homem é tomado como o único principal, a mulher só pode aceitar resignadamente a situação do *Outro* com pura alienação. Portanto, na sociedade patriarcal, o homem é construído positivo, sábio e poderoso, enquanto a mulher é moldada como passiva, ignorante e resignada. Sendo a reflexão do mecanismo cultural da sociedade patriarcal, o *Bildungsroman* tradicional, aliás masculino, também representa *cliché* da imagem, visto que tanto anjo como demónio constituem objetos. Assim, o objetivo principal do *Bildungsroman* feminino é encontrar a *autoconsciência* da mulher perdida como o *Outro*, exigindo que ela seja um sujeito com autodeterminação.

A diferença entre o final do *Bildungsroman* masculino e o do *Bildungsroman* feminino, que Cristina Ferreira-Pinto revela, demonstra especialmente a situação desigual do género feminino sendo o *Outro*. Apesar de, para alcançar a maturidade, a mulher dever sofrer o mesmo processo do homem, existe uma diferença essencial entre eles. Para o homem, o infantil iguala à confusão do papel social que deverá desempenhar e a maturidade significa a obtenção da masculinidade, e a identificação consciente ou inconsciente da ideologia patriarcal. Os intelectuais masculinos são capazes de se revoltar e recusar as ideias convencionais, mas finalmente não podem evitar a erosão da ideologia patriarcal. O estatuto feminino de ser o *Outro* dirige-se para o sentido contrário: o infantil feminino além de se referir à ignorância da infância, também quer dizer a identificação do papel feminino moldado pelo patriarcalismo, enquanto a maturidade feminina traz o alheamento consciente da ideologia patriarcal e o seu mecanismo, concretizando assim a formação feminina.

Os estatutos e valores tão distintos entre os dois sexos determinam a diferença essencial entre a narrativa da formação masculina e a da formação feminina. O *Bildungsroman* masculino, como se conforma às convenções culturais do patriarcalismo, consegue mais facilmente aceitação. Já o desenvolvimento da protagonista do *Bildungsroman* feminino desvia-se sempre das normas culturais do patriarcalismo,

ultrapassando as expectativas estéticas do público e desafiando as convenções da sociedade. Portanto, encontra-se na situação de ser examinado, questionado e até negado. Isto demonstrou-se particularmente evidente na aceitação e crítica das obras clariceanas no Brasil.

Examinando o conteúdo textual e as características da escrita de Clarice Lispector, podemos atribuir a maior parte de suas criações literárias ao subgênero do *Bildungsroman* feminino, mas é de notar que muitas vezes tendem a combinar com o *Künstlerroman*, outro subgênero do *Bildungsroman*, que se dedica a traçar o processo da formação do artista e tem como romance emblemático *O Retrato de Um Artista Jovem*, da autoria de James Joyce. Foi uma coincidência que o título de *Perto do Coração Selvagem* fosse tirado do romance irlandês, implicando assim que, além de ser um *Bildungsroman* feminino, seja também um *Künstlerroman*. É natural que os dois subgêneros se combinem, porque a formação feminina, além de incluir a alienação, é muitas vezes acompanhada por uma luta pela autoexpressão e autodeterminação da linguagem. Eis aqui a explicação do fenômeno literário: como o sistema da linguagem convencional impregnado das ideias patriarcais e da masculinidade não contradiz fundamentalmente os pensamentos e sentimentos dos escritores do sexo masculino, os escritores homens tem mais facilidade em manter uma coerência criativa, mas as escritoras, ao utilizarem o sistema convencional de linguagem, muitas vezes encontram-se no dilema de dois tipos de discurso: um é a inclinação discursiva que apoia a dominação de gênero, constituindo a expressão da ideologia patriarcal; o *Outro* é a inclinação discursiva que se opõe à dominação de gênero e insiste na verdadeira experiência da mulher, resistindo e resolvendo assim a ideologia patriarcal. O dilema de linguagem em que a mulher se encontra dá origem a um complexo criativo, híbrido de identificação e questionamento, resistência e obediência. No entanto, a narrativa clariceana consegue furar o impasse linguístico com sucesso, com a construção de um sistema da linguagem que pertence particularmente à mulher, promove a procura de “autoexpressão” a um novo nível.

2.2. A Relação entre o “EU” e o “OUTRO”: mapeamento histórico e teórico

O estudo da vida e das obras de Clarice Lispector pode ser desdobrado na relação interativa entre *o Eu* e *o Outro*, dois conceitos da dependência correlativa. Esse par de conceitos não tem denotações fixas, mas mudáveis ao longo do desenvolvimento da Filosofia ocidental. Como a definição do *eu* depende completamente da alteração, limitação e alargamento da definição do *Outro*, é primordial traçar o curso do desenvolvimento do *Outro*, por ser um conceito nuclear na Filosofia ocidental e amplamente utilizado pela crítica do pós-modernismo. Sendo um conceito que implica marginalização, subordinação, inferiorização e exclusão, o *Outro* desempenha um papel muito importante para a prática crítica das correntes filosóficas pós-modernas que apelam sempre à justiça, à igualdade e à libertação. Com as interpretações múltiplas do *Outro*, os pós-modernistas constroem diferentes teorias e realizam críticas agudas e eficazes. No âmbito da investigação literária, o *Outro* não tem ainda uma definição geralmente reconhecida e é apenas uma referência genérica aos que não são iguais ou ficam fora. Fazer um mapeamento do desenvolvimento histórico no contexto filosófico da separação entre o sujeito e o objeto é fundamental para delimitar o *Eu* e o *Outro* na escrita de Clarice Lispector.

O mapeamento realizar-se-á em três passos:

a) O desenvolvimento do conceito do *Outro* ao longo da história dos pensamentos ocidentais, explicitando as suas múltiplas denotações em diferentes correntes filosóficas. O mapeamento histórico concentrar-se-á em Platão, Hegel, Husserl, Heidegger, Sartre e Levinas. Não se referirá o *Outro* no pós-colonialismo, porque mesmo que sejam muito importantes as teorias pós-colonialistas, elas tem menos relevância no estudo da escrita clariceana.

b) O conceito do *Outro* no pós-estruturalismo. Alguns estudiosos — Earl. E. Fitz por exemplo — afirmam que os textos de Clarice Lispector pertencem a uma escrita pós-estruturalista. A delimitação do conceito do *Outro* dos pós-estruturalistas mais representativos, tais como Lacan, Foucault e Derrida, vai contribuir para a análise literária dos textos clariceanos.

c) O conceito do *Outro* nos pensamentos do feminismo francês, visto que a feminidade da escrita clariceana exerce profundas influências sobre as teorias femininas relativas à escrita, nomeadamente a teoria de *L'écriture féminine* de Hélène Cixous

2.2.1. O desenvolvimento histórico do conceito de *Outro*

O *Outro* é um conceito contrário ao do *Eu*, referindo-se a todas as pessoas ou coisas fora do *Eu*, sejam visíveis ou invisíveis, sejam perceptíveis ou imperceptíveis. O *Outro* é indispensável para a definição, construção e aperfeiçoamento do *Eu*. Sem o mal, não existiria o Bem. Assim, sem a diferenciação entre o *Eu* e o *Outro*, seria impossível a construção do *Eu* mesmo. Isso também quer dizer que a construção da identidade pessoal tem sempre a interferência do *Outro*.

Ao longo da história da Filosofia ocidental, a origem do conceito do *Outro* pode remontar a tempos muito antigos. Na Grécia antiga, onde a Filosofia nasceu, o *mesmo* e o *Outro* são, para Platão, dois elementos muito importantes para definir a sua dialética. Em “Sofista” (*Diálogos*), o grande filósofo grego criou e teorizou cinco géneros: o ser, o movimento, o repouso, o *mesmo* e o *Outro*. Para ele, enquanto o ser é o género supremo, o *mesmo* e o *Outro* são espécies do ser. A definição do *mesmo* depende da existência do *Outro* e o *Outro*, que é diferente, ressalta a existência do mesmo. (Cf. Platão, 1972, p.80). O conceito do *mesmo* de Platão é idêntico ao de *Eu* da filosofia posterior.

No século XVII, Descartes levanta uma tese essencial para a Filosofia ocidental: **penso, logo existo**, e esta afirmação separa o mundo interior do exterior, construindo desse modo uma oposição binária entre o sujeito e o objeto. Após Descartes, o conceito do *objeto* vem a referir-se às coisas que podem ser conhecidas, dominadas e possuídas. Isso constitui o núcleo do Racionalismo, uma doutrina que considera que as leis da natureza podem ser dominadas, até que o mundo ou o universo possa ser possuído e dominado com a razão; ou seja, o objeto torna-se o *Outro* que é completamente exterior ao *Eu*.

O filósofo que acabou por tematizar o problema do *Outro* é Hegel. Desde Descartes, a união entre o pensamento e a existência humana, e a união entre a cognição humana e o mundo exterior têm sido uma tese principal para as reflexões filosóficas ocidentais.

Herdadas as teorias de Kant, Fichte e Schelling, na filosofia hegeliana, o estatuto da *razão* e do *sujeito* chega ao ponto mais alto e a cognição e o mundo exterior unem-se no Espírito Absoluto.

O que Hegel pretende investigar com minúcia é a relação dicotômica entre uma coisa e o *Outro* da mesma coisa:

Difference implicit is essential difference, the Positive and the Negative: and that is the identical self-relation in such a way as not to be the Negative, and the Negative is the different by itself so as not to be the Positive. Thus either has an existence of its own in proportion as it is not the other. The one is made visible in the other, and is only in so far as that other is. Essential difference is therefore Opposition: according to which the different is not confronted by any other but by its other. That is, either of these two (Positive and Negative) is stamped with a characteristic of its own only in its relation to the other: the one is only reflected into itself as it is reflected into the other. And so with the other. Either in this way is the other's own other (Hegel, 2010, p119)

Do acima citado, podemos ver que *cada um (the one)* é estreitamente ligado ao *Outro (the other)*, e é só com o contraposto que cada um se reflete e se determina. Os dois contrapostos não estabelecem uma relação de igualdade. Numa contraposição, o anterior é sempre o afirmativo ou o central, e o posterior é o negativo ou o marginal. Mas esta distinção é subjetiva. Hegel também assinala que o *Outro* não faz uma contraposição absoluta. Os dois contrapostos podem transformar-se mutuamente sob certa condição. Na dialética hegeliana entre o *Senhor* e o *Escravo*, revela-se que a relação entre o *Eu* e o *Outro* é tanto contraditória quanto interdependente. Conforme Hegel, o *Senhor* tem poder sobre o *Escravo*, mas o estatuto dele depende do reconhecimento do *Escravo*. Embora aparentemente o *Senhor* tenha o poder de forçar o *Escravo* a trabalhar e obedecer, e o *Escravo* deva abandonar o seu *eu* para satisfazer às ordens do Senhor, o *Escravo* tem a capacidade de mudar o mundo e alterar-se a si próprio mediante o labor. Com isso, o *Senhor* cai na situação da dependência total do *Escravo*. Como o *Senhor* não pode mudar o mundo mediante o próprio labor, é-lhe impossível realizar-se. Com a dialética entre o *Senhor* e o *Escravo*, Hegel indica que a existência do *Outro* é uma premissa para a autoconsciência humana. A identidade do *Senhor* depende altamente do reconhecimento do *Escravo*. Sem o *Outro*, não é possível conhecer-se.

O conceito do *Outro* de Hegel exerce uma influência profunda sobre outras ideias de *Outro*, tais como o Existencialismo de Sartre, a Psicanálise de Lacan e várias correntes do Feminismo francês. Todas essas teorias servem como fontes teóricas muito importantes para localizar e analisar a relação interativa entre o *Eu* e o *Outro* nas obras de Clarice Lispector.

Depois de Hegel, o filósofo mais influente a respeito do conceito de *Outro* é Husserl, o fundador da Fenomenologia. Alguns estudiosos de Clarice Lispector afirmam que seus textos mostram certas características fenomenológicas⁸, de maneira que o conceito husserliano de sujeito e de objeto fornece uma chave importante para o aprofundamento do estudo do mundo literário da escritora. Husserl não se satisfaz com a relação dicotômica hegeliana entre o sujeito e o objeto. Para ele, a consciência já engloba os objetos de consciência. Se não houvesse o objeto, como se construiria a consciência? A consciência é caracterizada pela intencionalidade, porque ela é sempre a consciência de alguma coisa. Toda a consciência é consciência de (Husserl, 2005 p.8-9). Essa intencionalidade é a essência da consciência que é representada pelo significado, o nome pelo qual a consciência se dirige a cada objeto. Mas a fenomenologia husserliana não se pode equivaler simplesmente ao solipsismo, ou melhor, não concorda que a existência externa se atribua à consciência, por que tem como ponto de partida a certeza do Ser dos *Outros*, com os quais o *Eu* sempre já se sabe em existência comum no mundo. Nessa certeza do ser do mundo, em que sempre vivemos, antes mesmo da reflexão fenomenológica, está implícita a existência do *Outro*. Na sua obra tardia, Husserl interessa-se principalmente pela relação e interação entre o sujeito e o objeto. O conhecimento do mundo de cada um interage com o conhecimento do mundo do *Outro*; portanto, a consciência de cada um depende de um conjunto de consciências e nasce e modifica-se sempre no processo da interação. Essa interação entre sujeitos é a intersubjetividade. Desempenhando um papel muito importante para tematizar o *Eu* e o *Outro* na Filosofia ocidental. O conceito de intersubjetividade levanta várias questões: como eu me apercebo da consciência do *Outro*? Como a minha

⁸ O estudo do Prof Earl E Fitz *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector; The Différance of Desire* é o mais representativo no que diz respeito a esse aspeto.

consciência se distingue das outras consciências? Nas obras clariceanas, as percepções têm a tendência a unir-se com os pensamentos, e esse fenômeno pode ser tomado como um reflexo da unidade entre o sujeito e o objeto. Assim, estabelece-se uma possível relação entre a escrita de Clarice Lispector e os pensamentos de Husserl sobre a intersubjetividade e o conhecimento, que, na prática, também servem como teorias importantes para nortear o estudo da escrita de Clarice Lispector.

De certo modo, o Existencialismo de Heidegger e de Sartre é uma continuação da Fenomenologia husserliana. Clarice Lispector, se não é uma escritora existencialista, pelo menos é uma escritora com atitudes de existencialismo, como muitos estudiosos afirmam. É Heidegger que leva a Fenomenologia do nível da Epistemologia ao da Ontologia, para refletir melhor a existência do ser humano. Heidegger criou o conceito de *Dasein* (o ser-aí ou o ser-no-mundo), para indicar esse tipo da existência humana, separando-a do homem na vida cotidiana e o sujeito da filosofia tradicional. Em Martin Heidegger, o *Outro* do *Dasein* não é um Outro eu, mas um coexistente no mundo, o que determina e qualifica ao próprio *Dasein* como ser-com (*Mitsein*). Heidegger afirma que o ser humano é um "ente destacado": o ser humano é capaz de questionar o ser, possui uma compreensão do ser. Este ente é o homem, que Heidegger chama de ser-aí, o homem enquanto um ente que existe imediatamente no mundo. Na ontologia heideggeriana, o sujeito convive com o *Outro* e é construído pelo *Outro*, enquanto o sujeito também pertence ao *Outro* e fortalece consecutivamente o poder do *Outro*. O *Outro* deste sentido não é mais o *Outro* hegeliano que se serve para se identificar. O *Outro* heideggeriano é acima do sujeito da filosofia tradicional, de maneira que avança a destruição do estatuto central do sujeito na filosofia tradicional.

Para a filosofia heideggeriana, existe outro conceito tão importante como *Dasein*: autenticidade. O filósofo alemão distingue a autenticidade da inautenticidade de *Dasein* (ser-aí ou ser-aí-no-mundo). Segundo Heidegger, cada um de nós tem uma potência para realizar e uma morte para enfrentar. Segundo o *Dasein* heideggeriano, se se é capaz de tomar uma atitude decisiva perante a solidão e assumir a própria singularidade e originalidade, acaba-se por entrar no estado autêntico de ser e tomar consciência real do

que se trata o estado. A autenticidade liga o futuro e o passado de um indivíduo e dá-lhe uma continuidade. A autenticidade exige a aceitação da própria morte do indivíduo. Para Heidegger, cada momento da existência é afetado pela morte. Diante da certeza da morte, o homem tem a oportunidade de escolher entre encará-la, aceitando tudo o que engloba esta condição, ou ainda, por ser essencialmente livre, se fazer indiferente na presença do inevitável, isto é, da possibilidade de existir, fim definitivo. É só quando uma pessoa encara a própria morte, que o verdadeiro *Eu* se revela. A morte diferencia o *Eu* e o *Outro*, como explicita Giles no trecho abaixo:

É impossível experimentar a morte de Outro. Não importa quanto sofra diante da agonia da morte de Outro; não importa quanto eu possa estar aflito pessoalmente por causa da perda de um ser querido. A morte dele não é a minha. O próprio sentido da morte é que ela rouba o eu do seu próprio ser individual. (Giles, 1989, p. 237)

A teoria sartreana sobre o papel do *Outro* na construção do Sujeito é muito importante para analisar a escrita de Clarice Lispector, já que a autora é classificada por muitos estudiosos como uma escritora existencialista. Sartre argumenta que a existência precede a essência, e a essência resulta da liberdade da escolha. O filósofo existencialista nega a existência de uma suposta essência humana (pré-concebida), seja boa ou má. Não há factor externo que justifique as nossas ações. É através de escolhas e ações que um homem se define e toma a decisão de se tornar o que finalmente é. Quanto ao *Outro*, é fonte permanente de contingências. Todas as escolhas de uma pessoa levam à transformação do mundo para que ele se adapte ao seu projeto. Mas cada pessoa tem um projeto diferente, e isso faz com que as pessoas entrem em conflito sempre que os projetos se sobrepõem. Mas Sartre não defende, como muitos pensam, o solipsismo. O homem por si só não pode conhecer-se em sua totalidade. Só através dos olhos de outras pessoas é que alguém consegue se ver como parte do mundo. Sem a convivência, uma pessoa não pode perceber-se por inteiro.

Emmanuel Levinas é mais um filósofo francês que sistematiza os pensamentos sobre o conceito do *Outro*. A filosofia levinasiana toma como ponto de partida a Fenomenologia, mesmo que estabeleça diferença entre a Fenomenologia e o Existencialismo. Todos os pensamentos filosóficos de Levinas têm o *Outro* como ponto da partida. As relações entre

os seres humanos são complexas e a relação do *Eu* não é consigo mesmo, nem entre *Eu* e o *Outro* apenas, mas é uma relação entre diversos seres humanos, numa existência plural. O filósofo francês propõe a ética da alteridade que, basicamente, consiste em se abrir para o *Outro*, em especial para o que o *Outro* me apresenta de diferente, de desigual, que merece ser respeitado exatamente como se encontra, sem indiferença, descaso, repulsa ou exclusão pelas suas particularidades. Para Levinas, a ética é a primeira filosofia e rompe com a ideia identidade-ser-totalidade, dando lugar ao pensamento de que na sua relação como o *Outro*, o Ser encontra o seu verdadeiro sentido. É uma relação baseada na responsabilidade, de modo a não reduzir o outro ao mesmo. Para o *Eu*, o *Outro* não se pode conhecer. Não conseguimos afirmar se o *Outro* tem a consciência ou se o ato e as palavras do *Outro* refletem verdadeiramente a consciência, resultando que o *Outro* é completamente estranho e totalmente exterior ao *Eu*. Em *Totalidade e Infinito*, Levinas assinala que o *Outro*, como Deus, tem uma alteridade absoluta, fazendo que o *Outro* exista absoluta e infinitamente fora da consciência do *Eu*.

É esta alteridade absoluta que fornece ao *Outro* o mistério. Ao enfrentar o *Outro*, o eu também sente certa ameaça, tendo um ímpeto de controlar e dominar o *Outro*. A existência do *Outro* questiona a totalidade do eu. O outrem situa-se fora do entendimento do *Eu*, não podendo ser tomado o dominado pela consciência ou pensamento do *Eu*. Deve respeitar a alteridade de outrem como respeitar Deus. Entretanto, a subjetividade verdadeira é construída por outrem. Entre o *Eu* e o outrem existe uma relação ética desigual. O *Eu* não só deve respeitar a alteridade de outrem, mas por ser refém do *Outro*, assumir a responsabilidade por outrem. É na responsabilidade por outrem que constitui a essência ética do ser humano que o sujeito perde o estatuto central do solipsismo.

Desde Heidegger e Sartre, via Husserl, até Levinas, o desenvolvimento dos pensamentos filosóficos ocidentais indica que a relação entre o *Eu* e o *Outro* muda constantemente: ao princípio é o sujeito que constrói o *Outro*; a seguir, o sujeito convive com o objeto, por fim, o eu torna-se refém do *Outro*. Neste processo, o estatuto central do sujeito desce e o do objeto eleva.

2.2.2. O conceito do *Outro* na perspectiva do pós-estruturalismo

Após a Fenomenologia e o Existencialismo, o Pós-estruturalismo, tendo Lacan, Foucault e Derrida como os seus maiores representantes, concretiza uma crítica radical e feroz à civilização ocidental, sobretudo no que diz respeito à metafísica e ao racionalismo. Os pós-estruturalistas destroem o estatuto central do sujeito com o ressaltar da diversidade e da diferença, e com a oposição ao racionalismo e ao modelo tradicional dicotômico.

2.2.2.1. o *Outro* de Lacan

O conceito do *Outro* de Lacan tem várias origens diretas: a dialética hegeliana entre o Senhor e o Escravo reinterpretada por Kojève; a psicanálise de Freud; a Fenomenologia; o Existencialismo e a Linguística Estrutural de Lévy-Strauss. Além da adaptação criativa, e até subversiva, dessas teorias, o conceito do *Outro* lacaniano enraíza-se também na tradição judaico-cristã.

Na relação entre o mesmo e o *Outro*, da Grécia antiga à contemporaneidade, o *Outro* é sempre localizado numa posição de subordinação ao mesmo ou ao ser. Mas para Lacan, o *Outro* não está abaixo, mas acima do *eu* e é o *Outro* que constrói e até domina o *Eu*. O melhor exemplo do *Outro* deste tipo é o de Deus na tradição judaico-cristã.

Para Lacan, há diferenças entre o *Outro* com letra maiúscula (*Autre*) e o outro com letra minúscula (*autre*). O pequeno *Outro* é o do estádio de espelho. Quando um bebé de seis meses se vê ao espelho, pode reconhecer a própria figura, descobrindo a totalidade do corpo e conseguindo identificar-se. Na opinião de Lacan, no estádio do espelho, o bebé distingue-se do mundo ao seu redor, identificando que ele próprio é uma unidade completa. Isso é o início da consciência de subjetividade, mas também o começo de alienação.

O pequeno *Outro* lacaniano tem dois significados: a) indivíduos concretos ou figuras físicas concretas, como as pessoas que controlam os primeiros anos da infância e a imagem no espelho; b) o eu com que *Eu* me identifico ou quero ser, diferente ao eu original. O segundo significado indica que o *Eu* não é o próprio eu, mas o *Outro* que ocupa o lugar do *Eu*.

O *Outro* surge no registo do Simbólico. Ao entrar na linguagem, o sujeito sai do registo do imaginário e penetra no registo do simbólico. O *Outro* é um sistema de signos

simbólicos ou uma rede constituída por esses sistemas, que é representada com as estruturas linguísticas e as relações sociais diferentes do *eu* original. O sujeito é construído por signos simbólicos representados pela linguagem, porém o sujeito é controlado pelo *Outro*. Mesmo o inconsciente humano também conta com a estrutura linguística, por isso, Lacan afirma que a consciência é o discurso do *Outro*.

Quer o *Outro* quer o *outro* sempre a função de orientar a autoidentificação. Enquanto só com a orientação do *Outro*, o *eu* consegue realizar a autoidentificação, a mesma orientação do *Outro* é o fator que provoca a perda de autenticidade do eu. Enquanto para Heidegger, *Dasein*, pela convocação da consciência, ainda tem a possibilidade de se libertar do controlo do *Outro* e recupera o estado de autenticidade, para Lacan, o processo de autoidentificação é mesmo a perda do *eu* original, pois em todos os momentos, o suicídio constitui o mundo de cada indivíduo. O sujeito jamais volta o estado original harmônico de autenticidade e nunca se pode librar do domínio do *Outro*. O *Outro* lacaniano provoca uma dissipação radical do sujeito e do *eu* próprio e Lacan torna-se o primeiro que proclama a morte do sujeito individual. Mas seria melhor se não houvesse o *Outro* na condição em que a posição do sujeito fosse tomada e o *eu* dominado completamente pelo *Outro*? Lacan pensa que se não houvesse o *Outro*, o ser humano natural não passaria de animal selvagem e feroz. É com o *Outro* e o conseqüente *signifier* que o ser humano torna-se o animal selvagem e feroz em pé.

Além da dissipação do sujeito, a ênfase da análise linguística e os três tempos de Édipo exercem influências profundas sobre as ideias do feminismo pós-estruturalista.

2.2.2.2. o *Outro* de Michel Foucault

Como Lacan, Foucault também se opõe ao sujeito racional genérico, como ele próprio afirma em *A Microfísica do Poder* (mais especificamente no capítulo “O olho do Poder”). Para ele, da forma geral não existe o sujeito autónomo e independente. Na opinião do filósofo, o sujeito é construído ao ser dominado e oprimido. Ou melhor, para ele, o sujeito é uma ideia construída por poder/saber/discurso no processo da modernização a partir de século XVII. O poder a que Foucault se refere está ligado estreitamente com o

conhecimento e o discurso. O conhecimento é o seu instrumento principal e o discurso serve como a sua maior representação.

Na opinião de Foucault, desde o século XVII, o poder tem dominado a vida, mas através do domínio do poder, o ser humano confirma a sua própria existência. O poder, igual ao *Outro* acima do sujeito nos pensamentos lacanianos, só existe quando o *Outro* domina e controla o sujeito. Esse poder que controla a vida do sujeito tem duas representações: disciplina e vigilância.

Para Foucault, a relação do poder não é uma relação dicotômica simples entre o dominador e o dominado. Não existe o centro do poder único e mais alto. O poder vem de todas as partes e existe em todas as partes, formando uma rede gigantesca, da qual não se pode fugir e à qual não se pode resistir. Foucault tenta fazer uma definição do poder sobre o corpo:

Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que não tem; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que eles os alcança. o que significa que essas relações aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contentam em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo; que se há continuidade (realmente elas se articulam bem, nessa forma, de acordo com toda uma série de complexas engrenagens), não há analogia nem homologia, mas especificidade do mecanismo e de modalidade. (Foucault, 1999, p.29)

Como o *Outro* laciano, o poder de Foucault encarrega características de obrigação. Todos devem aceitá-lo e não se libertam de depender dele.

Os sujeitos que mais importam a Foucault são os que ficam na margem da sociedade, construídos pelo poder/discurso. Estes sujeitos marginais têm mais alteridade do que subjetividade. Na relação entre o sujeito e o *Outro*, o poder/discurso pode ser visto como o *Outro* acima do sujeito, e na relação entre o mesmo e o *Outro*, entre ser e não-ser, o sujeito marginal nascido na operação do poder/discurso é o *Outro* de marginalidade e subordinação.

Foucault esforça-se em investigar fenómenos culturais marginais e heterogênea como loucura, crime, sexualidade, etc., tentando ser porta-voz e defensor dos Outros silenciados. Na *História de Loucura*, Foucault aborda a desenvolvimento histórico em que a loucura vem-se tornando o *Outro* racional. Ao final da Idade Média, a lepra desaparece subitamente, mas os estabelecimentos com pessoas internadas permanecem e tornam-se lugares onde se aprisionam os vagabundos, os exilados, os pobres, criminosos e os que sofrem a confusão mental. Ao passo que a economia capitalista moderna se desenvolve, surge uma elevada demanda de mão-de-obra, razão por que os pobres, os vagabundos e os exilados entram no mercado de trabalho, e a grande internação acaba. Só os criminosos e os loucos continuam a ser aprisionados. Mesmo a loucura e os loucos não ficam mais à margem da comunidade, mas tornam-se o *Outro* completamente excluído da sociedade. Desde o século XIX, a Psiquiatria, construída no silêncio do *Outro*, surge como um poder/saber/discurso. Tanto *História de Loucura* como *Vigiar e Punir* revelam a construção e subordinação do sujeito pelo poder/saber/discurso, que exerce imensa influência à crítica do feminismo e do pós-colonialismo.

2.2.2.3. Jacques Derrida: a desconstrução do centro e o *Outro* de *la différance*

Jacques Derrida aprofunda os pensamentos de Levinas sobre o *Outro*. O pensamento de Derrida sobre a *différance* também é uma filosofia em torno do *Outro*. O *Outro* que Derrida aborda é sempre a parte que se margina e se diferencia numa oposição binária.

Semelhantemente a Levinas, Derrida também organiza os seus pensamentos sobre a heterogeneidade a partir da tradição filosófica ocidental. Derrida indica que toda a tradição dos pensamentos ocidentais é dominada pelo logocentrismo, que põe dicotomias de todos os tipos, tais como identidade/diferença, sujeito/objeto, oralidade /escrita, significado /significante, entre outros. Além disso, entre as duas partes de cada uma das dicotomias há uma desigualdade: uma parte fica no centro e domina; a outra parte é secundária e subordinada. Neste modelo de dicotomia, a parte secundária e subordinada costuma ser vista como o *Outro*, por exemplo, o Oriente aos olhos do Ocidente e a mulher aos olhos do homem.

A crítica derridiana ao logocentrismo começa pela crítica ao fonocentrismo ocidental, que para Derrida, é a representação concreta do logocentrismo e se liga intimamente com o etnocentrismo. Em *Gramatologia*, o filósofo introduz três conceitos sobre a escritura e critica o pensamento hegeliano de que *a escritura alfabética é em si e para si a mais inteligente*, apontando que é etnocentrismo ocidental. Pelas mesmas razões, o androcentrismo é uma representação concreta do logocentrismo na relação entre homem e mulher.

Derrida pensa que neste modelo dicotômico arraigado na tradição ocidental dos pensamentos se fundamenta a sociedade hierárquica e o domínio de violência. A desconstrução tem por objetivo questionar a dicotomia, quebrar o sistema fechado e alterar o regime de hierarquia. Mas, para o Outro não se tornar o novo sujeito ou o mesmo, do ponto de vista da *différance*, Derrida assina que a libertação do Outro consiste em superar a dicotomia, abandonando o controlo de uma parte pela outra parte. O significado deriva das diferenças entre os signos e não existe um sujeito permanente de autossuficiência; enfim, o Outro e a alteridade são inevitáveis. Entre os dois sexos, Derrida não só se opõe ao androcentrismo, mas também ao feminismo extremo, considerando que o feminismo extremo é só a inversão da relação tradicional dos sexos, controlado e dominado ainda pelo logocentrismo. Derrida recusa a igualdade abstracta, reconhecendo que entre os dois sexos existem as diferenças. Além disso, para ele, também existem diferenças entre as mulheres; portanto, não existe uma definição única e fixa da mulher.

Com a crítica às dicotomias existentes nos pensamentos ocidentais, Derrida tenta revelar a desigualdade entre as duas partes e dar espaços e palavras aos Outros marginais e ausentes. Os pensamentos derridianos exercem influências directas no feminismo pós-moderno e do pós-colonialismo, dando-lhes fundamentação teórica, estratégias desconstrutivas e soluções.

2.2.3. O *Outro* como mulher (O *Outro* feminino)

O conceito do Outro é muito importante para o feminismo, sobretudo para o feminismo francês, constituindo um conceito mais importante para as teorias do estudo

sobre gêneros. Muitos teóricos do feminismo, com as suas teorias, contribuem para o desenvolvimento do conceito do Outro. Nesta parte, sondar-se-á o conceito de Simone de Beauvoir, por ter sido a base teórica para o estabelecimento do feminismo. Também vai fazer um mapeamento das teorias do Outro de Cixous e Rosi Braidotti, sendo a da fundadora da *écriture féminine*, uma teoria bem construtiva para o estudo da obra clariceana.

2.2.3.1 o *Outro* de Simone de Beauvoir

Em *O Segundo Sexo*, através de uma observação cuidadosa da sociedade humana, e com a fundamentação teórica da dialética hegeliana (senhor/escravo) e do existencialismo sartriano, Simone de Beauvoir tenta revelar que o estatuto social que uma mulher tem é secundário e subordinado. Beauvoir defende que a mulher também pode realizar a sua subjetividade, concretizar a independência e a liberdade e levar a cabo a igualdade entre homens e mulheres.

Baseada no desenvolvimento histórico da sociedade humana, Beauvoir faz uma análise detalhada sobre o processo em que o homem se afirma como sujeito e define a mulher como *Outro*. Na comunidade primitiva, como a produtividade é muito baixa, enquanto se apodera dos meios de produção, o homem descobre que ele próprio é um criador e tem a potência para dominar a Natureza. Por meios concretos da conquista da Natureza, na prática social, o homem possui um poder positivo de se afirmar sujeito e a autoconfiança para se realizar como indivíduo.

Mas devido a muitos fatores, a atividade da mulher é altamente limitada; mesmo na sociedade matriarcal, onde o estatuto feminino parece mais elevado, porque a sobrevivência da comunidade depende das mães. Beauvoir afirma que isso é só um mito. A mulher da sociedade matriarcal é sempre comparada com a terra, porque ambas têm vitalidade permanente e só através delas consegue a comunidade sobreviver e multiplicar. Neste sentido, toda a natureza é uma metáfora da mãe, e como a terra, a mulher também tem a magia de produzir. Quando a produtividade é baixa, o homem considera-se passivo e dependente da Natureza, porque a sua vida é determinada por essa mesma Natureza. O

poder mágico que a mulher possui fascina os homens, mas o que eles reverenciam não é a mulher, mas a Natureza.

O facto de alguns traços biológicos da mulher, tais como a gravidez, o parto e a menstruação, diminuírem a capacidade para o trabalho faz com que ela tenha de depender do homem para conseguir proteção e alimentos. As gravidezes consecutivas enfraquecem a mulher e consomem-lhe a maior parte do tempo. A maneira como sustenta a comunidade não é mais do que dar crianças à luz. Beauvoir utiliza dois termos hegelianos — transcendência e imanência — para explicitar o curso de vida diferente entre o homem e a mulher, que desempenham um papel fundamental na ontologia existencialista. A transcendência é o processo através do qual um ser humano ultrapassa a condição dada à partida e cria a sua própria vida, fazendo escolhas e tomando decisões. Os meninos são socializados para se tornarem independentes dos adultos; são encorajados a serem independentes e punidos se desistirem facilmente do empreendimento. A sua subjetividade é sempre estimulada, sob a forma de autoassertividade e autonomia. Mas a mulher destina-se a viver na imanência, onde assume, ao invés de procurar ultrapassar, os constrangimentos e as contingências limitam a sua liberdade. Os trabalhos domésticos da mulher acabam por confiná-la na repetição e imanência. Para Beauvoir, os limites da capacidade feminina para o trabalho constituem em si uma condição não favorável, mas a diferença biológica e a posse de meios de produção não justificam a escravização, porque a divisão do trabalho por sexo contribuiria para estabelecer uma associação amigável entre os dois sexos. (Beauvoir, 1970, p.77)

Beauvoir não nega que, com a utilização de técnicas avançadas, como o uso de ferramentas de bronze, para a mulher, a falta das forças provoque a situação secundária e reprimida da mulher, mas isso não é um fator determinante. Para a escritora francesa, a situação feminina de vassalagem é a consciência do imperialismo da consciência humana, que procura realizar objetivamente a sua soberania: “Se não houvesse nela a categoria original do Outro, e uma pretensão original ao domínio sobre o Outro, a descoberta da ferramenta de bronze não poderia ter acarretado a opressão da mulher.” (Beauvoir, 1970, p.77) O conceito do Outro de Simone de Beauvoir tem uma relação íntima com a dialética

hegeliana entre o senhor e o escravo e com o Existencialismo sartreano. Tendo a autoconsciência hegeliana como o ponto de partida, Beauvoir afirma que a categoria do Outro é tão original quanto a própria consciência. (Beauvoir, 1970, p.11) A existência do Outro tem sempre como premissa a existência do sujeito, o elemento de contrapartida. O sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como o essencial e fazer do Outro o inessencial, o objeto. (Beauvoir, 1970, p.12) Além disso, com base da filosofia sartreana, Beauvoir afirma que enquanto o homem se identifica como sujeito, objetiva e subordina a mulher. O homem é livre, é um ser para si. Ele toma decisão e responsabilidade por si mesmo. A mulher, o objeto e o Outro, cuja subjetividade e responsabilidade pelo ato é negada. A mulher é construída pelo homem, pela estrutura e regime social favorável ao homem. O homem cria todas as mitologias e pretensões sobre a mulher, reinando em todos os setores da sociedade. O mais trágico é que as mulheres interiorizam essas ideias, considerando-as descrição exata do sexo feminino.

Beauvoir revela o facto de a mulher ser o Outro, mas na opinião da filósofa, entre a mulher e o homem não há uma hostilidade radical como entre o proletário e o burguês, proposta por Engel. Para Beauvoir, o sexismo é mais complicado do que a questão de classe, porque o proletário pode pretender acabar com o burguês, mas a mulher não pode propor extinguir o homem. A relação entre os dois sexos deve ser o *Mitsein* original. A convivência e interesse comum reúne os homens e as mulheres e é impossível dividir a sociedade segundo os sexos.

Portanto, Beauvoir propõe-se a colocar a mulher no mundo de valores e atribuir a suas condutas uma dimensão de liberdade. Beauvoir pensa que a mulher tem a escolher entre a afirmação de sua transcendência e sua alienação como objeto. (Beauvoir, 1970, p.70-71). O homem, devido às vantagens fisiológicas, tem mais facilidade de realizar a transcendência através da prática social e conseguir a sua subjetividade, porque entre a vida pública e a vida privada não há contradição. A mulher, por desempenhar a função reprodutiva, tem de se esforçar mais para se realizar. Este processo é penoso, mas alcançar a meta não é improvável. O problema é: a mulher pode escolher ser um sujeito e declarar-se autónoma, mas para ser “uma mulher verdadeira”, ela tem que reconhecer-se o Outro.

Para ela, as duas escolhas são contraditórias, “a mulher hesitando entre o papel de objeto, de Outro que lhe é proposto, e a reivindicação de sua liberdade” (Beauvoir, 1970, p.72), mas isso não quer dizer que a mulher nunca vai conseguir a sua subjetividade. Com a divulgação da educação moderna, a mulher também tem a possibilidade de conseguir conhecimento e técnica social e alterar o regime desigual. Rumo à independência e à liberdade, com a expansão ao exterior e a criação. a mulher deve tornar-se sujeito.

2.2.3.2 o *Outro* de Hélène Cixous e *L'écriture féminine*

As feministas francesas pós-modernistas representadas por Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva percorrem caminhos inaugurados por Beauvoir. Por um lado, elas conservam os sentidos de subordinação e independência que o conceito de *Outro* implica, revelando ainda mais a situação do *Outro* da mulher e a desigualdade sexual, e opondo-se ao sexismo e à opressão sexual. Por Outro, elas ressaltam o sentido de diferença que o conceito conota, alterando a utilização do termo. As feministas pós-modernas não concordam com a proposta das feministas tradicionais (cuja melhor representante é Beauvoir), considerando que o feminismo tradicional apela apenas a um igualitarismo burguês, cujo objetivo é ganhar os mesmos direitos dos homens, numa sociedade patriarcal. Para alcançar a meta, o feminismo tradicional toma o homem como o Outro, de maneira que transforma a mulher em homem, caindo inevitavelmente na armadilha da lógica da identidade da metafísica ocidental. As feministas pós-modernas afirmam positivamente as qualidades femininas como o *Outro*, realçando as diferenças que a mulher, sendo o *Outro*, revelam. A alteridade tem a própria vantagem, por ser um modo de ser que reconhece mudanças e diferenças. A alteridade é uma maneira de ser, pensar e falar, e possibilita a existência de abertura e diferença.

O feminismo pós-moderno francês, representado, como já se referiu, por Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, é muito influenciado pela psicanálise de Lacan, pela filosofia do poder de Foucault e pelos pensamentos da desconstrução de Derrida. As feministas francesas pós-modernas realçam os três momentos de Édipo, atribuem importância ao poder do discurso ou escrita e relevam estrategicamente como a mulher é construída como o *Outro* pela tradição cultural ocidental em que o pensamento patriarcal

domina. Cixous acredita que a mulher pode alterar a História unânime e disciplinada, e é na teoria da *écriture feminine* que se representa melhor essa ideia.

Na base teórica da desconstrução derridiana, Hélène Cixous indica que o modelo dicotômico do pensamento é uma representação do valor do regime patriarcal. O homem simboliza categoria e hierarquia e tem o ímpeto de colocar a realidade numa estrutura hierárquica. A oposição entre os sexos é o protótipo de todos os binários em que a mulher ou o elemento feminino é sempre o negativo e passivo, que não tem poder. Mas conforme Cixous, a mulher não é só um *Outro* negativo e passivo, mas um *Outro* com diferença.

A *écriture feminine* de Cixous tem uma estreita ligação com os pensamentos lacanianos sobre os três estágios de Édipo e o registo do imaginário. No primeiro tempo, a relação mãe-criança é marcada por uma indistinção fusional, onde o filho é identificado com o Falo materno (único objeto que pode satisfazer a mãe), sendo a mãe, para a criança, um *Outro* absoluto, onipotente. Neste momento de Édipo, o pai real (e conseqüentemente, o simbólico) fica fora do circuito da relação mãe-criança. O pai aparece de forma velada, circula como significante no discurso materno, mas sua presença como terceiro, como quem faz corte na relação fusional mãe-criança ainda não está colocada. O segundo estágio de Édipo é caracterizado pela intervenção de um terceiro que introduz a lei da interdição à relação fusional da mãe com seu filho, permitindo que a criança se depare com a questão da falta. O pai passa a ocupar um lugar significativo (Nome-do-Pai), surgindo como metáfora da ausência da mãe, ocupando assim, o lugar do significante do desejo materno. A partir daí inicia-se um deslocamento, onde o filho imagina que o Falo da mãe é o pai (imaginário) e não mais ele. Nesse sentido, pai e Falo se confundem: trata-se aí de um Falo imaginário, que não circula e que “marca” o pai como onipotente e privador. O segundo tempo de Édipo é caracterizado pela intervenção de um terceiro, que introduz a lei da interdição à relação fusional da mãe com seu filho, permitindo que a criança se depare com a questão da falta (primeiramente percebida no Campo do *Outro*). Dessa forma, podemos dizer que o pai castra a mãe ao privá-la da criança. No terceiro tempo de Édipo, a questão da criança não está mais centrada em ser ou não ser o Falo, mas em ter ou não ter o Falo. O Falo aparece como simbólico e como tal pode circular na cadeia significativa (objetos

fálicos). Há a instalação da função simbólica paterna em que o pai é investido como ideal do *Eu*. É a função paterna que permite que a criança se coloque num lugar ativo, de sujeito desejante. Ela introduz o sujeito na castração simbólica, efetivando um corte entre o sujeito e o *Outro*. Conforme Lacan, para a mulher, os três tempos de Édipo são ainda um problema que fica por resolver. O facto de a mulher permanecer sempre no registo do Imaginário faz com que ela dependa mais da ilusão em vez da realidade. Mas na opinião de Cixous, o Imaginário traz mais possibilidades. É no registo do Imaginário onde cabem as diferenças, e as mulheres que permanecem no Imaginário gozam de muitas vantagens, como, por exemplo, mais liberdade quando escrevem.

No que diz respeito à *écriture feminine*, Cixous, muito influenciada pela desconstrução derridiana, considera-a indefinível: “*Imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista*” (Cixous, 1995, p.54) Cixous compara a escrita feminina com a masculina, apontando que o homem escreve sempre com tinta negra e a mulher, com tinta branca, fazendo textos abertos e diversificados, sobre as diferenças, a fim de extinguir o falocentrismo e romper a estrutura fechada de oposição binária. Podemos dizer que a *écriture feminine* de Cixous tem por objetivo estabelecer um sistema discursivo novo e um modelo novo de escrita, requerendo uma expressão singular dos sentimentos da mulher desde a perspectiva feminina e abandonando os modos masculinos de pensar, imaginar e exprimir.

Para levar à prática a *écriture feminine*, Cixous propõe uma (re)escrita do corpo. Na ordem hierárquica de uma sociedade patriarcal, igual à voz da mulher, o corpo da mulher também sofre opressão. O patriarcado reprime a mulher constringendo o seu corpo e o seu desejo, para que ela sinta vergonha ao falar sobre eles. Para conseguir a plena libertação, a mulher tem de retornar às perceções do corpo e experiências internas. Através da escrita feminina, usando a sua própria linguagem e descrevendo as sensações e experiências internas, a mulher vai retornar ao seu corpo, e, desse modo, romper com as proibições culturais tradicionais e derrubar os valores veiculados pelo sistema patriarcal.

Para Cixous, *l'écriture féminine* é um meio indispensável para a mulher libertar-se. Sendo a escrita uma forma do discurso, através dela, a mulher ganha de novo a voz e o poder: “Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas e las transformaciones indispensables en su historia.” (Cixous, 1995, p.61) Além disso, a *écriture féminine* também abre um campo em que a mulher resiste à ordem simbólica. É um campo de transgressão, subversão e salvação:

Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico. Sólo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos, los corredores periféricos nunca sometidos a autoridad alguna. Pero podemos comenzar a hablar. A designar algunos efectos, algunos componentes pulsionales, algunas relaciones de lo imaginario femenino con lo real, con la escritura.(Cixous, 1995, p.54)

O pensamento teórico de escrita de Cixous, de certo modo, é contraditório. Por um lado, para a escritora e filósofa francesa, uma obra ser ou não ser uma escrita feminina não tem a ver com o sexo do autor. Por outro, ela enfatiza sempre a ligação entre o corpo feminino, características sexuais e a escrita feminina, resultando na queda no essencialismo e biologismo. Cixous também se apercebe desse dilema, assim ela se inclui no grupo de escritores ao invés de inserir-se grupo de filósofos. A autora fundamenta a libertação feminina na escrita, com a intenção de construir uma sociedade utópica sem opressão e discriminação sexual. Com imaginação criativa e textos poéticos, cheios de emoção, Cixous escreve corajosamente o corpo, o desejo e a sexualidade de mulher, estimulando todas as mulheres a questionar e combater o patriarcalismo.

2.3. As Teorias sobre o Corpo

Clarice Lispector tenta construir a subjetividade através da escrita do corpo. Essa óbvia ênfase ao corpo faz-nos reexaminar com minúcia os preconceitos quanto ao corpo que temos em mente.

Entre as teorias do *Outro* e as do corpo, existem muitas correlações. Apesar de o corpo ser problematizado no contexto cultural da pós-modernidade, como a existência de

um ser humano é acima de tudo a existência do corpo, pode-se datá-lo dos tempos da Antiguidade Clássica. Desde a Grécia Antiga, têm surgido muitos pensamentos e saberes sobre o corpo, dando-nos possibilidade de repensá-lo no sentido mais genérico e com mais continuidade histórica.

Conforme o pensamento tradicional ocidental, o corpo é dominado pela alma, o que representa uma relação dicotômica entre o corpo e a alma. Por isso, para falar dele na escrita de Clarice Lispector, deve-se ter noção do desenvolvimento histórico da concepção do corpo no Ocidente.

Desde Platão, a alma e o corpo são considerados dois lados do *Eu*. Platão pondera que, na procura do conhecimento e verdade, o corpo é sempre um obstáculo, pois as experiências sensoriais que o corpo nos traz facilmente mentem. É só através dos pensamentos puros que se consegue o conhecimento e a verdade, de maneira que o corpo deve ser expulso do mundo humano de cognição. Os pensamentos de Platão sobre o corpo fundamentam a tradição ocidental de que o corpo é dominado pela alma.

Essa tradição fica ainda mais arraigada com o desenvolvimento da filosofia cristã. Para a religião cristã, o corpo carregado de desejos é o maior obstáculo que impede a aproximação a Deus. O controlo do corpo da religião cristã manifesta-se de várias formas, como penitência, celibato, abstinência, confissão, entre outros. O Platonismo e o Cristianismo pavimentam juntos a tradição corporal do ocidente, isto é: o corpo é inferior e malicioso, e a alma é sublime, pura e confiante.

Após a Era do Renascimento, o corpo é libertado da opressão da filosofia religiosa, mas o Iluminismo, tendo o racionalismo como princípio de orientação, apesar de ser um instrumento eficaz para romper a escuridão da religião, constitui uma nova opressão para o corpo. Nesse aspeto destaca-se Descartes. O dualismo entre a alma e o corpo estabelece o domínio duradouro da alma sobre o corpo. Para o filósofo francês, a alma e o corpo são dois lados do mundo. A primeira pertence ao lado espiritual e o segundo fica no nível material, de maneira que a primeira é superior ao segundo. Nesse aspeto, não existe grande diferença entre Descartes e Platão. Para as ideias de separação entre a alma e o corpo, a

alma, que é transcendente, domina sempre o corpo, que é profano. O corpo é um *Outro* gratuito e vagaroso, que não tem meta para alcançar, constituindo assim um objeto que é sempre explicado e utilizado. Durante séculos, esse dualismo entre o corpo e a alma desempenha, por um lado, um papel dominante tanto na vida diária como no pensamento e cultura; por outro, é sempre questionado e perturba a humanidade.

A partir do século XIX, houve uma onda de resistência ao dualismo entre o corpo e a alma. Nietzsche, filósofo alemão, propõe o seguinte: tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor. Ele ressalta a superioridade do corpo sobre o espírito afirmando que o corpo é um fenômeno mais rico, que autoriza observações mais claras e que a crença no corpo é bem melhor estabelecida do que a crença no espírito. Para o filósofo, o corpo é mesmo o *noumenon* da vida, e a existência humana é essencialmente a existência corporal. No contato com o mundo, não é a consciência humana que interpreta o significado, mas o corpo. Sendo uma vontade da vida, o corpo interpreta positivamente o significado do mundo. Nietzsche exalta o corpo, que sofreu desvalorização desde os tempos antigos, a fim de romper a tradição dos pensamentos metafísicos ocidentais e faz nascer um caminho novo onde se ressalta conscientemente o corpo.⁹

Quanto ao corpo, entre as tantas correntes da filosofia moderna que recusam o dualismo, a mais inspiradora é a filosofia corporal de Merleau-Ponty, herdeiro da Fenomenologia husserliana. Merleau-Ponty liga a fenomenologia com a existência corporal e, através da percepção, estabelece a relação entre o próprio e o mundo exterior. O filósofo constrói um sistema filosófico em que une o corpo e a alma, opondo-se à separação do corpo e da alma. Na opinião de Merleau-Ponty, um indivíduo percebe-se com o corpo em vez da consciência pura; por isso, ele substitui a oposição binária entre o corpo e a alma pelo conceito Corpo-Sujeito, pré-requisito e órgão para o ato de dar significado. Sem o Corpo-Sujeito, o ser humano não existe e não possui experiência, vida, conhecimento e significado. Para Merleau-Ponty, seria impossível falar sobre o corpo ou a alma sem a união entre o corpo e a alma; portanto, o corpo passa a ser conceituado de

⁹ Cf. Tiago Barros. “O corpo na filosofia de Nietzsche”, In: *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*. v. 3, nº 2. Rio de Janeiro. p. 152-154. 2010. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/v3n2/tiago.pdf>>, Acesso em: 20 ago. 2017

forma a englobar a percepção e o conhecimento do sujeito sobre o mundo. Esse conceito atribuí ao corpo a espiritualidade, libertando-o da definição como simples objeto. Sobre a questão do corpo e da alma, Merleau-Ponty chega a uma conclusão muito importante: o corpo humano e a alma são dialeticamente unidos. Não há diferença clara entre o corpo e a alma. A alma existe dentro do corpo e a vida do corpo envolve a existência da alma. Com base nessa teoria, se reexaminamos o mundo a que pertencemos e o corpo que possuímos, descobrimos que surgem grandes diferenças no significado do corpo e da visão do mundo que obtemos com ele: o pensamento e a construção da consciência são estreitamente ligados à percepção; o corpo deixa de ser um objeto passivamente dominado pela cabeça e constrói positivamente o sujeito do conhecimento do mundo.¹⁰

É a união entre o corpo e a alma que provoca o contraste e o abandono entre os dois, mas é mesmo o processo de compreender-se e de absorver-se. No âmbito do estudo corporal, como uma nova maneira de pensar, a união entre o corpo e a alma já substituiu a separação entre o corpo e a alma e constitui uma base teórica em que o corpo se abre para novas perspectivas.

A Fenomenologia de Merleau-Ponty atribui ao corpo o valor para a existência humana. Após Merleau-Ponty, as correntes da filosofia pós-moderna enfocam a concreta prática social do corpo. Michel Foucault mostra grande interesse na genealogia iniciada por Nietzsche e contribui para dar ao pensamento da pós-modernidade a maioria dos recursos teóricos. Quanto à explicação da tradição da opressão do corpo, Foucault também é bem diferente dos pensadores anteriores. Para ele, por um lado, o corpo e o desejo sofrem o controle e a opressão, e por outro, produzem e reproduzem o discurso da sexualidade de todas as maneiras. O discurso da sexualidade pode acontecer na confissão na igreja, mas também se encontra no estudo de medicina. Portanto, a relação entre o poder e a sexualidade não é só reprimir e ser reprimido. Como Foucault esclarece:

¹⁰ cf. Terezinha Petrucia da Nóbrega. “Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty” *In: Estudos de Psicologia*. v. 13, nº 2. Natal. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2008000200006>. Acesso em: 20 ago. 2017

Não se trata de imaginar que o desejo é reprimido, pela boa razão de que é lei que é constitutiva do desejo e da falha que o instaura. A correlação de poder já estaria lá onde está o desejo: ilusão, portanto, denunciá-lo numa repressão exercida *a posteriori*; vão, também, partir à cata de um desejo exterior ao poder. (Foucault, 1999, p.79-80)

Foucault vê que, mesmo na Idade Média, em que predomina o ascetismo, nunca falta o discurso da sexualidade. Ele recusa a exatidão do corpo, que é fundamental para Heidegger. A atitude que Foucault assume é antifundamentalista. Para ele, o corpo é uma produção do conhecimento. Desde Foucault, o corpo tem transitado do corpo como sujeito ao corpo como objeto, do corpo verdadeiro para o corpo discursivo. O que Foucault ressalta é o controle do poder sobre o corpo, sendo o corpo um objeto aproveitável e dominável. Nesse aspecto, as ideias de Foucault assemelham-se às ideias tradicionais do corpo, que ignoram a subjetividade que o corpo possui.

Além da abordagem sobre a relação entre o corpo e o poder efetuada por Foucault, entre tantas ideias e pensamentos pós-modernos, sobressaem-se ainda a discussão de Roland Barthes sobre a relação entre a leitura e o corpo, o estudo corporal de Georges Bataille sobre a cultura pornográfica, a interpretação de Gilles Deleuze sobre a produtividade do desejo e a investigação de Jean Baudrillard sobre a relação entre o corpo e o consumismo.

Representada respectivamente por Merleau-Ponty e Foucault, A filosofia ocidental sobre o corpo traça-nos duas formas para pensar: o corpo verdadeiro e o corpo discursivo. Esses dois tipos de corpo não são independentes entre si, mas interativos. Nas obras de Clarice Lispector destaca-se essa interação entre o corpo verdadeiro e o corpo discursivo. A abordagem analítica à consciência do corpo clariceana é, em primeiro lugar, um reexame dos textos literários da autora, abandonando a antiga tradição da separação entre o corpo e a alma, mas aceitando e ressaltando a união entre o corpo e a alma. Para a autora brasileira, o corpo não é só uma existência natural, mas discursiva. Não é apenas um objeto dominável, vigiável e punível, mas um sujeito positivo. O corpo na escrita de Clarice Lispector nasceu exatamente na interação entre o *Eu* e o *Outro* e entre o sujeito e o objeto.

3. A VIDA DE CLARICE LISPECTOR: O BEM E O MAL, O AMOR E O ÓDIO, A VIDA E A MORTE

Clarice Lispector nasceu em Ucrânia, mas escreveu apenas em português durante toda a sua carreira literária, em que publicou 9 romances, várias coletâneas de contos e cinco livros para crianças. É bastante difícil definir a sua identidade, seja a literária, seja a individual. Em certo modo, o mistério marca a sua personalidade, como o que bem demonstra num poema que lhe dedicou Carlos Drummond de Andrade:

[...] Clarice,
veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
era Clarice viajando nele.¹¹

Com esta estrofe do poema, o poeta conseguiu atribuir à autora brasileira essa característica bem reconhecida tanto pelos leitores comuns como pelos estudiosos profissionais: Clarice Lispector é uma escritora misteriosa. Essa impressão é ainda intensificada pelas próprias palavras da autora: “Sou tão misteriosa que não me entendo” (*apud* Moser, 2013, p.13). Geralmente, falar sobre o mistério de um escritor é falar sobre a incompreensibilidade das suas obras e Clarice Lispector é na verdade uma escritora cuja leitura é um desafio. Mas para ela, o mistério radica primeiramente na sua trajetória da vida, do seu nascimento à sua morte, passando por sua beleza enigmática e pelo ar misterioso na sua escrita.

¹¹ O poema é intitulado “Visão de Clarice”, escrito por ocasião da morte da escritora em dezembro de 1977. Clarice faleceu dia 9 de dezembro, às vésperas de seu aniversário, e o poema fora publicado no dia seguinte (10/12/77), no *Jornal do Brasil*. V Edgar César Nolasco, *Amizades gauches*, In: *Revista Cerrados*, Universidade de Brasília, v. 17, n. 26. 2008. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8360>> Acesso em: 20 ago. 2017.

Elaborar uma explicação razoável para este mistério consiste no primeiro desafio que enfrentam os que se dedicam ao estudo de Clarice. Tanto Marta Peixoto — uma das estudiosas mais importantes da escritora brasileira — como Benjamim Moser, tradutor e biógrafo de Clarice Lispector, fizeram uma tentativa de descerrar esse véu. Para Peixoto, o mistério de Clarice tem duas fontes: primeiro, a vida enigmática, que tem a ver directamente com a identidade da escritora. Ela é judia, e nasceu no estrangeiro. A sua data do nascimento, tem sido um enigma por longo tempo¹². Benjamin Moser afirma que a falta de informação gerou uma mitologia (Moser, 2010, p.4). Além disso, Clarice falava Português, mas com um sotaque bem exótico, e viveu quase vinte anos fora do Brasil. Como se isso não fosse suficiente para construir uma imagem enigmática, a leitura de seus textos também implica mistério, pois, além daqueles que cita como influentes em suas criações (Hermann Hesse, Dostoiévski, Monteiro Lobato, Machado de Assis e Katherine Mansfield), há ainda Virginia Woolf e James Joyce, cujas presenças os críticos insistem em enumerar, mas que Clarice nega sempre, dizendo nunca os leu antes de escrever o primeiro romance.

Marta Peixoto argumenta que o ar misterioso de Clarice Lispector é mais o resultado de uma intenção que de um “acaso”, pois, por exemplo, seja em entrevista, seja em seus próprios textos literários, a escritora, ao mencionar o seu nascimento, fala sempre muito vagamente, assim como se suspeita que minta quanto à data de seu nascimento, episódios da vida, livros que leu e os escritores que a influenciaram.

No entanto, a teoria elaborada por Marta Peixoto parece contradizer a afirmação de Benjamim Moser. Para o biógrafo, ser Esfinge é apenas a expectativa de outras pessoas, enquanto a própria Clarice Lispector só quer é ser dona de casa: ela diz a verdade ao escrever a crónica “Meu mistério e não ter mistério”, e a sua falta de interesse em ser entrevistada e fornecer mais informações sobre a sua pessoa, mais que reforçarem a aura

¹² Marta Peixoto revela que “She (Clarice) was generally believed to have been born in 1925, whereas documents that recently became public reveal her birth date as 1920” V. Marta Peixoto, *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London. 1994, p.xvi.

de mistério, podem ser explicadas como uma tentativa de fugir à construção de um mito. (Moser, 2010, p.5)

Outra grande contradição se faz presente no texto de Marta Peixoto: uma Clarice mentirosa parece ser oposto à procura da realidade a que a escritora dedicou a vida inteira em sua criação literária. Na verdade, realidade e mistério, duas coisas opostas, parecem conciliados na vida e na escrita de Clarice Lispector. É para encontrar uma realidade extrema que ela apresenta elementos misteriosos em seus textos. Com o objectivo de esclarecer o assunto, torna-se necessário discutir o que é a realidade que Clarice tenta buscar durante toda sua vida.

Em primeiro lugar, a realidade que Clarice Lispector se dedica a procurar não é a verdade de objetos, assuntos e fenómenos concretos, mas uma percepção e confirmação da existência, ou, em suas palavras, o próprio *viver*: ela insiste em reiterar que a realidade de viver precede sempre à questão da identidade — “A única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo. Que sou? Bem, isso já é demais.” (PCS, p.20).

Assim, a realidade clariceana aproxima-se da autenticidade heideggeriana. Como uma realidade metafísica, “*viver*” vai chegar através de *reflexões puras*, da maneira que a verdade de Clarice se apresenta também numa dimensão linguística, que quer resolver a questão de como exprimir verdadeiramente o viver através da linguagem. Conforme afirma E. R. Monegal, Clarice “revela uma determinação quase maníaca de usar a palavra correta, esgotar as possibilidades de cada palavra, construir uma estrutura sólida de palavras”¹³. (Monegal, 1966, p.1001) Deve-se, então, estar atentos à linguagem poética utilizada pela autora e às “amarras mitopoéticas (*mythopoetic moorings*)” (Fitz, 1985, p.24) do texto. Essa linguagem particular e misteriosa, na realidade, é a revelação da realidade. É no paradoxo linguístico que reside a chave do entendimento da autora brasileira.

Segundo, como acima referido, a procura de Clarice Lispector revela uma dupla missão: a da realidade existencial e a da realidade linguística, que se unem na procura da identidade. Na perspectiva de Marta Peixoto, o véu do mistério da escritora brasileira é feito

¹³ “reveals an almost maniacal determination to use the right word, to exhaust the possibilities of each word, to build up a solid structure of words”. (Monegal, 1966, p.1001). Tradução da autora.

pelas múltiplas identidades: mulher, judia, brasileira naturalizada, nordestina, carioca, burguesa, escritora, etc. Para Clarice Lispector, a procura da existência geral e universal consiste em exatamente encontrar uma identidade definitiva entre tantas. Como ela própria confessa:

Como entender-me? Por que de início aquela cega integração? E depois, a quase alegria da libertação? De que matéria sou feita onde se entrelaçam, mas não se fundem os elementos e a base de mil outras vidas? Sigo todos os caminhos e nenhum deles é ainda o meu. Fui moldada em tantas estátuas e ainda não me imobilizei... (DM, p.478)

Dessa maneira, a escrita de Clarice Lispector torna-se um ato de autoidentificação. Procurar a realidade essencialmente realiza-se no sentido individual, que se manifesta como o auto-entendimento, ou melhor, o processo da construção do próprio ser.

É com a escrita que Clarice Lispector se apercebe da existência geral e encontra a identidade individual. Sem a expressão verbal concretizada através da escrita, seria impossível para ela estabelecer a identidade subjetiva como um indivíduo e como uma escritora. Com o efeito da linguagem, o autoconhecimento consegue desenvolver-se na relação entre o Eu e o Outro.

Clarice Lispector é uma pessoa gozando de múltiplas identidades, que podem ser classificadas em três categorias: escritora; mulher; ser humano. Por isso, sua construção da identidade realiza-se principalmente através de três aspetos: a) o ato de escrever, que confirma a identidade como escritora. A característica da escrita clariceana é a assimilação entre o escrever e o viver. Para ela, viver é o mesmo que escrever e vice-versa. O escritor como o sujeito, através do espelho da escrita, abre-se continuamente ao mundo *do outro*, assim como alcança o conhecimento de si próprio. b) a descrição do percurso até chegar ao ser. Na maioria das suas ficções, Clarice Lispector tenta descrever o percurso das personagens femininas para chegarem ao próprio ser. A subjetividade constrói-se quando se encontra a própria voz; ou seja, só com a transgressão da escrita, as mulheres limitadas pela sociedade patriarcal são capazes de encontrar a sua verdadeira identidade. c) a participação dos bichos, na construção da subjetividade. Esta não conseguiria concretizar-se sem a presença dos bichos como o *Outro*.

Na primeira relação entre o *eu* e o *outro*, para confirmar a própria identidade, o viver do autor deve ser estabelecido um relacionamento especular entre o viver do escritor e sua criação literária. Assim, é natural que exista uma assimilação entre a vida e a escrita de Clarice Lispector, cuja manifestação primordial é haver em quase todas as obras traços autobiográficos, uma vez que são sempre lembranças do passado ou reflexões sobre ele. Muitos de seus livros, embora inventados, tornam-se uma predição de sua vida futura. Por isso, podemos considerar a maioria da escrita clariceana textos de autorreferência, isto é, considera-se que a experiência e a sociedade em que vive a autora exercem uma influência profunda, até determinante, sobre a criação literária. O que Clarice experimentou e a marca deixada pela sociedade existe em todo o lado. Mas é preciso cuidado: a escrita clariceana não espelha simplesmente a vida; passa a ser um texto de autorreflexão, estabelecendo um laço entre o *Eu* e o *Outro*, revelado através da transgressão da linguagem. De certo modo, a revelação fortalece o mistério de Clarice, que deveras é o resultado da procura da extrema realidade tanto existencial como linguística.

A teoria lacaniana sobre a imagem de espelho não só serve para estabelecer o relacionamento entre o desejo e a consciência do desenvolvimento individual, mas também pode ser utilizada para explicar a relação geral entre o *Eu* escritora e o *Outro*. Lacan argumenta que só é possível encontrar o *Eu* no *Outro*. O desejo do *Outro* escondido no interior do escritor pode ser visto como o escritor (bebê) olhando para o espelho na teoria lacaniana; a imagem no espelho é o significado e o sentido de si mesmo. Na perspectiva de Lacan, o molde e a base onde a consciência individual se pode estabelecer são de fora. A consciência é construída com o reflexo do espelho e com a linguagem. É com a escrita espelhada e a transgressão linguística que Clarice Lispector transforma o próprio desejo na autoidentificação. Comungando continuamente com o *outro*, o *Eu* consegue vir-se a realizar. Por isso, para entender a realização do *eu* de Clarice Lispector, deve-se ter sempre como partida a assimilação entre o viver e o escrever da autora, vendo como referência a sua própria vida para analisar os textos literários e indagar a verdade que a escritora deseja alcançar.

Em comparação com outros escritores, para Clarice Lispector, a assimilação entre o viver e o escrever atinge o nível mais elevado, que contém dois aspectos: o viver e o escrever que ela própria realmente experimenta; e o escrever de Clarice nos olhares do *Outro*, isto é, a vida e escrita ampliadas pelos estudos e críticas. O primeiro é o seu processo total da autorrealização: o crescimento do corpo e da alma como indivíduo, e também de uma carreira literária inteira que tem começo e fim. Essa vida é linear e não só se refere às experiências verdadeiras, mas também às vidas inventadas nas obras literárias. O segundo, o viver nos olhares do *Outro*, demonstra a essência da vida, que não é linear, mas circular e não tem como o fim a morte da autora, mas prolonga-se até hoje, e possivelmente vai continuar a renovar-se.

Para falar do primeiro viver, que Clarice Lispector experimenta em carne e osso, recorreremos diretamente às biografias e as obras próprias da autora. Esse viver parece um monólogo. Quanto ao segundo viver, podemos chegar a um conhecimento mais profundo com a interpretação do *outro*. É com o diálogo contínuo com o *outro* que esse viver consegue prolongar-se no espaço e no tempo. A indagação de Clarice sobre a verdade vai-se desenvolver a partir desses dois tipos de viver.

3.1. Infância: Mal, Pobreza e Crescimento

Clarice Lispector é uma escritora que, além de não pertencer a nenhuma corrente, escola ou geração literária, também, como já se disse, deixa dúvidas quanto ao país ou à região a que pertence. Carlos Mendes de Sousa tem razão em classificá-la como “mulher em fuga” e colocar a sua escrita em um *não-lugar* (*non-place*). Outros críticos lançam comentário semelhante, o que ressalta a singularidade e particularidade de Clarice. Alceu Amoroso Lima afirma que Clarice Lispector é “uma trágica solidão em nossas letras modernas”. (*apud* Sá, 1979, p.29), o que nos faz pensar a que fator se deve verdadeiramente essa trágica solidão literária.

Na literatura brasileira, Clarice Lispector, seja no estilo, seja nos temas que aborda, é em tudo diferente dos escritores que a antecederam e dos que lhe são contemporâneos. Seus nove romances, várias coletâneas de contos, cinco livros destinados ao público

infantil representam uma *quebra*, e também um progresso. Sua vida, quer como indivíduo, quer como criadora literária, desenha um círculo de viver, sentir, exprimir e viver. Se o viver da escritora como indivíduo começa no momento do nascimento, o viver no sentido existencial só tem início quando esta se apercebe pela primeira vez de ter consciência sobre o viver e se torna capaz de indagar-se sobre o próprio ser.

A existência e o vazio são dois temas com os quais Clarice Lispector elabora a sua carreira literária durante a toda vida. É a sua vida verdadeira, em particular a experiência na infância e na adolescência, que determina a sua procura da existência. Para Clarice, a identidade, antes de ser uma questão filosófica, aparece como uma questão concreta que perturba a sua vida. Desde o momento em que chegou ao mundo, começaram a aparecer dúvidas sobre sua identidade verdadeira.

Nascida numa família judia, numa pequena aldeia da Ucrânia, seu nascimento dela é apenas um *acaso*. A mãe, que já tivera duas filhas, só deu à luz Clarice, depois de uma doença, que a superstição local dizia ter cura com a gravidez. Assim, a escritora veio ao mundo com a missão de salvar a vida de sua mãe, embora não o tivesse conseguido por muito tempo.

Em 1921, no colo dos pais, Clarice Lispector rumou ao Brasil com a família. A imigração para *o país do futuro* é outro acaso para a escritora. Se o convite enviado pelos parentes dos Estados Unidos tivesse chegado mais cedo, a família teria ido para a América do Norte. Caso isso tivesse ocorrido, Clarice Lispector talvez se tivesse tornado uma escritora em língua inglesa ou em ídiche, e não iria considerar por toda a sua vida o Português, como língua materna. Em seus textos, Clarice aborda sempre a questão do *acaso*, lançando sempre perguntas como “Quem não é o acaso da vida?”. Para explicar essa referência na escrita, Benjamim Moser, sugere uma leitura sob a perspectiva da trajetória de vida de Clarice, visto que tantos acasos no começo da própria vida constituem motivação que ela procure sempre o sentido do ser. Isso também determina a característica de autorreferência em toda a escrita clariceana.

A infância, como a partida da consciência do *eu*, ocupa um lugar particular no mundo literário da escritora. Quando a família Lispector chegou ao Brasil, recorreu aos parentes que moravam no estado de Alagoas. Segundo os biógrafos de Clarice, a infância dependente dos tios não era feliz. Depois de três anos em Alagoas, a família mudou-se para Recife, mas esse período, embora curto em proporção aos outros, deixou marcas profundas nos textos clariceanos, como *A Hora da Estrela*, último livro publicado em vida da escritora. Nele, ela descreve a vida penosa de uma jovem nordestina chamada Macabéa, que emigra de Alagoas para o Rio de Janeiro. O facto de Macabéa ser órfã de pai e mãe e ser criada por uma tia que às vezes a maltratava lembra-nos a vida infeliz de Clarice em Alagoas. Macabéa, muito pobre, feia e sem futuro, é uma figura muito diferente de outras personagens femininas clariceanas.

Também em *Perto do Coração Selvagem*, a estreia literária de Clarice, aparece também uma figura feminina órfã de pai e mãe. Como Macabéa, Joana, a protagonista do romance também foi adotada por parentes e criada num ambiente hostil. Essa personagem deve-se também aos primeiros anos de Clarice em casa dos tios e constitui mais uma vez uma autorreferência.

Em 1924, junto com a família, Clarice Lispector mudou para Pernambuco onde passou o resto da infância. Por esse tempo, a doença da mãe agravou-se e a situação económica da família Lispector piorou. Em *Felicidade Clandestina*, uma coletânea de contos publicada em 1971, Clarice Lispector reuniu textos com características autobiográficas e registou no papel aquele período tanto penoso como feliz. “Restos do Carnaval”, “Felicidade Clandestina” e “Os Desastres de Sofia” são, nesse livro, os três contos mais representativos da autorreferência em forma de recordação. Mas eles não só transportaram a autora para os tempos da infância, como também a fizeram abordar a questão da relação entre o desejo, o desenvolvimento individual e a felicidade. Com a escrita de autorreferência, Clarice Lispector deixa claro o processo da construção da autoconsciência e concretiza a procura da verdade tanto na dimensão existencial como na dimensão linguística.

“Restos do Carnaval” é um texto narrado em primeira pessoa, no qual uma menina de oito anos, por falta de recursos financeiros, nunca havia ido a um baile infantil nem se havia fantasiado. O Carnaval era-lhe sempre alheio: o que ela podia fazer era ver os outros fantasiados e felizes. Mas um dia, a sorte por fim lhe calhou: como sobrasse papel crepom, a mãe de uma amiga resolveu fantasiá-la de rosa. Como a doença de sua própria mãe se agravasse, a menina teve de ir correndo à farmácia, fantasiada de flor. Mas sem estar ainda penteada e com os lábios pintados, o que a tornaria uma moça. Por isso, aquele Carnaval perdeu o encanto, embora no final, tivesse havido uma “salvação”, quando um menino jogou confete em seus cabelos e ela, “mulherzinha de 8 anos” considerou “enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa” (FC, p. 28)

Com esse pequeno texto, a autora revela o processo da formação da autoconsciência de uma menina, cujo maior desejo era crescer e tornar-se moça. O desejo de crescimento é expresso na expectativa de fantasiar-se de flor, com os cabelos encaracolados e o rosto maquiado: “eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável — e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice.” (FC, p.28). Com esse episódio, Clarice Lispector também pretende questionar a natureza última da felicidade, reiterando mais uma vez que o acaso é a inevitabilidade da vida: “o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso.” (FC, p.27-28) A menina teve de suspender o sonho de ser flor e aceitar com amargura a própria meninice: “fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava.” (FC, p.28) A depressão produzida pelo desejo falhado de crescimento faz grande contraste com a felicidade dos outros. Clarice Lispector, como tinha as mesmas experiências, teve a coragem transgressora de questionar as ideias triviais sobre a felicidade e através da escrita, transformou esse questionamento numa maneira para procurar a verdade. Tudo isso podia remontar à sua infância e adolescência.

Em “Cem Anos de Perdão”, outro conto incluído em *Felicidade Clandestina*, Clarice Lispector utiliza novamente a rosa como tema. A mesma rosa, símbolo do crescimento individual e da autoconsciência, faz a ligação entre “Restos do Carnaval” e “Cem Anos de

Perdão”. A rosa entreaberta simboliza a menina em crescimento e a rosa aberta completamente concretiza o amadurecimento. Diferente de “Restos de Carnaval”, no qual a fim de conseguir o próprio desenvolvimento e identidade, a menina tem de realizar a metamorfose com a fantasia de rosa, em “Cem Anos de Perdão”, o crescimento e a identificação são obtidos pela cobiça, roubo e posse da rosa, ou melhor, pela realização do mal. Conforme Freud, a perversidade da infância não é essencial e o mal infantil na verdade é um tipo de desejo. Para as crianças, que ainda não tem o superego formado, é o desejo que motiva a construção da consciência do *eu*. É o mal que acelera a construção do *eu*. A cobiça em ser rosa é exatamente um desejo. Quando a menina descobre que, no seu canteiro, estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo”, ela ficou “feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria.” (FC, p.60)

A menina fica ansiosa em estabelecer uma relação da comunhão entre a rosa e ela própria e, com a interiorização de ser uma rosa, tenta concretizar o desenvolvimento: “Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume.” (FC, p.60) Depois, a menina toma a decisão: pegar nela, que na verdade é um ato de roubo: “Eis-me afinal diante dela. Para um instante, perigosamente, porque de perto ela é ainda mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos.” (FC, p.60) Através do mal do roubo, a menina por fim possui a rosa e realiza o desejo de ser grande. Nesse conto clariceano, o mal obtém o poder de construir pela transgressão e destruição, e a garota não se sente arrependida por efetuar o mal, porque “ladrão de rosas e de pitangas tem 100 anos de perdão. As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens.” (FC, p 62)

Nota-se que Clarice Lispector se dedica a explorar “os males da infância”, criando muitas cenas em que as crianças como roubam flor, livro, matam pintos... As biografias, cartas e outros depoimentos mostram que todos esses acontecimentos foram experimentados pela autora durante a infância. Assim como os temas da felicidade e da

existência, a relação entre o mal e o crescimento individual também pode datar aos primeiros anos da vida da escritora.

Em Recife, Clarice Lispector começou a ler livros de literatura. Por falta de recursos financeiros, não os podia comprar, mas requeria muitos deles nas bibliotecas públicas. Ao falar sobre suas leituras na infância e adolescência, a escritora já adulta confessou que não lia por escolhas cuidadosas, mas, sim, tudo o que pudesse alcançar: “Quando eu aprendi a ler e a escrever, eu devorava os livros! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho, coisa que nasce!” (*apud.* Gotlib, 1995, p.87) Tal procedimento continuou, pois ela não distinguia literatura séria e livros de mero entretenimento, lendo Dostoievski junto com romances cor-de-rosa.

Que papel, então, a leitura na adolescência desempenha na criação literária de Clarice Lispector? A utilização das técnicas literárias como corrente da consciência e epifania conectam-na com escritores modernos europeus. Como já se disse, quando estreou com *Perto do Coração Selvagem*, Álvaro Lins viu nela uma Virgínia Woolf ou um James Joyce brasileiros. Mas Clarice recusou-se a reconhecer essas influências, alegando que, apesar de o título ser uma frase tirada de *O Retrato de um Artista Jovem*, obra-prima de Joyce, a sugestão foi de seu amigo Lúcio Cardoso; ela nunca havia lido qualquer livro de Joyce ou Woolf antes de publicar o primeiro romance. (Cf. Manzo, 1998, p.25).

Clarice Lispector também é considerada próxima a Sartre, pelo hábito de refletir sobre existência; sua carreira literária coincide com a época em que Sartre exercia influência universal com a publicação de *O Ser e o Nada*. Mas a escritora nega completamente a leitura ou influência do grande filósofo francês. Na opinião de Marta Peixoto, Clarice Lispector também mente com relação a suas leituras, em função da vaidade literária. No entanto, ela confessa que a escritora neozelandesa Katherine Mansfield e o poeta e romancista alemão Hermann Hesse, entre outros, tiveram influência sobre sua obra.

Dois contos de carácter autobiográfico reunidos em *Felicidade Clandestina* contam-nos não só a experiência de Clarice na adolescência, mas também revelam a influência literária que ela recebeu dos dois escritores mencionados acima.

Clarice Lispector conheceu Katherine Mansfield por acaso. Aos quinze anos, por dar explicações a crianças, ganhou pela primeira vez algum dinheiro e, com ele, foi a uma livraria matar o desejo de possuir um livro. No balcão, deparou-se com um livro aberto e uma frase lhe saltou aos olhos, capturando-a. Fascinada, não parou de ler, pois o livro “continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesma. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu!” (DM, p.491). Nada mais era que um exemplar de *Bliss*, de Katherine Mansfield, que, em Português, tomou o nome de *Felicidade*. A autora inglesa toma epifania como técnica principal, e retrata o mundo interior de mulheres a partir da trivialidade de sua vida cotidiana. “Felicidade Clandestina”, conto de Clarice, no qual é narrada na primeira pessoa a história de uma menina magra e pobre, pode ser visto como uma obra que reflete a *Felicidade* de Katherine Mansfield. Esse conto igualmente autobiográfico, reflete de novo a situação da família Lispector e a vida da Clarice enquanto adolescente: a menina magra adora ler, mas não tem dinheiro para esse luxo. Tem uma colega gorda, cujo pai é dono de uma livraria. Apesar de a menina gorda ter tudo o que a magra deseja, inveja-a e resolve torturá-la. A gorda possui *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, um livro que a menina magra quer muito ler, até poder “ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o.” (FC, p.12) A gorda promete emprestá-lo à menina magra, mandando-a ir buscá-lo à sua casa. Mas todas as vezes que a magra o fez, decepcionou-se, pois a gorda dava sempre uma desculpa de que o livro não estava, que o havia emprestado. Um dia, a mãe da menina gorda descobriu a história e ficou zangada, pois o livro nunca tinha saído de sua casa. Com a intervenção da mãe da menina rica, a menina magra volta, então, para casa com o livro, sentindo imensa felicidade:

 Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina

para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.(FC. p.12)

O excerto acima revela claramente que a leitura desempenha um papel muito importante na vida de Clarice Lispector, desde a infância. Mais uma vez, a autora tenta indagar a construção da consciência do eu e a felicidade. O tema da felicidade, herdado de Katherine Mansfield, foi relacionado à característica mística: a felicidade é momentânea, nunca é estável. Contrariando as opiniões comuns sobre a felicidade, Clarice Lispector mostra que, quanto mais difícil se concretiza a expectativa, mais feliz a pessoa se vai sentir. A felicidade clandestina de que gozava Clarice enquanto menina pela leitura, foi alargada e aprofundada nos anos de amadurecimento. A felicidade passou a ser um tema ao qual se dedicou a explorar, como parte indispensável da procura da realidade existencial

Como em “Cem Anos de Perdão”, Clarice Lispector, em “Felicidade Clandestina”, aborda mais uma vez a perversidade infantil, ou mais concretamente, a relação entre o bem e o mal. Entre a menina gorda, que é perversa, e a menina magra, que é boa, existe uma relação de oposição. Mas é também uma relação de dependência mútua, porque ambas as meninas constituem juntas o mundo de crianças, simbolizando o mesmo desejo: desejar possuir o que não se possui. A menina gorda é a que pratica o mal por invejar a menina magra, porque ser magra e ter cabelo liso é o que ela deseja com ansiedade. A menina magra, sendo símbolo do bem e inocência, é a que sofre o mal, mas o sofrimento dela também se deve ao desejo: ela deseja possuir o livro que só a menina gorda tem. Quando, com a ajuda da mãe da menina gorda, finalmente possui o que deseja, o desejo interior consegue satisfazer-se, como sintetiza a frase final do conto: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.” (FC, p.12). A menina magra, com a posse do livro, realiza por fim o seu desejo de crescer e tornar-se grande.

Para satisfazer o desejo interior de ser grande, o bem da menina magra é tão importante quanto o mal da menina gorda. É o *bem* da redenção. Além do forte desejo de possuir o livro, a vontade de sofrer que a iguala a um mártir também é uma motivação para a menina magra ir à casa da menina gorda todos os dias. Por suportar o mal praticado pela

menina gorda, a menina magra consegue sentir a felicidade a partir do sacrifício. Clarice explora de maneira mais profunda o tema da relação dialética entre o sofrimento e a felicidade nos romances, cujo melhor exemplo é *A Paixão segundo G.H.* Paixão, sendo um vocábulo religioso/filosófico, veicula uma mensagem de dois sentidos: é um grande sofrimento, mas também grande felicidade.

Herman Hesse também exerce imensa influência sobre Clarice Lispector, não só inspirando-lhe expressões linguísticas e técnicas narrativas, mas também despertando-lhe a vontade de ser escritora: *O Lobo das Estepes* impressionou-a de tal forma que, imediatamente, pôs-se a escrever um romance. No entanto, não o acabou.

Um jornal de Recife tinha uma secção infantil para publicar a escritura das crianças, e Clarice Lispector enviou os seus contos, mas nenhum foi selecionado. Muitos anos depois, quando se lembrou desses primeiros treinos literários, tentou explicar o porquê do seu fracasso: “Todas as histórias vencedoras relatavam fatos verdadeiros. As minhas somente continham sensações e emoções vividas por personagens fictícias.” (*apud* Gotlib, 1995, p.87) Essas lembranças permitem-nos verificar que, desde o começo da sua carreira literária, Clarice Lispector já é uma escritora diferente dos outros. O que a preocupa na narrativa não é o enredo, mas um outro mundo ligado estreitamente com as sensações. Para ela, indagar a realidade que não se limita ao mundo já conhecido parece um instinto, que é inato e não é obtido pela educação.

Depois de a mãe ter morrido, a família Lispector mudou-se para o Rio de Janeiro. Daí em diante, a metrópole passa a ser o centro em que se movimenta a sua escrita. Tomando o Rio como fundo, ela cria uma série de imagens das mulheres urbanas, dedicando-se a retratar-lhes a existência psicológica e social, alargando e aprofundando a literatura urbana brasileira. A emigração para o Rio não melhorou a situação económica da família Lispector. Foi nesse período que Clarice iniciou a prática literária como escritora, o que significa que sua escrita não podia excluir temas sobre pobreza ou justiça social.

Nesses primeiros tempos da prática clariceana, a literatura brasileira era dominada pelo regionalismo de Jorge Amado e Graciliano Ramos, de características realistas e de

compromissos políticos. O facto de a escrita de Clarice ser completamente diferente provocou mal-entendidos e afetou a receção do público. Na realidade, nunca faltou à Clarice a responsabilidade social. Esta surge tanto na ficção como na crónica, como se pode ver, por exemplo em “A Grande Viagem” e “Mineirinho”. Até se pode dizer que no tratamento do tema sobre a justiça e igualdade social do Brasil, Clarice Lispector fica à frente dos escritores brasileiros. Através da revelação em vez da representação, Clarice Lispector eleva essas questões ao nível filosófico. E tudo isso pode ser realacionado à vida miserável da infância e adolescência.

3.2. Mocidade: Emoção, Amor e Casamento

Terminados os estudos secundários, Clarice Lispector entrou na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil (a atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), e, ao mesmo tempo, começou a trabalhar como secretária e tradutora, a seguir como jornalista, começando a escrever, por essa época, o seu primeiro romance. Nádía Batella Gotlib, biógrafa e estudiosa de Clarice, mostrou ser Direito Penal a disciplina de que Clarice gostou mais. Aliás, a sua dissertação de graduação também foi elaborada sob esse tema. Com a investigação, Nádía provou que o que realmente interessava à escritora não era a fundamentação da lei, mas a relação entre a natureza humana e o bem e o mal, o que mostra ser razoável ter Clarice abandonado o Direito para abraçar as Letras, o que também pode ser visto como mais uma tentativa para indagar mais profundamente a justiça social, a existência e a essência humanas.

Em 1943, Clarice Lispector casou Maury Gurgel Valente, seu colega na universidade. Antes do casamento, naturalizou-se brasileira. Na carta para o então presidente Getúlio Vargas, pedindo a naturalização, ela escreveu:

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo.[...] Infelizmente, o que não posso provar materialmente – e que, no entanto, é o que mais importa – é que tudo que fiz tinha como núcleo minha real união com o país e que não possuo, nem elegeria, outra pátria senão o Brasil. [...] Poderei trabalhar, formar-me, fazer os indispensáveis projetos para o futuro, com segurança e estabilidade. A assinatura de

vossa excelência tornará de direito uma situação de fato. Creia-me, senhor presidente, ela alargará minha vida. E um dia saberei provar que não a usei inutilmente. (Gotlib. 2008, p.147)

No excerto acima, pode-se ver que Clarice Lispector reitera mais uma vez a sua vocação de ser escritora profissional na língua portuguesa. Daqui por diante, em várias ocasiões, insiste que só tem uma pátria, o Brasil, e uma única língua, o Português. A escritora acaba por cumprir o que se propõe na carta do pedido, tomando o Português como a língua materna durante toda a vida, enriquecendo a literatura brasileira que “não foi profundamente trabalhada pelo pensamento.” (DM, p.94)

A vida real e situação psicológica de Clarice Lispector enquanto jovem podem encontrar correspondências em dois romances cujas protagonistas são mulheres jovens: *Perto do Coração Selvagem* e *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. De certo modo, entre as duas obras, existe uma relação de continuidade. Em 1943, Clarice Lispector publicou a sua estreia literária, *Perto do Coração Selvagem*, que provocou grande reação no campo literário e crítico. Quanto ao nível literário e ao domínio da técnica literária desse romance, as opiniões dos críticos divergem bastante, mas todos lhe reconhecem a originalidade e observam a particularidade da linguagem clariceana. Desse romance até *Um Sopro da Vida* (obra póstuma), são nove os romances de Clarice, e várias coletâneas de contos. Earl. E. Fitz afirma que a escritora é sem dúvida alguma a pioneira da nova literatura latino-americana e efetuou a renovação formal dos romances latino-americanos, já na década 40, apesar de não ser tão conhecida como Garcia Marques, Julio Cortázar, José Donoso e Carlos Fuentes.

Toda essa renovação literária pode-se remontar ao seu primeiro livro. Na opinião de Cristina Ferreira-Pinto, *Perto do Coração Selvagem* é uma obra de ruptura. Na verdade, é uma obra da dupla ruptura tanto no conteúdo como na forma. Em primeiro lugar, quanto ao conteúdo, é para Joana, a protagonista do romance, uma ruptura com o passado e com os pensamentos femininos tradicionais. É com esse ato de romper que se constrói a sua consciência como sujeito. Quanto à forma de escrever, essa obra inaugural, como se disse, rompe completamente com o regionalismo. É com essa prática, que difere totalmente do

que predomina naquele momento na literatura do Brasil, que Clarice Lispector acaba por conseguir afirmar-se escritora.

Na obra da estreia literária, Clarice conta a vida de Joana, órfã de mãe e de pai, desde a infância até à separação do marido. O romance é composto por duas partes. A primeira é a vida de Joana, que inclui os fragmentos: a vida solitária com o pai na infância, a recorrência aos tios depois da morte do pai, a dificuldade de se dar com os tios, a entrada num Internato, o encontro com o professor que exerce grande influência sobre a moça, as perplexidades da adolescência, a vida cotidiana depois do casamento, o diálogo com a mística senhora da voz, o encontro como o amante anónimo, o despertar e a separação final. A narrativa do romance não é linear: intercala o passado e o presente com a intervenção de reminiscências. A segunda parte é constituída pelas reflexões de Joana. A vida interior acelera o desenvolvimento e aprendizagem da protagonista: como mentalmente adulta e psicologicamente madura, Joana por fim acordou por dentro e encontrou a sua própria identidade. Embora o final do romance seja ambíguo, não deixando claro se Joana abandonou realmente a vida sem sentido, Joana consiste no ponto da partida e no protótipo de todas as protagonistas clariceanas. Nos últimos anos, os estudiosos têm prestado mais atenção a esse romance de estreia, visto que conta com os principais elementos da narrativa e da configuração de personagens de Clarice Lispector.

Como a escrita do *Perto do Coração Selvagem* já tinha acabado antes de Clarice Lispector estar casada, implica uma interação literária entre a escrita ficcional e a vida real: por um lado, as personagens foram criadas baseando-se na vida verdadeira da escritora, e por outro, o que narra no romance servia de fonte para configurar a própria vida real. Através da mesma carta, notamos também que a personagem a que Clarice Lispector corresponde não só é Joana, que encontrou finalmente a própria identidade e decidiu, corajosa, fazer uma viagem para um destino desconhecido, mas também é Lúcia, que “não tem receio do prazer”(PCS, p.105). Se no romance de estreia, Joana e Lúcia ainda são duas figuras opostas, que representam respetivamente a procura de si e a aceitação dos prazeres, o que Clarice tenta desenvolver com as figuras femininas nos romances futuramente escritos é a união ou comunhão entre os dois protótipos de mulheres. Em Uma

Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, vê-se o avanço da autora no entendimento das figuras femininas. Joana e Lúcia unem-se na figura de Lóri, que combina com sucesso o sentir dos prazeres e o procurar de si mesma. Isso deve-se ao próprio desenvolvimento da consciência individual do eu da Clarice Lispector.

Maury Gurgel Valente trabalhou no Ministério de Relações Exteriores, de maneira que a escritora viveu por mais quinze anos no estrangeiro, conhecendo Nápoles, Berna, Torquay e Washington, e só voltou duas vezes ao Brasil, por períodos curtos. Durante o longo *exílio*, com muita saudade da terra natal, a escritora suportava jantares, festas e interação no meio diplomático. Nesse período, correspondeu-se frequentemente com amigos e familiares, denunciando a preocupação e o sofrimento que encontrou na vida e na criação literária. Sua irmã Tânia e o escritor Lúcio Cardoso eram os correspondentes mais frequentes, sobretudo este último, que servia como mentor de Clarice, e que contribuiu imenso para a canonização da escritora. Lúcio não só lhe dava sugestões, mas também elaborava críticas sobre a sua produção literária, afirmando o talento da escritora e promovendo-a junto ao público.

Nesses dezasseis anos denominados *época de exílio* por Cláudia Nina, Clarice Lispector publicou dois romances: *O Lustre* e *A Cidade Sitiada*. A escrita de *O Lustre* foi iniciada antes de ir para a Europa e o livro acabado em Nápoles. Já *A Cidade Sitiada* é um romance escrito durante o tempo que morou em Berna.

Há semelhanças óbvias entre *O Lustre* e *Perto do Coração Selvagem*, ambos contando o despertar da autoconsciência de uma mulher jovem. *O Lustre* tem como protagonista Virgínia, uma jovem que vive numa família cujo ambiente é opressivo. Seu irmão, Daniel, protege-a e ao mesmo tempo tenta controlá-la. Por um acidente ocasional, Virgínia tem de sair de casa para uma cidade grande e viver sozinha. O facto de ter de assumir completamente a responsabilidade sobre si mesma assusta-a e deixa-a preocupada e perdida. Virgínia leva uma vida solitária na cidade grande. Realmente não vive: assiste à sua própria vida. Mais tarde, Virgínia volta para a terra natal, Granja Quieta, mas acontece-lhe o mesmo que na cidade. O passado e a infância fizeram-na perdida, sem companhia e consolo. O namoro com Vicente fê-la ainda mais nervosa, caída sempre numa emoção

intercalada de amor e ódio. Para Virgínia, o amor traz um potencial horrível, que a liberta, mas que a submete. E o ódio, visto como mal pelas convenções, dá-lhe uma força especial. Virgínia não conseguiu viver tranquilamente em sua terra, e tomou a decisão de voltar à cidade. Aí, um carro atropela-a e, no momento da morte, encontra a autoconsciência e calma final.

Em *Cidade Sitiada*, Clarice Lispector desenha mais uma vez o retrato de uma mulher que procura a sua própria consciência do *eu*. Lucrécia vive em São Geraldo, um subúrbio que se encontra no princípio do desenvolvimento e renovação moderna. Ela deseja viver numa cidade maior e mais movimentada. O encontro com Mateus, um comerciante, dá-lhe oportunidade de realizar o sonho, mas Lucrécia sente-se perplexa e perdida com a nova vida e tem muita saudade da terra natal. Por fim, regressa a São Geraldo e começa a gostar desse lugar que antes detestava. Logo depois, Lucrécia deixa novamente São Geraldo, tomando um novo destino.

A publicação de *O Lustre* e de *A Cidade Sitiada* não teve repercussão no meio da crítica literária. Na correspondência entre Clarice Lispector e sua irmã Tânia, mostra que a escritora se sentiu bastante perplexa com o silêncio dos críticos. Conforme Olga de Sá, havia na verdade poucas críticas valiosas sobre os dois livros, mas talvez a crítica de Alceu Amoroso Lima possa dar uma explicação dessa negligência: “Ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se”. (*apud* Sá, 1979, p.29)

Apesar de os poucos críticos que fizeram críticas a sério a esses dois romances afirmarem o talento literário de Clarice Lispector, o que mais ocorria era indicarem os seus defeitos. Para Gilda de Mello e Souza, por exemplo, *O Lustre* é mais significativo do que *Perto do Coração Selvagem*, mas existem “abusos desqualificativos quase sempre excessivos” (*apud*.Sá, 1979, p.37). Além disso, ela não aprecia os outros gêneros cultivados por Clarice, achando que devia apresentar “a característica principal do romance que é ser romanescos e discursivos.” (*apud* Sá, 1979, p.37) Sérgio Milliet ficou muito impressionado com o romance de estreia de Clarice, mas com relação a *A Cidade Sitiada*,

embora continue a considerar grande a escritora e o romance não deixe de ter “a força reveladora do primeiro livro”, diz que “a forma virou fórmula”. (Milliet,1955, p.236) Além disso, “o estilo exuberante de imagens” (Milliet,1955, p.236) que no primeiro livro o impressionou, acabou por dececioná-lo em *A Cidade Sitiada*. Contudo, o crítico tenta dar uma explicação a essa falha, comparando a escrita clariceana com a arte da gravura copiada e esclarecendo a diferença radical entre um criador verdadeiro e um imitador:

Na gravura copiada nunca se encontram as hesitações e as falhas da verdadeira, porque por mais hábil que seja o copista nunca lhe será dado ir além da habilidade. O traço do criador não tem a segurança do traço do imitador. É pelos erros, pelas falhas, as insistências, os excessos, que Clarice Lispector prova a espontaneidade que a valoriza e faz de sua prosa uma prosa poética cheia de surpresas.” (Milliet,1955, p.236)

Se, na fase inicial da carreira literária de Clarice, suas obras não foram muito divulgadas, hoje em dia, *O Lustre* e *Cidade Sitiada*, dois romances dessa fase, ainda são menos estudados. Como observa Lícia Manzo, entre as produções clariceanas, esses dois romances são de exceção e os poucos estudos partem sempre do ponto de vista (auto)biográfico. (Manzo, 1998, p.32) Entretanto, esses dois livros são os favoritos para alguns estudiosos perspicazes, como Earl E. Fitz, que declara ser *A Cidade Sitiada* é o melhor romance de Clarice Lispector. (Fitz, 1985, p.70) Para a própria autora, o sentido dessas produções da época do exílio consistia em salvá-la do cotidiano e trivial insuportáveis. Ademais, consolidam a sua vocação de ter a escrita como profissão, como ela própria confessou:

O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A Cidade Sitiada*. No entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna. (DM, p.286)

A escrita, para Clarice, tinha sido sempre uma missão, e a partir de então, conectava-se mais intensamente com a própria vida da autora.

Foi nessa mesma época, como já se disse, que Clarice Lispector completou a escrita de *A Maçã no Escuro* e de *Laços de Família*, uma coletânea de contos, mas esses dois

livros não conseguiram o aval das editoras e só em 1960 e 1961 foram publicados. Comparada com Guimarães Rosa, que emergiu quase na mesma época, a primeira fase da escrita de Clarice não correu muito bem para Clarice. O Prof. Earl E. Fitz tenta dar uma justificação para isso. Ele afirma firmemente a qualidade das produções iniciais da escritora, e ao mesmo tempo, analisa cuidadosamente as razões pelas quais Clarice Lispector atraiu, naquela altura, menos atenção da crítica e do público comum que Guimarães Rosa (facto que até se pode estender à atualidade). Earl E. Fitz não nega a afirmação do académico Emir Rodrigues Monegal, isto é, a de que Guimarães Rosa representa a emergência do romance novo brasileiro, como Juan Rulfo, que representa o novo romance da América Hispânica, mas Earl E. Fitz alerta todos que esse argumento não dissolve a posição particular de Clarice Lispector ao longo da história da literatura brasileira: já em 1944, dois anos antes da publicação de *Saragana* por Rosa, saíra *Perto do Coração Selvagem*, que, de certo modo, modificou a narrativa convencional dos romances brasileiros. Quanto à comparação entre os dois escritores pioneiros pós-modernos, Earl E. Fitz reconhece o facto de que desde 1956, com a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, Rosa alcançou posição superior na literatura brasileira e, aparentemente, Clarice Lispector não gozou, na altura, da mesma fama. Mas na opinião de Fitz, em comparação com o romance de Rosa, que é “basicamente rural, masculino, exterior da natureza”¹⁴ (Fitz, 1985, p.98), texto clariceano é mais “urbano, feminino, interior”¹⁵, (Fitz, 1985, p.98) constituindo, portanto, um avanço significativo para a literatura brasileira.

Earl E. Fitz pretende fazer uma avaliação definitiva de Clarice Lispector, considerando-a escritora dos escritores (*writer's writer*), de maneira que só pode ser lida e aceita pelos leitores que satisfazem determinados requisitos intelectuais. A afirmação de Earl E. Fitz vem ao encontro do que revela Carlos Drummond no poema citado no começo do presente capítulo: Clarice Lispector caminha à frente da época em que viveu.

Em 1959, Clarice Lispector se divorciou, e, logo a seguir, voltou para o Brasil e instalou-se no Rio de Janeiro. Desde então, viveu da literatura. Além de escrever

¹⁴“basically rural, masculine, exterior in nature” (Fitz, 1985, p.98). Tradução da autora.

¹⁵“urban, feminine, interior” (Fitz, 1985, p.98). Tradução da autora.

romances, escrevia crônicas para os jornais. Clarice tinha dois filhos e estava sempre em más condições financeiras. Para melhorar o orçamento, escrevia, como *ghost writer*, crônicas da coluna da atriz Ilka Soares no *Diário de Noite*. As crônicas englobam temas muito diversificados, tais como beleza, cosmética, vestuário, alimentação de filhos, e sugestões dadas para seduzir o marido. Depois da morte de Clarice, as crônicas foram reunidas e publicadas sob o título de *A Descoberta do Mundo*. Apesar de a escrita dessas crônicas ser uma “tarefa encomendada”, que contradiz a vida motivada pela inspiração dos escritores, foi nesse período em que a produção literária de Clarice se manteve estável e com qualidade. Foram publicados bastantes livros, alguns dos quais já estão integrados no cânone da literatura brasileira. Cláudia Nina argumenta que a fertilidade literária da autora nesse período relaciona à escrita de crônica porque “estimulada pelo exercício de escrever crônicas para jornais e reler seus textos, ela se viu imersa em uma espécie de autorreflexão literária.” (Nina, 2003, p.140)

Em suas crônicas de jornal, Clarice Lispector ou faz retrospectivas sobre a infância, ou exprime a própria opinião sobre a escrita e a língua portuguesa. As crônicas, além de constituírem matéria valiosa para conhecer e avaliar a escritora, também elevam a sua reputação, atraindo muitos leitores, o que vem a ser favorável para a sua futura canonização. Mas além disso, as crônicas abrem uma nova perspectiva para melhor entender a escrita e a personalidade de Clarice. Por exemplo, os artigos sobre a sedução, talvez indiquem que ela nunca foi conscientemente feminista, apesar de o despertar da autoconsciência feminina consistir no núcleo da sua escrita e exercer influência marcante em várias teóricas feministas, teorias novas sobre a escrita feminina.

3.3 Uma Vida em Fuga até a Morte

Na década 60, o talento literário de Clarice Lispector começou a ser conhecido pelo público. Em 1962, *A Maçã no Escuro* ganhou o Prémio Carmem Dolores. *A Maçã no Escuro* é o quarto romance de Clarice Lispector, e é o único romance clariceano cujo protagonista é um homem. Para a escritora, sendo a viragem da escrita (Cf. Fitz, 1985, p.77), o romance representa uma nova fase da procura da realidade. Com uma linguagem poética e lírica, *A Maçã no Escuro* conta a história de um homem chamado Martim. Como

os protagonistas de outros romances clariceanos, Martim se dedica a procurar autorreconhecimento, ou melhor, a própria identidade. Ele deseja criar uma nova, mas verdadeira identidade, transformando assim o romance numa paródia da Gênese. O que torna Martim diferente é o seu sexo masculino, ele é um homem; assim, para além da autoidentificação, de certo modo, o romance representa uma analogia com a condição geral de Homem. Martim, que achava ter matado a esposa, fugiu para uma aldeia e trabalhou numa fazenda, fingindo-se de surdo. Nessa fuga ao castigo penal, ela tentava conseguir um renascimento, rompendo a relação com o passado e negando completamente os valores convencionais. Martim é um homem comum, vivendo no cotidiano. A indagação dele sobre o ser não é consciente, mas inconsciente. Antes de alcançar a meta determinada, ele de súbito perdeu a coragem, decidindo voltar à identidade antiga, que é mais segura, mas menos verdadeira.

A Maçã no Escuro pode ser considerado o romance mais importante de Clarice Lispector. O livro foi muito bem aceite pelo público e colocou novamente a autora sob os olhos da crítica literária. Quanto ao conteúdo exposto, há um progresso e desenvolvimento notável em relação aos romances anteriores. Comparado por exemplo, com *Perto do Coração Selvagem*, nota-se que há um grande contraste, que não é uma oposição total, derivada de uma mudança radical ou súbita da visão do mundo da autora, mas resultado do desenvolvimento progressivo da procura da realidade do mundo da autora. Martim é um homem comum, contrastando com a identidade feminina de Joana, mas é a continuação da imagem de Joana. Se a história de Joana termina com a viagem sem destino, a história de Martim tem como ponto de partida a viagem sem destino e se mantém sempre flutuante. Joana presta atenção especial ao silêncio, enquanto se fingindo surdo e mudo, Martim entrou diretamente no mundo de sossego absoluto. Entre Martim, Vitória e Ermelinda, há uma relação amorosa complicada, tendo correspondência em *Perto do Coração Selvagem* o emaranhamento emocional entre Joana, Otávio e Lídia. No entanto, existem muitas diferenças entre Martim e Joana, sendo a maior o facto de Joana haver deixado por fim tudo o que tinha, incluindo o estatuto social e a vida segura de que gozava, pisando corajosamente um caminho desconhecido que possivelmente a levaria à

frustração. Martim regressou à antiga identidade, escolhendo não a realidade, mas a segurança. Essa diferença marcante entre os dois pode encontrar justificação na distinção existente entre o *Bildungsroman* masculino e o *Bildungsroman* feminino. Cristina Ferreira-Pinto, na introdução do estudo *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiro*, esclarece que a maior diferença entre o *Bildungsroman* masculino e o *Bildungsroman* feminino consistem no final. O destino da formação masculina é integrar-se na sociedade, mas se uma mulher consegue o desenvolvimento completo, o destino dela normalmente resulta na dissociação e no alheamento da sociedade. Mesmo que seja integrado de novo na sociedade, Martim também difere muito das figuras masculinas do *Bildungsroman* masculino tradicional, porque a integração ou o regresso dele não representa o sucesso, mas um fracasso, ou seja, uma resignação sem opção, o que é compartilhado por muitos outros personagens masculinos clariceanos.

A vida de Clarice na meia-idade tem reflexos em *Laços de Família*, *A Paixão segundo G.H* e *Água Viva*. Esses três livros marcam também o amadurecimento da sua escrita. Em 1964, saíram o romance *A Paixão segundo G.H* e a coletânea de contos *Laços de Família*, que ganharam boa repercussão do público e do meio da crítica literária. *A Paixão segundo G.H* é a obra mais representativa, marcando o cume da carreira literária de Clarice e atraindo atenção especial da crítica literária e do estudo acadêmico. É um romance sobre a barata. Não é a primeira vez que Clarice Lispector a inclui em sua escrita. Em “A Quinta História”, um conto de *Felicidade Clandestina*, a narradora já havia feito cinco tentativas em descrever as maneiras como matar as baratas. A barata não só é um inseto; comparada com os bichos comuns, é bastante mais antiga, existindo já na era pré-histórica. Em *A Paixão segundo G.H*, um romance cheio de ansiedade e preocupação, a narrativa clariceana avança mais um pouco. Com a situação invulgar e quase extrema que G.H, uma mulher de meia-idade e artista profissional, enfrenta, Clarice Lispector tenta indagar a realidade existencial a partir de uma perspectiva fenomenológica. A identidade da protagonista, uma escritora, profissão próxima da de artista, faz lembrar a própria Clarice Lispector.

Segundo Earl E. Fitz, muitos livros clariceanos tem características fenomenológicas bem claras e é nesse romance de barata que a fenomenologia chega ao clímax. G. H não é um nome, mas letras em maiúscula, assim podendo representar qualquer ser humano. Como uma mulher da classe média bem-sucedida aos olhos alheios, G.H leva uma vida confortável, mas desconhece o próprio ser verdadeiro e sente-se preocupada por isso. A preocupação escondia-se bem atrás da tranquilidade superficial da vida cotidiana, mas quando ela entrou no quarto da empregada demitida, caiu imediatamente num grande vazio. Ela tentou fazer algo para preencher o vazio, mas não conseguiu. Nesse momento, G.H viu uma barata escapando do guarda-roupa e toda a preocupação e perturbação desapareceram. Caída na reflexão sobre o ser, G.H iniciou uma viagem interior para encontrar a identidade verdadeira. Ela tinha de enfrentar a barata nojenta, atropelando-a e devorando-a. Esse “provar a barata” é um ato simbólico, representando a mudança sentimental no interior de G.H, como o que a protagonista declara clandestinamente: comer barata é um antipecado. Depois de devorar a barata, G.H encontrou a realidade para existir no mundo. Pela originalidade da narrativa, *A Paixão segundo G.H* despertou o interesse de várias teóricas do feminismo, como, por exemplo, a feminista francesa Hélène Cixous e a italiana Rosi Braidotti: ambas fizeram, sob diferentes pontos de vista, a leitura e análise profunda sobre o romance, e, dessa maneira, desenvolveram as próprias teorias sobre a escritura feminina.

Composto por treze contos, ligados por um tópico comum — ligações familiares —, *Laços de Família* é considerado uma das melhores coletâneas de contos da literatura brasileira. O livro descreve os indivíduos, suas ligações familiares e a sua vida cotidiana, revelando a atitude e o entendimento de Clarice perante a família. Sob o tópico comum, os treze contos podem ser divididos em três grupos: o primeiro consiste em “Devaneio e Embriaguez duma Rapariga,” “Amor”, “A Imitação da Rosa”, e “Mistério em São Cristóvão” — através do monólogo e da introspeção, revela-se a epifania momentânea das mulheres limitadas em casa; do segundo fazem parte “Laços de Família” e “Feliz Aniversário”, que apresentam os elementos opressores dentro da família. “O Crime do Professor de Matemática”, “Uma Galinha”, “O Búfalo”, e “A Menor Mulher do Mundo”

constituem o terceiro grupo e são associados com bichos ou seres não humanos. Através da relação interativa com o *Outro*, aprofundam-se tópicos clariceanos como crime, perversidade, amor e liberdade.

“Amor”, representante do primeiro grupo, tem uma estrutura arquetípica dos contos clariceanos: no estado sossegado e normal, acontece um incidente insignificante, que invade a calma cotidiana e quebra a máscara de tranquilidade. Ana, uma dona-de-casa da classe média, saiu às compras, como todos os dias, e, no bonde, encontrou um cego mascarando goma, o que a deixou indisposta. O bonde parou de repente, e os ovos que ela segurava caíram e quebraram. Ao ver isso, sentiu-se derrotada. Chegando ao Jardim Botânico, deixou que a beleza do ambiente penetrasse nela, enquanto pensava na banalidade e trivialidade da vida. A calma retornou a Ana, mas ela não regressou à vida original, pois nunca mais recuperaria o passado, já que tinha uma nova visão da vida e sua calma ia sempre ter a presença da ansiedade perante a existência. o *locus amoenus* inicial, transforma-se num *locus horribilis*, com a ambivalência característica dos textos clariceanos, dominada, neste caso pela experiência da náusea e por um “nojo fascinante”.

“Feliz Aniversário”, representante do segundo grupo, mostra a convivência da família. Anita fazia 89 anos, e os familiares reuniram-se para festejar. No entanto, o que ligava os membros da família não era amor, mas convenções sociais. Dificilmente sentia-se afeição entre eles. Anita, que costumava estar em silêncio, detestava essa hipocrisia e manifestou-se cuspidando no chão, numa atitude de desprezo. Mas o gesto de Anita não foi percebido como tal: a família sentiu-se envergonhada, perante o que considerou uma consequência da velhice. Entre os parentes, a nora Cordélia era a única com quem Anita se preocupa realmente, porque era a mãe do neto que a velha amava.

“Uma Galinha”, representativo do terceiro grupo, conta a luta para sobreviver de uma galinha que vai ser o almoço da família, articulando uma reflexão sobre o viver a partir do ponto de vista de um ser não-humano. Perante a caça, a ave tentou fugir por instinto, para salvar si mesma. O dono de casa apanhou-a por fim, mas surpreendendo a todos, nesse momento crucial, a galinha pôs um ovo. Com isso, a família poupou-a. Tempos depois, quando já não gozava de um estatuto sagrado na família, foi morta e

comida. Esse conto possui uma narrativa em duas linhas temporais: uma é a fuga da galinha e a caça que lhe foi feita e aconteceram num tempo contínuo. A outra fica no final: “Até que um dia a mataram, comeram-na e passaram-se anos” (LF, p.45). É um período de tempo, mas condensado numa frase única. “Uma Galinha”, junto com “O Ovo e a Galinha” e “Uma História de Amor”, dois contos reunidos em *Felicidade Clandestina*, constituem a “trilogia da galinha”. “O Ovo e a Galinha” contém múltiplas metáforas: a galinha simboliza a maternidade e a fertilidade; a sua fuga e luta pela sobrevivência implica a procura da existência real das mulheres.

Alguns estudiosos afirmam que “O Ovo e a Galinha” é uma metáfora da criação literária. Pôr ovos é uma função da galinha, que representa o escritor: produzindo, consegue sobreviver. A escritura (o ovo) é muito importante, mas, uma vez completada a escrita, cumpre-se a missão da autora, que não mais precisa existir. A galinha lutando por sobreviver é exatamente o retrato do escritor, ansioso por encontrar o destino.

Felicidade Clandestina, publicada também na última fase literária de Clarice, junto com *Laços de Família*, faz parte, como já se chamou atenção, das obras-primas clariceanas, demonstrando a complexidade linguística e a amplitude temática da escritora. A maioria dos textos de *Felicidade Clandestina* havia sido reunida em *Legião Estrangeira*, publicado em 1964 e *Alguns Contos*, em 1952. Apesar de serem textos curtos, têm estruturas complexas e profundas implicações filosóficas. É de notar que embora as obras clariceanas envolvam elementos filosóficos bastantes densos, e estudar Clarice Lispector sob o ponto de vista da Filosofia ou da Metafísica, seja um caminho, Clarice nunca é uma escritora filósofa, ou seja, os elementos filosóficos nos livros de Clarice vêm mais do impulso natural que de sua formação acadêmica.

Em *Felicidade Clandestina*, os contos, embora contenham diferentes tópicos e distintas formas de expressão, indicam a mesma direção: a autoidentificação ou a construção da autoconsciência. É mais uma vez o resultado inevitável da procura interior clariceana. “O Ovo e a Galinha” tem sido sempre considerado o texto mais misterioso da autoria de Clarice Lispector. Até a escritora confessou, meio a brincar, que ela mesma também não o entendia. Para Hélène Cixous, esse conto é um “Egg-Text”, condensando

todos os tópicos com que Clarice se preocupa: origem, tempo, realidade, existência, maternidade, expressão, autoconsciência, etc.

Em “Os Desastres de Sofia” e nos contos de *A Legião Estrangeira*, encontra-se o processo da construção da autoconsciência das meninas. Em “*Menino a bico de pena*” está presente o mesmo tópico da autoconsciência, que se forma progressivamente, de forma contínua. De certo modo, “*Mensagem*” e “*Miopia Progressiva*” podem ser colocados no mesmo grupo. “*Uma História de Tanto Amor*”, é história de uma menina que, antes de formar realmente a autoconsciência, considerou a galinha um ser da mesma espécie que ela. “*As Águas do Mundo*” fez parte do romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, mas parece que Clarice Lispector gostava demais do tópico. A escritora extraiu o capítulo do romance transformando-o um conto independente. Na escrita clariceana, “água” constitui uma imagem muito importante pelas próprias características. Em “*As Águas do Mundo*”, o frio e a infinidade das águas simbolizam solidão e liberdade. A “água” também possui outras características: o formato arredondado da gota de água faz lembrar o ovo, círculo e todos que não sejam lineares. A água, então, relaciona-se estreitamente com o conceito do tempo de Clarice Lispector, o que se vê muito claramente em *A Hora da Estrela*, em que Macabéa mostrou especial gosto pela Rádio Relógio que “que dava ‘hora certa e cultura’, e nenhuma música, só pingava em som gotas que caem – cada gota de minuto que passava” (HE, p.45-46).

Para Clarice Lispector, a água é a metáfora do nascimento (o ser humano nasce acompanhado por água), mas também representa o fim, tendo de novo como exemplo Macabéa, que morreu no sangue para ter uma nova vida. A vida forma, assim, um círculo sem começo nem fim, da água à água. A água também incentiva a construção da autoconsciência, o que também se encontra de modo significativo nos textos de Clarice: em “*As Águas do Mundo*”, a mulher entra corajosamente nas águas geladas do mar, deixando que elas penetrem em seu corpo; em “*Primeiro Beijo*”, o adolescente depois de beber a água da fonte, apercebe-se de que é um homem; em “*Uma História de Tanto Amor*”, a menina depois de comer a carne e beber o sangue da galinha preferida, tem a consciência de ser uma moça.

Em 1967, *O Mistério do Coelho Pensante*, um livro infantil que Clarice Lispector escreveu a pedido do seu filho Paulo, ganhou o prémio Calunga. A seguir, a escritora publicou mais três livros para as crianças, que são respectivamente: *A Vida Íntima de Laura*, *A Mulher que Matou os Peixes* e *Como Nasceram as Estrelas*, sendo todos muito bem aceites pelos leitores. Nota-se que mesmo na literatura infantil, Clarice Lispector mantém o seu estilo particular, deixando grandes vazios para que seus leitores — os pais que contam e os filhos que ouvem — os preencham juntos.

Um outro aspeto em que se deve prestar atenção, nesses três livros para as crianças, é a descrição dos bichos. Clarice Lispector tenta contar aos seus leitores pequenos a sua convivência com os bichos, material muito importante para conhecer figuras e sentidos de sua obra.

No dia 14 de Setembro de 1967, por causa de um incêndio acontecido no apartamento, Clarice Lispector foi internada num hospital, com a mão direita muito queimada, coisa de que não se recuperou completamente até a sua morte. Essa tragédia é uma ruptura, afectando profundamente a vida da escritora. Marina Colasanti, escritora e amiga de Clarice, testemunha que “depois do incêndio ela era outra pessoa” (Manzo, 1998, p.86) Essa ruptura também é visível em vários momentos da escrita clariceana. A autora começou a tomar uma atitude nova e realizou uma viagem interior mais profunda, conseguindo combinar realmente o *Eu* com a escrita. Na carta para o seu amigo Fernando Sabino, demonstrou firmemente a sua nova atitude face à escrita e ao *eu*: “Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? Não sei). Agora mais não. Sou um ser.” (Manzo, 1998, p.86)

Em 1969, Clarice publicou *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Como a *Maçã no Escuro*, romance que pode ser considerado também uma extensão de *Perto do Coração Selvagem*. Muito semelhante à Joana do romance da estreia, a protagonista Lóri é uma mulher jovem cheia de perplexidades diante da vida. No caminho da procura, Lóri avança mais que Joana. A diferença entre as duas obras consiste no facto de que *Perto do Coração Selvagem* tem só uma protagonista, e o mundo interior é expresso principalmente por monólogos, enquanto em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* existem dois

protagonistas: a feminina Lóri e o masculino Ulisses, e para exprimir o movimento psicológico dos protagonistas, não só há monólogos, mas também diálogos. O avanço revela-se especialmente na figura de Ulisses, que não é um mentor tradicional, mas também um indivíduo solitário que anda no caminho para encontrar o verdadeiro *eu*.

Em 1973, Clarice Lispector publicou *Água Viva*. Em primeira pessoa, essa narrativa não tem nem começo nem fim, o enredo é quase nulo e constituído absolutamente pelos monólogos da protagonista. A escritora, ultrapassando as fronteiras entre os géneros literários e misturando o ensaio e a poesia, atribui à escrita uma forte característica lírica. Se em *Perto do Coração Selvagem* e em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector enfatiza o processo da formação e a procura da identidade das mulheres jovens, a partir de *A Paixão segundo G.H.*, até *Água Viva*, as protagonistas clariceanas fixam-se nas mulheres da classe média da meia-idade, o que corresponde à faixa etária e à situação social de Clarice. *Água Viva* conta o processo da formação e desenvolvimento emocional de uma mulher madura, sendo a procura do *eu* realizada de forma mais profunda e mais interiorizada.

Entre *Água Viva* e *A Paixão Segundo G.H.* cuja protagonista é mesmo uma mulher da classe média que mora no Rio e é artista, também existe uma relação de continuidade. O desenvolvimento mostra-se em dois aspetos. O primeiro, circular: em *A Paixão segundo G.H.*, a frase final do capítulo anterior é a inicial do seguinte. Em *Água Viva*, esse jogo da linguagem apresenta-se de uma nova forma: todo o romance faz um círculo, mais aprofundado e desenvolvido em *A Hora da Estrela*. O segundo aspeto é o seguinte: se em *A Paixão segundo G.H.*, os bichos já começam a ocupar uma posição muito importante — porque é a barata esmagada que provoca a consciência e levanta na protagonista dúvidas sobre a própria existência, em *Água Viva*, nota-se o desenvolvimento dos pensamentos clariceanos sobre o ser. É das plantas, normalmente não tratadas como os seres vivos, que Clarice Lispector extrai informações sobre a vida e a existência.

Em 1974, quando Clarice Lispector se aproximou do fim, começou a escrever *Um Sopro da Vida*: e “morte” tornou-se a palavra nuclear desse romance. Em 1977, a escritora publicou *A Hora da Estrela*, o último livro saído em vida, e o mais bem aceite pelo

público. Entre o último romance escrito e o romance postumamente publicado — *Um Sopro da Vida* — existem muitas semelhanças, incluindo frases, imagens e temas. Em *A Hora da Estrela*, a escritora tenta discutir o “ser-para-a-morte” morte, contando com muita piedade a aventura de Macabéa numa “cidade toda feita contra ela.” (HE, p.25) Vinda do Nordeste (Alagoas), trabalhava como datilógrafa no Rio de Janeiro, mas não tinha competência para isso. Aliás, não tinha competência para nada, mesmo para o amor e para a vida. Olímpico, seu namorado, também era do Nordeste, mas, muito ambicioso, desejava ascensão social. Cortejando Glória, a colega de Macabéa, que “tinha pai, mãe e comida quente e era boa parideira” (HE, p.69), abandonou a Macabéa que “pareceu ter em si o seu próprio fim.”(HE, p.69)

A Hora da Estrela é uma narrativa com enredo, mas não era na história de Macabéa que Clarice Lispector queria apostar. Nessa obra, que também visa a procura da identidade, a reflexão diante do espelho consiste numa forma efectiva para construir a autoconsciência. É no espelho que Macabéa vê Rodrigo S.M, o narrador da história, e também a sua própria imagem, reflexo da de Clarice Lispector. Pela boca do Rodrigo, Clarice Lispector fala da dificuldade em que se constitui o exercício da escrita, da fascinação pelo vazio e do entendimento sobre a vida e a morte. Ao ser abandonada por Olímpico, Macabéa viu-se no espelho pintando toda a boca e foi através da imagem refletida no espelho que encontrou a identidade desejada: uma superestrela como Marilyn Monroe. Com a predição da madama Carlota, Macabéa teve pela primeira vez expectativa pelo futuro: depois de sair da casa, a sorte vai-lhe sorrir, porque ela vai casar com um estrangeiro muito rico. Mas a cena mais trágica do texto acontece quando a Macabéa sai da casa da cartomante: é atropelada por um carro amarelo. Essa cena aproxima Macabéa da boneca de Joana, atropelada por um carro azul, em *Perto do Coração Selvagem*. Dessa maneira, a última obra clariceana publicada em vida, como, uma cobra, morde o rabo da primeira obra, formando assim toda a sua produção literária um círculo fechado, mas sem começo nem fim.

Em 9 de Dezembro de 1977, na véspera de seu aniversário, Clarice Lispector faleceu de um cancro. Olga Borelli, sua amiga íntima, reuniu e organizou os manuscritos do livro escrito entre 1974 e 1977, publicando-o sob o título *Um Sopro de Vida*, em 1978. O texto,

de característica marcantemente autobiográfica, refletindo a última fase da vida da autora, conta a história da Ângela, e, nas próprias palavras de Clarice, é um “escrito em agonia.”¹⁶ Através da protagonista, a escritora fala mais uma vez do seu entendimento sobre a natureza do ser. Se publicação desse romance marcou o fim da carreira literária de Clarice Lispector, a sua vida literária continua, alargada pela interpretação dos leitores, críticos e estudiosos.

O mistério e a autenticidade, em Clarice Lispector, nunca se contradizem, mas complementam-se mutuamente, constituindo diferentes aspectos da prática de um mesmo viver. O mistério é determinado pela sua missão de escrita. Para a autora, o único objetivo de viver é procurar a autenticidade. Como ela própria sublinha: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa” (LE, p.221) Só por via da escrita, que é ficcional, se pode realizar essa missão. Nesse sentido, Haroldo de Campos tem razão ao comentar que Clarice “é uma escritora que interiorizou o escrever como destino absoluto” (Campos, 1979, p15). Aliás, em “O Ovo e a Galinha”, o conto mais misterioso da escritora, ela confessou que a escrita era uma missão por cumprir:

E me faz sorrir no meu mistério. O meu mistério é que eu ser apenas um meio, e não um fim, tem-me dado a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito. Inclusive, faço um mal aos outros que, francamente. O falso emprego que me deram para disfarçar a minha verdadeira função, pois aproveito o falso emprego e dele faço o meu verdadeiro. (FC, p.57)

Através dessa passagem, Clarice Lispector pretende provar a existência de um relacionamento íntimo entre o mistério externo e a função essencial da vida. A escrita, como um ato ficcional, é um *falso emprego*, mas o mistério ou a falsidade não é o obstáculo, mas o meio para concretizar a realidade. O próprio viver exige que ela experimente a realidade e sinta o verdadeiro ser, e é só através da escrita misteriosa que esta realidade inexpressável consegue ser exprimida.

¹⁶ Olga Borelli registou em Apresentação de *Um Sopro de Vida*: “Iniciado em 1974 e concluído em 1977, às vésperas de sua morte, este livro, de criação difícil, foi, no dizer de Clarice, “escrito em agonia”, pois nasceu de um impulso doloroso que ela não podia deter.”

Por outro lado, a realidade que Clarice Lispector tenta procurar e expressar não é apenas uma reflexão simples do mundo exterior, mas uma indagação sobre a o ser verdadeiro do Eu, ou seja, é um autorreconhecimento, relativo à construção da subjetividade, o qual determina que ela só pode optar pelo caminho rumo à profundidade da alma, para concretizar a indagação e exteriorizar o destino interiorizado. Esse comportamento é com certeza enigmático, visto que a alma é um objecto especial com duas características essenciais: não pode ser vista por olhos; não pode ser explicada por palavras comuns e objetivas. Assim, a alma torna um objeto com elementos subjetivos. O facto de ver e revelar a realidade no mundo interior tornar-se o maior problema que Clarice Lispector deve enfrentar determina a transgressão da autora brasileira. Ela tem de ultrapassar os limites, tomando medidas transgressoras. O modo como transgride é difícil de entender pelo público e isso reforça mais uma vez o seu ar misterioso. Mas é de salientar que a escrita de Clarice Lispector não constrói deliberadamente o próprio mistério, mas atinge a realidade desmascarando esse mistério através da capacidade ficcional do texto, como ela própria escreveu em *Um Sopro de Vida*: “a palavra foi aos poucos me desmistificando e me obrigando a não mentir.” (SV, p.42) Com o emprego transgressor da linguagem cotidiana, Clarice Lispector abriu uma brecha, produzindo sentidos novos e livres da vida. Com isso, concretizou a procura da identidade verdadeira.

4. A TRANSGRESSÃO ETERNA: O MAL E O AUTORRECONHECIMENTO

Como se afirma no Capítulo II, Clarice Lispector é uma autora bastante complexa, cujas obras em conjunto podem ser consideradas como um *livro único*, que abrange desenvolvimentos consecutivos quer na construção da subjetividade quer na formação da própria expressão. Se tomamos a vida de um indivíduo, seja verdadeira, seja ficcional, por um processo integral, observamos que conta sempre com “o começo, o meio e o *gran finale*”. Nesse *livro único* em que se integram todos os escritos de Clarice, os que podem representar o começo, o meio e o *gran finale* de sua carreira literária são respectivamente: *Perto do Coração Selvagem*, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* e *A Hora da Estrela*; entre eles não só existe uma relação de continuidade em termos de enredo, mas também de configuração das protagonistas: Joana, Lóri e Macabéa apresentam certas semelhanças na formação da personalidade e, conjuntamente, formam uma Pessoa/Mulher em maiúscula, de maneira que os três romances podem representar alegoricamente uma vida inteira. *Perto do Coração Selvagem* marca o começo: da vida e da carreira artística. Sendo o único romance de amor de Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* representa a fase da maturidade, em que o amor, talvez o tópico mais importante para as mulheres, é muito bem analisado; em *A Hora da Estrela*, a última obra escrita por Clarice, a morte põe término a tudo, passando por isso a ser *gran finale* tanto para a autora como para a sua carreira literária.

Notamos que a publicação desses três romances também coincide com as diferentes fases da vida de Clarice: *Perto do Coração Selvagem*, o romance de estreia, surge quando a escritora tinha os seus 23 anos; *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, quando entrou na casa dos quarenta; *A Hora da Estrela* é o romance mais próximo de sua morte, perto dos 57 anos.

É de salientar também que entre *A Hora da Estrela* e *Perto do Coração Selvagem*, há muitas semelhanças, que são dificilmente julgadas inintencionais. Eis aqui um exemplo: no começo de *Perto do Coração Selvagem*, Joana, então menina, tem uma boneca chamada Arlete. Ela “Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas.” (PCS, p.8), e, em sua imaginação, “Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a” (PCS, p.8). Essa cena em que o carro azul matou a Arlete lembra aos leitores a do carro amarelo atropelou e matou Macabéa no final de *A Hora da Estrela*: “E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a — e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.” (HE, p.82) No entanto, a morte, em vez de ser o término da vida, é o começo de uma vida nova: “Depois vinha a fada e a filha vivia de novo” (PCS, p.8). Assim, com a assimilação entre o começo do primeiro romance e o final do último romance da vida da autora, sua carreira artística apresenta-se como um círculo fechado.

Julgamos, assim, que, através dessa conexão entre o começo do primeiro romance e o final do último, Clarice Lispector pretende apresentar o conjunto de seus escritos como o processo integral da formação feminina: a boneca do romance de estreia, que não tem consciência e simboliza o ponto da partida da situação feminina; nos textos que se seguem, as mulheres, desenvolvem continuamente a consciência de si próprias, através das transgressões cometidas com o mal, o amor e a morte; em *A Hora da Estrela* e em *Um Sopro de Vida*, é a morte que impulsiona a vida para uma nova vida. Esses textos, produzidos e publicados em diferentes fases da vida da autora, contêm características marcantes de *Bildungsroman* feminino, apresentando todos a indagação e a procura do ser verdadeiro e da identidade própria das protagonistas. Embora entre as figuras das protagonistas, haja grandes diferenças (Macabéa, por exemplo, é absolutamente diferente de Joana e de Lóri, que são representantes da classe média), existe uma coisa comum entre elas: são mulheres que flutuam no vazio e se dedicam a procurar uma identidade verdadeira, firme e definitiva.

Surge, porém, uma pergunta: como é que uma boneca (sem consciência) consegue se aperceber do seu ser verdadeiro? Note-se que há três termos muito importantes e

frequentes na escrita clariceana: o mal, o amor e a morte. São três tipos do desejo, não só marcando o começo, o meio e o final da vida, mas também motivando a formação individual, nomeadamente a formação feminina, e impulsionando o desenvolvimento do enredo e a construção da subjetividade das personagens.

Observe-se que nessas três obras, além da procura da identidade pessoal das personagens, também há outro tipo de busca — o da identidade como artista (escritora), que se mostra principalmente através do empenho clariceano na construção da autoexpressão, na qual o mal, o amor e a morte também exercem uma função definitiva, tornando assim os fatores mais importantes da construção da subjetividade da autora.

Nessas três obras, Clarice Lispector repete continuamente imagens, figuras e expressões. Apesar de o mal, o amor e a morte aparecerem em todos os três livros, suas presenças são desiguais. Julgamos que no “começo” representado por *Perto do Coração Selvagem*, o mal desempenha o papel mais importante, estimulando a produção e a libertação da autoconsciência. É com o mal que Joana se apercebe finalmente de sua identidade como pessoa, como mulher, e de sua vontade e missão de ser escritora. Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, que marca o meio, é o amor, ou seja o desejo, que desperta as sensações, conecta o corpo e a alma e, por fim, leva ao despertar da consciência feminina. *A Hora da Estrela*, texto que representa o final, pode ser tratado como um exemplo do *ser-para-a-morte*. No momento de morrer, Macabéa começa a ter a consciência da sua identidade e de seu ser verdadeiro. A vida tem sentido só com o brotar do desejo da morte.

Neste capítulo e nos dois capítulos posteriores, em torno das três formas de desejo — o mal, o amor e a morte, e da oposição e unidade existente entre o *Eu* e o *Outro*, será feita uma análise dessas três obras que simbolizam o começo, o meio e o final, com o fim de revelar o processo inteiro da construção de duas identidades na escrita de Clarice Lispector: a identidade pessoal e a identidade artística.

Observa-se que entre *Perto do Coração Selvagem*, o romance da estreia literária clariceana, e “*Os Desastres de Sofia*”, o conto mais representativo da autora brasileira,

existem semelhanças notáveis. Ambos são tanto *Bildungsroman* feminino como *Künstlerroman*. *Perto do Coração Selvagem* foi publicado em 1944, sendo o ponto de partida da carreira de escritora de Clarice Lispector. Nesse livro da jovem de vinte e poucos anos, encontram-se todos os elementos que Clarice Lispector se dedica a repetir e aprofundar nos textos posteriores, tais como a formação, a solidão, a felicidade, a consciência do ser, a luta pela autoexpressão, etc. Sendo um romance complexo e de referências múltiplas, *Perto do Coração Selvagem* apresenta em primeiro lugar o processo total da construção e de desenvolvimento da autoconsciência de Joana, que começa desde a sua infância e se estende até a sua vida depois do casamento com Otávio, através do qual Joana descobre a sua subjetividade, passando do Outro forçadamente silencioso ao Eu que não se atreve a gritar. Entretanto, o romance é também um *Künstlerroman*, em que se narra como Joana se apercebe da sua vontade de ser escritora. Com a construção da subjetividade, tanto a de indivíduo como a de autora a Joana atinge a autenticidade.

“Os Desastres de Sofia” foi reunido na coletânea *Legião Estrangeira*, publicada em 1964; depois, foi recolhido de novo em *Felicidade Clandestina*, que se publicou em 1971. De certo modo, o conto pode ser visto como a miniatura de *Perto do Coração Selvagem*, havendo muitas semelhanças em relação aos temas, personagens e enredos. Ambos os escritos clariceanos narram como é que as protagonistas se desenvolvem em duas dimensões: a de ser uma mulher e a de ser uma artista.

“Os Desastres de Sofia” narra em primeira pessoa a história da formação de uma menina supostamente chamada Sofia, cujo núcleo é o que se passou entre a Sofia aos nove anos e o professor, que já tinha falecido. Apesar de ser feio e ter um ar cansado, atrai muito a pequena Sofia. Surgiu um amor muito estranho, expresso principalmente pelas atividades transgressoras que Sofia comete nas aulas. Sofia acha que o professor a detesta, mas um dia, algo aconteceu e subitamente mudou a relação entre os dois. O professor contou uma história do enriquecimento através de trabalhos penosos, para que os alunos elaborassem uma composição, mas Sofia escreveu algo mostrando o enriquecimento sem esforço, invertendo completamente a moral da história original, a fim de entregar mais cedo a composição e brincar livremente no recreio. Porém, em vez de a castigar, o professor

admirou a sua imaginação tão rica. Para Sofia enquanto criança, o acontecimento fê-la sentir verdadeiramente o ser e as dores e felicidades trazidas por isso. Ademais, também fê-la reconhecer a sua vontade e missão: ser uma escritora. Clarice Lispector não intenta contar como Sofia se desenvolve desde a infância até à adolescência, mas escolhe um momento crucial, ou seja, um acontecimento misterioso em que se concentram os dilemas psicológicos de uma menina que deseja ser grande. Nesse caso, sendo ao mesmo tempo criança e mulher, Sofia passou a ser o *Outro* especial, alguém que se encaminha para a maturidade.

Vale a pena notar que há várias diferenças entre os dois textos. Ambas as protagonistas, Joana e Sofia, não são da mesma faixa etária e não gozam das mesmas experiências, mas o que elas se dedicam a procurar é a mesma coisa: o seu próprio ser num espaço vazio. Nesses dois escritos marcados profundamente pelas características de *Bildungsroman* feminino as protagonistas juntam à procura da identidade a vontade de ser escritora, realizando dessa maneira a ascensão do *Outro* ao *Eu*, confirmando o estatuto de sujeito como um indivíduo e como uma mulher. Para isso, o mal e a sua capacidade transgressora desempenham um papel fundamental.

O conto enfatiza a formação psicológica de alguém que se encontra numa fase especial entre a infância e a adolescência, enquanto o romance narra principalmente o desenvolvimento psicológico desde a infância até à mocidade, sobretudo depois do casamento da protagonista. Assim, pode-se considerar que *Perto do Coração Selvagem* é a extensão e o alargamento de “Os Desastres de Sofia”. Por isso, será necessário aqui, para analisar a relação entre o mal, o desejo e a consciência de si, tomar “Os Desastres de Sofia”, o texto mais pequeno em relação à extensão, como ponto da partida.

4.1 O Mal e o Autorreconhecimento

Para estabelecer a relação entre a subjetividade e o mal, é preciso definir o mal e o bem que aparecem frequentemente nos escritos clariceanos. A relação dialética entre o bem e o mal constitui um dos tópicos literários mais discutidos tanto pelos escritores como pelos estudiosos. Antes do nascimento da literatura do modernismo, os escritores

costumam discutir o bem e o mal a partir da perspectiva ética. Com o desenvolvimento literário e artístico, a conotação do valor do conceito do mal também tem sofrido de mudanças. Ao redor de 1900, o mal tornou-se uma estética independente, constituindo um dos tópicos mais abordados pela literatura do modernismo e das correntes literárias posteriores. Nessas discussões, perdendo o valor moral, o mal passa a ser um objeto que a estética observa¹⁷. Fazendo parte da terceira voga do modernismo brasileiro, Clarice Lispector dedica toda a sua escrita a abordar a problemática da existência; portanto, nos seus romances, o bem e o mal, em vez de serem utilizados para justificar a moral, servem como instrumentos para revelar a existência verdadeira e atingir à autenticidade. Para a autora brasileira, o ser é uma essência, e é inato. A consciência humana da subjetividade é adquirida pela liberdade, para a qual a consciência do mal desempenha o papel catalisador, ou melhor, motivador. O que Clarice Lispector pretende procurar na escrita não é depreciar o mal e premiar o bem, mas desconstruir continuamente a oposição binária entre o bem e o mal de maneiras várias, aprofundando o entendimento sobre a “existência”, de modo a alcançar a “autenticidade” da vida.

Observe-se que, nesses dois escritos (PCS e ODS), Clarice concentra-se no poder transgressor do mal. É precisamente essa transgressão motivadora que impulsiona as protagonistas a ultrapassar os limites em três dimensões: a da consciência existencial, a da consciência sexual e a da consciência criativa, de modo a formar a verdadeira consciência subjetiva e confirmar as suas próprias identidades múltiplas: o ser humano, a mulher e a escritora.

Como é que o mal motiva o processo em que Clarice Lispector atinge ao autorreconhecimento desde a situação da inocência pura?

A vida humana pode ser dividida em três períodos: infância; adolescência; idade adulta. Por isso, cabe uma discussão sobre a ascensão do em cada um deles.

¹⁷ Peter-André Alt, professor e estudioso alemão, traça a transformação do mal como uma estética independente (V. *Ästhetik des Bösen*, Peter-André Alt: C.H. Beck, Munich 2010) colocar em chinês na b passiva.

4.1.1 o Mal e o Bebê

“Menino a Bico da Pena”, outro texto da autoria de Clarice Lispector, apesar de ser pouco estudado, também deve integrar-se no *Bildungsroman*. Nele se descreve o processo inteiro do autorreconhecimento de um bebê/infante, o que, de certo modo, constitui uma apresentação literária da teoria do estágio do espelho de Jacques Lacan. O texto é deveras um alargamento literário do um momento em que o bebê alcança a consciência de si próprio ao mesmo tempo que atinge a *performance* linguística.

No começo, encontra-se uma passagem bem enigmática: “Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio.” (FC, p.136)

Com essas linhas, Clarice Lispector já mostra a sua intenção de estabelecer uma relação íntima entre o mal e o autorreconhecimento: a palavra nuclear dessa passagem é “se deteriore”, que se opõe a “pureza”. Este menino que ainda se encontra no período da infância é puro, existindo da forma inocente, portanto, não é reconhecido nem por outros nem mesmo por ele próprio. Só o ato de se deteriorar pode destruir a pureza, penetrando no mal e fazendo sentir o mal. Com isso, rompe-se a inocência. O processo do autorreconhecimento do menino é o caminho do imaginário ao simbólico. Segundo Jacques Lacan, que introduz a Linguística na teoria psicanalítica freudiana, desenvolvendo uma psicanálise pós-estrutural, o bebê recém-nascido ainda não conta com a consciência independente, formando com o mundo exterior um todo harmonioso em que não fazem diferenças o filho e a mãe, o interior e o exterior, e o *Eu* e o *Outro*. Esse estado integral e feliz é denominado por Lacan o imaginário. No começo de “Menino a Bico da Pena”, o menino encontra-se fora do imaginário, que não se deteriorou; é inocente e feliz, mas isso é momentâneo; a mudança ocorre à medida que o bebê cresce.

E o bebê deveras cresce nesse momento alargado para o infinito:

Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos connosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu autossacrifício.

Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco — pela bondade necessária com que nos salvamos — ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura. (FC, p.136)

Notamos que esse menino feliz e inocente não vai tornar-se em ser humano automaticamente, mas precisa de ser domesticado e desenhado por nós. Como se concretiza a domesticação? Com o fornecimento da língua. Antes que a língua funcione, deve-se primeiramente fazer o menino sentir a sua própria existência. É com a observação cuidadosa de um objeto da mesma espécie que ele, o menino, sente verdadeiramente a própria existência. Bem semelhante ao efeito do espelho, a imagem do *outro* reflete o si mesmo, resultando assim no sentimento da unidade individual. Isso é o estágio do espelho. Em primeiro lugar, o menino presta a atenção ao mundo fora: “o menino ergue-se com dificuldade. Cambaleia sobre as pernas, com a atenção inteira para dentro: todo o seu equilíbrio é interno. Conseguindo isso, agora a inteira atenção para fora: ele observa o que o ato de se erguer provocou.” (FC, p.136). Depois, ele levanta-se com muito esforço e vê o retrato do *Menino*, pendurado na parede. Através da visão e observação do retrato, o menino interioriza as sensações externas, identificando-se com o retrato de outro *Menino* na parede, e assim sentindo a existência de si próprio com o poder intermediário do *Outro*.

Depois de ver o retrato, o menino intenta aprofundar e interiorizar a sua identificação:

É difícil olhar para o retrato alto sem apoiar-se num móvel, isso ele ainda não treinou. Mas eis que sua própria dificuldade lhe serve de apoio: o que o mantém de pé é exatamente prender a atenção ao retrato alto, olhar para cima lhe serve de guindaste. Mas ele comete um erro: pestaneja. Ter pestanejado desliga-o por uma fração de segundo do retrato que o sustentava. O equilíbrio se desfaz - num único gesto total, ele cai sentado. Da boca entreaberta pelo esforço de vida a baba clara escorre e pinga no chão. Olha o pingo bem de perto, como a uma formiga. O braço ergue-se, avança em árduo mecanismo de etapas. E de súbito, como para prender um inefável, com inesperada violência ele achata a baba com a palma da mão. Pestaneja, espera. Finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, ele destampa cuidadosamente a mão e olha no assoalho o fruto da experiência. O chão está vazio. Em nova brusca etapa, olha a mão: o pingo de baba está, pois,

colado na palma. Agora ele sabe disso também. Então, de olhos bem abertos, lambe a baba que pertence ao menino. Ele pensa bem alto: menino. (FC, p.136)

A passagem acima citada demonstra como o menino que só sabe sentar no chão aprende a se levantar sozinho. É o processo de autoidentificação, e ao mesmo tempo, o processo da deterioração — através da palavra *menino*, falada silenciosamente pelo menino, a língua consegue construir a subjetividade.

Com a teoria do estágio do espelho, Lacan revela que a subjetividade do bebê/*infante* é resultado da introdução da língua. O mundo da língua é caracterizado por lei, religião, moralidade e outras instituições, sendo epítome da autoridade patriarcal, denominada por Lacan o Simbólico. A intervenção do pai separa o bebê do mundo exterior representado pela mãe, e uma vez quebrado completamente o estado da unidade harmoniosa original, o *Eu* independente emerge, mas ao mesmo tempo surge o desejo de voltar ao estado pré-simbólico. É de destacar que a mãe e o pai aqui referidos têm conotações simbólicas: a mãe indica a dependência física e psicológica na primeira infância, enquanto o pai se refere aos fatores sociais e culturais aos quais as crianças pequenas se devem adaptar durante a sua formação como sujeito. O que permanece fora do *Imaginário* e do *Simbólico*, onde a língua é incapaz de registrar ou nomear é denominado o *Real*.

Em “Menino a Bico de Pena”, apesar de não saber falar no momento, consegue entrar no Simbólico por meio da língua. Uma vez quebrado o estado inocente, o bebê pode ser reconhecido por si e pelos outros. No entanto, de certo modo, ainda não tem a consciência de que já conta com a consciência do *eu*: “Com esforço e gentileza ele olha pela sala, procura quem a mãe diz que ele está chamando, vira-se e cai para trás. Enquanto chora, vê a sala entortada e refratada pelas lágrimas, o volume branco cresce até ele - mãe!” (FC, p.136). Nessas linhas, observamos que, ao construir a subjetividade independente, ao menino ocorre momentaneamente o desejo de voltar ao estado inocente, aliás, o pré-simbólico. O menino está a procurar a mãe ansiosamente, enquanto ela “absorve-o com braços fortes, e eis que o menino está bem no alto do ar, bem no quente e no bom.” (FC, p.137) No processo da aprendizagem/formação, o menino sente cansaço e muito sono, que é confusão psicológica de antes de entrar na epifania: “O teto está mais

perto, agora; a mesa, em baixo. E, como ele não pode mais de cansaço, começa a revirar as pupilas até que estas vão mergulhando na linha de horizonte dos olhos. Fecha-os sobre a última imagem, as grades da cama. Adormece esgotado e sereno.” (FC, p.137) Tudo isso demonstra que o menino deseja regressar à harmonia e a pureza pré-simbólica, mas, uma vez quebrada a inocência, o processo é irreversível, e o menino caído no sono só vai ser despertado mais uma vez pela língua: “O sono do menino é raiado de claridade e calor, o sono vibra no ar. Até que, em pesadelo súbito, uma das palavras que ele aprendeu lhe ocorre: ele estremece violentamente, abre os olhos.” (FC, p.137)

Quando o menino acorda, descobre algo horrível: a ausência da mãe. “E para o seu terror vê apenas isto: o vazio quente e claro do ar, sem mãe. O que ele pensa estoura em choro pela casa toda.” (FC, p.137) A ausência da mãe simboliza a ocorrência da ruptura subjetiva. Para Lacan, a ruptura subjetiva é um acontecimento muito importante que resulta na separação para sempre entre o sujeito e o mundo exterior representado pela mãe e marca a construção definitiva da subjetividade. A língua como símbolo do poder patriarcal desempenha um papel definitivo para a ruptura subjetiva acontecer, forçando que o desejo se separe do objeto desejado, ou melhor, é a língua que separa o dito (*the said*) e o dizendo (*the saying*), fazendo com que o dizendo se integre no sistema abstrato de significante e não possa exprimir o objeto desejado do *Eu* do dito. O fato de o menino ser obrigado a falar pela ausência da mãe precipita a intervenção da língua representada pelo pai:

Enquanto chora, vai se reconhecendo, transformando-se naquele que a mãe reconhecerá. Quase desfalece em soluços, com urgência ele tem que se transformar numa coisa que pode ser vista e ouvida senão ele ficará só, tem que se transformar em compreensível senão ninguém o compreenderá, senão ninguém irá para o seu silêncio ninguém o conhece se ele não disser e contar. (FC, p.138)

A passagem a seguir demonstra que a ruptura subjetiva também implica outras coisas: “farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe.” (FC, p.138) Vê-se que o processo em que a intervenção da língua causa a ruptura do sujeito e obtenção da subjetividade é mesmo o processo em que a deterioração sucedeu. Um indivíduo com a

consciência do *eu* sabe enganar, portanto, o bebê começa a chorar para a mãe o abraçar e cuidar. Bem diferente do choro anterior, esse chorar é consciente, levando o desejo de satisfazer as suas próprias necessidades.

O choro do menino chama a vinda da mãe; quando o desejo dele se encontra satisfeito, entra numa nova fase: “Olha com cegueira o próprio molhado, em nova etapa olha a mãe.” (FC,p.138) Finalmente, o menino consegue soltar a voz conscientemente: “Mas de repente se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fonfom!,” (FC, p.138). O fonfom é o símbolo de que o menino finalmente reconhece o mundo externo e se reconhece a si próprio: “Mas de repente se retesa e escuta com o corpo todo, o coração batendo pesado na barriga: fonfom!” (FC,p.138) Ao projetar a atenção ao *Outro*, que é externo do *Eu*, o menino liberta-se da pureza silenciosa e atinge o estado da deterioração onde se podia soltar a voz e exprimir livremente, de modo a concretizar a autoaprendizagem, ou melhor, o autorreconhecimento.

A inocência (pureza) corresponde ao não autorreconhecimento enquanto a deterioração iguala ao autorreconhecimento. Isso é uma relação construtiva ontológica e epistemológica presente em quase todas as obras clariceanas.

Além desse bebê de “Menino a Bico de Pena”, Macabéa, protagonista de *A Hora da Estrela*, também pode ser apontada como exemplo do que se vem mostrando: é uma figura extremamente particular, porque apesar de ser uma adulta, a consciência dela é quase nula, sendo mais inocente e pura que um bebê. Lendo o último texto de Clarice Lispector publicado em vida, encontramos que, na procura de identidade de Macabéa, existem também muitas referências mútuas entre o puro e o inconsciente e entre o mal e o autorreconhecimento. Macabéa tão inocente como idiota, é incompetente para a vida: “essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa.”(HE, p.9), até realizar a autointerrogação. Para ela, a indagação provoca sempre tragédias: “Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ Cairia estatelada em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade” (HE, p.9). As necessidades aqui implicam a cobiça pela vida. Por fim, depois de consultar a cartomante, madama Carlota, ela conhece um pouco a sua carência e consegue a consciência por ter um pouco a cobiça pela vida, que é uma forma de

deterioração também. Assim, no momento de falecer, a moça que não sabe gritar consegue soltar a voz, interrogando assim a sua própria existência.

4.1.2 o Mal e a Menina-adolescente

A narrativa de “*Os Desastres de Sofia*” conta com duas dimensões: primeiro, a história superficial conta a paixão de uma menina com nove anos por um homem já adulto; segundo: a história profunda descreve o processo em que Sofia se interessa pela criação literária por acaso e ganha a vontade de ser uma escritora.

O próprio nome de Sofia carrega sentidos profundos: em grego significa sabedoria; indicando a máxima mais famosa de Delfos: *conhece-te a ti mesmo*. Para a Sofia a bico da pena de Clarice Lispector, a formação também se junta ao processo de conhecer-se a si mesma e encontrar a identidade verdadeira. Essa procura da subjetividade é desenvolvida em três fases seguidas do reconhecimento do mal: a percepção; a recusa; a aceitação. Para a autora brasileira, o mal, em vez de veicular o valor moral, constitui uma manifestação especial do desejo. A partir de Hegel, por meio de Nietzsche e Freud, até Lacan, muitos filósofos e teóricos têm concordado na função motivadora do desejo para a construção subjetiva do indivíduo. Para Hegel, a consciência de si é dependente do desejo e da falta. Freud aposta no impulso sexual, afirmando que a libido é o motivo essencial do ser humano. Diferente de Freud, Lacan não considera que o desejo é um impulso incontrolável ou indominável, mas joga o desejo para fora. Para o psicanalista, entre o bem e o mal, estabelece-se uma relação reflexa entre o objeto e o sujeito, ligada muito estreitamente ao *jouissance*¹⁸. O mal, sendo um desejo baseado na carência, motiva a concretização do autorreconhecimento ao se satisfazer esgotando todas as maneiras.

¹⁸ Termo de psicanálise muito importante para Lacan, amplamente utilizado nos estudos literários. Para Lacan, o sujeito só deseja no desejo, ou seja, deseja a satisfação impossível na insatisfação, alcançando o prazer e a *jouissance*. Na opinião do psicanalista, a *jouissance* é tanto o mal como a dor. A essência da *jouissance* consiste na transgressão da lei e do princípio do prazer, mas a transgressão em vez de abrir o caminho para a *jouissance*, impede a aquisição dela, levando a *jouissance* ao pecado e à sedução fatal — morte. Isso é o dilema da *jouissance*.

Examinemos a situação de Sofia, protagonista de “Os Desastres de Sofia”. Tendo nove anos, encontra-se num espaço vazio, mas crucial entre a infância e a adolescência, e, como já se disse, deseja ansiosamente ser grande. Esse desejo é exposto principalmente pela maldade. O que Sofia enquanto menina deve enfrentar é uma infância sem fim. A infância, um dos temas mais frequentes em Clarice Lispector, é uma maneira de lidar com a existência. Na infância de Sofia há inúmeras referências intercaladas com a ignorância e o mal: “Eu era a escura ignorância com suas fomes e risos, com as pequenas mortes alimentando a minha vida inevitável — que podia eu fazer?” (FC, p. 123) A visão ignorante é uma das características essenciais da infância; as crianças não têm a capacidade de conhecer-se a si mesmas. O que se opõe à ignorância é o conhecimento, alcançado só pela maldade, ou seja, pelas transgressões. Quando Sofia se apercebe da existência do mal, é capaz de ter consciência do ser verdadeiro. Ao aceitar com toda a alma o mal, ou seja, esse *Eu* alienado, consegue completar a formação e ser grande para sempre. Fazendo uma equivalência entre o mal e a ascensão da ignorância ao conhecimento, Clarice Lispector estabelece uma relação direta entre a ontologia e a epistemologia.

Em relação ao menino-bebê de “Menino a Bico de Pena”, que ainda não domina a língua, a deterioração de Sofia, menina-adolescente que possui competências linguísticas, é mais complicada e veicula mais valores simbólicos, mesmo que ambas as deteriorações contem com a mesma estrutura. O autorreconhecimento de Sofia tem dois níveis: em primeiro lugar, ela concentra a atenção no mal, que funciona como o *Outro*, e depois, com a identificação e a aceitação do mal, realiza o autorreconhecimento; em segundo lugar: o autorreconhecimento leva-a à autoexpressão, entrando assim no Simbólico representado pela língua. No conto, o reconhecimento desse nível é apresentado pela confirmação e concretização da sua vontade de ser escritora.

A figura de Sofia é bastante ambígua no que diz respeito à identidade: ela é uma criança e quer ser grande. Do ponto de vista sexual, ela é uma menina, que deseja se tornar uma mulher. Portanto, o autorreconhecimento de Sofia através do mal faz sentido em duas dimensões: a percepção e aceitação do mal do ser humano; a percepção e aceitação do mal do sexo feminino.

4.1.2.1. a percepção e a aceitação do mal

“Os Desastres de Sofia”, na realidade, é uma paródia de um livro da literatura infantil francesa do século XIX, cujo tema central é a educação — *Les Malheurs de Sophie*. Da autoria da Condessa de Ségur, foi muito lido pelo público brasileiro de muitas gerações. Conta a vida de uma menina chamada Sophie, muito travessa, que só faz desastres, que não deixam de ser pequenas maldades: põe ao sol uma boneca de cera, e esta acaba por derreter; serve aos primos um chá feito de giz, acaba por matar seus peixes vermelhos ao brincar com eles... mas por fim, sob os ensinamentos da mãe e da avó, aprende a ser boa, tornando-se uma menina modelo seguida por outras meninas.

Entre a Sophie da Condessa Ségur e a Sofia de Clarice Lispector, há muitas semelhanças: ambas têm o nome que significa sabedoria; passam a infância muito felizes e travessas; as maldades de ambas têm, geralmente, um motivo bom. No entanto, a natureza das maldades que elas fazem são bem diferentes. Para a Condessa Ségur, o mal é um conceito da categoria da moralidade. Sophie, de apenas quatro anos, faz maldades por ignorância e com a intervenção e a introdução dos valores da moral dos adultos, consegue saber das consequências do mal. Através da configuração de Sophie, a Condessa Ségur cria um método de formação de crianças: fazer algo mau por ignorância, receber castigos e sentir-se arrependido; fazer algo mau por ignorância, receber castigos e sentir-se arrependido; fazer algo mau por ignorância, receber castigos e sentir-se arrependido. A formação de Sophie é firmada nessa série de circulações, até que obtenha a razão com os ensinamentos consecutivos, quebrando finalmente esse círculo fechado. O *gran finale* feliz desse tipo é inevitável, porque o que a literatura infantil objetiva é ensinar a moral, transmitindo valores determinados e otimismo aos pequenos leitores.

Já a Sofia de Clarice Lispector não assume a responsabilidade de ensinar ao leitor: a escrita da autora brasileira não visa a expor crime nem corrigir erro, mas demonstra todo o processo de conhecer o mundo exterior e conhecer a si mesmo com a intervenção motivadora do mal.

Em “Os Desastres de Sofia”, a Sofia de nove anos, ao querer muito ser grande, já sente a própria carência, precisando ultrapassar o período puro da infância e caminhar para a adolescência. Para a deterioração acontecer, deve em primeiro lugar aperceber-se da existência do mal. Sofia já sabe vagamente que ela própria tem “uma sabedoria com que os ruins já nascem — aqueles ruins que roem as unhas de espanto.” (FC, p.98) Por essa frase, vê-se que a sabedoria está conectada ao autorreconhecimento da protagonista, enquanto os ruins se ligam à maldade; estalelecendo-se, assim, a relação entre o mal e o autorreconhecimento. Para Sofia, a perversidade é essencial, ficando por ser sentida e aceite por ela, ou seja, como o que ela própria escreveu na composição, ficando por ser *descoberta*. Com isso, consegue concretizar a própria formação e realiza sozinha a sua vontade de ser grande.

No início do conto, Sofia já sabe um pouco do próprio mal pela boca de outras pessoas, por exemplo, a empregada de casa, que dizia, referindo-se à menina: “Essa não é flor que se cheire” (FC, p.98). O mal da Sofia clariceana julgado por outrem ainda é algo exteriorizado, quase igual ao mal da pequena *Sophie* da Condessa de Ségur, que é mais um reflexo da moral da sociedade que exige o bem que uma descrição da natureza do mal do ser humano. Para Sofia, o julgamento de outrem pode intensificar a identificação do próprio mal, mas não é a causa direta do seu conhecimento de si. Como a do menino a bico de pena, a autoconsciência de Sofia também deve passar pelo estágio do espelho, com o efeito do qual se identifica o mal do *Outro* refletido no espelho.

Ao obter a percepção e identificação do próprio mal, Sofia sente o seu ser verdadeiro. Observa-se que o seu conhecimento de si é composto só pelas palavras negativas, tais como “a acidez insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes”, “a existência real daquele que desencadeara meus negros sonhos de amor”, “eu me tornara o seu demônio e tormento”, “símbolo do inferno” “eu sentia que meu papel era ruim e perigoso” (FC, p.98-100) Quando Sofia sente o mal, identifica também o poder transgressor do mal, que a impulsiona a procurar não algo julgado por outrem mas a própria autenticidade. No entanto, o que a autenticidade traz não é sempre segurança, mas, às vezes, o perigo, como o resultado do poder destrutivo do mal.

O mal que Sofia enquanto menina sente entrelaça-se com o seu desejo de ser grande. Quando acha que “de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada” (FC, p.102), apercebe-se de que se encontra num espaço vazio, que não pertence nem ao grupo dos adultos nem ao das crianças. Ela sente confusão quanto à sua própria identidade, pois “não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia;” (FC, p.107); era preciso encontrar a sua identidade firme e verdadeira. Com a percepção do mal e do feito do mal, Sofia tem a consciência do perigo que o “ser grande” traz, descobrindo que “eu aderiria à natureza íntima de um perigo do qual tudo o mais eu desconhecia” (FC, p.107). Ela não sabe nada sobre o caminho em frente, mas tinha de conhecê-lo. Sofia só terá um destino: andar para a frente com coragem, lançando-se atrevidamente sobre o perigo desconhecido e tornando-se grande. No entanto: “Pela primeira vez a ignorância, que até então fora o meu grande guia, desamparava-me” (FC, p.108): o perigo como o resultado da libertação da ignorância levava ao desejo de continuar a ser pequenina, porque essa condição implicava segurança e estabilidade. Nota-se, então, que ao longo do desenvolvimento do enredo, Sofia mostra sempre a tendência de voltar para o pré-simbólico. Ela quer livrar-se da proteção dos adultos, e “me refugiar no meio de meus iguais, as crianças” (FC, p.107-108) Desse modo, Sofia passou a ser um complexo de dilemas, desejando ser grande e se livrar do estado ignorante mas ao mesmo tempo tendo medo da consequência do conhecimento de si e da autenticidade. Os dilemas resultam na atitude ambígua quanto ao mal como o motor para o desenvolvimento e o autorreconhecimento: por um lado, Sofia se apercebe do mal e é atraída por ele; mas, por outro lado, detesta e recusa-o. Se se observar detidamente o enredo do conto, essa atitude ambígua é refletida principalmente pela paixão contraditória dela pelo professor — a antítese e o outro *eu* de Sofia.

4.1.2.2. o *bem* de sedução e o *mal* de salvação

O desenvolvimento e formação de Sofia envolve o desejo de afirmar e confirmar a sua identidade feminina, demonstrado principalmente pelo descontentamento com a situação de ser uma criança suja e pela expectativa de ser uma moça em breve: limpa, graciosa, com cabelos lisos e bonitos. É na imaginação do *outro* do sexo diferente que Sofia consegue

confirmar a sua identidade feminina. Como já se disse, nos escritos clariceanos, aparecem muitas vezes figuras relacionadas com a profissão de professor. Em *Perto do Coração Selvagem*, romance da estreia literária da autora brasileira, Joana também tem um professor que exerce imensa influência sobre ela. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, a própria Lóri é uma professora primária que, por meio da autoaprendizagem, concretiza o autorreconhecimento. Apesar de as figuras serem bem diversificadas, concordam com a norma do subgênero de *Bildungsroman*: são pessoas com experiências socioculturais mais ricas que orientam os protagonistas infantis para a maturidade e a integração social. Mas o professor em “Os Desastres de Sofia” é a antítese das outras figuras de professor: em vez de ser sucedido e competente, ele é uma figura bastante frustrada.

Como a de Sofia, a identidade do professor é confusa. Sofia deseja crescer e tornar-se grande, porque os adultos são elegantes, mas o professor não possui a graça e a serenidade expectada por Sofia, mas é um homem de meia idade, com ombros contraídos, medíocre. Nessa figura que deveria ser bela e harmoniosa, concentram-se a fealdade e a confusão. Como professor que é, deveria ser paciente, mas na realidade é distraído e impaciente; deveria saber assumir a responsabilidade de orientar os alunos, mas é incapaz de controlar a aula. Sendo um adulto, deveria ser exemplo de sabedoria, mas é facilmente enganado por criança. Em geral, é um antimentor, caracterizado pelo mal. Mas Sofia “era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara” (FC, p. 98). Por outro lado, sendo adulto, o professor é tão incompetente como uma criança, enquanto Sofia, sendo uma criança, quer muito ser grande e imitar os adultos, de maneira que o professor que deveria ser o orientador, passa, no texto, a ser o orientado. Para Lacan, o sujeito não é uma entidade, mas uma relação com o *Outro*. Sofia e o professor de certo modo podem trocar a identidade entre si, o que constitui uma relação de espelho-imagem. O devir do sujeito de Sofia é baseado na relação entre ela e o professor, que serve como o *Outro*. A paixão contraditória de Sofia pelo professor é um reflexo do próprio desejo. O facto de Sofia ser atraída pelo mal do professor, é, na realidade, o processo em que tenta sentir o próprio mal e conhecer a si mesma.

Encarando o mal do professor (que na realidade é o seu próprio mal), Sofia sentiu-se profundamente atraída; no entanto, queria efetuar o ato de salvação, libertando-se a si própria e o professor desse mal. Isso é a manifestação clara de sua recusa do mal. Mas a forma como Sofia concretizou a salvação é muito especial: não o fez por meio do ensinamento, mas queria assumir “a tarefa de salvá-lo pela tentação” (FC, p.98) Tanto salvação como tentação veiculam profundos sentidos religiosos: a salvação implica o bem enquanto a tentação, o sinónimo de sedução, às vezes representa o mal. Os dois atos aparentemente incompatíveis, ao juntar-se através do comportamento de Sofia, começam a contaminar-se mutuamente. Então, a salvação de Sofia torna-se especial, não sendo salvar algo do mal por meio do bem, que é bastante comum, mas salvar do mal por meio do mal. Assim, uma ruptura aconteceu entre o meio e o objetivo: para concretizar um objetivo bom, tem de fazer primeiramente a maldade. O autorreconhecimento transforma-se numa metamorfose contínua alcançando, de novo, uma identidade dupla: sedutora e, ao mesmo tempo, salvadora.

Em que direção se desenvolve o autorreconhecimento da identidade de Sofia quando a sedutora e a salvadora se juntam? Podemos analisá-lo da perspectiva das teorias de Sigmund Freud, que destaca o papel do sexo na construção da subjetividade. Em *A Interpretação dos Sonhos*, o autor afirma que a subjetividade é composta por três partes: *Id*, *Ego* e *Superego*. O *Id* representa os processos primitivos do pensamento e constitui o reservatório das pulsões; dessa forma toda energia envolvida na atividade humana seria advinda do *Id*. O *Id* é responsável pelas demandas mais primitivas e perversas. O *Ego*, permanece entre ambos, alternando nossas necessidades primitivas e nossas crenças éticas e morais. É a instância onde se inclui a consciência. Um *Eu* saudável proporciona habilidade para adaptar-se à realidade e interagir com o mundo exterior de uma maneira que seja cómoda para o *Id* e o *Superego*. O *Superego*, a parte que age contra o *Id*, representa os pensamentos morais e éticos internalizados. Ou melhor, o *Id* é o inconsciente, o *Ego* é o consciente e o *Superego* é um *Eu* ideal, mas não consegue realizar-se. Para Freud, o inconsciente é a parte não visível, submersa do *iceberg*, composto por pulsões e

desejos sexuais. É impossível ser sentido e controlado. Ou melhor, a maioria da subjetividade humana é formada pelas energias incontroláveis.

Concentremo-nos no caso particular de Sofia. Por um lado, o amor de Sofia motivado pela missão de salvar o professor é caracterizado pelo erotismo, correspondendo à emergência da sua consciência do sexo, que é manifestada especialmente no reconhecimento da identidade da sedutora, que não só implica a identificação do próprio mal, mas representa a confirmação da sua identidade feminina. Pela efetuação da tentação, o conhecimento de si mesma de Sofia concretiza-se na relação dialética entre o Superego perverso e o Ego erótico; ademais, a combinação entre Eros e Thanatos impulsiona o desenvolvimento do enredo (Rosenbaum, 2014, p.57). O pecado original, um dos tópicos mais abordados por diversas correntes do feminismo, tem Eva, uma das sedutoras mais representativas ao longo da história da civilização do ser humano, como figura central. Sendo uma das características impostas pela sociedade ao gênero feminino, o mal que a sedutora desse tipo leva a cabo também envolve o reconhecimento da identidade do próprio sexo. Quando Sofia percorre o caminho da infância à adolescência, com a emergência da consciência sexual, tem de ter a consciência do mal e do pecado original. Quando se apercebe de que ela é uma sedutora, já está muito próxima do reconhecimento definitivo de ser mulher. Nos escritos clariceanos, o mal, o crime, o prazer e a alegria são homólogos, visto que contêm as mesmas referências sexuais. Sem a intervenção do sexo, seria impossível o mal da sedução se efetuar; entretanto, a satisfação do desejo vai resultar no prazer ou na culpa. Assim, o reconhecimento de Sofia avança para uma nova direção, identificando-se como puta e “freira alegre e monstruosa”, possuindo “o ardor de uma freira de uma cela”, mostrando dessa forma que já está formada uma nova identidade marcada pelo sexo e pelo erotismo.

Por outro lado, o amor de Sofia a fim de salvar é puro como o de uma santa. Através da paródia transgressora, essa pureza intensifica a identificação do mal de Sofia, consolidando também a sua consciência do sexo. Em primeiro lugar, Sofia descobre que “eu estava sendo a prostituta e ele o santo” (FC.p.98) Se a prostituta vive para seduzir enquanto o santo para salvar, por causa da relação de espelho-imagem entre o professor e

Sofia, intensifica-se mais a duplicidade da identidade de Sofia: ela é uma prostituta com a missão de salvar e ao mesmo tempo uma santa que seduz positivamente. A santidade e a pureza trazidas pela sua missão da salvação exigem-lhe a abstenção completa do desejo, da sedução e de todos os males, ou seja, a sua salvação torna-se o próprio sacrifício. Com um comportamento satânico, Sofia explica por que o amor é sacrifício. (FC, p.56) Para realizar a salvação, Sofia “falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas” (FC, p.97), conseguindo apenas a ignorância do professor. O comportamento dela é parecido com o de Jesus Cristo, cujo sacrifício para a salvação não é entendido pelos salvados. Nessa “glória de martírio”, Satã está a imitar Cristo, transformando novamente o texto numa paródia, desta vez dos textos bíblicos. A menina com nove anos que se acha perversa, devia realizar uma ação de salvação do *Outro* para chegar ao bem exigido pelos adultos. O que alcança a sua salvação não é o entendimento, mas o ódio do professor. Mesmo que corresse o perigo do martírio, a menina insiste, como Jesus Cristo, na sua crença,. Mas essa paródia é transgressora porque na cultura cristã, o poder de salvação é só de Deus ou de Cristo, e as pessoas perversas não possuem capacidade para salvar os outros. No texto, o pequeno Satã é capaz de salvar, porque é o *Mal* de Satã, em vez do *Bem* de Jesus Cristo, que pode quebrar a armadilha do quotidiano. Em segundo lugar, Satã encarnado em Sofia é do sexo feminino, com forte consciência do sexo a que pertence. Aparentemente, Sofia tenta fugir da sua identidade como mulher porque “não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto.” (FC, p.98), mas essa confissão já indica que a sua direção final é a mulher que um dia vai ser. Ainda por cima, Sofia achava-se “uma virgem anunciada” (FC, p.99), cuja concepção é imaculada, isenta de qualquer ato sexual, contradizendo a anterior identificação sexual. Mas Satã tinha sido originalmente um anjo, e foi expulso do paraíso pela maldade e da sedução. É precisamente essa combinação de pureza e maldade que leva Sofia a tornar-se o Satã feminino, pois é ao mesmo tempo anjo e anjo decaído. Com o comportamento perverso, Sofia chega a imitar a queda de Satã. Sua consciência do sexo está confirmada através da paródia do texto bíblico, da troca de papéis sexuais com o professor e do evitar intencional do sexo.

4.1.3. O Mal e a Jovem mulher

Perto do Coração Selvagem conta a história da formação da Joana. O título do romance, como já se mencionou anteriormente, foi a frase tirada de *Retrato de um Artista Jovem*, de James Joyce (“Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem”), utilizada por Clarice Lispector que a colocou como epígrafe de seu livro. Vale notar que a adjetivação da epígrafe é bastante particular em que *feliz* está junto a *só* e *abandonado*, obviamente veiculando sentidos profundos. Em *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector*, Yudith Rosembaum tenta dar-nos uma interpretação razoável, argumentando que a ordenação dos três adjetivos implica a equivalência seguinte:

A suprema felicidade que se alcança na aproximação com o essencial da vida e que implica tocar seu núcleo selvagem (daí pensarmos em um antagonismo com o mundo), caminha ao lado da extrema solidão e do abandono, que, paradoxalmente, parecem ser condições dessa mesma felicidade (Rosembaum, 2014, p. 31-32).

Isso é o que *Perto do Coração Selvagem* se dedica a transmitir ao público, visto que a construção da subjetividade é precisamente o processo em que se realiza a felicidade suprema através da interiorização da solidão e do abandono. Se em *Desastres de Sofia*, Clarice Lispector concentra a narrativa num momento determinado da infância, em *Perto do Coração de Selvagem*, além de abordar a vida na infância através das recordações da protagonista, aposta nomeadamente na procura de si da protagonista enquanto uma jovem já adulta, de maneira que relativamente à construção da subjetividade de Sofia, a de Joana é tão semelhante como diferente. A semelhança consiste em que ambas são o autorreconhecimento de identidade dupla como ser humano e como mulher, ou seja, o processo de aceitação e identificação do mal. Yudith Rosembaum divide o nome da Joana em duas sílabas: Jo e Ana. Jo relaciona-se com o Jacob da Bíblia, e Ana, sendo prefixo do grego antigo, contém o sentido do movimento contrário, adversidade ou negação. Por meio da interpretação criativa do nome, Rosembaum argumenta que o mal de Joana não é o mal da perspectiva ética, mas o mal adverso de negação e transgressão, com o qual, ela consegue quebrar o modelo convencional de oposição binária, eliminando assim restrições impostas pela ideologias baseadas no binarismo e alcançando assim a liberdade verdadeira do corpo

e da alma com a confirmação da sua natureza do mal que aparece no princípio do romance: “A CERTEZA DE QUE dou para o mal, pensava Joana.” (PCS, p.13)

Mas entre as duas figuras femininas, também existem muitas diferenças. Vemos que Joana é uma mulher madura, sua confirmação da identidade através do comportamento e transgressão do mal é realizada pela fuga, questionamento e rebeldia do papel feminino determinado e exigido pela sociedade. Como as mulheres têm sido limitadas dentro da família, o casamento e a maternidade têm sido uma exigência absoluta para as mulheres, de modo que a transgressão e subversão sexual de Joana é desenvolvida em primeiro lugar em três relações familiares:

a) a relação entre Joana e seu pai, marcada nomeadamente pela ausência da mãe. É o pai que desempenha em casa o papel de mãe.

b) a relação entre Joana e os tios que a adotam, em que a figura rebelde de Joana contrasta com a da filha dos tios, uma figura exemplar que satisfaz as normas convencionais.

c) a relação familiar entre Joana e Otávio, que consiste em duas estruturas transgressoras: a relação entre Joana, Otávio e Lídia, a amante de Otávio, segunda; a relação entre Joana, Otávio e o amante anónimo de Joana.

4.1.3.1. a subversão dos papéis entre pai e mãe

Na primeira relação familiar, vale observar que a família de Joana não é completa do ponto da vista convencional, porque a mãe está ausente. Para Joana, a mãe, em vez de ser uma pessoa em carne e osso, é um signo longínquo e vago. Dentro da família, é o pai que desempenha o papel da mãe, acompanhando e cuidando a filha. Por falta da mãe em casa, as divisões de labores familiares convencionais conforme o sexo estão subvertidas. E isso constitui um pré-requisito para Joana poder ultrapassar o limite dos papéis femininos convencionais e levar a cabo a transgressão.

Joana tem conhecimento sobre a mãe pela conversa entre o pai e os amigos. Para o pai, Elza, a mãe de Joana, era “fina, enviesada... cheia de poder.” (PCS, p.15) Numa

sociedade em que predomina a oposição binária, a mulher encontra-se na posição secundária como o *Outro*, relativamente ao homem, cujo estatuto é o do sujeito. Mas a mãe de Joana, mesmo sendo o *outro*, em vez de ser passiva, era uma figura muito forte. Bem diferente das outras mulheres do romance, muito suaves, moles e obedientes, presas às normas convencionais da sociedade, ela possui autonomia e determinação (“Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falámos chamei-a de bruta!” (PCS, p.15)) Para os demais, a autonomia da mãe é uma “brutalidade” agressiva. O pai, apesar de ser o sujeito da sociedade patriarcal, é menos forte do que mãe e é incompetente para dominar a mãe: “[...] parecia impossível que ela dormisse. Não, ela não se entregava nunca.” (PCS, p.15) Entretanto, para o pai, esse *outro* como a mãe é brutal demais: “nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera, e desprezo também.” (PCS, p.15) Assim, denominou-a demónio. No entanto, para o pai, a mãe era “ao mesmo tempo tão boa... secamente boa”, que não a esquecia: “Eu tinha má memória, nem me lembrava por que a chamara de bruta. Mas não tão má que a esquecesse.” (PCS, p.16). Mesmo recusando, ele aceita o *outro* e é afetado por esse *outro*. Assim, a mãe (o *Outro*) veio cercar e invadir o sujeito, conseguindo a ascensão do estatuto de *Outro* ao de sujeito.

Por outro lado, o falecimento da mãe também pode ser considerado um ato de transgressão que visa a fazer emergir a subjetividade. Em primeiro lugar: “Ela morreu assim que pode.” (PCS, p.16) Parece que a morte não se deve a doença ou qualquer outro fator exterior, mas à sua própria vontade. Em segundo lugar, após a morte da mãe, o pai escolheu não casar de novo, obrigando-se a desempenhar a função materna. Ao tomar conta de Joana, o pai veio a demonstrar pouco a pouco as características consideradas geralmente femininas ou maternas. Em geral, Joana, que cresce numa família em que o limite entre o homem e a mulher está ultrapassado, deveria ter a mentalidade com elementos incompatíveis com a convencional. Na sua construção da identidade, essa incompatibilidade é intensificada a cada dia, resultando nas suas sensações de solidão e abandono, e fazendo parte das condições com as quais se atreve a transgredir e aproximar-se da felicidade.

4.1.3.2. a integração social e a transgressão

Ao se tornar órfã, Joana foi adotada pelos tios, construindo com eles uma nova relação familiar. Nessa nova família, existe a quarta pessoa: a prima de Joana, Amanda, que nunca apareceu em pessoa, mas existe em todo o lado da casa como um fantasma. Joana não passou uma vida muito feliz em casa da tia, rebelando-se em silêncio contra os tios e sendo, por fim, mandada para o internato. O conflito radica-se na negação do papel alienado da mãe conforme as convenções, representada pela tia e pela prima. No primeiro encontro, aparecem indícios da negação. Joana recusa o acolhimento caloroso da tia: “foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços” (PCS, p.32). É de notar que Clarice Lispector intenta destacar em particular as diferenças entre a figura da tia e a da mãe de Joana. No que se refere aos seios, marcas femininas e maternas mais importantes, a tia tinha “duas massas de carne macia e quente”, enquanto a Elza, mãe de Joana, é robusta. Enquanto “a língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro” (PCS, p.32), a mãe de Joana tem “a língua dentro da boca, quente, seca, áspera como um trapo” (PCS, p.16). Essas duas figuras femininas com contrastes óbvios, uma tão fina, a outra tão robusta, representam por sua vez a obediência ao sistema patriarcal e a rebeldia contra esse sistema opressivo. herdado da mãe, Joana também possui esse poder rebelde, e “vai seguir seu próprio caminho”, não obedecendo ao sistema que a vai alienar. Portanto, em frente do acolhimento caloroso da tia, sente-se maldisposta: “engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por tudo o corpo” (PCS, p.33) Não podendo retribuir a hospitalidade, a única coisa que pode fazer é fugir dos “seios da tia que podiam sepultar uma pessoa.” (PCS, p.33). Vê-se que o que Joana não pode suportar não é a personalidade da tia, mas a maternidade convencional encarnada na tia e o sistema patriarcal manipulado atrás. Joana sente-se oprimida e danificada, ela “ofegava, o rosto branco. Passou os olhos escurecidos pela salinha, perseguida.” (PCS, p.33) Parece que o ambiente e as pessoas ao redor também aderem ao grupo que a oprimia: “As paredes eram grossas, ela estava presa, presa! Um homem no quadro olhava-a de dentro dos bigodes e os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida.” (PCS, p.33) Face à situação, Joana não pode mas violar as normas de boa educação: “Empurrou a porta pesada e fugiu”, de modo a lutar contra os determinados valores sociais e culturais. (PCS, p.33)

Quanto às figuras femininas, a par das imagens contrastantes entre a tia e a mãe, Joana estabelece oposição com sua prima, Amanda. Na livraria, Joana roubou um livro, efetuando uma ação transgressora. A tia espantada com o roubo considerou-a “pequeno demônio”, o que nos lembra uma cena do capítulo anterior em que o pai de Joana denominou a mãe “diabo”. Pela maldade homóloga da mãe, Joana pertence ao grupo das mulheres robustas e poderosas. A prima Amanda só aparece mesmo na conversa dos tios, mas é a imagem típica de alteridade: mansa, obediente, inconsciente pela opressão imposta pelo sistema patriarcal. É uma personagem oculta, mas omnipresente, cuja imagem fantasmática simboliza a repressão patriarcal que existe em todo o lado. Os tios aderem a esse sistema voluntariamente defendendo os valores convencionais sem refletirem. É no contraste entre a depreciação que fazem de si e o elogio à prima que Joana experimenta pouco a pouco a solidão e o abandono, passando a ser o *outro* do *outro*. Como o que a epígrafe mostra, ela “estava só. Estava abandonad[a], feliz, perto do coração selvagem”. Em vez de ser construída na integração social, é na marginalização social que se desenvolve a consciência subjetiva de Joana.

4.1.3.3. a relação matrimonial: felicidade e transgressão

Joana casou com Otávio, constituindo uma nova relação familiar, que na realidade é o alargamento e aprofundamento das relações anteriores pelas seguintes razões: em primeiro lugar, de certo modo, o casamento entre Joana e Otávio imita o dos pais de Joana; em segundo lugar: a relação entre Joana e Lídia é, na realidade, a outra versão da existente entre Joana e Amanda, filha dos tios, que permanece oculta mas presente nos capítulos anteriores. Essas relações entrelaçam-se e afetam juntas o casamento de Joana e Otávio, impulsionando a construção subjetiva de Joana.

Analisemos primeiramente a relação familiar entre Joana e Otávio, que é uma imitação da relação entre os pais de Joana, ou melhor, entre um homem e uma mulher alheia ao papel do sexo convencionalmente determinado. Como o pai que foi atraído profundamente pela mãe de Joana, mas ao mesmo tempo tinha muito medo dela, Otávio foi atraído não pela beleza de Joana, mas por um poder oculto que ela possuía, como ele próprio confessou:

Ela não era bonita. Às vezes como que o espírito a abandonava e então revelava-se o que, por uma vigilância sobre-humana — imaginava Otávio —, jamais se descobria. No rosto que então surgia, os traços limitados e pobres não tinham beleza própria. Nada restava do antigo mistério senão a cor da pele, creme, sombria, fugitiva. Se os instantes de abandono prolongavam-se e se sucediam, então ele via assustado a feiura, e mais que a feiura, uma espécie de vileza e brutalidade, alguma coisa cega e inapelável dominar o corpo de Joana como numa decomposição. Sim, sim, talvez subisse então à superfície alguma coisa liberta do medo de não amar.”(PCS, p.87)

Observamos que, quando Joana cresceu, a brutalidade, uma marca da sua mãe, também lhe apareceu de forma evidente. Jogou o livro em cima do ancião, o que espantou muito Otávio, porque era considerado um ato de má educação, conforme as normas sociais. No entanto, demonstra suficientemente a vileza e a brutalidade de Joana. A paixão de Otávio por Joana é bastante complicada, sendo exatamente a vileza e a brutalidade dela que o atraíram:

quando a abraçara, sentira-a viver subitamente em seus braços como água correndo. E vendo-a tão viva, entendera esmagado e secretamente contente que se ela o quisesse ele nada poderia fazer... No momento em que finalmente a beijara sentira-se ele próprio de repente livre, perdoado no que estava sob tudo o que ele era... (PCS, p.70)

Joana possui um poder que faz Otávio sentir-se vivo, razão por que abandonou Lídia para ficar com ela: “Daí em diante não havia escolha. Caíra vertiginosamente de Lídia para Joana.” (PCS, p.71) Por outro lado, a paixão por Joana também lhe trouxe sensações negativas: “quando a abraçara, sentira-a viver subitamente em seus braços como água correndo” (PCS, p.73) O facto de a vileza e a brutalidade de Joana não poderem ser dominadas por ninguém provocou intranquilidade em Otávio e resultou em sua relação extraconjugal com Lídia, que representava a segurança e estabilidade.

No decorrer do casamento com Otávio, na lida com o quotidiano, Joana entende melhor o matrimónio, que é uma parte integrante do sistema patriarcal e desenvolve uma transgressão primordial em termos do casamento: a reflexão sobre o conceito de felicidade.

Em “Os Desastres de Sofia”, pela boca do professor, Clarice Lispector conta uma história que exalta a diligência. A palavra nuclear da história, *tesouro*, é símbolo da felicidade. Como o herói da história contada aos alunos, passou a vida inteira a procurar o

tesouro, muitas pessoas dedicam-se a buscar a felicidade. Vale notar que o valor carregado na história sofre dois desvios: o primeiro, quando o professor contou a história — ele mudou a moral original de que o tesouro podia ser encontrado facilmente, argumentando que o tesouro, ou seja, a felicidade, só pode ser encontrada com muito trabalho e suor. Ao elaborar sua composição, Sofia mudou de novo sua moral, pretendendo facilitar a obtenção da felicidade, que, segundo o professor, seria muito difícil de adquirir. Na composição de Sofia, *trabalhar* e *procurar*, dois verbos utilizados na narrativa do professor, que implicavam suor, sangue, e dificuldade, foram substituídos pelo verbo *descobrir*, veiculando assim o sentido de casualidade. Pode-se assim verificar que, para Clarice Lispector, a felicidade não é uma necessidade, mas um acaso. Se a felicidade é casual, vale a pena adquiri-la a qualquer custo? Joana já questionara a felicidade desde infância. Quando era pequena, desenvolveu uma conversa com a professora em torno da felicidade na sala de aula, muito parecida com o diálogo entre Sofia e o professor, em “Os Desastres de Sofia”. A professora contou também uma história que tinha um *gran finale*: “E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes” (PCS, p.42), para os alunos fazerem um resumo. Nenhum aluno questionou esse *gran finale* feliz, salvo Joana. Ela fez uma pergunta à qual a professora não sabia responder: “O que é que se consegue quando se fica feliz?” (PCS, p.42) Outra forma para lançar o mesmo questionamento é: “Depois que se é feliz o que acontece?” (PCS, p.42) Assim, com a substituição da necessidade da felicidade pela casualidade, através do lançamento da pergunta, Clarice Lispector fez com que a felicidade não fosse estável, mas flutuante e movimentada.

O conceito convencional sobre a felicidade deve ser transgredido por Joana e outras personagens femininas clariceanas na sua procura da identidade firme. O sonho com a felicidade tem a função de sujeitar as mulheres à sociedade patriarcal, na qual os valores das mulheres só se reconhecem dentro da família, na tomada conta dos filhos e do marido, como boas esposas e boas mães. O autorreconhecimento da mulher depende da transgressão e subversão desses papéis convencionais, cuja realização se alicerça na revelação radical da falsidade da felicidade. Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir concretiza essa missão de revelação, desenvolvendo uma análise cuidadosa do conceito da

felicidade. Para a filósofa francesa, o que significa a felicidade já é muito ambíguo, para não falar sobre que valor ela representa. Nunca é possível medir a felicidade de outrem. Sob o ponto de vista existencialista, a teoria de Simone de Beauvoir opõe-se aos pensamentos de que a felicidade é a imobilidade ou estagnação:

Os que condenamos à estagnação, nós os declaramos felizes sob o pretexto de que a felicidade é a imobilidade. É, portanto, uma noção a que não nos referimos. A perspectiva que adotamos é a da moral existencialista. Todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades; não há outra justificação da existência presente senão sua expansão para um futuro indefinidamente aberto. Cada vez que a transcendência cai na imanência, há degradação da existência em "em si", da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é inflingida, assume o aspecto de frustração ou opressão. Em ambos os casos, é um mal absoluto. (Beauvoir, 1970, p.21-22)

A filósofa francesa afirma ainda que a sorte de um indivíduo é dependente não da felicidade, mas da liberdade:

Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência, sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autónoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro.” (Beauvoir, 1970, p.22)

No caso de Joana, o que a realização do autorreconhecimento vai alcançar também não é felicidade, mas a liberdade, mesmo que seja uma “descoberta” por acaso, tem de percorrer muitas vezes inutilmente num caminho difícil e penoso. Apesar de Joana enquanto criança ter questionado a felicidade muito cedo, ao encontrar Otávio, a paixão deu-lhe uma sensação bem feliz: “Cada célula, imaginava, abria florescente. Milagrosamente todas as energias despertas, prontas para lutar” (PCS, p.89). Quase simultaneamente, a felicidade mostrou a natureza repressora: “A felicidade apagava-a, apagava-a” (PCS, p.92) A felicidade e a segurança que Joana sentiu na fase inicial do matrimónio foram ocupadas pelo medo, visto que ela estava a perder a liberdade e a capacidade criativa. A contradição entre a felicidade e a liberdade demonstrou-se no sonho de Joana, que se sentiu afagada, incapaz de organizar as palavras: “Que voz poderia sair daquela garanta adormecida? Sons como setas grassas cravando-se nos móveis, nas

paredes, nela própria maciamente.”(PCS, p.101). Perdeu, assim, a autonomia verbal, passando a ser o *Outro*. Joana não podia suportar a face repressora e sufocante do casamento mesmo que fosse *feliz* ao início, ainda que para ela a ausência de Otávio para encontrar com Lídia, significasse um momento de *relax*, “como se ele lhe tivesse concedido intencionalmente tempo para pensar, para observar-se.”(PCS,p.133) Na ausência de Otávio, Joana podia desenvolver plenamente a sua maldade. O mal ajuda Joana a fugir da convenção e de ser por ela regulada e alienada. Por fim, como Otávio, Joana escolhe o adultério, com o qual alcançou a liberdade e concretizou a subjetividade. Em vez da felicidade aceite convencionalmente, ela escolheu a liberdade, através da qual atingiu a autenticidade.

A oposição entre Joana, que representa a transgressão, e Lídia, que encarna a obediência, constitui o aprofundamento e alargamento da luta oculta entre Joana e sua prima Amália. Lídia, passiva e mansa, ficando a esperar para sempre, concorda com o papel da boa mulher imposto pela convenção social. Sendo uma mulher com “interioridade”, nenhuma outra identidade lhe faz sentido, salvo casar com Otávio e ser boa esposa e boa mãe. Mas Joana é robusta, com o desejo e procurar a liberdade e transgredir os pensamentos tradicionais sobre o papel da mulher, sobretudo no que diz respeito ao casamento e à família. Isso corresponde ao próprio desenvolvimento do feminismo, que se apresenta como uma luta contra a ideologia do unilateralismo do casamento e maternidade. Cristina Ferreira-Pinto revela que, no Brasil, a ideologia que exaltava a maternidade prolongou-se até ao século XX (cf. Ferreira-Pinto, 1990, p.37). A estudiosa brasileira afirma que uma característica principal das narrativas das escritoras contemporâneas de Clarice Lispector consiste na penetração psicológica da personagem, e “o que agora ganha ainda maior importância para o desenvolvimento da narrativa é o conflito interno que resulta das relações sociais e afetivas da personagem, da sua condição de mulher numa sociedade patriarcal” (Ferreira-Pinto, 1990, p.38). Esse conflito referido pela estudiosa brasileira vê-se muito bem no estabelecimento da relação oposta entre Joana e Lídia. Como representação de mulheres e valores de diferentes tipos, Joana simboliza uma liberdade perigosa, não podendo suportar o sistema repressor da sociedade patriarcal,

enquanto Lídia encarna a segurança estanque, interiorizando a opressão do patriarcalismo sem mostrar nenhuma rebeldia. O conflito entre dois valores diferentes chegou ao cume quando Lídia fez uma conversa de negociação com Joana, ao descobrir a sua gravidez. A palavra *conceção*, transmite um sentido especial. Conceber é uma apresentação específica da metáfora maternal; através da capacidade reprodutiva, a mulher desempenha o seu papel determinado na sociedade patriarcal, sendo, então, a gravidez a prova mais importante das virtudes femininas, assim como a apresentação máxima da felicidade.

No entanto, as teorizadoras do feminismo representadas por Simone de Beauvoir questionam o valor determinado que a conceção veicula. Em *O Segundo Sexo*, a filósofa afirma que é essa interiorização feminina de conceber e criar os filhos que lhe impede a transcendência; assim degrada-se na sociedade como o *outro*, o dependente e o segundo sexo. As feministas dos tempos posteriores acusam os argumentos de Simone de Beauvoir de degradarem as funções básicas femininas e assimilarem as mulheres aos homens, mas não acreditam jamais que a conceção é a função mais importante para as mulheres. Joana, cuja “maldade é firme”, perante a gravidez, tem uma atitude completamente diferente de Lídia, não considerando razoável essa natureza interiorizada.

Lídia, devido à gravidez, tinha de casar com Otávio, para melhor exercer a sua maternidade. Por isso foi encontrar-se com Joana para fazer uma negociação, achando que tinha pleno direito a fazê-lo. Mas para Joana, a gravidez é igual a qualquer coisa, porque “qualquer animal tem filhos”, não é necessário destacar a sua importância fundamental. Não achava que Lídia devesse casar com Otávio por ter um filho, perguntando-lhe: “por que não trabalha para sustentar o guri?” e “por que não trabalha? Assim não precisaria de Otávio” (PCS, p. 110). Para Joana, ter um filho não constitui causa para casar, mas é uma responsabilidade que a própria mulher deve assumir. Joana questiona a natureza que limita o estatuto feminino à dependência da família. Face à reclamação de Sofia, Joana diz a si mesma: “eu também posso ter um filho.” (PCS, p. 117) A conceção não é uma maneira de dar filhos aos homens, perpetuando o sangue masculino, mas uma vontade, uma liberdade e uma maneira de realizar a autonomia (como a morte da mãe de Joana). Ao transformar a gravidez numa transcendência, Joana conseguiu livrar-se do estatuto de ser o outro e o

segundo sexo. Mas Lídia não podia entender esse comportamento transgressor; para ela, o que a protagonista, que não concorda com a sua maternidade, intenta fazer conforme a sua própria vontade é monstruoso.

No entanto, a relação adúltera entre Joana e o amante anônimo ignora completamente as normas convenções sociais, o que se manifesta principalmente na subversão da ordem sexual. Depois da conversa com Lídia, Joana, confusa, encontrou o homem que a segue há muito tempo e aceitou o convite de voltar à casa dele. Esse ato pode ser facilmente considerado uma vingança pela traição que Otávio cometeu. Mas a realidade é que essa transgressão se deve à própria vontade de Joana, já que, no dia anterior, ao ficar deitada ao lado do marido, lembrou-se do tal homem.

Por outro lado, a ignorância das normas sociais é sublinhada com o anonimato do amante. Em vez de ser uma figura com nome específico, o amante torna-se um puro signo, perdendo o seu estatuto concreto e a sua masculinidade dominante. Para Joana, o amor não se dirige mais ao destino definitivo feminino, mas recua a algo que é inferior a ela própria: “o que há dentro de Joana é alguma coisa mais forte que o amor que se dá e o que há dentro dela exige mais do que o amor que se recebe”(PCS, p.131)

A conversa entre Joana e Otávio, antes de ela deixar definitivamente o lar, revela a superação pela protagonista do conceito convencional de felicidade. Otávio surpreendeu-se com a ideia de Joana: ela queria ter um filho dele, mas para abandoná-lo definitivamente, e não para ficar com ele. Essa ideia demonstra que Joana abandonou sua ideia original de casamento: apaziguar uma sede insaciável. No momento em que Joana identificou a sede como uma parte integral de si própria — “É que tudo o que eu tenho não se pode dar. Nem tomar. Eu mesma posso morrer de sede diante de mim. A solidão está misturada à minha essência.” (PCS, p.136) —, encontrou a sua identidade como um indivíduo independente. Por fim, o ato de Otávio, muito furioso, chamar Joana de víbora, coroou-a e deu-lhe definitivamente com o insulto, prova da sua maldade, uma identidade.

Nos três tipos de relações familiares em que Joana é interveniente, observa-se que a desconstrução do papel feminino — especialmente o da mãe, construído e regulado pela

tradição e convenção — decorreu no processo inteiro da formação individual e determinou fundamentalmente a formação subjetiva, atribuindo à Joana a capacidade de ascender de outro a sujeito.

4.2. Maldade, Linguagem, e Expressão

Olga de Sá, no prefácio de *A Escritura de Clarice Lispector*, fala de “uma escritura metafórico-metafísica, dilacerada pelo dilema entre existir e escrever.” (Sá, 1979, p.18). Esse dilema apresenta-se em todos os romances clariceanos, onde a questão de como alcançar a autoexpressão consiste numa ansiedade maior das protagonistas.

4.2.1. o mal e a expressão de Sofia

Quase todas as protagonistas clariceanas se inclinam a lutar continuamente desejando escapar da repressão do sistema linguístico-patriarcal e exprimir-se um dia com a sua própria linguagem. Sofia e Joana, mulheres com vontade de se tornarem escritoras, são mais desejosas de estabelecer o próprio sistema linguístico. Como a aquisição da identidade feminina, as lutas pela liberdade de expressão que as protagonistas de diferentes faixas etárias lançam têm muito em comum, mas também muitas diferenças. Através de atos transgressores, ambas atingem a vontade de produzir obras literárias ultrapassando os limites restritivos do sistema da linguagem patriarcal. Devido às diferenças na extensão dos textos e faixas etárias das protagonistas, para Sofia, a subjetividade é conseguida pelo ato transgressor de escrever *usando as palavras de si*, de maneira a mudar a moral convencional da história original, enquanto para Joana, a transgressão desdobra-se principalmente em dois aspetos: o do sexo e o da escrita. Através do adultério com o amante anónimo, consegue o autorreconhecimento e recupera o poder criativo, consolidando assim a vontade de ser escritora.

Clarice Lispector confessa ter sido profundamente influenciada por Hermann Hesse, o que se vê claramente em “Os Desastres de Sofia”. Um dia, Clarice Lispector então adolescente, leu *O Lobo de Estepe*, ficando surpreendida. Logo a seguir, escreveu um romance, mas não o conseguiu acabar. A marca que Hesse deixou em Clarice não foi só na expressão linguística e técnicas de narrar, mas também na forte vontade de exercer uma

profissão, incentivando nela o desejo de ser uma escritora, como declarou em “Três Experiências”:

Eu tive desde a minha infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei porque, foi esta a que segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E, no entanto, cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever. (DM, p.101)

Em “Os Desastres de Sofia” vê-se muito bem essa dupla influência de Hesse. A narrativa contém dois níveis: a narrativa superficial conta a paixão estranha de uma menina com treze anos por um homem adulto, e a narrativa submersa descreve o momento em que Sofia se interessou pela criação literária e a maneira como conseguia o autorreconhecimento com as letras. No fim do conto, quando Sofia sentiu que unhas longas a arrancavam do corpo, sua figura integrou-se na do lobo de estepe. Com isso, sua vontade literária conseguiu consolidar-se. Com a imagem de Sofia, Clarice Lispector apresenta a sua própria gênese como escritora.

Para Sofia, o nível mais importante da aquisição da subjetividade é a procura da identidade como escritora. Clarice o revela Lispector já no início do texto. Por um lado, o conto tem obviamente características de metanarrativa, que contém três narrações intercaladas mutuamente: a) a narração do professor; b) a re-narração de Sofia sobre o que narra o professor; c) a narração em primeira pessoa do narrador sobre o que se passa entre Sofia e o professor. Por outro lado, o conto implica três níveis de tempo: a) quando Sofia tinha 9 anos, momento em que a história aconteceu; b) quando Sofia tinha 10 anos, momento em que soube da morte do professor; c) quando Sofia já era adulta, momento em que escreveu o conto na primeira pessoa. Através do ato transgressor de escrever e por via da nomeação e autonomeação, estimulada pela maldade, Sofia atingiu a liberdade e confirmou a própria identidade no processo da formação.

A cena em que Sofia elaborou uma composição baseada na história contada pelo professor leva a capacidade transgressiva do mal ao clímax. O que o professor contou tenciona premiar a moral de trabalhar com diligência, consoante a convenção e a tradição, mas o que Sofia escreveu inverteu completamente essa moral, por razões que radicam primeiramente na sua própria maldade, pois ela não gostava de trabalhar muito, “confiava na minha vadiação sempre bem-sucedida.” (FC, p.102). Mas o motivo principal é escrever usando as suas próprias palavras, o que é uma ordem lançada pelo professor. Assim, o conto passa a ser uma metáfora do ato de escrever.

A relação entre o mal, a palavra e o escrever pode ser entendida por meio da análise sobre o que significa a profissão de professor para Clarice Lispector. Olga de Sá, ao falar sobre a presença contínua das figuras diversificadas que exercem a profissão de professor nas obras clariceanas, pretende ligar a profissão às letras: “Ao inventar o destino de todos os personagens-professores de sua ficção, ela manifesta uma simpatia sádica por esse outro profissional das palavras. Simpatiza com ele, porque ensina, porque é um artífice da palavra. Mas acaba sempre por sacrificá-lo ou silenciá-lo” (Sá, 1979, p.159). Nota-se que, no conto, o professor anônimo de Sofia, apesar de ser silenciado, assume a missão de transmitir a palavra, e, por isso, ele passa a ser com certeza um orientador de palavras. Por outro lado, sob a orientação de escrever com as próprias palavras, quando Sofia expressa a sua maldade livremente, sente a existência do livre-arbítrio, com o qual se estabelece com sucesso a sua consciência de subjetividade. Através da escrita, Sofia identifica-se com outra identidade submersa: a escritora — a pessoa que é seduzida e ao mesmo tempo salva pela escrita, que desempenha o papel de sedutor e salvador simultaneamente, graças à capacidade criativa arraigada na transgressão do mal. Essa metáfora da escrita literária não só nega os valores determinados, mas também constitui uma gênese literária, apresentando por palavras o nascimento de uma escritora e o do texto literário. Com a adaptação da história, Sofia conseguiu a autonominação.

Mas só o ato de escrever não vai conseguir atribuir a consciência completa da identidade de escritora a Sofia. Sua *epifania* é determinada por um incidente sem muita importância: o professor chama o seu nome (“Foi quando ouvi o meu nome” (FC, p.107)).

Nesse momento, o leitor descobre que a protagonista do conto é, na realidade, anônima, já que o conto é narrado na primeira pessoa e a protagonista refere-se a si mesma por *Eu*, nunca reconhecendo que o seu nome é Sofia. Com a paródia do conto francês intitulado *Les Malheurs de Sophie* e a narração na primeira pessoa, Clarice Lispector consegue esconder o nome verdadeiro da protagonista, fazendo com que o leitor considere que o nome dela é Sofia, mas esse chamamento súbito quebrou a máscara do anonimato, de maneira a construir a nomenclatura, que não só dá uma identidade verdadeira à protagonista, mas também faz o leitor saber que o prévio conhecimento sobre a identidade da protagonista é falso. Assim, a identidade escondida de *Sofia* finalmente é revelada. A nomenclatura própria é simbólica, representando a criação. Sendo uma figura ficcional, com o nome dado, a protagonista começa a contar com a vida verdadeira e a consciência de si mesma.

Ademais, a construção da identidade de escritora também é dependente da aceitação plena sobre o mal criativo. O professor disse-lhe: “sua composição de tesouro está tão bonita” (FC, p.104). Sofia ficou muito confusa e perplexa pela frase, porque já deu conta da capacidade tão satânica como sedutora da ficção — “Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira, e somente a consciência atormentada do pecado me redimia do vício” (FC, p.106). Para Sofia, o que a produção literária provoca é inesperado.

Sofia “transcreveu” a história a fim de entregar o mais rápido possível o trabalho para brincar no recreio e irritar o professor. Além de a moral da história transcrita ser perversa, ambos os objetivos, dos quais resulta o bem, também são maliciosos. Na sala de aula, quando Sofia e o professor se encontraram face a face, mais uma vez ela troca de identidade com o professor: dessa vez, o professor tornou-se o sedutor e salvador, e Sofia passa a ser a seduzida e a salva. Depois da epifania, Sofia ficou calma, mas essa tranquilidade nunca mais foi a de antes, porque, seduzida pela escrita, Sofia tinha a consciência do poder derivado do próprio mal, ou seja, das *unhas longas*, pelas quais se torna a mulher do rei de criação. Com isso, Sofia completou a autossalvação, consciente plenamente da natureza do escrever e a sua consequência, reconhecendo assim a sua última identidade: escritora. Quando se colocou o ponto final do conto, Sofia terminou a narração

do que se passara entre ela e o professor no último nível do tempo. Uma vez cumprida sua missão como escritora, sua formação acabou plenamente.

4.2.2. o mal e a expressão de Joana

O caso de Joana é, de certo modo, uma extensão do de Sofia. Comparando *Perto do Coração Selvagem* e outros romances femininos dos anos 30 e 40 do século passado, Cristina Ferreira-Pinto argumenta que, apesar de terem temas semelhantes que envolvem o desenvolvimento emocional da protagonista, a relação da personagem com a mãe e o pai, a questão do casamento, o choque entre os anseios e desejos da personagem e a realidade circundante, o que distingue Clarice Lispector das outras escritoras femininas consiste em que toda essa temática é colocada, não ao nível da relação aparente e imediata protagonista-realidade, mas ao nível de uma problematização da linguagem. Ou seja, a relação protagonista-realidade exterior se apresenta, de maneira totalmente internalizada, na relação protagonista-linguagem. Assim, aliado à questão do conflito da protagonista com seu meio, aparece o tema essencial em toda a obra de Lispector: a luta da personagem pela autoexpressão. (Ferreira-Pinto, 1990, p. 83-84)

Diferente de Sofia, que não conseguiu aperceber-se da própria vontade por ser pequena, a situação que Joana enfrentou é a autoridade do sistema linguístico instituído na sociedade patriarcal, cuja repressão se mostra principalmente em duas cenas do romance:

Na primeira cena, o pai estava a escrever à máquina e a pequena Joana brincava ao lado, enquanto observava com curiosidade o que ele fazia: “A máquina do papai batia tac-tac...tac-tac-tac...” (PCS, p.4). Essa cena implica que a escrita é o direito exclusivo do homem porque só o pai pode utilizar a máquina. Quando o pai estava concentrado na escrita, Joana interrompeu-o: “Papai, inventei uma poesia”. O ato da interrupção é “endiabrado”, não preenchendo as exigências que se fazem às crianças para serem classificadas como boas, obtendo por isso o poder transgressor. Joana inventou uma poesia, que tentou exprimir com a sua própria voz. Para ela, fazer uma poesia “não é fácil, é só ir dizendo” (PCS, p.5), donde se vê que a criação ainda não lhe é algo consciente. No entanto, a atitude do pai, bastante ambígua, provocava certa decepção em Joana: mesmo

elogiando a beleza do poema, não compreendeu nada da poesia. Joana, sendo o outro, era excluída completamente pela linguagem instituída e sua capacidade criativa gravemente limitada pelo estatuto de outro. Tinha de lutar pela autoexpressão a fim de concretizar a ascensão do outro a sujeito, obtendo assim a subjetividade.

A segunda repressão e autorrepressão aconteceu depois do casamento entre Joana e Otávio. Como já se salientou no presente capítulo, Otávio é a extensão ou aprofundamento do pai de Joana. Mesmo na relação matrimonial entre os dois, a linguagem desempenha a função tanto de controlo como de transgressão. Muito parecido com o pai de Joana, que tanto amava como detestava a mãe dela, perante uma personagem tão complexa como Joana, Otávio também mostrou uma atitude bastante contraditória: apreciava a personalidade tão particular de Joana, mas ao mesmo tempo tinha medo, sentindo-se inseguro pelo poder estranho que ela possuía. Entre o pai e o marido, também há uma coisa comum: sendo sujeitos da sociedade a que pertenciam, contavam com o direito de escrever, pelo qual Joana lutava. Otávio, como professor de Direito, lidava muito a sério com a escrita, com certa solenidade ritual: “Antes de começar a escrever, Otávio, ordenava os papéis sobre a mesa minuciosamente, ajeitava a roupa em si mesmo. Gostava dos pequenos gestos e dos velhos hábitos, como vestes gastas, onde se movia com seriedade e segurança.” (PCS, p.87). O direito a escrever a sério é o que faltava à Joana e ela desejava obter. Havia uma deliciosa tensão na interação entre Joana e Otávio quando escreviam, o que se vê muito claro na seguinte cena. Otávio colocou as palavras de Spinoza no topo do estudo: “Os corpos se distinguem uns dos outros em relação ao movimento e ao repouso, à velocidade e à lentidão, e não em relação à substância.”(PCS, p.92). Depois, mostrou estas linhas à Joana. Ela ficou curiosa e queria ler o livro. Quando Otávio tomou de novo o livro, descobriu a letra incerta de Joana: “A beleza das palavras: natureza abstracta de Deus. É como ouvir Bach” (PCS, p.92). Otávio sentiu-se ofendido porque a tentativa de escrever de Joana é uma transgressão, “como se Joana fosse mais rápido do que ele e a densidade enigmática do que ela”. (PCS, p.92)

Por outro lado, a identidade de Otávio encarrega-se da instituição e obrigatoriedade. Otávio ensinava Direito, representando leis, regulamentos, normas e os demais

mecanismos linguísticos instituídos. Joana não gostava de seguir as regras e negava todas as normas sociais através da prática do mal. Essa ignorância da lei é uma atitude feminina, segundo Helen Cixous. (Cf. Ferreira-Pinto, 1995, p.111)

Se o apelo ao conhecimento da Sofia infantil era manifestado pela sabedoria escondida no nome dela, para Joana, muito mais madura do que Sofia, a cobiça pelo conhecimento e o poder de conhecimento eram revelados principalmente pelo seu comportamento de roubar livro, com o qual conseguiu romper a convenção, dissolvendo o sentido moralmente negativo determinado na sociedade patriarcal. Assim, estabelece uma nova possibilidade: abrir novos sentidos com palavras comuns. O roubo de Joana é essencialmente diferente do roubo da instituição social, porque em primeiro lugar, o objeto do roubo é livro, carregador de conhecimento, e em segundo, o objeto do roubo não é um livro concreto, mas pode ser qualquer livro. Dessa maneira, o roubo passa a ser um comportamento de provocação metafórico efetuado a fim de adquirir o poder de conhecimento. O próprio roubo representa diferentes valores para Joana e para a tia. Na opinião da tia, o roubo é sem dúvida um mal e um crime que só Deus pode perdoar. Como vocábulo, roubo contém um valor moral. A tia tinha medo da palavra e não consegue dizê-la. Joana, no entanto, quando a tia lhe perguntou: “Sabe a palavra?”, disse diretamente *roubar* com muita calma e sem culpa nem vergonha, porque para ela, “roubei porque quis” e esse comportamento “não faz mal nenhum” e ainda afirmou que “só roubarei quando quiser.” (PCS, p.32-33) Obviamente, para Joana, o roubo não é maldade, portanto, roubou sem medo. Esse comportamento que é perverso para os outros não só simboliza a aquisição do conhecimento, mas também contribui para formar a sua consciência de si e incentivar a sua autoexpressão.

Sendo outro tipo de maldade, o adultério também contribui muito para a concretização da autoexpressão de Joana. No convívio com o amante anônimo, Joana descobriu e recuperou o poder criativo que na infância já possuía, mas fora reprimido pelo casamento por longo tempo: “Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas.” (PCS, p.129). Clarice Lispector não descreve concretamente como a relação adúltera se desenvolve, mas

esconde essa relação erótica atrás do jogo de palavras e o poder criativo de letras, fundamentando a relação no ato de inventar: “Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.” (PCS, p.129)

Assim, o amor entre Joana e o amante anônimo demonstra-se principalmente no poder de transformar as expressões cotidianas em termos literários, que se concentra na metamorfose de um substantivo:

Amêndoas... — disse Joana, voltando-se para o homem. O mistério e a doçura das palavras: amêndoa... ouça, pronunciada com cuidado, a voz na garganta, ressoando nas profundezas da boca. Vibra, deixa-me longa e estirada e curva como um arco. Amêndoas amargas, venenosas e puras. (PCS, p. 127)

Amêndoa, um substantivo concreto no cotidiano, foi transformado em algo estranho por Joana, que lhe atribui mistério, sabor e movimento. Através da alienação do vocábulo, da torcedura e transgressão da linguagem, Joana revelou a autenticidade de palavras, encontrando finalmente a identidade definitiva e uma maneira da expressão que só pertencia a ela própria: “Eu mesma disse que deveria ser tão verdade que já nascia com rima.” (PCS, p.127)

Além da mudança do sentido de palavras, por meio das conversas com o amante, Joana recuperou a sua criatividade inata mas reprimida pelo sistema sociocultural patriarcal. A recuperação começou pela identificação como louca: “Diga, diga. O resto então não importaria, nada importaria... Quando digo essas coisas... essas coisas loucas, quando não quero saber de seu passado, e não quero contar sobre mim, quando eu invento palavras...” (PCS, p.128). Como se voltasse à infância, Joana obtém de novo a capacidade de inventar coisas, e, baseada nisso, inicia sua carreira literária.

A interpretação de *Lalande*, uma palavra por ela inventada na infância, apresenta o processo em que a expressão se aprofunda, se estende e se bifurca:

[...] é como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada. Quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia

ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar.” (PCS, p.129)

Nessa palavra inventada em que múltiplas conexões se estabelecem, Joana tenciona abranger todo o mundo: o céu, o mar, a flor, o mistério e o movimento.

É de salientar que apesar de obter o poder de inventar através da transgressão adúltera com o amante anônimo, Joana ainda não possuía a capacidade de exprimir autenticamente o que inventa: “ela estava tão pura e livre que poderia escolher e não sabia. Enxergava alguma coisa, mas não conseguiria dizê-la ou pensá-la sequer, tão diluída achava-se a imagem na escuridão de seu corpo.” (PCS, p.133). Vê-se que a consciência da autoexpressão de Joana também depende de uma determinação firme, ato de romper completamente com o passado.

A viagem, definida por Cristina Ferreira-Pinto como uma das características básicas do *Bildungsroman* feminino, torna-se o motivo transgressor para Joana alcançar a liberdade de autoexpressão. Na véspera da saída definitiva, Joana conseguiu exprimir livremente: “não fugir, mas ir... Ou gritar alto, alto e reto e infinito, com os olhos fechados, calmos.”(PCS, p.134) Com esse ato determinante, ela concretizou finalmente a sua vontade e missão de ser escritora, e adquiriu a sua subjetividade autêntica.

5. AMOR E ÓDIO: COMO APRENDER O PRAZER?

Em 1969, Clarice Lispector publicou *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, que por muito tempo foi considerada, tanto em termos comerciais quanto literários, uma obra menor da escritora: comparada com *Perto do Coração Selvagem*, obra de estreia, ganhou menos atenção dos críticos; confrontada com a última obra publicada em vida da autora, *A Hora da Estrela*, não foi tão bem recebida pelo público. Porém, o livro carrega valores muito importantes. Em primeiro lugar, é uma das raras obras clariceanas que descrevem diretamente o amor, e, por meio do desenvolvimento do amor entre um homem e uma mulher, narra a formação de um indivíduo feminino. Pelo título já se vê a estreita relação entre a obra e o *Bildungsroman*. Aliás, aproveitando definições e teorias sobre “*Bildungsroman* feminino”, a relação entre a liberdade e o amor enfatizada pela autora pode ser interpretada de forma inspiradora e revela novos significados. Ademais, o texto de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* contribui para construir o universo clariceano, pois explica e intensifica vários conceitos repetidos nas obras de Clarice (É de lembrar que a presente tese tenta ver todas as obras de Clarice Lispector como uma unidade, dentro da qual o livro é um elo importante no processo de formação tanto individual como artística). Em *Perto do Coração Selvagem*, Clarice Lispector foca o grande impulso que o mal confere à construção da consciência de si mesmo. Sendo uma das várias facetas do mal, a sexualidade – uma força negligenciada, represada e depreciada pelo padrão tradicional que separa o corpo da mente – é importante nesse processo da construção. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, livro que aborda diretamente o amor, a autora aprofundou o tema do estímulo que a “sexualidade” dá à construção da consciência de si mesmo, especialmente do si mesmo feminino. A fim de realizar a busca da identidade independente e a ascendência do sujeito da protagonista Lóri, a autora focaliza três aspectos: a) o conhecimento e a experiência da solidão; b) a

identificação com o corpo (a sexualidade); c) a troca de identidade entre os protagonistas masculino e feminino, através da paródia.

5.1 Formação: Jornada Solitária no Longo Caminho

Diferentemente das outras obras clariceanas que têm apenas uma protagonista, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* tem dois, um homem e uma mulher: Lóri, uma jovem professora primária, e Ulisses, era um professor da Filosofia. Aparentemente, Lispector conta uma vulgar história de amor: na pequena cidade de Campos onde morara desde sempre, Lóri tivera fracasso na vida amorosa e no trabalho. Por isso, ela foi para o Rio de Janeiro, com esperança de encontrar emancipação individual e uma nova vida. No Rio, conheceu Ulisses, que ficou fascinado pela beleza de Lóri, enquanto Lóri pensou que o saber do Ulisses pudesse dar orientação à sua vida. Nasceu amor entre Lóri e Ulisses, e, com o desenvolvimento desse amor, Lóri realizou sua própria formação, conseguindo no final liberdade e amor verdadeiros.

O título de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* é composto por duas partes que se ligam pela conjunção alternativa “ou”. A própria palavra “aprendizagem” já lembra “romance de aprendizagem”, um outro termo para dizer “*Bildungsroman*” em Português. Por outro lado, “os prazeres” constituem o conteúdo da “aprendizagem”, indicando a expressão e libertação da sexualidade. A ligação entre “aprendizagem” e “prazeres” implica que a aceitação da sexualidade pelo indivíduo incentive a “formação feminina”. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* conta realmente o processo da “busca da identidade” da protagonista Lóri; mulher madura, cuja “busca da identidade” começou na juventude: sua mãe morreu cedo (isso causou seu *deficit* psicológico), ela foi criada pelo pai e pelos irmãos homens, mudou-se de uma cidade pequena para o Rio de Janeiro. A identidade adulta de Lóri, a experiência da perda da mãe e a tentativa da viagem, etc. correspondem às características do “*Bildungsroman* feminino”, apontadas e descritas por Cristina Ferreira-Pinto e citadas no capítulo anterior.

Lóri perdeu a mãe precocemente, foi criada pelo pai, tinha quatro irmãos e vivia num ambiente onde predominava a cultura masculina. Clarice Lispector não detalha como

Lóri vivia na terra natal, mas o fato de que ela haver crescido num ambiente cultural em que os homens dominam lembram-nos Virgínia, em *O Lustre*. Para Lóri, o pai e os irmãos eram ao mesmo tempo protetores e controladores. Era-lhe difícil sentir verdadeiramente sua própria vida e assumir a responsabilidade dela. Para se formar, Lóri precisava antes de tudo livrar-se do controle do pai e dos irmãos; aí podia realmente experimentar a vida e senti-la. Posto isto, uma das condições importantes para a “formação feminina” – a “viagem” – tem de entrar no romance. Viajar sozinha não é uma novidade para Lóri. Filha caçula de uma família rica, ela viajou quatro vezes para a Europa na adolescência. Para se livrar do controle da família, ela se mudou de Campos para o Rio, onde comprou um pequeno apartamento, embora o pai já tivesse perdido a maioria dos bens. A viagem do Campos para o Rio tem um objetivo claro: “a busca de si mesmo”.

Segundo Ferreira-Pinto, o “*Bildungsroman* feminino” normalmente termina com a alienação da mulher da sociedade, o que ocorre principalmente pela viagem ou pela morte. No capítulo anterior, a análise do final de *Perto do Coração Selvagem* mostrou que, através da viagem, Joana recusa os valores estabelecidos pela sociedade; e, através da não integração voluntária na sociedade, realiza a subjetividade de si mesmo. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector aprofunda a reflexão sobre o efeito da viagem na construção da subjetividade feminina. Em certo sentido, Lóri relaciona-se com Joana por meio da viagem, e pode ser vista como extensão e aprofundamento dessa figura. Se, na história de Joana, o significado da viagem está na possibilidade de uma mulher tomar decisão, abandonar a vida antiga e começar uma nova vida na “alienação”, no caso de Lóri, a importância da viagem não só está na sua característica de “alienação”, mas foca a vida dessa “Nora” não propriamente ibseniana, depois de sair da casa, isto é, após determinar buscar a identidade independente, como realiza efetivamente a construção da subjetividade.

As várias viagens de Lóri revelam-nos: nem todas as mulheres que “viajam” sozinhas conseguem construir a consciência de si mesmas. A “viagem” representa uma ruptura: ao mesmo tempo que as afasta da antiga vida vulgar e corriqueira, faz que abandonem também a segurança e a proteção, e mergulhem completamente na solidão e

ansiedade, o que torna a vida difícil de suportar. Antes da “viagem final” ao Rio, Lóri já havia viajado algumas vezes, com objetivo de buscar a si mesma e conseguir a subjetividade independente, mas essas viagens eram malsucedidas. Por exemplo, a viagem a Paris só a fez sentir-se insuportavelmente solitária e desamparada. No Rio, a grande metrópole, ela vivia sozinha, tinha uma independência superficial, mas ainda estava envolvida pela “dor”, que a deixava sufocada, e, na essência não achou sua própria identidade. Se, nas obras comuns de “*Bildungsroman* feminino”, as protagonistas precisam resolver o problema da repressão social e, como consequência, o da fixação de identidade, para Clarice Lispector, que focaliza sempre a “verdade existencial”, “o interior” é o problema primordial que as protagonistas precisam resolver a fim de realizar sua “formação”. Em todas as obras clariceanas, a “ansiedade de identidade” vem junto com a necessidade de dominar a existência flutuante, embora às vezes seja inevitável a ansiedade de gênero e de identidade causada pela sociedade. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, a ansiedade de Lóri é tipicamente “interior”, isto é, ligeiramente diferente da de Joana. O estresse de Joana é parcialmente causado pela predominância da cultura masculina na sociedade patriarcal, que a deixa aflita. Isso é centralmente representado pelo seu desconforto no casamento com Otávio e pela sua relutância diante da alegoria que só os homens possuem poder de escrever. Contudo, para Lóri, não obstante a sociedade patriarcal lhe causar estresse, sua ansiedade principal não vem do exterior, mas emerge do interior. Em outras palavras, na terra natal, a opressão que sentia pelo controle e a proteção do pai e dois irmãos não é a causa da ansiedade, mas o efeito dela – a sua ansiedade provém principalmente do impulso de indagar-se. Lóri sentia sempre a “dor”, mas é a “dor” primária, é a confusão do próprio “ser”, é a dor da vida, que vem com o primeiro choro depois nascimento, e da qual só se pode livrar no momento da morte. É a dor inevitável na vida do ser humano. Sentir essa “dor” é uma maneira de “viver” verdadeiramente, enquanto é uma atitude em vão tentar ficar “sem dor”. Clarice indica isso claramente no romance: “A dor fora anquilosada e paralisada dentro de seu peito, como se ela não quisesse mais usá-la como forma de viver” (UALP, p33). Portanto, assim como em outras obras da escritora, o objetivo essencial desse romance é discutir a questão filosófica do “ser”. No caso de Lóri, a “busca da identidade” não é a busca de

uma posição social ou cultural, mas a do encontro de uma maneira para conhecer o “ser” de si mesma. Aí, o significado da viagem salienta-se novamente: antes ela desejava aproveitar a viagem para apagar a dor e ficar em paz, e não tentava aceitar a grande verdade de que a “dor” é o próprio “viver”. Ela caiu na “falsidade” ou “mentira”, e essas viagens são predestinadas a serem fracassos: perdendo a proteção, a protagonista só podia ser mais solitária e angustiada. A fim de encontrar a verdadeira identidade de “ser”, ela precisa fazer uma “viagem” especial: revoluciona inteiramente seu espírito e psiquê, experimenta a verdade e, sob uma perspectiva da existência universal, realiza verdadeiramente o amor e a liberdade. É necessário enfatizar mais uma vez que, embora a escrita de Clarice Lispector seja definida pela estudiosa francesa Hélène Cixous como *l’écriture féminine*, e, na prática crítica, suas muitas obras sejam interpretadas do ponto de vista do feminismo (na segunda parte do presente capítulo adotamos esse ponto de vista), na realidade, o “indagar-se” de Lóri dirige-se inteiramente para o “ser” essencial como “ser humano”, pois a “dor” que ela sente quase nada tem a ver com sua identidade feminina ou, em outras palavras, ela sofre não porque é uma mulher, mas porque é um ser humano. Sente o sofrimento, porque está consciente que está “vivendo”. Em outros “*Bildungsromane* femininos”, as protagonistas desejam lutar por uma posição na sociedade, mas o “indagar-se” de Lóri é uma busca mais profunda, porque ela vê a superficialidade coberta por uma identidade feminina aparentemente independente: “não, eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada” (UALP, p34). “A terra” como símbolo do “ser” é “friável”, enquanto a verdade do ser é cheia de tentações porque é “perfumada”, mesmo que o conhecimento dessa verdade seja perigoso, Lóri está ansiosa para encontrar a ligação mais direta com o “ser”.

A “dor do ser” de Lóri não pertence exclusivamente a ela, uma mulher. Em Ulisses, o outro protagonista do livro que representa o gênero oposto e o “outro”, também existe essa dor. Por meio da coexistência de dois protagonistas Ulisses e Lóri, Lispector realmente prova que a dor do “ser” pertence a todas pessoas, todas que ousam “indagar-se”. Além disso, essa estrutura de protagonistas duplos, representados por Lóri e Ulisses,

ainda redefine a relação entre os dois sexos. Se entre Joana e Otávio a relação de gênero ainda segue o modelo tradicional de dominador/dominado, possuidor/possuído, Lóri e Ulisses já tentam se livrar do antagonismo de gênero, procurando estabelecer igualdade entre o eu e o outro.

O esforço da busca de igualdade representa-se no processo de “aprendizagem”, e Clarice Lispector coloca, nesse enredo banal do romance de amor, um núcleo de “aprendizagem recíproca”, embebido pela profunda consciência de igualdade. Essa “aprendizagem” inverte o paradigma do *Bildungsroman* masculino e constrói o do *Bildungsroman* feminino. Quando Lóri e Ulisses se encontraram, Ulisses ficou atraído pela beleza de Lóri, enquanto Lóri foi conquistada pela sabedoria de Ulisses e quis aprender “dele”. Considerando que Ulisses era um professor da filosofia, Lóri achava que pudesse receber dele orientações e conselhos. Não é raro esse modelo nos *Bildungsromane* tradicionais, em que o jovem inexperiente tem sempre um “mestre” maduro, sábio e conhecedor da sociedade, que o lidera em uma fase crítica de sua formação. Contudo, Ulisses recusou diretamente o papel de “mestre”, confessando que ele próprio também sofria essa dor do ser. Ele também estava no processo de “aprendizagem”: ele não é um educador, mas um autodidata. O que Ulisses podia fazer por Lóri era apenas “esperar”, até que ela conhecesse a verdade do ser e estivesse preparada para a relação entre eles.

Lóri descobriu que não podia aprender “de” Ulisses, e que essa ideia era um autoengano: “Então é que haviam começado os encontros: ela só parecia querer dele aprender alguma coisa e enganara-se pensando que queria aprender pelo fato de Ulisses ser professor de Filosofia, usando-o nessa esperança” (UALP, p. 32). Dessa forma, ela transformou-se de “educando” passivo em autodidata ativa, que é a premissa da construção da subjetividade. A ascensão do sujeito forma uma nova relação de gênero: mesmo que a sua aprendizagem só pudesse ser uma “autoaprendizagem”, podia aprender muitas coisas “através de” Ulisses ou “com” Ulisses: “Só com Ulisses viera aprender que não se podia cortar a dor – senão se sofreria o tempo todo” (UALP, p.32). Ou, “Tudo isso ela já aprendera através de Ulisses. Antes ela evitara sentir” (UALP, p28). A

transformação mental de Lóri não se limita à dimensão de “de quem aprende”. Ela também entendeu que, não só na relação entre homens e mulheres, mas no contato entre as pessoas, “salvação” nunca existe. Uma pessoa não pode esperar ser salva por outra, porque o próprio ato de “salvar” já implica a desigualdade entre as duas partes. Ademais, o “salvador” só pode ser um deus: se for um humano, enfrentaria todo tempo a dor essencial do “ser”, e como teria capacidade de salvar outros que sofressem essa dor? Por isso, Lóri não podia ter ajuda alheia. No caminho da formação, não há humano, muito menos Deus, para a ajudar; então ela precisa assumir a responsabilidade total da sua vida:

Não. Ninguém lhe daria. Tinha que ser ela própria a procurar ter. [...] Seu anjo da guarda a abandonara. Era ela mesma que tinha que ser sua própria guardiã. E tinha agora a responsabilidade de ser ela mesma. Nesse mundo de escolhas, ela parecia ter escolhido (UALP, p. 60).

Assim, Clarice Lispector entra na questão central da filosofia existencialista: a relação entre “escolha”, “liberdade” e “responsabilidade”. A “escolha” leva à “liberdade”¹⁹. Lóri descobriu que a escolha tem de ser feita por ela mesma, e a liberdade significa um perigo total. A tentação dessa liberdade perigosa assustou-a e causou-lhe a “dor do ser” mais profunda. Nesse caminho longo de “aprendizagem” e “salvação”, o amor tradicional e a proteção do outro masculino e forte não podem salvá-la do abismo do ser; ela só pode sofrer sozinha essa dor profunda, que vem do ato de “indagar-se”.

5.1.1 O Mar: Iniciação e Epifania

¹⁹ A questão de “livre escolha” é um dos três princípios levantados por Sartre para a “filosofia existencialista”. Segundo Sartre, o si mesmo é absolutamente livre, não sujeito a nada, nem ao si próprio. O ser humano é essencialmente livre. Ao mesmo tempo, a liberdade do Homem precede a essência do Homem. Diante das coisas, se o Homem não consegue fazer “livre escolha” de acordo com sua própria vontade, perde então sua personalidade, seu “si mesmo”, e não é mais o ser verdadeiro. No Brasil, o crítico que desempenha papel decisivo na canonização de Clarice é o filósofo Benedito Nunes, que, a partir da filosofia, especialmente da filosofia existencialista, abriu um novo caminho. No panorama crítico de Benedito Nunes, Clarice ocupa a posição central, sendo-lhe um elo entre filosofia e arte, especialmente literatura. Nunes reconhece positivamente a criação de Clarice, censurando outros estudiosos pela ignorância da conotação filosófica de alguns “temas e situações” na obra clariceanas. Ele não percorre quais são as filosofias e filósofos que influenciaram Clarice nem analisa como a escritora foi influenciada, mas entra diretamente no texto, estudando e comparando os romances *A Paixão Segundo G.H.*, *A Maçã no Escuro* e o conto “*Amor de Clarice com A Náusea*” de Sartre, a fim de revelar a “concepção-do-mundo” utilizada pela escritora para construir e interpretar a realidade. Nos pensamentos filosóficos existencialistas de Heidegger, Kierkegaard e Sartre, Nunes descobre o suporte teórico para analisar e estudar a obra de Clarice e, por meio da interpretações dos conceitos específicos de “náusea”, “nada”, “ansiedade” e “medo”, tenta mostrar aos críticos e leitores que a grandeza de Clarice não só se deve às novas perspectivas que trouxe para a literatura brasileira, mas também – o que é mais importante – ao fato de que sua obra permite análises e estudos que se baseiam em teorias filosóficas.

O objetivo da aprendizagem de Lóri é conhecer a verdade do ser e, conseqüentemente, consegue o “prazer”. O “prazer” aqui pode ser considerado como sinónimo da “felicidade”. Em *Uma Aprendizagem*, Clarice Lispector não só narra o processo da formação feminina, mas também reflete, mais uma vez e profundamente, sobre a “felicidade” na dimensão existencialista. A completa e verdadeira formação feminina depende do entendimento do conceito da “felicidade”, inclusive a correção e dissolução da tradicional “visão de felicidade”, a partir da perspectiva da união corpórea.

Na “visão de felicidade” tradicional, o amor é um elemento indispensável. O amor leva ao casamento, oferecendo um ambiente seguro para as mulheres que buscam a “felicidade”. No entanto, na obra de Clarice Lispector, o amor não leva à paz nem segurança, mas causa ansiedade e angústia. Por exemplo, em *O Lustre*, após conhecer Vicente, Virgínia começou a sofrer mudanças do humor constantes, oscilando sempre entre o amor e o ódio. Numa relação amorosa, as duas partes são desiguais. Na realidade, a parte forte não pode oferecer a proteção que a fraca espera, mas só impõe mais opressão. Aliás, em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, como Lóri não podia esperar a “instrução” de Ulisses, obteve inesperadamente uma posição igual com ele. Esse tipo de relacionamento tem um efeito construtivo, que ajuda a reconciliar a oposição binária, unir o “desejo” corporal com o “amor” espiritual, aproximar-se da verdade do ser, e sentir o verdadeiro “prazer” e “felicidade”.

Apesar da companhia de Ulisses, Lóri percebia que, no caminho da “busca do ser”, não podia depender de ninguém, senão progredir sozinha e com todo esforço. Assim, a ansiedade e angústia causada pela “solidão” torna-se algo que precisa enfrentar e conhecer. Há dois desafios principais para Lóri: a) experimentar a solidão, identificar-se com a solidão e suportá-la sozinha sem recorrer a outrem; b) ter coragem e, baseando-se na identificação com a solidão, suportar e desfrutar a liberdade.

A escritora utiliza dois atos místicos para fazer Lóri completar os dois desafios: a) entrar no mar, que pode ser considerado um “ritual da iniciação”; b) morder a maçã, coisa banal que traz a “epifania” e estimula o despertar verdadeiro. Os dois atos místicos,

ambos com características eróticas, dedicam-se a abrir a fronteira entre o corpo e a consciência.

Vemos em primeiro lugar o entrar no mar, ato que serve de “ritual da iniciação”. Na obra de Clarice aparece frequentemente a imagem do “mar”, que é na verdade um gênero ou variante da “água”. Portanto, antes de analisar o “mar”, é preciso explicar a imagem especial da “água” e seus significados.

5.1.1.1 a água como símbolo

A “água”, que está em quase todas as obras de Clarice Lispector, constitui uma das imagens mais importantes na escrita da autora, criando um grande efeito impulsionador tanto para a construção da subjetividade da personagem quanto para o desenvolvimento do enredo. A “água” na obra clariceana possui várias formas, porém, a partir do ponto de vista de significado, pode ser dividida em duas formas principais: a de gota e a água acumulada (piscina, chafariz, mar, chuva etc)

A “água” que tem significado claro de “tempo” e que aparece normalmente em forma de “gota”, pode ser observada em *A Hora da Estrela*: Macabéa gostava de ouvir uma rádio, por que “dava ‘hora certa e cultura’, e nenhuma música, só pingava em som gotas que caem – cada gota de minuto que passava” (HE, p.45). Outro exemplo está no conto “A Mensagem”: “Talvez estivessem tão prontos para se soltarem um do outro como uma gota de água quase a cair, e apenas esperassem algo que simbolizasse a plenitude da angústia para poderem se separar” (FC, p.89). No primeiro exemplo a referência do tempo é clara enquanto no segundo é mais obscura. Aliás, em ambos os casos, é fácil enxergar a intenção de comparar a gota com o tempo, que é instantâneo, mas também é durável.

Nos casos em que a água aparece sob a forma acumulada, como piscina, chafariz, mar ou chuva, entre outros, a água tem conexão com a consciência da vida ou estimula o despertar do sujeito. Um exemplo evidente está no conto “O Primeiro Beijo”: quando o jovem colocou seus lábios sequiosos no chafariz com a estátua de uma mulher, a água fresca desceu ao fundo do seu peito e acordou a sua consciência do ser:

De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga. [...] Jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele... Ele se tornara homem (FC, p100)

No romance *Perto do Coração Selvagem*, foi na banheira, por meio do contato com a água, que a protagonista Joana experimentou o primeiro despertar da consciência de si mesma. Num fluxo de consciência que parecia um sussurro de sonho, Joana vinculava a “água” com o “viver” através de sua sensação corporal: “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? — Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim” (PCS, p. 63).

Quanto à “chuva”, o exemplo mais típico ocorre em *A Hora da Estrela*, pois chovia todas as vezes que Macabéa e Olímpico se encontravam, e a intensidade da chuva relacionava-se com o nível do autoconhecimento de Macabéa.

Essas formas de “água” têm evidentes características eróticas e, por meio das metáforas associadas com atos sexuais, conectam o corpo com a consciência.

Vale notar que, o sangue e as variantes sanguíneas, tais como sangue solidificado ou galinha ao molho pardo, etc., também servem para despertar a consciência da vida e promover a construção do sujeito. “Sangue” não é apenas uma variante de “água”, mas também é um símbolo mais forte da vida, pois o humano só tem a vida quando o sangue corre. Em *A Hora da Estrela* o “sangue” indica diretamente o “vigor” de Olímpico: “*a sua força sangrava*” (HE, p52). Ao mesmo tempo que se refere ao vigor da vida, o derrame de sangue liga-se à morte e torna-se uma metáfora existencialista de “o ser para a morte”. Isso é representado pelas cenas de morte nas obras de Clarice Lispector, nomeadamente a cena na qual Macabéa morreu sangrando, sob a chuva fina: “*Então começou levemente a garoar. Olímpico tinha razão: ela só sabia mesmo era chover. Os finos fios de água gelada aos poucos empapavam-lhe a roupa e isso não era confortável*” (HE, p.84).

A galinha ao molho pardo é um prato bastante popular no Brasil e uma variante especial que combina o “sangue”, como o símbolo mais forte da vida, com a “água”, como um meio de “satisfazer o desejo”. Em muitas obras de Clarice Lispector há cenas

em que a protagonista obtém a consciência da vida comendo galinha ao molho pardo. Uma delas está no conto “Uma História de Tanto Amor”, em que uma menina, após comer galinha ao molho pardo feita com a sua galinha favorita, sentiu a verdadeira consciência da vida e começou a crescer:

Mas a menina não esquecera o que sua mãe dissera a respeito de comer bichos amados: comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina. A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens” (FC, p90).

A menina comeu Eponina com prazer quase físico e tornou a galinha uma parte dela própria, o que revela o papel intermediário do corpo e a força do erotismo.

A propósito da correspondência da água com o tempo, vemos que a legitimidade dessa metáfora se baseia na forma de “gota de água”, que é redonda e polida, implicando completude e plenitude. No mundo literário de Lispector, a redondeza, o círculo ou tudo que é redondo possui significados extraordinários, tal como outra imagem querida da escritora — o ovo, que também tem forma redonda e polida. Tanto a gota como o ovo são visualizações do tempo (ou visões de mundo) de Clarice que, a partir da concepção do tempo cíclico, toma perspectivas singulares sobre as dimensões da vida. Já na sua obra estreante *Perto do Coração Selvagem* podemos ver essa tendência. Diante da questão das dimensões da vida, Lispector indica através da protagonista Joana — “Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros” (PCS, p.92). Dado que a vida é de círculos fechados, que não têm início nem fim, à morte sucede sempre a ressurreição: “Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano” (PCS, p. 92).

Essa visão de tempo cíclico e da vida influencia as concepções básicas de Clarice sobre a forma da narrativa: nas suas obras principais, o tempo e o enredo não se

desenvolvem de maneira linear, do mesmo modo que não se distinguem claramente o início, o meio e o fim da história.

Quando a “água” se refere à vida, a base da metáfora é a propriedade da água. Em primeiro lugar, uma das características elementares da água é matar a sede. “Sede” é um tipo de desejo, enquanto “matar a sede” representa “satisfazer o desejo”. Considerando que a “carência” e a “satisfação” são condições para nascer e realizar-se, existe uma correspondência básica entre a água e a consciência da vida. Em segundo lugar, a água, especialmente a água do mar, tem característica de ser fria e infinita, e pode ser ligada com a solidão e a liberdade, enquanto a relação entre a solidão e a liberdade constitui uma questão a que se dedicam todas as filosofias da vida. Em terceiro lugar, a “água” tem um significado originário, pois é um dos elementos básicos do mundo. Segundo Tales de Mileto, filósofo da Grécia Antiga, a água não só é a origem de todas as coisas, mas também a razão pela qual as coisas se movimentam e mudam. Já Empédocles propõe que o mundo seja composto por quatro elementos: a água, o fogo, a terra e o ar. Para os seres vivos, a origem também é inseparável da água. Por exemplo, o embrião humano precisa ser fecundado no líquido amniótico; o bebê nasce com água. Por isso, no texto de Clarice Lispector, tanto para o mundo onde as pessoas vivem quanto para a vida de um indivíduo específico, a “água” contribui para revelar a origem.

5.1.1.2. o “mar”, a “iniciação” e o “corpo”: a sinestesia e a cinestesia

A visão tradicional do corpo não o só separa da mente, mas também divide claramente os órgãos no corpo, considerando-os desligados uns dos outros: as orelhas só podem escutar, o nariz só pode cheirar, e a língua só pode degustar. No entanto, a visão do corpo sob a perspectiva fenomenológica enfatiza-o, como um todo, como um sistema: “*The lived-body is constantly there, functioning as an organ of perception; and here it is also, in itself, an entire system of compatible harmonizing organs of perception. The lived-body is in itself characterized as the perceiving-lived-body*” (Husserl, 1999, p.227). O corpo em Clarice Lispector, cuja escrita mostra características fenomenológicas, também é um sistema inteiro, no qual os órgãos funcionam juntos, sem distinção clara de funções, uma vez que o funcionamento de um órgão causará o funcionamento dos outros. O que a

escritora foca é o cruzamento dos diferentes sentidos e a mudança de consciência provocada por esse funcionamento conjunto do corpo. É o que aqui chamaremos sinestesia, lembrando não só sua etimologia (do grego syn “com, juntamente” + aísthesis, “sensação” e sufixo -ia) (Nascentes, 1966, p. 156), que, em seu sentido lato, é uma figura de linguagem que relaciona formas sensoriais diferentes, ou o que também poderíamos denominar cinestesia, o que, em Neurologia, é quando um estímulo de um caminho neurológico cognitivo ou sensorial leva a uma resposta por outra via cognitiva ou sensorial. Ou melhor: é uma condição neurológica em que um estímulo, chamado de indutor, que pode ser sensorial (tal como um som ou um sabor) ou cognitivo (como uma palavra, um número ou dias da semana ou os meses), desperta, de forma involuntária, automática e consistente, uma sensação (chamada concorrente) não externamente estimulada.

Na obra clariceana a imagem do mar aparece com frequência, desempenhando papel importante na construção da consciência do “eu” da protagonista feminina. Melhor dizendo, por meio de “entrar no mar” e atos semelhantes, a “água” corrente que representa a vida entra no corpo feminino e conecta o corpo com a consciência, enquanto a protagonista alcança o despertar da consciência aproveitando a “sinestesia”, e estabelecendo uma situação de cinestesia. Tais episódios repetem-se na obra de Clarice Lispector, e são relacionados com as experiências na infância da própria escritora. Em “Banhos de Mar” (DM, p.238) mostram-se seus primeiros contatos com o mar. O pai da escritora acreditava no efeito “místico” da água do mar: para ele, entrar na água fria do mar antes do sol nascer, não tomar logo banho de água doce e deixar o sal cristalizar-se na pele, podiam curar qualquer doença. Por isso, na infância, Clarice já tinha ricas experiências de “entrar no mar”. Aproveitando essas experiências reais na criação literária, ela as registra em “Banhos de Mar”, embora ache que a chamada “cura” não adiante nada: a menina-protagonista-futura escritora experimenta o estímulo que a entrada da água fria do mar lhe causa no corpo. Há cenas de “entrar no mar” ou semelhantes, em muitas obras de Clarice. Entre elas as mais representativas estão em *Perto do Coração Selvagem* e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*.

Comparado com o ato real em “Banhos de Mar”, em ambas as obras o “entrar no mar” é modificado por Lispector. Em primeiro lugar, foram conservadas a tendência misteriosa e a ritualidade de “entrar do mar”, cujo resultado foi dirigido para o nascimento da “consciência de si mesmo”. Dessa forma, o “entrar no mar” torna-se quase um ritual de “iniciação”. Além disso, o “ser” abstrato foi concretizado e visualizado, tornando-se então o “mar” atingível, ao passo que a função de “cura”, que não adiantava em sentido material e utilitarista, foi elevada à dimensão abstrata e metafísica. Tanto entrar no mar quanto beber água salgada não têm objetivo de “curar” nenhuma doença específica, mas “matar a sede”, ou seja, satisfazer o desejo profundo, e, depois de experimentar a “carência” e ter o “desejo” satisfeito, despertar a consciência de quem entra no mar. Assim, entre o “corpo” ou “sentido” sob a visão tradicional de corpo-mente e o “conhecer” no final, há um intermediário que é a água. Aproveitando a água e a fluidez dela, Lispector vincula a “sensação” e “o pensamento”. Isso não só comprova que a autora utiliza o corpo para pensar, mas também lhe possibilita entrar “por acaso” no contexto da escrita feminina, proposta pelos feministas, e criar uma escrita “fluida” como água. Graças à textualização do ato de “entrar no mar”, realiza-se passo a passo a contribuição do corpo para a construção do sujeito, num processo em que se amalgamam uma cena especial de experiência de vida, a sinestesia e a cinestesia.

Na obra de estreia, *Perto do Coração Selvagem*, foi, como já se disse, por meio da entrada da água no corpo que a protagonista Joana conseguiu a construção da consciência do si mesma. No romance, esse processo é composto por duas cenas separadas: a) beber a água salgada do mar; b) deixar a água fria entrar no próprio corpo. As duas cenas representam respectivamente duas maneiras para satisfazer o desejo: a) “matar a sede”: perceber a carência do ser e satisfazer o desejo através de matar a sede; b) construir a consciência do ser por meio do “mal”. Na primeira cena, depois da morte do pai e adoção pelos tios, Joana foi para a praia e bebeu a água salgada do mar. O ato de beber água tem objetivo de acabar com a sede, e a “sede” de Joana lembra-nos o conto “Duas Histórias a Meu Modo”, em que o protagonista da segunda história, por carregar pesados fardos familiares, não reconhecia o significado da vida. Por isso, sentia uma enorme sede que

não podia ser controlada pela água mineral. No romance de Lispector, a sede foi explicada pelo monólogo interior de Joana que, assim como Etienne Duvilé de Marcel Aymé, tinha “sede” porque desejava “viver”, sentia a “carência” porque não conseguia experimentar o “viver” verdadeiro: “Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações” (PCS, p.14). A carência do “viver” precisa ser satisfeita, com sensações e experiências verdadeiras. Sentindo a água entrar no corpo e correr entre os órgãos, o desejo de “viver” foi realizado. No outro conto, “O Primeiro Beijo”, vê-se mais um exemplo da concretização e visualização da satisfação do desejo abstrato: o texto mostra uma cena curta de “conscientização”. De repente, o garoto sentiu uma sede incontrolável; procurou maneira de acabar com ela, e a solução deu origem a uma cena “erótica”: bebeu a água da boca de uma estátua (“Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até se saciar” (FC, p.100)); abriu os olhos e descobriu surpreendentemente que era a estátua de uma mulher nua, e era da boca da mulher que saía a água; uma sensação o despertou: os lábios da mulher eram gélidos, mais frios do que a água. A partir desse momento, intensifica-se o sentido do erotismo: “E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra” (FC, p.100). Devido à força fluida da água, a consciência da vida estendeu-se da boca para o sistema corporal inteiro: “Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva” (FC, p.100). Após a “conscientização” rápida causada pela entrada da água no seu corpo, para ele, “a vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil” (FC, p.100). Por meio do contato erótico entre os lábios, a água da vida foi transferida do corpo feminino ao corpo masculino e promoveu o aumento da consciência do sexo e da vida: “Ele se tornara homem” (FC, p.100).

Em *Perto do Coração Selvagem*, o texto longo trata mais detalhadamente do processo em que o corpo se relaciona, por intermediário da “água”, com a consciência de si mesmo representada pelo “viver”: como já se disse, Joana também tem alguns contatos

com a “água” e suas variantes. Na dissertação *Os Ritos de Passagem pelo Coração Selvagem da Vida*, Rodrigo Felipe Veloso cita os estudos de Genep sobre os ritos de passagem e, a partir da semelhança entre os significantes de “mar” e “margem”, propõe o contato de Joana com o mar como o “rito de margem”, que constitui um elo importante dos “ritos de passagem”. Nesse rito de margem, que fica no limiar entre o “rito de separação” e o “rito de agregação”, o sujeito está no período marginal, transitando de um estágio individual ou coletivo para outro. A morte do pai de Joana pode ser considerada como um “rito de separação”, pois desde então ela não seria mais amparada pela família, não sabia o que estaria adiante, e passou a sofrer uma espécie de “desorganização profunda”. Ela precisava entrar numa nova fase de formação, aprender a tomar suas próprias decisões e assumir a responsabilidade de si mesma, o que diferencia uma adulta de uma criança. A primeira influência que o mar exerceu sobre ela foi fazer-lhe reconhecer a morte do pai. Joana fugiu da tia e chegou à praia. O mar imenso e solitário fez-lhe sentir que estava na margem, enquanto a ansiedade profunda não podia ser escondida e precisava revelar-se: “Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito” (PCS, p.24). Essa revelação total ajudou-a a reconhecer a realidade da morte do pai: “Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrerá. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morrerá como o mar era fundo” (PCS, p.25). Da mesma maneira, a vastidão do mar fez-lhe entender que ela estava sozinha no mundo e precisava tomar conta de si própria. Para realizar este objetivo, a primeira condição foi identificar-se como uma pessoa, uma pessoa que é ela própria e não o outro: “Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria” (PCS, p.26). Por meio do contato entre o mar e o corpo, Joana tentou identificar-se com esses fatos de uma forma mais profunda. Diferente dos contatos posteriores, em que mergulhou completamente no mar, o primeiro foi apenas um toque leve e experimental, que começou pelos pés e por um gole pequeno da água salgada. Através do ato de beber a água do mar, os fatos simbólicos entraram no corpo de Joana, o que permitia a “identificação” ocorrer no seu interior: a água bebida incentivou a conscientização temporária e ligou a sensação (corpo) com o senso (mente). Ao mesmo tempo, além da

entrada da água do mar, há outra afinidade entre o “mar” e o “corpo”: a flutuação do mar corresponde à “respiração” (ato de boiar, flutuação em função da oscilação do mar) de Joana, que é a manifestação e expressão do seu pensamento: “Olhava os pés escuros e finos como galhos junto da alvura quieta onde eles afundavam e de onde se erguiam ritmadamente, numa respiração” (PCS, p.25). Devido a isso Joana pode, por meio do corpo, refletir a relação entre o “pensamento” e a “expressão”, o que contribuiu consideravelmente para o reconhecimento da sua “expressão de si mesma”.

O segundo contato de Joana com água ocorreu na banheira. Acontecera o caso de “roubo do livro”, quando Joana ouvira o tio e a tia chamarem-na “uma víbora”. Ela, então, entrou em contato com a água da banheira do quarto de banho. O poder da “água” para estimular o ser é, então, relacionado com o “mal”, uma vez que “a maldade era fria e intensa como um banho de gelo” (PCDS, p14). Nesse episódio, a função da água é incentivar a consciência de si e tem duplo significado. Em primeiro plano, assemelha-se com “matar a sede” analisado acima, só que desta vez o líquido não entrou pela boca. Assim como em “O Primeiro Beijo”, em que o garoto se tornou homem porque bebeu água da boca da estátua, quando a água entrou no corpo de Joana, aliviou sua sede interior e concedeu-lhe a capacidade de converter os comentários exteriores negativos em força interior. O segundo significado relaciona-se com o erotismo. Comparada com a água que entrou pela boca em “O Primeiro Beijo”, a água que penetrou no corpo de Joana tem um toque erótico mais forte, o que é representado claramente pelo “entrar no mar” de Lóri.

Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, o “entrar no mar” de Lóri reúne os dois atos separados de Joana em um só, e consegue um efeito mais intenso. No mesmo lugar e ao mesmo tempo, o “mar” estava por dentro de Lóri e, através do ato de beber “em goles grandes”, entrou no seu corpo pela garganta. Parece que Clarice gosta tanto dessa descrição da cena de “entrar no mar” que a coloca em um texto independente intitulado “As Águas do Mundo”, incluído em *Felicidade Clandestina*.

Antes de tratar profundamente o ato de “entrar no mar” de Lóri, é preciso analisar outro lugar relacionado com “água” – a piscina, onde a professora primária conheceu pela

primeira vez a solidão. Clarice fornece muitos elementos da natureza que correspondem ao “ser”, inclusive o mar e a piscina, pois o “ser” significa tudo:

porque ser era infinito, de um infinito de ondas do mar. [...] Eu estou sendo, disse a água verde na piscina. Eu estou sendo, disse o mar azul do Mediterrâneo. Eu estou sendo, disse o nosso mar verde e traiçoeiro. Eu estou sendo, disse a aranha e imobilizou a pressa com o seu veneno. Eu estou sendo, disse uma criança que escorregara nos ladrilhos do chão e gritara assustada: mamãe! Eu estou sendo, disse a mãe que tinha um filho que escorregava nos ladrilhos que circundavam a piscina (UALP, p. 57).

Dado que a água verde na piscina disse o ser, foi ao lado de piscina que Lóri realizou o primeiro conhecimento da solidão, no sentido espiritual. Ulisses ligou a Lóri para combinar um encontro na piscina, mas ela hesitou em aceitar o convite, porque usar maiô significava ficar quase nua diante Ulisses, o que lhe causaria embaraço. No entanto, decidiu ir ao encontro, comprou um maiô novo e procurou disfarçar seu embaraço diante dele. Ulisses pareceu saber o que ela estava pensando e disse-lhe que ela tinha vergonha não só da sua alma, mas também do seu corpo. Se, no início do romance, Lóri sentiu que não podia ficar sem Ulisses porque gostava de “ser desejada”, ao lado da piscina, reconheceu o desejo através da conversa com Ulisses. Lóri sentiu pudor, porque experimentou o ser, e porque não sabia o que devia fazer depois de tornar-se “sujeito do desejo”. Esse pudor veio principalmente do choque causado pelo seu desejo verdadeiro: “então ela planejava de fato um dia ser sua” (UALP, p52). Descobriu que realmente desejava avançar no relacionamento com Ulisses, o que não foi plano dele, mas o desejo real dela. Foi um momento chave do seu relacionamento, pois nos cinco “namoros” anteriores, Lóri fora sempre um “objeto de desejo”, e desta vez viu a possibilidade de ser “sujeito do desejo”. Por isso, ela tinha de sentir pudor, uma vez que, assim como a “escolha”, a iniciativa de desejo é sempre arriscada.

Na conversa, Lóri aprendeu com Ulisses que: a fim de conseguir a liberdade ela teria de aprender a despír tudo e ficar nua tanto no corpo como no espírito. Sentiu a dor da liberdade porque a sua alma estava velada, e só depois de tirar todo o disfarce é que poderia se unir à liberdade. Lóri determinou fazer algo que não ousara para realizar o “despír”: entrar sem roupa na água gelada do mar, às cinco horas da madrugada, quando

ainda não passava ninguém na praia. Quando Lóri entrou de madrugada no mar não estava ninguém na praia; apenas um cão livre. O cão negro é livre porque nunca “se indaga”. O mar era “ilimitado” e frio:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões. (UALP, p. 62)

Ao entrar no mar a moça sentiria a própria exiguidade e uma dor aguda, que é característica do “ser”. Lóri transformou a entrada no mar “em simples jogo leviano de viver” e, com a concha das mãos, bebeu a água do mar em goles grandes. De uma forma corporal, até carnal, Lóri conseguiu o “pleno” espiritual:

E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal que seca, as ondas lhe batem e voltam, lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto (UALP, p.63).

Aqui é um “ritual de iniciação”. Baseada no misticismo, Clarice liga o corpo com o espírito, representando o “conhecimento da solidão” que acontece na dimensão espiritual, por meio das sensações. Essa ligação é um ato muito simbólico, graças ao qual Clarice anula o dualismo mente-corpo de Descartes e desconstrói o patriarcalismo que nisso se fundamenta.

5.1.2. A Maçã

O segundo ato místico, em Clarice, e mais especificamente em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, é o morder a maçã. Para Lóri, não era suficiente o “pleno” espiritual conseguido pela entrada do mar no seu corpo, pois com isso recebeu apenas uma “parte de liberdade de cão nas areias” (UALP, p. 63). No caminho da busca do ser, tornou-se uma “iniciante” com o “ritual de iniciação”, mas para conseguir a liberdade verdadeira ainda precisava passar por longas caminhadas e duros testes. Só depois de

atingir o “vazio” é que pode conhecer o ser verdadeiro e a liberdade verdadeira. E essa liberdade final é realizada por outro ato místico que é “morder a maçã”.

Na cultura ocidental, “maçã” é um símbolo renomado, é o fruto proibido no qual Eva deu uma dentada e foi expulsa do Jardim do Éden. A maçã é o símbolo da tentação. Porém, para Lóri, a maçã não só trazia significado negativo, pois Clarice procura desconstruir o valor do mal que a tradição atribui à maçã: “como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes” (UALP, p.107). Pelo ato de a personagem comer a maçã, Clarice realiza mais uma vez a concretização e visualização do pensamento abstrato. Desta vez, ela dissolve um dos fundamentos do Cristianismo – o dualismo bem e mal. O “bem” e o “mal” coexistem na maçã, pois na essência não há diferença entre os dois. Quando o antagonismo entre o bem e o mal é dissolvido, a “salvação” perde sua legitimidade. Lóri deu uma mordida na maçã, o que tornou o romance num *Gênesis* narrado inversamente: “Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso” (UALP, p.107). Quando Lóri mordeu a maçã, esse símbolo da dissolução do dualismo, e deixou o objeto que reúne o bem e o mal entrar no seu corpo, aconteceu a “epifania”.

Aliás, na obra clariceana aparece frequentemente o momento da epifania, no qual o/a protagonista, por causa de um acontecimento pequeno, humilde e insignificante, tem um despertar espiritual que se compara com a revelação de Cristo. Aqui, invertendo a metáfora de “morder a maçã”, cujo sentido normal é a negação da “salvação”, Clarice faz que a personagem tenha acesso à salvação, que, no Cristianismo seria a revelação de Cristo ao Mundo, o que é simbolizado a visita dos Reis Magos. A escritora destrói a crença cristã, de que o acesso ao conhecimento, perda da inocência, significa condenação, uma outra base do patriarcalismo, e cria uma nova crença: a de que o conhecimento de si é a salvação. Se antes Lóri ainda estava um pouco perplexa com o fato de que “passara da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto sozinha” (UALP, p. 65), depois de comer essa maçã comum e incomum, ela sentiu o “vazio”.

Em todos os textos de Clarice, “vazio”, “leve”, “humilde”, “pequeno” são sinónimos, sendo “vazio” a característica mais importante do ser. Com a dissolução do dualismo, o “vazio” e o “pleno” tornam-se mesma coisa. A escritora explica melhor em *A Hora da Estrela*: “Quando rezava conseguia um oco de alma – e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno” (HE, p.24). Só depois de identificar-se com o “vazio” a pessoa pode atingir o “pleno” verdadeiro, ou, em outras palavras, Lóri consegue finalmente o “despir” que tentava sem parar a partir do “entrar no mar”: a sua alma está nua, e essa nudez significa abundância máxima. A dor de “indagar-se” que Lóri enfrenta é exatamente “Como se sabe, como se pode dizer este pequeno infinito?”²⁰ (Cixous, 1990, p. 143) Assim como Cixous indica, é necessário mergulhar-se “no quotidiano, no insignificante e no ordinário”²¹ para “para descobrir a interação entre a vida e a morte”²² (Cixous, 1990, p. 143).

5.1.3. Sob a Chuva

Lóri conseguiu o “vazio”. Após conhecer a identidade de exiguidade e vastidão, a sua alma ficou tão nua que podia se responsabilizar pelo amor entre ela e Ulisses. No sono ela podia sentir o “leve” prazer. Uma noite, quando ameaçava a chover, o perfume intenso do jasmim da casa do lado trazia-lhe uma nova revelação, sob a forma de um sentimento. Ela sentiu realmente que era o resultado intuitivo de coisas que ela pensara antes racionalmente. Desta vez, ela percebeu claramente a união do “corpo” com a “mente”: “O que lhe veio foi a levemente assustadora certeza de que os nossos sentimentos e pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte” (UALP, p.114), ela “não tinha um dia-a-dia. Era uma vida-a-vida. E que a vida era sobrenatural” (UALP, p.115). Lóri percebeu que todos os dias são compostos por nascimento e morte, que não acontece de uma vez só, mas é uma série de “pequenas mortes”. Naquela noite, ao conhecer plenamente a identidade de “morte” e “nascimento”, Lóri sabia que estava vivendo. É isso “o ser para a morte” entendido por Clarice Lispector, que implica uma

²⁰ “How can one know, how can one tell the infinitely small” (Cixous, 1990, p. 143). Tradução da autora.

²¹ “in the quotidian, the insignificant, the ordinary” (Cixous, 1990, p. 143). Tradução da autora.

²² “find the interplay of life and death” (Cixous, 1990, p. 143). Tradução da autora.

visão de tempo cíclico. Com a criação de um novo Deus e uma nova visão de tempo, forma-se um novo universo.

Quando começou finalmente a chover, Lóri contemplava a chuva, a variante mais comum, insignificante e trivial da água na natureza. Queria buscar a “alegria” na chuva, mas em vão. Seu “estar viva” era como a chuva que caía grosseiramente, seu “estar viva” era tão natural quanto a chuva. Apesar de apenas “viva”, era uma alegria mansa; e Lóri estava mansamente feliz. Nessa noite de chuva, Lóri compreendeu a liberdade, recebeu o “seu ser” e “aprendeu” finalmente os prazeres. Aí, é reconhecida a conjunção alternativa “ou” no título. Os prazeres indicam as responsabilidades que assumiu por quem era ela e o que era ela. Lóri decidiu livre e corajosamente dar seu corpo e alma para Ulisses, que fez a mesma coisa com ela. Essa união é poderosa, não porque se uniram como amantes, mas como humanos livres e conscientes, que “escolhem” seu amor por vontade própria.

5.2 Ulisses e Lóri: Subversão, Paródia e Autoexpressão

5.2.1 Paródia, texto e subversão do gênero

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres é a obra mais otimista de Clarice. Em certo sentido, a união de Lóri e Ulisses pode ser considerada um “final feliz” e é divergente do final trágico compartilhado pelos *Bildungsroman* femininos, como analisamos anteriormente. A divergência vem do fato de que Clarice desenvolve a narrativa na dimensão existencial, o que possibilita um final ideal; ademais, Ulisses não é um protagonista masculino predominante, e na sua figura há certo ar feminino atribuído intencionalmente por Clarice. Esse deslocamento de gênero, ou seja, o desaparecimento da hegemonia de gênero, diferencia o final deste romance dos dos *Bildungsroman* femininos.

O estado do “ser” que Clarice discute através da formação de Lóri não só pertence às mulheres, mas a todos os seres humanos. Contudo, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* romance tem características da “escrita feminina”. Sendo uma escritora com forte “consciência de vida”, Lispector não pode ignorar a situação do seu próprio gênero. Por meio de dois atos místicos, ela desconstrói os dualismos corpo-mente e bem-mal,

subvertendo o fundamento filosófico da sociedade patriarcal. Além disso, neste romance a abordagem do gênero não constitui um significado, mas desenvolve-se na dimensão do significante: “uma aprendizagem” no título refere-se também ao gênero literário – o romance resulta da “aprendizagem” da escrita feminina com a escrita masculina, que não é uma aprendizagem ordinária, mas uma “paródia”. Lóri tornou o “entrar no mar” em um jogo de “viver”, mordeu a maçã que não distingue o bem do mal e livrou-se finalmente de todos os conceitos impostos pelos outros. Clarice busca sua própria voz no processo da escrita, recusa os papéis sociais e literários convencionais que a obrigam a desempenhar e transforma a própria escrita em um jogo aberto.

A paródia é uma técnica comum na literatura: por certo motivo, os escritores imitam e exageram intencionalmente os artistas consagrados ou estilos artísticos e, ao mesmo tempo que conservam a forma artística, alteram o conteúdo, a fim de destacar a tensão inerente à obra, mas ignorada pelas pessoas, e provocar um efeito humorístico ou irônico. Na história da literatura ocidental, a utilização da paródia é tão comum que os formalistas russos até consideram que podem escrever a história literária a partir dessa perspectiva, ou seja, a evolução da literatura é nada mais do que um processo em que as novas gerações de escritores parodiam, reconstróem e ultrapassam seus antepassados.

Na tradição do realismo ocidental, a teoria da *mimesis* predominou por um longo tempo. Esse ponto de vista propõe que a literatura e o mundo se correspondam diretamente: não obstante a literatura não ser um reflexo do mundo, representa-o artisticamente e de modo verosímil. Embora os românticos tentassem substituí-la pela teoria da expressão e elevar a alma artística acima da natureza, até a segunda metade do século XIX, muitos escritores — tal como Balzac — ainda desejavam ser um escriturário fiel da vida, mantendo cautelosamente o vínculo entre o texto e o mundo. No início do século XX, os modernistas herdaram a revolução romântica contra o realismo, apregoando a autonomia da arte diante da vida, cortando determinadamente a ligação entre o texto e o mundo, e tornando o texto um círculo fechado de autorreferência. Para os escritores modernistas, entre a vida e a arte/literatura não há uma relação harmoniosa como tradicionalmente considerada, mas uma lacuna impreenchível. Posto isso, quanto à técnica

artística, os escritores modernistas recebem influências da visão estruturalista da linguagem, declarando que essa autorreferencialidade é decidida pela essência da linguagem, pois a linguagem nunca se refere ao mundo, mas a si própria; o significado não vem da relação correspondente entre os signos linguísticos e os objetos, mas da diferença estrutural entre os próprios signos. Assim como Roland Barthes afirma, a linguagem nunca é transitiva.

Portanto, para os escritores modernistas a paródia torna-se maneira de realizar a autorreferência do texto. Os escritores que parodiam imitam intencionalmente outros escritores em vez de imitarem diretamente o mundo. Assim como Kiremidjian (1969, p. 233) descreve,

Parody represents art in that particular state when art is turned in upon itself, when it is introverted and introspective, curious about its own being, exploiting its form for purposes of self-knowledge, concerned less with reflecting metaphysical realities than with articulating epistemological processes. (Kiremidjian, 1969, p.233)

Por isso, na obra dos escritores modernistas como Joyce, Beckett e Thomas Mann, a paródia é utilizada mais amplamente do que nunca. Por meio dessa técnica, tentam comprovar que, diferente do que pensam os escritores realistas, a literatura não possui a magia de convocar o mundo e só pode, no máximo, referir-se a outro texto. As gerações modernistas posteriores, tais como as escolas da metaficção estadunidense e do *nouveau roman* francês, praticaram o máximo possível a ideia, transformando a criação na escrita, a literatura no texto, e protegendo cuidadosamente o mundo artístico por meio de separá-lo da política, da história e do cotidiano. É devido a essas razões que a paródia é julgada por M. Rose como um sinónimo de metarromance, uma técnica que só se refere ao texto e não ao mundo.

Clarice Lispector é considerada como uma escritora da “terceira geração” do modernismo brasileiro e sua escrita possui intensa pós-modernidade. Sendo uma escritora pós-modernista, cuja escrita não tenta imitar senão representar a realidade, Clarice Lispector utiliza frequentemente a “paródia” como sua técnica de narrativa.

A paródia de Clarice também traz significado feminista. Em *Gender Trouble*, Judith Butler subverte a divisão entre homem e mulher, definida por Beauvoir em *Le Deuxième Sexe*, indicando que o gênero natural é desde início o gênero social. Butler levanta o conceito de “performance de gênero”, propondo que, atrás da palavra “gênero”, não haja identidade de gênero; essa identidade é construída pela performatividade da “palavra” repetida. O gênero é uma identidade formada no conceito do tempo, é uma ilusão de um “eu” de gênero permanente, que é constituído pelos gestos corporais, movimentos e vários atos estilizados, num espaço exterior construído pelos atos estilizados repetidos. Esse “eu” contrapõe se ao “outro”, constituindo um ponto relativo de convergência entre conjuntos de relações culturais e historicamente específicas.

Butler contraria a simples divisão de gêneros, propondo que se deve satisfazer o desejo do sujeito pelo outro, receber os componentes do outro que o beneficia e completar o si próprio; aliás o gênero não tem a função de separar o outro. Na opinião de Butler, a heterossexualidade, essa orientação sexual “normal” ao olhar convencional, é na verdade contra o pré-Édipo, sendo apenas a hegemonia que mantém a ordem social. Butler pensa que a divisão de gênero é apenas um termo repetidamente citado que, com sua performatividade, torna-se a chamada “norma” por causa da repetição. Posto isso, a originalidade da teoria de Butler está no fato de que, a partir da perspectiva do gênero, ela desconstrói o ideal binário de gênero, indicando que o gênero é apenas ilusão ou ficção da cultura. Este gesto tem um significado ainda maior: ele termina o essencialismo de gênero, abandona a maneira dualista de conhecer o mundo e reflete ousadamente o fenômeno ignorado pelo público.

Partindo da sua teoria de performance de gênero, Butler julga a paródia como uma maneira importante de realizar a subjetividade feminina. Para ela, a prática paródica ultrapassa os termos de corpo, sexualidade, gênero biológico e social, apresentando novos significados e desenvolvimentos subversivos num quadro que supera o binário.

5.2.2. Lóri: Sereia e Ulisses

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres é, em certo sentido, uma paródia da *Odisseia*. Sendo uma obra prima da literatura da Grécia Antiga, onde se origina a cultura e literatura ocidental, a *Odisseia* ocupa sem dúvida um lugar canônico e torna-se um importante objeto de paródia para os textos posteriores, dos quais o mais relevante é o *Ulisses* de Joyce. Após a guerra de Troia, o protagonista Ulisses, que também é um arquétipo do romance de viagem, passou dez anos à deriva no mar, enfrentou vários tipos de aventura e voltou finalmente à terra natal. O retorno à terra natal já implica a busca da própria identidade, então, em certo sentido, a *Odisseia* é realmente um paradigma da escrita masculina. Por meio da paródia ou “aprendizagem” da *Odisseia*, Clarice não só questiona a estereotipia da figura feminina na escrita masculina – esposa, mãe e quem espera —, mas também dissolve a eterna divinização da figura masculina. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, a paródia desempenha um papel extremamente importante para Lóri ganhar a posição do sujeito. Ulisses tinha o mesmo nome do herói da *Odisseia*, mas ele não era uma pessoa que se comparasse com Deus, e, sim, uma pessoa que sabia do seu limite. Na figura de Ulisses há muitas características femininas, razão por que a estudiosa Ana Lúcia Andrade considera-o como um “travesti” (V. Andrade, 1988, p.47). No romance, esse desvio de gênero mostra-se, antes de mais nada, na inversão das articulações “tradicionais” entre as palavras do mesmo gênero gramatical. Na mitologia grega que origina a civilização ocidental, Gaia é a deusa da terra bem como é mãe de todos os deuses. Por isso, na civilização ocidental, a terra como a mãe da vida com fertilidade rica está sempre voltada para o feminino, e em Português a palavra “terra” também é do gênero feminino. Porém, em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, quem se liga com a terra não é Lóri, do gênero feminino, mas Ulisses, do gênero masculino. “O que chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses, tanto ela queria a terra de seus antepassados” (UALP, p.34). Apesar de Lóri querer a “ligação extrema” entre ela e a “terra friável e perfumada”, recusou ligar-se com a terra pelo papel de mãe imposto pela “tradição”: “Com as crianças que ela ensinava de manhã, não conseguia unir-se à terra, como se não estivesse pronta para ter a ligação de mulher com o que representava filhos” (UALP, p.34). Lóri queria tornar-se o que se dirige tradicionalmente à masculinidade — o mundo, que é um substantivo masculino: “Sua alma

incomensurável. Pois ela era o Mundo” (UALP, p.34). O objetivo de Clarice é criar um novo universo que não obedece à tradição, do qual Lóri é ao mesmo tempo a protagonista central e a criadora.

Por meio desse deslocamento de gênero, alteram-se as figuras tradicionais na narrativa masculina clássica: ao mesmo tempo que perdem as imagens “laicas”, conseguem novas imagens. Em *Odisseia*, Ulisses e os marinheiros foram seduzidos pela Sereia; Sereia era sedutora, enquanto Ulisses era seduzido. O enredo de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* pode ser resumido como a história de seduzir e ser seduzido entre um homem e uma mulher – quando Ulisses e Lóri se encontraram pela primeira vez, era Ulisses o sedutor e Lóri a seduzida. Contudo, num encontro entre eles, quando Ulisses contou a Lóri que Loreley é o nome de uma feiticeira das águas no folclore alemão, trocaram-se os papéis de sedutor e seduzida. No dizer de Ulisses, Lóri era a feiticeira do poema de Heine, que seduzia os pescadores pelo canto e deixava-os morrer no fundo do mar²³. Em primeiro lugar, Ulisses que seduzia Lóri confessou que não resistia à tentação de Lóri (Loreley), separando-se então do Ulisses de *Odisseia* que sobreviveu ao canto mágico de Sereia. O Ulisses de Clarice era um homem que passava as dores humanas e conhecia os defeitos humanos. Ele não seria Deus e não faria atos heroicos de “salvação”, porque não podia fazer nada com a dor dos outros. Além disso, embora Lóri bordasse toalha de mesa nos tempos livres, ato que a liga com Penélope, a esposa de Ulisses, na épica atribuída a Homero, era Ulisses a pessoa que esperava sempre: ele precisava uma paciência inesgotável para tolerar as fugas e aventuras livres de Lóri, até que ela se preparasse. Por meio da inversão de gênero e de papel, Clarice consegue substituir a “aventura masculina” do texto canônico de Homero pela “aventura feminina”, a “viagem de retorno” por “uma aprendizagem” e a “busca da identidade” do homem errante pela “busca da voz” da Sereia muda. Por isso, quando entrou no mar de madrugada, Lóri reconheceu sua identidade; ela não era mais a garota obediente no início, mas a Sereia que quebrou essa máscara e usou sua própria voz para cantar. No final do texto, Lóri não só achou sua própria voz, mas também aprendeu a não “se perder em

²³ Na realidade a Loreley de Heine é a lendária sereia do rio Reno, que, com seu canto, atraía os pescadores para o fundo das águas.

palavras” (UALP, p124). É necessário notar que Clarice também experimentou esse processo de aprendizagem, pois o processo da busca da voz de Lóri é também o processo em que se forma a arte do texto. É na paródia e aprendizagem do “cânone da escrita masculina” que Clarice aprende a soltar sua própria voz.

No final, após a união de Lóri e Ulisses, ocorreu uma conversa instigante. Lóri perguntou a Ulisses se sua enorme liberdade ofenderia a classe social a que pertencia, Ulisses respondeu: “Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir” (UALP, p125). Esse trecho final é intrigante e faz lembrar a terceira característica do “*Bildungsroman* feminino” analisada por Ferreira-Pinto: uma mulher só pode manter a continuidade individual por meio da não integração na sociedade. Clarice Lispector não se desvia do final predestinado do “*Bildungsroman* feminino” que é o “afastamento da sociedade”, porém, com a dissolução do antagonismo entre o masculino e o feminino, Lóri tinha finalmente a companhia de Ulisses, que também “se afastou da sociedade” voluntariamente.

6. MORTE, POBREZA E NOVA VIDA

6.1. A Formação de Macabéa

6.1.1. *A Hora da Estrela*: a pobreza e o ser-para-a-morte

Em 1977, a vida de Clarice Lispector aproximou-se do fim. Às vésperas de seu falecimento, a autora publicou *A Hora da Estrela*, cujo enredo se desenvolve em duas dimensões: a pobreza e o escrever. A morte serve como ponto de ligação entre elas.

Essa obra, talvez o mais popular dos textos de Clarice, conta uma história que envolve duas formações: a da protagonista da história, uma menina pobre, humilde e inconsciente; a da construção de um escritor, aliás, o narrador da história. Através de uma narrativa bastante peculiar, Clarice Lispector transforma a vida em motivo muito importante para a formação da subjetividade de ambos.

A pobreza constitui a linha principal do texto, desenvolvido em tempo linear; a morte é o destino final. Macabéa, a protagonista, era de Alagoas, uma região do Nordeste do Brasil. Aos dois anos, seus pais morreram e ela foi adotada por uma tia muito religiosa, crescendo sob violência e repressão. Após a morte da tia, Macabéa mudou-se para o Rio de Janeiro, *uma cidade toda feita contra ela* (HE, p.10). Encontrou um emprego como dactilógrafa, mas o salário que ganhava, ainda menor que o mínimo, levava-a a ter uma vida abaixo do suportável, uma subvida. No entanto, sentia muito orgulho pelo trabalho, apesar de receber sempre a ameaça do despedimento, por ser considerada incompetente. Até encontrar Olímpico não tivera nenhuma experiência amorosa. O moço também era do Nordeste, mas muito ambicioso. Disse à Macabéa que ia ser deputado, enquanto ela sonhava tornar-se uma estrela de cinema, razão do título da obra.

Olímpico abandonou Macabéa, cujas condições sociais não preenchiam a sua exigência, e correu atrás de Glória, colega de Macabéa, porque ela era *carioca de gema*

(HE, p.64), e seu estatuto social era mais alto que o da nordestina, o que o podia ajudar a concretizar a ascensão social e a subversão do destino.

Por conselho de Glória, Macabéa recorreu a uma cartomante, esperando que o poder mágico das cartas pudesse livrá-la do infortúnio. As palavras de madama Carlota deram-lhe a consciência da humildade de sua vida, e também a coragem de desejar um futuro: “sonhou” que sua vida ia mudar completamente — conheceria um estrangeiro que lhe daria muito amor. Ele era louro, *de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos*. (HE, p. 81). Quando Macabéa cheia de expectativa da casa da cartomante, a cena mais trágica do romance aconteceu: foi atropelada por um Mercedes-Benz conduzido por um homem louro. À margem da morte, surgiu-lhe a ilusão de sua hora da estrela: o humilde mudou-se em brilho.

É de notar que, quando a vida real de Clarice chega ao fim, a escritora, com a publicação de *A Hora da Estrela*, concretiza um regresso, o que nos lembra a pequena Sofia, que, ao não querer enfrentar as dores do desenvolvimento, queria voltar à infância. Aparentemente a escritora emprega umas técnicas literárias muito diferentes das do passado. Se lembrarmos que Álvaro Lins dizia faltar ao romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem*, uma estrutura completa, que deveria contar com o começo, o meio e o final, vê-se que, na última obra publicada em vida, a autora brasileira resolve mudar, como pode ser observado pelas palavras do narrador/ personagem Rodrigo S. M.: “pois não quero ser mordenoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo” (HE, p. 23). Portanto, em termos de tema, estilo e configuração de personagens, há diferenças com relação a outros textos clariceanos, como se se *voltasse* à narrativa tradicional. Mas aparentes.

A Hora da Estrela pode ser considerado como a única obra clariceana que tem a estrutura completa e enredo marcado por começo, meio e *gran finale*. Através da tragédia descrita nesse texto, o regresso de Clarice Lispector desdobra-se em três níveis:

Em primeiro lugar, é a volta à infância e às recordações do Nordeste. Clarice Lispector nasceu na Ucrânia, mas para ela, a pequena aldeia ucraniana não é a sua terra natal, mas Alagoas, a primeira terra onde pisou a família Lispector, esta, sim, é a partida das suas recordações. Nas vésperas da morte, os olhos de Clarice voltaram-se para o Nordeste, seco, vazio e estéril como Macabéa. Como Euclides da Cunha, que escreveu sobre o homem do sertão, com as figuras de Macabéa e Olímpico, Clarice Lispector também tenciona construir uma imagem arquetípica do sertanejo. Para Euclides da Cunha, “*O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.*” (Cunha: p.92-93) Olímpico herdou essa força: “*Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca.*” (HE, p.63). A vida dele era igual a sua terra, “*Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol.*” (HE, p.63). Essa imagem encontra a sua correspondência também na imagem de jagunços de Guimarães Rosa, embora este descreva mais especificamente o sertanejo de Minas Gerais. Entretanto, Macabéa não pertencia a esse grupo de sertanejos: “*Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão.*” (HE, p.36). Visto que quando acabava de se construir a imagem sertaneja, o raquitismo não era uma doença do sertanejo, mas do litoral, a região de contraste, o raquitismo da protagonista, emigrante do Sertão para litoral, carrega o valor de conversão da modernidade, sendo não só físico, mas também da mentalidade.

Há muitos reflexos da própria infância da autora no que se passou com Macabéa: órfã de mãe e pai, infância de recursos financeiros muito limitados, formação sob uma cultura repressiva, mudança penosa da cidade à metrópole, etc. Bem diferente das imagens de classe média que Clarice Lispector costumava criar, Macabéa era baixa, feia, pobre, suja, malnutrida, tão humilde que não tinha consciência disso:

Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim [...] Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço [...] Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro [...] Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio.(HE, p. 33-36)

Miséria, humildade, bondade — essas heranças eram vistas também na vida de Clarice Lispector. Numa entrevista dos últimos anos, citando a famosa frase de Flaubert “Madame Bovary sou eu”, ela justificou o que os críticos argumentaram. De certo modo, podemos tomar essa obra última de Clarice como um reflexo do seu início da vida, uma olhar para o ponto de partida.

Em segundo lugar, em *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector voltou a suas raízes judaicas, pretendendo a encontrar aí força e inspiração. Macabéa, esse nome que “ninguém tem e até parece doença, doença de pele” (HE, p.50), é oriundo do Velho Testamento, onde os Macabeus são sinónimos de coragem e rebeldia. Aparentemente, Macabéa, que não tinha consciência de si, não tem nada em comum com os Macabeus; parece uma ironia da autora, mas, na realidade, através dos nomes homólogos, a morte trágica de Macabéa assimila-se ao martírio heroico dos Macabeus. No caso destes, antes do martírio do irmão mais novo, a mãe, a quem o rei mandou persuadi-lo, disse: “Não temas, portanto, este carrasco, mas sê digno de teus irmãos e aceita a morte, para que no dia da misericórdia eu te encontre no meio deles.” (II Macabeus, 7:29)

Esse nome próprio implica a luta e a revolta. Macabéa é severamente humilhada e mal vista por todos. Olímpico, por exemplo, não estava satisfeito com o namoro com ela, porque acha que “não tinha força de raça, era subproduto” (HE, p.64). A sua morte também representa martírio, provando que realmente “ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (HE, p.83), e concretiza a ascensão da humildade ao heroísmo.

Finalmente, *A Hora da Estrela* é um regresso à tradição literária brasileira. Conforme afirma Carlos Mendes de Sousa, Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um não-lugar na literatura brasileira; e é justamente o modo desreferencializador da escrita clariceana, a sua maior evidência diferenciadora, que lhe vai reservar esse lugar (Sousa, 2000, p. 22). Em geral, Clarice dedica a escrita a procurar a identidade individual verdadeira e explorar o mundo interior do indivíduo, o que faz que a etiquetem como joyceana ou como uma Virgínia Woolf do Brasil. Esse rótulo literário se prende às características clariceanas de fluxo de consciência, demonstrando uma distinção entre a

escrita de Clarice e a de documentação social então dominante no meio literário brasileiro, mas estabelece um bloqueio para uma comunicação contínua com a escrita da realidade social, o que fez com que Clarice fosse considerada por longo tempo como uma escritora intimista. Mas tanto nos artigos como nas entrevistas, Clarice Lispector nega sempre a influência de Woolf ou Joyce, declarando que seus mentores literários são Hermann Hesse, Katherine Mansfield e Machado de Assis.

Apesar de Marta Peixoto argumentar que Clarice Lispector *mente* em termos dos livros lidos, a fim de construir um mistério literário e satisfazer a sua vaidade, temos de admitir que essa escritura penetrante na interioridade poderia ser formada dentro das fronteiras literárias do Brasil. Sem influência de Woolf e Joyce, Clarice Lispector poderia ter herdado a exploração dos sentimentos íntimos, tendo como mestre apenas Machado de Assis, que, no famoso ensaio “Instinto de Nacionalidade”, exalta a exploração do sentimento íntimo:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (Assis, 2008, p. 1204)

No entanto, diferente da objeção de Machado de Assis, a exploração íntima de Clarice apresenta-se mais subjetiva: sublinha as características místicas, herança do romantismo e simbolismo. *A Hora da Estrela*, além de continuar a explorar os sentimentos íntimos, é uma das poucas obras clariceanas de evidente compromisso social. A compaixão pelo povo da classe inferior e a revelação da miséria ligam a escrita de Clarice ao regionalismo, corrente dominante nas décadas de 50 e 60, da qual ela permaneceu por longo tempo distante e cuja assimilação tornou *A Hora da Estrela* muito popular.

6.1.2. Carência e consumo: a consciência do *embodiment*²⁴

6.1.2.1. a realidade e a escrita de compromisso social

A Hora da Estrela é “um texto sobre a pobreza que não é pobre.”²⁵ (Cixous, 1990, p.140), que carrega evidentes marcas de literatura de compromisso social. Para Clarice, a pobreza constitui um tópico bastante especial, porque normalmente as suas personagens são as mulheres da classe média, com melhores condições financeiras, encerradas no mundo próprio, cuja consciência é gravemente reprimida, que através da perda da razão momentânea, acedem à epifania e, dessa maneira, atingem a consciência de si mesmas. Com relação a essas, a figura de Macabéa é bem particular: pertence a uma classe mais baixa, não tem qualquer posse material, espiritualmente é pobre demais, a ponto de não saber quem é. Ela é de uma pobreza absoluta e de um vazio completo.

A escritura clariceana sobre os temas sociais parece desviar-se do costume da autora, mas na realidade, não lhe falta a denúncia da injustiça social. Dizer-se que a escrita de Clarice Lispector não intervém na realidade social é injusto, porque, antes de *A Hora da Escrita*, a autora já havia efetuado a revelação da injustiça e opressão muito severa. Em *Felicidade Clandestina* e *A Descoberta do Mundo*, duas coletâneas com forte característica autobiográfica, a autora desenvolve recordações sobre a vida miserável da infância e adolescência. Essas histórias também envolvem o infortúnio de outras personagens do povo. A protagonista de “A Grande Viagem”, por exemplo, incluída em *Felicidade Clandestina*, é uma mulher velha e pobre conhecida por Mocinha, sem parentes nem consciência de si. O texto não só descreve a tomada de consciência de Mocinha, como também critica cripticamente a injustiça social do Brasil. *A Descoberta do Mundo* reúne as crônicas que Clarice Lispector escreveu para o “Jornal do Brasil”. Nessa coletânea, reúnem-se muitas personagens de existência real pertencentes à classe popular, como, por

²⁴ O termo *embodiment* não tem uma tradução exata para o português, aparecendo na literatura teatral como “incorporação” ou “encarnação”, termos que caíram em desuso. A palavra *embodiment* se refere a tornar algo físico ou corporificar. V. Elisa Belém: “A Noção de *Embodiment* e Questões sobre Atuação”, In: *Sala Preta*, Universidade de São Paulo, Volume 1, Edição Nº 11, 2011, P.65-77

²⁵ “a text on poverty that is not poor” (Cixous, 1990, p.140). Tradução da autora.

exemplo, a mineira Aninha, empregada de Clarice, muito calada, que pode ser vista como arquétipo para a criação de Macabéa. Em “Mineirinho”, onde o protagonista é um bandido que ficou conhecido no Rio de Janeiro, Clarice Lispector tenta questionar o que é justiça. Ao mesmo tempo, o conto também revela a formação da consciência de si por meio da morte, constituindo uma espécie de rascunho para a concepção de *A Hora da Estrela*.

Na década de 70 do século passado, o capital transnacional entrou no Brasil, vindo a mostrar a força de alienação. O infortúnio de Macabéa e Olímpico é um retrato da época. Eles vinham do Nordeste pobre. Como não recebiam boa educação e não conseguiam sobreviver na terra natal, só podiam emigrar para cidades grandes como o Rio de Janeiro, suportando a injustiça social e tornando-se testemunhas e vítimas da modernização e urbanização cruel. Em *A Hora da Estrela*, quando a humilde e miserável Macabéa foi atropelada pelo carro Mercedes, a denúncia social chegou ao auge:

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.” (HE, p.83).

Macabéa representa uma figura da classe mais pobre do Nordeste: não só materialmente escassa, mas também silenciosa. Nunca se exprime, por não saber fazê-lo, mas a morte e o sangue inesperadamente vermelho e rico encarnam todos os apelos e gritos. Sendo a criadora, Clarice Lispector não é capaz de controlar o destino de suas criaturas. Para Macabéa, que é destinada à morte, a autora determina, com muita paixão e amor, um *gran finale*, em que a personagem morreria no êxtase ilusório:

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas. (HE, p.87)

A Hora da Estrela não só ganhou muitos leitores, mas também foi bem recebida pela crítica, pelo fato de esta julgar que a obra não só envereda pela “coisa social”, mas também é a menos hermética de todas as de Clarice. (Rebello, 2013, p.219) Esses comentários

demonstram a particularidade de *A Hora da Estrela*, mas de certo modo, também revelam a imagem estereotipada que a escrita clariceana deixou naquela altura.

6.1.2.2. o consumo e a carência em *A Hora da Estrela*

Apesar de traços de compromisso social, *A Hora da Estrela* apresenta muitas diferenças em relação à literatura regionalista, a corrente dominante da época. Embora Clarice Lispector tente criticar da maneira crítica o capital transnacional e o capitalismo, o rico não é o que se opõe ao pobre; ela não faz a distinção e oposição radical de classes: os proprietários e opressores não são alvos de crítica ou condenação. Aliás, no texto, não existem ricos verdadeiros; a única personagem a pertencer à classe abastada é o louro que atropelou Macabéa, conduzindo o carro Mercedes, “enorme como um transatlântico”. Tanto as personagens mais importantes, como Macabéa e Olímpico, como as secundárias, como Glória, o médico e a cartomante, todos “humilhados e ofendidos”, são os outros marginados sob a opressão da modernidade. Até mesmo Rodrigo S.M., narrador/personagem e criador falso de Macabéa, confessa:

Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome [...] não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (HE, p.28)

Portanto, a pobreza em *A Hora da Estrela* indica o vazio tanto material como espiritual. Através de Macabéa, esse caso do extremo vazio, Clarice Lispector traça o processo do nada à plenitude, cuja concretização começa de forma material, e, por meio da sensação e transmissão incorporal, chega ao espiritual

A Hora da Estrela foi criada e publicada na década 70 do século passado — uma época com violentas transformações, o que torna inevitável deixar-se impregnar por suas características, como, por exemplo, a entrada na globalização e na sociedade de consumo. Com Macabéa e as outras personagens de *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector apresenta ao público um retrato da classe popular nessa sociedade de consumo.

Jean Baudrillard, sociólogo francês, filósofo e teórico da cultura, divide a sociedade humana em sociedade de pré-mercadoria, sociedade de mercadoria e sociedade de

consumo. Para Baudrillard, o consumo constitui a lógica interna da sociedade capitalista. A sociedade de consumo se caracteriza por: ciclo de produção, compra e venda de mercadorias para reprodução do capital. Esse ciclo abrange todas as relações sociais existentes e, portanto, condiciona todas as relações humanas da sociedade.

A sociedade de consumo está fundamentada em dois pilares: o económico e o filosófico. O indivíduo passa a ser concebido como livre e igual, quando goza da liberdade de consumo, religião, pensamento, política e de poder possuir as mesmas riquezas que os outros, a partir das formas convencionadas. Mas, o sistema de consumo gerou desigualdade de apropriação de riquezas (uns mais e outros menos) e novas formas de exploração do trabalho (aumentar o lucro). Os pobres, portanto, não conseguiam efetivamente consumir. A desigualdade social surge, então, a partir da capacidade de consumo de cada um, de modo que as pessoas são “simbolizadas” pelo seu consumo.

Os indivíduos já foram definidos pelo consumo de bens para satisfação de necessidades reais. Hoje, são definidos (consumistas) pelo consumo exagerado, estimulado pelo sistema produtivo que vai além das necessidades reais. Os indivíduos também passam a ter maior prestígio social conforme a sua acumulação de bens. Para manter a acumulação de bens constante, o ciclo produtivo precisa criar constantemente novas necessidades e convencerem os indivíduos a satisfazê-las pelo consumo.

Em *A Hora da Estrela*, vê-se que o filme americano, a Coca-cola, a publicidade, os cosméticos de luxo invadiram o Brasil. As personagens dessa obra, apesar de pobres, também caíram na armadilha de consumo. Embora quase todas sejam humildes, há uma distinção de níveis, manifestada no consumo de alimentos — indispensáveis para a sobrevivência. Macabéa, como as outras personagens, também foi envolvida na onda de consumo.

Conforme a acessibilidade da protagonista, dividem-se os consumos de *A Hora da Estrela* em dois grupos: a) consumos básicos, como alimentos: sanduíche de mortadela, cachorro-quente, café (com muito leite), açúcar e ovo, etc. Estes produtos, disponíveis, mas de difícil aquisição para Macabéa, são indispensáveis para a sobrevivência dos indivíduos;

b) consumos de luxo: esmalte para pintar unhas, batom, coca-cola, creme facial, flores de plástico, etc. Estes últimos produtos estão fora do alcance de Macabéa e, ao alcance de outrem, são objetos que ela cobiça.

Analisemos a relação entre os alimentos de consumo básico e o surgimento da consciência de Macabéa. Se se pode dizer que as personagens de *A Hora da Estrela* já se encontram na margem de uma sociedade de consumo e se alienam como o *outro*, Macabéa situa-se na margem da margem, sendo o *outro* do *outro*. A particularidade da imagem de Macabéa consiste no vazio absoluto: o único bem que ela possui é não possuir, não tendo qualquer posse material nem sendo consciente de si mesma. Numa sociedade em que mesmo o corpo pode ser o objeto de consumo, ela “mal tem corpo para vender.” (HE, p. 24). Para retratar o vazio de Macabéa, Clarice Lispector tem de destacar os alimentos, ligando-os às necessidades indispensáveis para a sobrevivência humana, a fim de salientar o contraste: “É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada.” (HE, p.46). Aqui estabelece-se um símile, porque o corpo seco de Macabéa corresponde ao meio vazio do saco de torrada esfarelada. Por meio do símile, a natureza de Macabéa está revelada: “Tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua fonte primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si.” (HE, p.46) Clarice indica que Macabéa vivia de uma maneira primitiva, a de sanduíche de mortadela, e que Macabéa só existia à toa, sem desejo nem exigência; para ela, felicidade era uma palavra em que nunca pensava, até nunca ouvia.

Em comparação a Macabéa, Glória “tinha classe”, porque era “carioca de gema”, pertencendo então “ao ambicionado clã do sul do país” (HE, p.64). Em comparação com os pobres imigrantes nordestinos como Macabéa e Olímpico, na cidade do Rio, Glória tinha pelos menos “a mãe, o pai e a comida quente em hora certa” (HE, p.65). Entretanto, não se pode negar que, na realidade, Glória também se encontra na classe mais baixa e na margem da sociedade. Toda a sua vantagem está na comparação com a pobreza absoluta de Macabéa. O facto de o pai dela trabalhar num açougue, embora com recursos financeiros muito limitados e estatuto social baixo, basta para Macabéa e Olímpico a invejarem:

E lá (pequena explosão) Macabéa arregalou os olhos. É que na suja desordem de uma terceira classe de burguesia havia no entanto o morno conforto de quem gasta todo o dinheiro em comida, no subúrbio comia-se muito. Glória morava na rua General não-sei-o-quê, muito contente de morar em rua de militar, sentia-se mais garantida. Em sua casa até telefone tinha.(HE, p.70)

Mesmo que o morno conforto de Glória fosse apenas comida quente em hora certa, faltava a Macabéa gordura, e seu organismo estava tão seco que não enchia; “apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade.” (HE, p.65)

Portanto, para Macabéa, que só pode ser comparada com a torrada esfarelada por ser tão seca e vazia, o consumo primordial é o dos alimentos, para satisfazer as necessidades primárias. Assim, em *A Hora da Estrela*, podemos ver outras comparações entre Macabéa e os alimentos. O café também é uma das mercadorias de consumo básico dos brasileiros, que intervém muitas vezes na vida de Macabéa: “Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio.” (HE, p.36) No entanto, para Macabéa, extremamente humilde, esse café frio que não interessa a ninguém também era um luxo: “o luxo que se dava era tomar um gole de café frio antes de dormir. Pagava o luxo tendo azia ao acordar.” (HE, p.41) Não tinha nem dinheiro para comprar café, sozinha no quarto sem as Marias: “Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma.” (HE, p.49-50). Para Olímpico, Macabéa “custou pouco, um cafezinho”, e na única ocasião em que ele a convidou para um pingado de leite, “o açúcar ela botou muito para aproveitar.” (HE, p.60)

Vale notar que, em *A Hora da Estrela*, diante de alimentos um pouco luxuosos como açúcar, ovo e chocolate, Macabéa sempre se manifesta indisposta. Quando bebeu o café, “ela encheu de açúcar quase a ponto de vomitar mas controlou-se para não fazer vergonha” (HE, p.60) Raramente comeu ovo, mas o comê-lo sempre acarretou consequências graves: “a moça às vezes comia num botequim um ovo duro. Mas a tia lhe ensinara que comer ovo fazia mal para o fígado. Sendo assim, obediente adoecia, sentindo dores do lado esquerdo oposto ao fígado” (HE, p.42). O chocolate, produto realmente de luxo, também tem o mesmo efeito. Depois de beber um copo de grosseiro chocolate na casa de Glória, “não sei

se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa de nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate.” (HE, p.71)

Sendo o alimento mais luxuoso que Macabéa cobiça, óleo de fígado de bacalhau indica um seu desejo: ser gorda como Glória e madama Carlota: “A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “‘a tua gordura é formosura!’ A partir de então ambicionara ter carnes e foi quando fez o único pedido de sua vida. Pediu que a tia lhe comprasse óleo de fígado de bacalhau. (Já então tinha tendência para anúncios.)” (HE, p.66)

O desejo pela gordura e a cobiça pelo óleo de fígado de bacalhau forneciam-lhe uma vaga consciência de vida, mas a resposta da tia desiludiu-a: “você pensa lá que é filha de família querendo luxo?” (HE, p.66) Macabéa não podia mas voltar para ao estado de matéria-prima.

Nessa situação da pobreza e humildade extrema, Macabéa estava alienada como não humana. Além de comparar Macabéa a torrada esfarelada e o café frio, Clarice Lispector costuma colocá-la no mesmo patamar de dois elementos comuns na cidade do Rio — o capim, e o rato, por compartilhar com eles a marginalidade e humildade. A analogia tem por base o facto de Macabéa ter crescido à toa como o capim da cidade, e o seu viver ser tão humilde como os gordos ratos da Rua do Acre. Ninguém a olhou por ser tão insignificante; mesmo ela própria não se conheceu. Para ela, é sorte não se conhecer, porque “Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si.” (HE, p.46) A sorte não é poder encontrar o verdadeiro ser e construir o Eu, mas manter uma ignorância absoluta para poder sobreviver no ambiente desfavorável. Acordar a consciência significa a aproximação da morte, o fim de uma vida e o começo de outra vida.

No entanto, o romance não se limita a descrever a humildade de Macabéa e a sua carência de consciência, nem denunciar a mentira do mito do consumo, mas se trata de ser

uma obra de exploração do ser, igual a outros romances clariceanos. Leo Gilson Ribeiro tem razão ao dizer:

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.9)

Portanto, esse último romance publicado na vida da autora é essencialmente um escrito sobre a consciência e o ser, embora para um sujeito incapaz de ser consciente do seu próprio existir, a consciência da sua insignificância provocará o destino fatal.

Por meio da crítica ao mito da igualdade de consumo, Clarice Lispector fez emergir a situação marginal e alienada de Macabéa aos olhos do público. Entretanto, ela tenta mostrar como um indivíduo cujo corpo não se vende encontra a subjetividade numa sociedade em que tudo se integra no consumo. Para a construção da subjetividade de Macabéa, o consumo desempenha um papel fundamental: o defrontar as mercadorias de consumo incentiva o desejo que, pelo efeito de *embodiment* do consumo, finalmente motiva a consciência de si.

6.1.2.3. reificação, *embodiment* e consciência de si

Glória, por ficar com Olímpico, sentiu culpa em relação a Macabéa e convidou-a para casa. Lá Macabéa teve uma pequena explosão, que era o começo do seu autorreconhecimento. Por meio de alimentos e telefone, teve a consciência da carência e o vazio de ser:

Foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que não havia lugar no mundo e exatamente porque Glória tanto lhe dava. Isto é, um farto copo de grosso chocolate de verdade misturado com leite e muitas espécies de roscas açucaradas, sem falar num pequeno bolo. (HE, p.70-71)

Macabéa roubou escondido um biscoito, o que contribuiu para construir o próprio eu. No capítulo 4, o papel motivador do mal para a construção da subjetividade foi analisado. O roubo, sendo uma maldade, resulta do desejo para possuir o que se não possui. Quando

Macabéa exprimiu o desejo de posse dessa maneira perversa, deu sinal de que já começava a ser consciente da sua carência.

Sendo objetos concretos, os alimentos podem ser experimentados pelo paladar, de maneira que as sensações provocadas por eles podem ser descritas. Ao contrário, o desejo é coisa abstrata, sem forma nem peso, é inatacável e impossível de ser descrito. Os alimentos constituem necessidade de consumo para Macabéa, porque passa fome todos os dias. Mais uma vez uma analogia entre a fome e o desejo estabelece-se:

Ela sabia o que era o desejo — embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar (HE, p.51).

O desejo insensível e inexprimível está incorporado (*embodied*), transformado na fome sensível. Com a comunhão entre as sensações e a consciência, forma-se a cadeia de transmissão de consumo/desejo/sensação/consciência, e a dor abstrata do desejo torna-se alguma coisa sentida diariamente por Macabéa.

Examinemos agora a relação de Macabéa com os produtos de consumo como coca-cola, cosméticos, esmalte de unhas e batom. Esses não são indispensáveis para a sobrevivência humana como os alimentos, mas adicionais e conectados muito estreitamente com os anúncios. O anúncio faz parte das características mais importantes da sociedade do consumo e do consumismo. Através dele, divulgam-se as informações de mercadorias e serviços, incentivando o desejo de compra aos consumidores. Para além disso, o anúncio também fornece uma experiência que a maioria dos habitantes no mundo pode compartilhar e uma referência a partir da qual dialogam e interagem. O anúncio pretende criar uma ilusão falsa de que todos podem consumir com igualdade, atribuindo às mercadorias estilo, estatuto social e identidade, a fim de construir uma imagem bela da vida. Macabéa, que passava a fome todos os dias, raquítica e ignorante, também se sentiu fascinada e seduzida pelo anúncio. Ela adorava os anúncios, e gostava especialmente do canal de rádio que aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para fazer anúncios comerciais. Quando era pequena, ao pedir que a tia lhe comprasse o óleo de fígado de

bacalhau, “já então tinha tendência para anúncios” (HE, p.66). O anúncio constitui um dos poucos prazeres da sua vida: “Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava de jornais velhos do escritório. Colava-os no álbum” (HE, p.45-46).

Um diálogo risível travou-se entre Macabéa e o médico que lhe foi apresentado por Glória:

– Você faz regime para emagrecer, menina?

Macabéa não soube o que responder.

– O que é que você come?

– Cachorro-quente.

– Só?

– Às vezes como sanduíche de mortadela.

– Que é que você bebe? Leite?

– Só café e refrigerante.

– Que refrigerante? — perguntou ele sem saber o que falar. A toa indagou:

– Você às vezes tem crise de vômito?

– Ah, nunca!, exclamou muito espantada, pois não era doída de desperdiçar comida, como eu disse. (HE. p.71)

O médico tinha bastante experiência em lidar com os pobres, porque todos os seus clientes eram da classe mais baixa; apesar disso, ao ver Macabéa malnutrida, achou que ela fazia dieta, aconselhando-a a comer coisas mais nutritivas. Sabemos que fazer dieta não tinha nada a ver com Macabéa, que mal tinha dinheiro para comer sanduíche de mortadela. O que o que se passava com Macabéa estava, pois, fora da imaginação do médico, o que demonstra mais uma vez o estatuto social de marginalidade em que a nordestina se encontrava.

No mesmo diálogo, descobre-se também a intervenção da Coca-cola, um dos representantes mais importantes de anúncios publicitários. Na época de Clarice Lispector, essa bebida norte-americana arrastou todo o mundo, passando a ser o porta-voz de *fashion*

e modernidade. Com a afirmação do narrador falso Rodrigo S. M., observa-se a avaliação satírica que a escritora faz dessa essa bebida e do poder carregado pela mesma:

O registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente.” (HE, p.32).

Apesar de ser humilde como o rato e contar com recursos financeiros muito limitados, Macabéa foi inevitavelmente seduzida pela bebida *fashion*: “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (HE, p.44). No diálogo cômico com o médico, Macabéa referiu a mesma bebida, dizendo que além de café, também bebia refrigerante. Mas para Macabéa que quase não era capaz de comprar o café que *custou muito pouco*, seria possível usufruir com muita frequência essa bebida importada do estrangeiro, símbolo de modernidade? O refrigerante, arraigado na imaginação de Macabéa pela divulgação do anúncio publicitário, estava fora do seu acesso, sendo o seu desejo como o do óleo de fígado de bacalhau: indicava o que ela cobiçava tornar-se.

Entre os produtos de consumo relacionados estreitamente com os anúncios, mesmo que o óleo de fígado de bacalhau e a coca-cola fossem mercadorias de luxo para o usufruto dos quais Macabéa não tinha recursos suficientes, eram alimentos que podiam ser experimentados pelo paladar. Outras mercadorias de luxo, como a creme para a pele, o esmalte de unhas e o batom, perderam as funções originais, na imaginação de Macabéa, através do processo de *embodiment*, tornando-se algo comível para que ela os pudesse experimentar e sentir. O esmalte não foi jamais para pintar as unhas, mas uma coisa para ela roer: “E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlata as unhas das mãos. Mas como as roía quase até o sabugo, o vermelho berrante era logo desgastado e via-se o sujo preto por baixo.” (HE, p.43)

Da mesma forma, no mundo imaginário de Macabéa, o creme perdeu a sua função original, transformando-se numa guloseima:

Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para compra-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, a colheradas no pote mesmo. (HE, p.46)

Convertendo com a imaginação as mercadorias de luxo fora do seu aceso em comidas, a pobre nordestina conseguiu lidar com elas através da experiência da fome.

Em companhia da Coca-cola, vinha também outro consumo tipo americano, que é o filme de Hollywood, em que Macabéa estava envolvida também inconscientemente. Ia uma vez por mês ao cinema — “Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas.” (HE, p.59) Queria ser artista de cinema, mas foi ofendida por Olímpico: “você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema.” (HE, p.59). Macabéa comprou um batom cor-de-rosa, porque achava que “já era alguém” (HE, p.60), dando assim o primeiro sinal de consciência do ser.

Com o avanço do conhecimento de si, aumentou o consumo, até comprar mais um batom sem necessidade, não cor-de-rosa, mas de vermelho vivo. Depois, ao pintar os lábios, um ato de *embodiment*, Macabéa começou a achar-se a Marilyn Monroe, grande ídolo do consumismo: “No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe.” (HE, p.67)

Dessa maneira, para Macabéa, tão pobre que lhe era impossível a reificação, o consumo, que antes foi o motivo da reificação, torna-se meio para o *embodiment*, com o qual Macabéa podia sentir a carência abstrata incorporada em fome. A partir disso, depois da conexão entre a consciência e o corpo, a nordestina começou a ter conhecimento de si.

A moça foi à consulta da cartomante para encontrar um caminho para si. Na altura, como ainda não tinha livre-arbítrio, aceitou a proposta de Glória passivamente. Mas as palavras da madama Carlota fizeram-na sentir a própria existência, o que se manifesta nas consecutivas explosões grandes ou pequenas, acontecidas na consulta. Tudo o que havia na casa da madama Carlota — alimentos, decoração, e a imagem tão gorda da própria

cartomante, fez contraste com a carência de Macabéa. Aí, ela provou de novo o café e mais uma vez assimilou-o com a sua própria vida: “Macabéa sentou-se um pouco assustada porque faltavam-lhe antecedentes de tanto carinho. E bebeu com cuidado pela própria frágil vida, o café frio e quase sem açúcar.” (HE, p.76). A casa da cartomante estava repleta de modernos produtos de consumo, o que fez Macabéa sentir de novo o próprio ser vazio: “Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta” (HE, p.76) Comparativamente a Glória, como já se teve oportunidade de referir, madama Carlota tinha mais classe; ela era enxundiosa, sendo exatamente quem Macabéa deseja ser, e “pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso” (HE, p.76), usando à vontade os cosméticos que Macabéa cobiçava. Quando era jovem, abriu uma casa de prostituição, atividade na qual Macabéa, que “mal tem corpo para vender” (HE, p.24), nunca poderia entrar. Madama Carlota tinha bombons (“enquanto falava tirava de uma caixa aberta um bombom atrás do outro e ia enchendo a boca pequena”), mas “não ofereceu nenhum a Macabéa.” (HE, p.77) Com esses contrastes, a afluência econômica e a liberdade de Madama Carlota em exercer a sua própria vontade a escritora sublinha a carência e a falta de livre-arbítrio de Macabéa.

Madama Carlota afirmou que ninguém gostava de Macabéa porque ela não se enfeitava: “Quem não se enfeita, por si mesma se enjeita” (HE, p.78) Com essa afirmação, novamente se estabelece a ligação entre o consumo e a autoconsciência de Macabéa. Nas palavras da madama Carlota, Macabéa possuía pela primeira vez um destino, e nunca o achara tão horrível, até ver que a criação da tia não era o que ela imaginava. Mas madama Carlota anunciou-lhe que o seu destino iria mudar. Iria ter muitas coisas de luxo: veludo, cetim e até casaco de peles. O mais importante era que ia encontrar um homem — um estrangeiro. Para a moça, o homem era a coisa mais luxuosa do mundo: “um dia viu num botequim um homem tão, tão, tão bonito que — que queria tê-lo em casa. Deveria ser, como — como ter uma grande esmeralda-esmeralda-esmeralda num estojo aberto. Intocável.” (HE, p.48) Além de Olímpico, foi só essa vez que mostrou cobiçar um homem,

mas a classe dele era de esmeralda, mais inatingível para ela do que o creme para a pele e o óleo de fígado de bacalhau. Quanto ao casamento, não tinha nenhuma cobiça, porque não podia *casar com-com-com um ser que era para-para-para ser visto*, mas o destino ia trazer-lhe um homem ainda melhor do que a esmeralda: “era sorte demais pegar homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar, era vasto o campo das possibilidades.” (HE, p.81). Pela cobiça do que lhe faltava, começou a ter a consciência da própria existência e até expectativa para a vida futura.

6.1.3. Ser-para-a-morte (*Das Sein zum Tode*)

Em *A Hora da Estrela*, a autoconsciência de Macabéa, para além de ser incentivada pelo consumo incorporado (*embodied*), também é motivada pela saudade da morte que constitui um dos tópicos mais abordados por Clarice Lispector, que explora e indaga questões importantes como a felicidade, o acaso e o destino, etc. Os romances clariceanos tentam revelar a essência do quotidiano alienado, em que a vida e a morte não formam oposição binária, mas entram em diálogo dialético. A vida não é contada a partir do dia do nascimento, mas do dia em que a consciência de si surge, e a morte física também não é o fim da vida.

Em *A Hora da Estrela*, é em torno da problemática da morte que a autora organiza os seus pensamentos sobre o ser e o escrever. Na “Dedicatória do Autor”, declara que dedica o romance à Morte e à Transfiguração, o que implica ser mesmo ritual a escritura do livro. Na mesma dedicatória, a autora destaca que se trata de livro inacabado porque lhe falta resposta, mas vale ressaltar que o livro foi terminado precisamente mesmo na véspera da morte de Clarice. Tudo isso indica uma exploração da dialética entre a vida e a morte.

Ser-para-a-morte (*Das Sein zum Tode*) é uma concepção heideggeriana. Para o filósofo alemão, o *Dasein* é ser-para-a-morte, e aceitar isto é viver de forma autêntica. Na sua impossibilidade de possibilidade está sua completude. O morrer, para Heidegger não é algo exterior à vida; antes faz parte dela. O chegar ao fim é apenas o finalizar de um processo. Inerente a cada *Dasein*, a morte individualiza-se.

A temporalidade que foi esquecida, agora retorna com a força de mostrar que o sentido do *Dasein* é o tempo. Na autenticidade o *Dasein* encara sua temporalidade finita **com e pela** angústia. O tempo deixa sua concepção vulgar de vivência apenas do presente e traz a compreensão do passado como retomada do que foi possível; o presente, o instante da decisão; e o futuro, a projeção de possibilidades. O *Dasein* é passado sem deixar de ser presente e nisso antecipa-se o futuro. E, no morrer, alcança a sua totalidade, além da sua singularidade. (Cf. Casanova, 2009)

Em *A Hora da Estrela*, com os atos das personagens, sobretudo Macabéa e Rodrigo S. M., Clarice Lispector apresenta um exemplo literário da temporalidade e Ser-para-a-morte heideggerianos. O tempo que a autora entende não se divide em passado, presente e futuro, nem é tempo absoluto em horas e minutos, mas é um tempo infinitamente contínuo, que se parece com os pingos de água. Como no caso do tempo, não há divisão absoluta entre a vida e a morte.

Em *A Hora da Estrela*, a morte impulsiona a formação da consciência da vida. Nisso que participa não só Macabéa, que não tinha nenhum conhecimento de si, mas Rodrigo S.M. Entre eles existe uma relação de troca: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos.” (HE, p.31) Sendo o falso criador de Macabéa, podia ver tudo sobre a protagonista, mas ele próprio é uma personagem marginal e alienada, sofrendo a perda da identidade. Enfrentando uma vida quotidiana medíocre, também precisa construir a consciência de si através de *ser-para-a-morte*.

De facto, entre Macabéa e a morte, existe uma íntima conexão. Do diálogo entre ela e Olímpico, sabemos que o nome da moça nordestina tem a implicação da morte. O nome foi dado pela mãe por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte, para que a criança vingasse. Assim saiu um paradoxo: era inevitável a fatalidade de Macabéa desde o nascimento, mas o nome mesmo era a bênção de não morrer. A contradição entre o morrer e o não morrer impulsiona o desenvolvimento do romance, no qual, o falso criador, Rodrigo S. M., atribuiu apenas forma a Macabéa. Para atingir a consciência de si, ela, que tinha já corpo, deveria experimentar a autorrealização. O processo que vai da ignorância ao

autorreconhecimento registado em *A Hora da Estrela* é exatamente o processo de ser-para-a-morte.

Desde que nasceu (foi criada por Rodrigo S.M., aliás, por Clarice Lispector) até que adquirisse forma, Macabéa andava completamente ignorante, como animal: “Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz.” (HE, p.36) Ela não tinha o menor conhecimento sobre a própria humildade, vivendo à toa e mesmo se sentindo feliz pela ignorância: “A única coisa que queria era viver. Não sabia para quê, não se indagava. Quem sabe, achava que havia uma gloriuzinha em viver. Ela pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz. Então era.” (HE, p.36) Aqui, Clarice Lispector não só revela a existência leve de Macabéa, mas também, mais uma vez, questiona a ideia convencional de felicidade. Além disso, por meio da dialética entre a vida e morte, tenta indagar a essência da existência autêntica de Macabéa: “Antes de nascer ela era uma ideia? Antes de nascer ela era morta? E depois de nascer ela ia morrer? Mas que fina talhada de melancia.” (HE, p.36) Dessa vez, com três interrogações, a autora pretende quebrar a fronteira entre o viver e o morrer.

Por que a consciência da existência que Macabéa tem é tão leve? Isso se deve à leveza da sua consciência da morte. Descobre-se que o conhecimento de Macabéa sobre o assunto era quase nulo. Em primeiro lugar, não acreditava que ia morrer, por exemplo. Apesar da morte da tia, tinha certeza de que com ela ia ser diferente, pois nunca ia morrer. (HE, p.38). Em segundo lugar, não sabia o que era a morte. Na conversa com Olímpico, Macabéa jurou: “Quero ver minha cair morta se não é verdade” (HE, p.62). Claro que provocou o riso do namorado porque invocou os mortos como se estivessem vivos, o que demonstrava sua total ignorância sobre a morte.

Com a narração de Rodrigo S. M., Clarice Lispector demonstra qual é a conexão entre a ignorância de Macabéa e a morte, e qual é a essência dessa ignorância: “Esse não-saber pode parecer ruim, mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo.” (HE, p.36). Essa frase mostra que Macabéa costumava viver no não-saber desde o dia do nascimento e que tudo o que ela comportava e sabia não era consciente, mas

instinto do animal, assim como o abanar do rabo do cachorro. Apesar de ter forma humana, não era um ser humano verdadeiro, porque era impossível autorrealizar-se. A autora lembra várias vezes a fatalidade que persegue Macabéa, não só para ressaltar o tom trágico da protagonista, mas também para fazer emergir o papel da morte para a construção da subjetividade: “Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela.” (HE, p37). Aparentemente, Macabéa sabia o que era a morte, mas não entendia a natureza e esse saber continuava a ser o instinto inconsciente e alheio, que se dirigia ao eu mas ao outro (o papel de estrela). Eis a morte compreendida por Macabéa: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes.” (HE, p.37). Nisso está uma contradição: a aparição dos agudos sibilantes não vinham a compasso com o instante de glória. Aproveitando essa contradição, Clarice Lispector não só revela a inconsciência essencial nos pensamentos sobre a morte de Macabéa, mas também dissolve o máximo e o último da morte, de maneira a abrir a possibilidade para construir o ciclo entre a morte e a vida.

Como Macabéa não tinha a consciência da morte, vivia a vida de maneira muito poupada; até não se atrevia de usufruir o prazer, porque “Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar.” (HE, p.40) Através dessa passagem, Clarice Lispector nega completamente a afirmação anterior de Macabéa sobre a morte: ao contrário da expectativa, o não-saber da morte não ia levá-la à felicidade.

Comparada a Olímpico, que alegou ter matado um homem na terra natal, Macabéa era mansa e frágil demais; só quando via filmes, mostrava interesse por sangue (“Tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração.” (HE, p.64)), mesmo que este lhe desse enjoo. Para ela, a morte era algo de filme: “na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela” (HE, p37). Como Macabéa não percebe a morte dos outros, “não sabia que ela própria era uma suicida embora nunca lhe tivesse ocorrido se matar.” (HE, p.64) Outra frase de Macabéa, considerada ridícula por Olímpico, prova ao mesmo tempo sua inconsciência e uma certa

consciência com relação à vida/morte: “Eu vou ter tanta saudade de mim quando morrer.” (HE, p.59).

Por meio da predição da madama Carlota, Macabéa começou a conhecer a carência da sua vida e as possibilidades infinitas, mas o desdobramento da vida implica a vinda da morte: “Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida.”(HE, p.82). Dessa maneira, mais uma vez, a morte se torna algo homólogo da vida. Como só é autêntico o ser de Macabéa quando se dirige à morte, o falso criador, Rodrigo S.M, tinha de impor-lhe a morte, porque era a única maneira pela qual Macabéa podia descobrir a verdadeira existência: “A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto.” (HE, p.88)

Em função da ideia de que ter um prazer traria o castigo da morte, Macabéa poupava a vida que já lhe era parca. No entanto, com a consciência da morte, adquirida no encontro com madama Carlota, Macabéa, através do *embodiment*, incorpora a morte como o **sangue**: fazendo parte do próprio corpo, a morte podia ser sentida por Macabéa.

No capítulo 5, já foram analisadas as figuras de água no mundo literário de Clarice Lispector, bem como a sua variedade, o sangue. Em *A Hora da Estrela*, cujo objetivo é ultrapassar a fronteira entre a vida e a escrita, o sangue passa a ser uma figura que carrega muitos sentidos simbólicos: pode ser um sinal da vida, porque quando corre nas veias, o indivíduo é vivo; pode representar a morte, se se perde demasiado sangue. Assim, através do sangue vida e morte se conjugam.

Na própria dedicatória de *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector manifestou a importância do sangue, dedicando o romance à cor rubra e escarlate “como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue” (HE, p.20). Além disso, configurou a vida e a morte em sangue a escorrer e a coagular: “De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula.” (HE, p.22) O sangue representa e impulsiona a consciência de vida, como a escritora declarou: “sangue é a coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante” (HE, p.75)

A princípio, Macabéa não tinha nenhuma consciência; por isso, era pálida demais, “não parecia ter sangue, a menos que viesse um dia a derramá-lo.” (HE, p.34). Sua consciência ia ser incentivada pela morte traduzida em sangue. Isso explica por que o ato de pintar os lábios com batom provoca uma pequena explosão na nordestina: “em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão).” (HE, p.67) No entanto, como isso não era sangue verdadeiro, não contribuiu para incentivar a formação da consciência autêntica. No entanto, no momento da morte, Macabéa que não podia ver sangue porque lhe dava vontade de vomitar viu finalmente “um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico” (HE, p.83) Através do sangue derramado, as sensações de Macabéa transformaram-se em consciência. Ela vomitou um pouco de sangue, “enfim o âmago tocando no âmago.” (HE, p.87). Dessa forma, foi no sangue que Macabéa encontrou a si mesma e a morte que passou a ser ela própria: “Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma.” (HE, p.84) Dessa maneira a morte chegou à vida.

A morte que Clarice Lispector atribuiu à Macabéa aconteceu num momento de muita felicidade. Perante a morte verdadeira, Macabéa sentiu-se alegre: “Então — ali deitada — teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte.” (HE, p.86). No momento da morte, teve a consciência do nascimento da vida e sensação verdadeira da felicidade, que era autêntica porque era resultado da movimentação ativa da consciência de si. Foi na morte que experimentou o verdadeiro viver e soube sentir o amor: “Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor” (HE, p.87). Na morte, deixando de ser matéria-prima e ter aparência assexuada, adquiriu também a identidade humana feminina:

Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher... virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor. (HE, p.87)

6.2. Sexo, morte e autoexpressão

Cristina Ferreira-Pinto assinala que *A Hora da Estrela* continua a contar com a característica da transformação a formação individual na problemática da linguagem. Nos

capítulos anteriores, foram analisadas as maneiras como as protagonistas clariceanas se identificaram com a vontade de escrever e possuíram as competências de se exprimir. Comparada a *Perto do Coração Selvagem* e a *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, *A Hora da Estrela* é tão curta como complexa, tendo na realidade, como já se disse, dois protagonistas: Macabéa, humilde, e Rodrigo S.M, escritor e seu criador. Ambos como personagens, podiam constituir juntos um protagonista completo. Se a morte de Macabéa deixou-a conhecer a verdadeira situação e identidade, Rodrigo, sendo escritor, através da configuração da sua personagem, junto com a sua própria morte e autoexpressão, apresenta o processo inteiro do desenvolvimento artístico.

Em *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector ressalta consecutivamente a mudança na narrativa: escrever uma história com começo, meio e *gran finale*. Mas essa mudança aparente, como também aqui já se afirmou, pode-se entender como uma resposta tardia aos comentários sobre o seu primeiro romance estreante, tal como a avaliação de Álvaro Lins e uma justificação do seu próprio estilo. O romance abrange dois níveis de narração: a vida miserável de Macabéa e as dores de escrever de Rodrigo. Observamos que os pensamentos sobre o escrever percorrem toda a carreira literária da autora, fazendo com que a maioria dos romances sejam metaficcionalis. Essa última obra publicada em vida não é uma exceção. Através da intervenção do narrador Rodrigo, Clarice Lispector faz emergir aos olhos de leitores o paradoxo do escrever e a situação penosa de escritores.

Antes de começar o romance, a autora colocou uma dedicatória e vários subtítulos em forma de pirâmide. Na análise de Hélène Cixous, os subtítulos se ligam um ao outro e juntos constituem uma cadeia de sentidos: “o título explode com títulos. É estrelado. O título é composto de quinze títulos e nenhum deles é o título²⁶” (Cixous, 1900, p.145) Para a filósofa francesa, a pirâmide de títulos parece a inscrição dum monumento e cada título pode ser lido como a chave do texto.

É de notar que entre os títulos, há várias manifestações de expressão. O Direito ao Grito é o elo mais saliente da cadeia, que nos conduz para outro tema importante do

²⁶ “The title explodes with titles. It is starred. The title is composed of fifteen titles and none of these titles is the title.” (Cixous, 1900, p.145). Tradução da autora.

romance: a luta pela autoexpressão, que abrange dois aspetos: a) como Macabéa, que não sabe gritar, se torna um objeto gritante; b) como Rodrigo ultrapassa as dificuldades do escrever e exprime com autonomia o que quer exprimir.

O romance é dividido em duas partes pela reflexão da imagem de Rodrigo no espelho. Na primeira parte, por encomenda de Clarice Lispector, Rodrigo criou Macabéa, atribuindo-lhe o nome e a forma e enumerando as razões pelas quais a moça não se podia exprimir. Na segunda parte, Macabéa que já tinha forma e nome vinha a integrar-se em Rodrigo, soltando a voz através dele, processo pelo qual Rodrigo se conseguiu realizar.

Qualquer seja o enredo, a narrativa deve de ser rica, mas no caso de *A Hora da Estrela*, deve consistir no movimento contrário, isto é, ser pobre, para ser paralela à natureza pobre da protagonista, construindo a unidade entre a forma e o conteúdo. Mas a pobreza exige uma riqueza exuberante, como Cixous alega em “*The Hour of Star: How does One Desire Wealthy or Poverty*” (Cixous, 1990, p.143). Para “captar a [...] delicada e vaga existência” de Macabéa e relatar ricamente esta esterilidade, Clarice Lispector tem de construir uma narrativa bem especial.

Pela boca de Rodrigo, a escritora esclareceu a sua estratégia de escrever: a simplificação: “Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência.”(HE, p.25) Para realizar isso, as palavras que Clarice Lispector escolhe devem corresponder à pobreza, construindo, assim, uma estrutura independente em termos de significantes.

Em *A Hora da Estrela*, aparecem com frequência palavras como silêncio e tranquilidade. Para a autora, silêncio, tranquilidade ou palavras semelhantes são homólogas à pobreza, carregando sentidos profundos. No romance, a palavra silêncio às vezes é utilizada com o sentido original, que indica uma situação sem ruído: “Enquanto isso – as constelações silenciosas e o espaço que é tempo que nada tem a ver com ela e conosco.” (HE, p. 39) Outras vezes, representa o estado preparativo antes de soltar a voz: “Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal.” (HE,

p.41) Pode ser uma indagação: “Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (HE, p.27) Também pode ser uma resposta: “Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – meu mistério.” (HE, p.24)

Portanto, observamos que o silêncio constitui uma das características mais destacadas de Macabéa, que falava, sim, mas era extremamente muda (HE, p.38), ou seja, muito estéril na expressão. Mas é visto que Macabéa era calada (por não ter o que dizer), mas gostava de ruídos. (HE, p.41), o que demonstra que o silêncio não é a natureza, mas uma escolha com resignação.

Clarice Lispector faz Rodrigo entrar no romance para cumprir a missão de autoexpressão. Depois de ser abandonada por Olímpico, Macabéa olhou para o espelho, pintando os lábios com batom, e com isso, parecia que encontraria a sua identidade desejada: Marilyn Monroe, uma estrela brilhante. No espelho apareceu a imagem de Rodrigo S.M, que, a partir daí, entrou no romance e se tornou uma personagem formal. Antes de aparecer no espelho, apesar de ter muita compaixão com a personagem criada por ele próprio, não aconteceu a integração verdadeira, porque Rodrigo queria fugir, não suportando as dores do escrever: “Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.” (HE, p.46). Olhar-se no espelho é a cena mais importante do romance, constituindo não só o meio de construção da identidade, mas também a forma de autoexpressão, tanto para Macabéa, como para Rodrigo.

Rodrigo como personagem é muito peculiar, se comparado às protagonistas de *Perto do Coração Selvagem* e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, cuja luta pela autoexpressão terminava com a consciência da sua vontade e missão de escrever. Sendo já escritor, a luta dele pela autoexpressão tem a própria escrita como alvo, e assim, transforma o romance numa metaficção.

A análise feita nos capítulos anteriores mostra que o sexo desempenha o papel fundamental para a aquisição da autoexpressão feminina. Em *Perto do Coração Selvagem*,

era através da transgressão sexual que Joana ultrapassou o bloqueio do patriarcalismo, conseguindo o direito de escrever como os homens. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, foi a subversão sexual que forneceu a Lóri capacidade de se exprimir. Em *A Hora da Estrela*, por meio da transexualidade Rodrigo concretiza a procura de autoexpressão tanto para Macabéa como para si próprio.

Quando Macabéa olhou para o espelho, vimos uma imagem de um homem de rosto cansado e barbudo. A barba é característica sexual do homem, e também uma maneira para Rodrigo experimentar a vida de Macabéa: “para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco” (HE, p.29). A pouco e pouco, ele transformava-se cada dia mais em Macabéa, realizando o que já anunciara: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esquelético igual a ela” (HE, p.38). Através da troca do sexo, Rodrigo incorporou em si a vontade de autoexpressão de Macabéa, transformando os pensamentos sobre a identidade de escritor em meditação sobre a morte.

A Hora da Estrela é um texto que se dedica à dissolução da subjetividade de autor, para a qual a morte desempenha o papel fundamental. O ano de 1977 em que o romance foi publicado é o tempo determinado, implicando o fim de um ato de escrever. Era mesmo o fim da vida de Clarice Lispector. No entanto, o início de sua vida é sempre o mais mítico. Como a incerteza do começo do mundo, até hoje em dia, ainda é um enigma a data exata do nascimento da escritora: 1920, 1924, 1925? Nunca reconheceu nenhuma. Isso parece uma metáfora da vida: a morte é determinada; o nascimento, sempre algo indeterminado e misterioso. O ovo e a galinha, quem nasceu primeiro? A vida humana inicia desde o momento da concepção ou do parto? Antes da pré-história da pré-história ainda havia pré-história? Como no mistério do nascimento de Clarice, não podemos definir o começo. Isso é tanto o percurso verdadeiro da vida da escritora, como o seu entendimento interiorizado sobre o escrever, que, para ela, é uma forma de vida em fluxo.

Em “O Ovo e a Galinha”, um texto misterioso de Clarice Lispector, considerado por muitos críticos uma metáfora do ato de escrita, a autora tenta o datar o nascimento do ovo (escrever): “O ovo é originário da Macedônia. Lá foi calculado, fruto da mais penosa espontaneidade. Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o. E

depois apagou-o com o pé nu.” (FC, p.34). Para destacar o mistério do ovo e do escrever, a autora dedicou as três coisas mais misteriosas para ela: “A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez. Ao ovo dedico a nação chinesa”. (FC, p.33) Quanto à formação do ovo, ou seja, o processo da escrita, como não podia apresentar a configuração exata, descreveu-a com palavras vagas: “O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando.” (FC, p.34). Para refletir a relação entre o escritor e a obra: “Para que o ovo atravesse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso.” (FC, p.34) Falou do destino fatal do escritor com a seguinte analogia: “Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo.”(FC, p.33)

Estas são considerações da autora brasileira sobre a escrita e a função subjetiva de autor — a escrita é mística e difícil, é uma aventura da vida, como o que confessou em *A Hora da Estrela*:

Será que entrando na semente de sua vida estarei como que violando o segredo dos faraós? Terei castigo de morte por falar de uma vida que contém como todas um segredo inviolável? Estou procurando danadamente achar nessa existência pelos menos um topázio de esplendor. Até o fim talvez o deslumbre, ainda não sei, mas tenho esperança.(HE, p.46-47)

No entanto, também é irônica, questionando a complicação da narrativa moderna e a competência e estatuto de autor: “O ovo ainda é o mesmo que se originou na Macedônia. A galinha é sempre a tragédia mais moderna.” (FC, p.35) *A Hora da Estrela* é sem dúvida aquele ovo branco e de forma perfeita, e com a anatomia da escrita por Rodrigo, apresenta aos leitores essa tragédia moderna sobre a subjetividade de autor.

Como personagem literária, a construção da subjetividade de Rodrigo é conseguida junto com a perda da subjetividade de Clarice Lispector como autora. Foucault define dois níveis: o autor individual (como o real) e a função de autor. A pessoa que escreve é expulsa pelo comportamento de escrever e pelo que escreve, passando de autor real a nome inscrito na capa, ficando apenas com a função de autor. No processo de escrever, o autor vai-se transformando no produto das suas próprias palavras, ou melhor, surge uma existência funcional e não individual no seu discurso. De certo modo isso é a morte de autor ou a

morte da subjetividade. *A Hora da Estrela* trata de uma história da dupla morte de autor: Rodrigo entrou primeiro no romance como uma personagem, fazendo com que a autora verdadeira saísse, depois, “Macabéa me matou,” (HE, p.88); com a morte da figura criada, o falso criador também se retirou.

Rodrigo alega que escreve não por causa da nordestina, mas por motivo grande de força maior; que o autor é o que procura a palavra no escuro. O narrador é onnipotente, porque cria um destino e sabe de tudo sobre as personagens, mas esse poder é bem limitado, porque toda a verdade só pode ser revelada com o desenvolvimento da escrita: “O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo.” (HE, p. 28-29). Fica hesitante, porque não sabe para que direção vai a história. Como sente culpa pelo destino da protagonista que ele traça, adia a morte em cada página:

Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir. [...] Mas quem sabe se ela não estaria precisando de morrer? Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem nem ao menos saber. (HE, p.84-85).

Não pode definir todo o processo de escrever nem confirmar quem realmente escreve: “Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro.” (HE, p.33). Rodrigo também pretende comparar o autor e a protagonista, dissolvendo a grandeza de autor:

Ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás — descobro eu agora — eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (HE, p.24)

Com essas palavras, Clarice Lispector teimosamente se esconde atrás de Rodrigo, saindo pouco a pouco do romance da sua autoria.

Rodrigo é escritor e criador, mas em vez de ser onnipotente, é bastante incompetente. No conto intitulado “Uma Galinha”, com a figura da galinha, Clarice Lispector já revela a situação paradoxal de autor. Para evitar o destino fatal, a galinha

tentou escapar a todo esforço, mas finalmente foi capturada, acabando por ser morta. Mas deu um ovo, branco e perfeito, na fuga. O ovo, análogo ao que é criado, constitui a salvação para a galinha, que representa o criador. A criação é plenamente inconsciente: “A galinha ama o ovo. Ela não sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si mesma um ovo, ela se salvaria? Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha.” (FC, p.35). Além disso, a criação exige a distração total do criador, porque “[...] se elas não estivessem tão distraídas, se prestassem atenção à grande vida que se faz dentro delas, atrapalhariam o ovo.” (FC, p.36). E depois, o criador (autor) pode morrer, sem afetar nada ao criado: “Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo.” (FC, p.33)

Com a morte de Macabéa, a história dela terminou, mas permaneceu. Seu criador, Rodrigo, só tinha de morrer com ela, aceitando o destino de transformar-se em mero nome da capa:

Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede.(HE, p.88)

A história de Macabéa e de Rodrigo acabou. Mas será que a morte é o final definitivo do romance? Para encontrar a resposta, temos de ler com muito cuidado as últimas linhas:

E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre.

Mas — mas eu também?!

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (HE, p.89)

É de notar que, no final, a autora real do romance apareceu e soltou a voz porque o falso criador, Rodrigo, já morrera com Macabéa. Mais uma vez, a subjetividade de autor desapareceu com o ponto final do romance. O mundo começa por um sim e termina com um sim. Esse ovo da escrita de forma triangular veio rolando e passando a ovo branco e perfeito. O *gran finale* é não ter final, é transformar todos os finais em começos; é o ciclo entre o ovo e a galinha: “Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição.” (HE, p.85)

7 CONCLUSÃO

A construção da subjetividade em Clarice abrange dois aspectos: a formação feminina e a liberdade de expressão. Ela costuma apresentar situações que envolvem mistério e utilizar uma linguagem metafísica em seus textos. Para Clarice Lispector, são as transgressões — manifestadas em mal, amor e morte — que incentivam as mulheres a procurar identidade e expressão verbal próprias. A perseguição desses temas leva a escritora a uma espécie de continuidade de livro para livro, inclusivamente repetindo cenas (e até trechos inteiros), o que leva a pensar algumas vezes que uns são rascunhos ou esboços para outros.

No conjunto de sua obra, onde a temática da formação individual e da busca da expressão se faz evidente, Clarice Lispector construiu um círculo fechado conectando vida e morte, começo e fim, corpo e mente tanto no plano humano como no literário. Em toda a sua obra, a escritora tenta dissolver a oposição absoluta entre felicidade/infelicidade, mal/bem, amor/ódio, viver/morrer, e se vale às vezes do que foi aqui chamado sinestesia, mas também do que a Neurologia traduz por cinestesia.

Em *Perto do Coração Selvagem*, o mal estimula a formação da autoconsciência e a libertação da protagonista. Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, o amor conecta o corpo com a alma e desperta a consciência feminina. Em *A Hora da Estrela*, uma obra em que se evidencia o conceito de ser-para-a-morte, no momento final, a protagonista começa a ter consciência da sua identidade e do seu ser verdadeiro.

Em “Cem anos de perdão”, o mal, transgressão e destruição, constroem a satisfação do desejo, a glória: a menina não só rouba a rosa como não se sente arrependida; o mesmo acontecendo com as pitangas, que “pediam para ser colhidas” e que a garota apanha ao acaso, jogando fora umas, amassando outras sem querer, comendo algumas, mas saciando-se.

Nota-se que Clarice Lispector se dedica a explorar mais amiudadamente o mal praticado por crianças, construindo cenas em que elas roubam flor; mentem para não emprestar um livro; contrariam o pedido e o exemplo fornecido pelo professor, matam pintos... As biografias, cartas e alguns depoimentos da autora mostram que todos esses acontecimentos foram experimentados por ela própria, durante sua infância. Assim como os temas da felicidade e da existência, a relação entre o mal e o crescimento individual também marcam os primeiros anos da vida da escritora.

A adolescente Joana, ao roubar um livro, para ter acesso ao conhecimento e ao poder que dele emana, rompe com a convenção e dissolve o sentido moralmente negativo que a sociedade impõe ao ato de roubar.

Em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, a transgressão e a dissolução de fronteiras são basicamente operadas pelo amor. Clarice aprofundou nessa obra o tema do estímulo que a “sexualidade” dá à construção da consciência de si mesmo, especialmente do si mesmo feminino. Lóri já tivera cinco namoros, mas, em todos eles, fora objeto do desejo. Através de seu amor por Ulisses, e porque ele se negou sempre a ser seu “mestre”, Lóri conseguiu igualar-se a ele, conciliando o desejo (físico) com o amor (espírito), chegando à condição de sujeito.

Em *A Hora da Estrela*, Macabéa não se atrevia a usufruir um prazer, pois, limitada que era, achava que isso seria morrer mais rapidamente: por isso, poupava a vida, gastando o mínimo, comendo o mínimo, isto é, tendo uma subvida e transformando-se, sem o saber (porque ignorava por completo o que fosse a morte, achando que era coisa de filme), numa suicida. Somente o contato com madama Carlota desperta-a para a vida, de que, a rigor, ela só toma consciência, no momento em que o sangue lhe escorre do corpo, no momento da morte, portanto.

No nível da expressão, o mal, o amor, a morte e a mente também contribuem na luta pela autoexpressão feminina. Joana confirmou a sua vontade de ser escritora através do adultério; Lóri conseguiu a autoexpressão por meio da relação amorosa com Ulisses e a

troca de gênero com ele. Macabéa, só no momento da morte, “prestou um pouco de atenção a si mesma” (HE, p. 83).

Em *Perto do Coração Selvagem*, o mal, isto é a transgressão feita por Joana com o adultério, restabelece o seu poder criativo e permite que se afirme como escritora, tendência que possuía desde pequena, mas que lhe fora anulada com o casamento. Aliás, Clarice como que dissolve as fronteiras entre duas transgressões, entre duas vertentes do mal: a do domínio da palavra, uma atividade reservada aos homens, e a do amor fora do casamento. Ela as relaciona, e o melhor exemplo é o momento em que a palavra amêndoa como que atíça a sensorialidade/sensualidade de Joana.

Em *Perto do Coração Selvagem*, por meio do deslocamento de funções, operado pelo amor, Lóri passa de seduzida a sedutora, de Sereia a Ulisses. A Sereia aprendeu a usar a sua própria voz e a não perder-se em palavras, o que significa ter expressão própria. Como se chamou atenção, Clarice também experimentou esse processo de aprendizagem, pois o processo da busca da voz de Lóri é também o processo em que se forma o texto, de certa forma uma paródia, no sentido restrito de canto paralelo, em que utilizando o “cânone da escrita masculina”, Clarice aprende a soltar sua própria voz, construindo um texto onde se anulam as posições masculino/feminino.

Duas coisas que Clarice tenta revelar continuamente são a autenticidade de vida, à procura da qual ela esteve sempre e em todas as produções literárias; a decomposição do modelo dicotômico, alicerce de uma sociedade patriarcal.

Também se pode observar que, no mesmo caminho dessa dissolução, está o que foi aqui chamado sinestesia, mas também aquilo que é, para a Neurologia, uma cinestesia. Disso é exemplo a conexão entre a sensação física de Lóri ao entrar no mar e a sua autoconsciência, o que também já havia ocorrido em “As Águas do Mundo”, “esboço” ou “rascunho” de Clarice para *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Entra aí também o caso de Joana, que, ao entrar em contato com a água da banheira, em *Perto do Coração Selvagem*, vincula a “água”, através de sua sensação corporal, ao “viver”, experimentando o primeiro despertar da consciência de si mesma. Outro caso de sinestesia (e de

cinestesia), está em “O Primeiro Beijo”, quando o adolescente toma consciência de sua masculinidade depois de beber água da boca da estátua. Ou ainda em “Uma História de Tanto Amor”, quando a menina, depois de comer a carne e beber o sangue da galinha preferida, tem a consciência de ser uma moça.

Algumas experiências de Macabéa podem ser agregadas a esses casos de sinestesia e de cinestesia. Um deles é a “fome” que, com um “gosto meio doloroso” lhe “subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios”, e “ela sabia que era o desejo”. Outro, quando, no momento da morte, o fio de sangue que lhe escorreu da boca e aquele que vomitou despertaram-lhe a consciência.

Trabalhar Clarice Lispector não consistiu apenas investigar suas obras ou os numerosos estudos críticos que existem sobre a sua literatura. Acabei por conhecer-me melhor a mim mesma, o que constitui um processo de introspeção. Os textos literários clariceanos não só me fizeram repensar o papel e função da escrita, narrativa e linguagem, mas também renovaram o meu conhecimento sobre a condição humana, e, sobretudo, a condição feminina. No geral, ler e estudar Clarice Lispector conseguiu mudar-me a maneira de pensar e levou-me para um mundo em que a verdade e a autenticidade são os únicos objetivos que valem a pena alcançar. Assim, desde o ponto de vista pessoal, elaborar uma tese em torno de Clarice Lispector ofereceu-me também oportunidade de procurar a autenticidade da minha própria vida.

Por outro lado, concomitantemente à elaboração desta tese, traduzi para o Chinês, minha língua materna, duas obras da escritora brasileira, que têm sido bem recebidas pelo público chinês: *A Hora da Estrela* (星辰时刻), que foi publicada no ano 2013, pela ShangHai Literature & Art Publishing House, e *Felicidade Clandestina* (隐秘的幸福), saída pela mesma editora, em 2016. Isso me fez ainda melhor entender Clarice Lispector. Acho que a dedicação à tradução e ao estudo de Clarice é meu dever como estudiosa bilingue, e também uma manifestação de gratidão à escritora que me mostrou um mundo literário maravilhoso.

8. BIBLIOGRAFIA

8.1 Bibliografia Geral

ALVES, Herculano. (OFM), Coord. (2001) *Bíblia Sagrada* (versão dos textos originais) Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica-Franciscanos Capuchinhos.

ANDRADE, Carlos Drummond de (2002) *Poesia Completa*. São Paulo: Nova Aguilar.

AUGUSTO, Luís M (2013) *Freud. Jung, Lacan: Sobre o Inconsciente*. Porto: Universidade do Porto.

ASSIS, Machado de (2008) *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. v. 3.

BARROS, Tiago (2010) “O corpo na filosofia de Nietzsche”, In: *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*. v. 3, nº 2. Rio de Janeiro. p. 152-154. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/v3n2/tiago.pdf>. Acesso em: 20 de agosto de 2017

BAKHTIN, Mikhail (2003) *Estética da Criação Verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.

BAUDRILLARD, Jean (2008) *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edição 70,

BEAUVOIR, Simone de (1970) *O Segundo Sexo I: fatos e mitos*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

BUTLER, Judith (2006) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Abington: Routledge.

JAVIER BONORIS, Bruno (2016) La Invención Lacaniana del Concepto de Goce. In: *Affectio Societatis*. v. 13, p119-144. Disponível em: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=9&sid=d0d3fe32-56d2-4f3e-8838-f02a6a55e41a%40sessionmgr4009&bdata=Jmxhbmc9cHQYnImc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=117324668> Acesso em 20 de agosto de 2017.

BELÉM, Elisa. (2011) “A Noção de *Embodiment* e Questões sobre Atuação”, In: *Sala Preta*, Universidade de São Paulo, v. 1, Edição nº 11, p.65-77 Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57466/60456> Acesso em 20 de agosto de 2017.

CASANOVA, Marco Antonio (2009) *Compreender Heidegger*, Rio de Janeiro: Vozes.

- CUNHA, Euclides Da. (2005) *Os sertões: campanha de canudos São Paulo*: Editora Martin Claret.
- DERRIDA Jacques. (1973) *Gramatologia*. Trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DUARTE Rodrigo & Naves Gilzane. O Ser-para-a-Morte em Heidegger. Disponível em <http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosn4v2/06-filosofia.pdf> Acesso em 20 de agosto de 2017
- FOUCAULT, Michel (1999) *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad. de Raquel Ramallete. 20ª ed. Petropólis: Editora Vozes.
- _____ (1972) *História da Loucura na Idade Clássica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva
- _____ (1996) *Microfísica do Poder*. Org. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____ (1988) *História da Sexualidade I: a Vontade de Saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- _____ (2001) “O que é o autor?” In: *Ditos e Escritos: Estética – Literatura e Pintura, Música e Cinema*, v. III, p. 264-298. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/foucault-m-o-que-c3a9-um-autor.pdf> Acesso em 20 de agosto de 2017.
- GILES, Thomas Ransom (1989) *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária
- HEGEL, Georg Wilhelm Fredrich (2010) *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline, Part 1, Science of Logic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUSSERL, Edmund (2005-2007) *Investigações lógicas*. Trad. de Diogo Ferrer. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- _____ (1999) *The Essential Husserl: basic writings in transcendental phenomenology*, ed, Donn Welton, Bloomington: Indiana University Press.
- KIREMIDJIAN, G. D (1969) “The Aesthetic of Parody”, In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 2. p. 231-p.242. Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/428572>> Acesso em 20 de agosto de 2017

- LACAN, Jacques (1998) “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- MARCUS, Mordecai. (1960) “What is an initiation story?” In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 2. p. 221-p.228. Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics. Disponível em https://www.jstor.org/stable/428289?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 20 de Agosto de 2017
- MOISÉS, Massaud. (2004) *Dicionário de Termos Literários*, 12^a ed, São Paulo: Cultrix
- NASCENTES, Antenor (1966) *Dicionário Etimológico Resumido*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Instituto Nacional do Livro
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (2008) “Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty” In: *Estudos de Psicologia*. v. 13, nº 2. Natal. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2008000200006 Acesso em 20 de Agosto de 2017
- PLATÃO (1972) *Díálogos*, Trad. de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial.
- SOTO, Francisco Conde (2016) “Cuerpo y Feminidad: "Goce Otro" de Jacques Lacan y "Devenir-Mujer" en Deleuze y Guattari”. In: *Trans/Form/Ação*, v.39, n.4, p.85-106. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732016000400085&lng=en&tlng=en#? Acesso em 20 de Agosto de 2017.

8.2 Bibliografia Específica

8.2.1 Ativa

- LISPECTOR, Clarice (2011) *Perto do Coração Selvagem*, Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2012) *O Lustre*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2009) *A Cidade Sitiada*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2013) *Laços de Família*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2013) *A Maça no Escuro*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (1998) *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco
- _____ (2013) *A Paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2014) *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Lisboa: Relógio D`água

- _____ (1998) *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco
- _____ (2012) *Água Viva*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2010) *A Hora da Estrela*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2012) *Um Sopro de Vida*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2013) *A Descoberta do Mundo*. Lisboa: Relógio D`água
- _____ (2012) *A Mulher que Matou os Peixes*. Lisboa: Relógio D`água

8.2.2 Passiva

8.2.2.1. estudos

- ANDRADE, Ana Lucia (1988) “O Livro dos Prazeres: A Escritura e o Travesti.” In: *Colóquio/Letras*, Universidade de Coimbra. n, 101. p.47-54 Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=101&p=47&o=p> Acesso em 20 de Agosto de 2017.
- BARBOSA, Maria José Somerlate (2001) *Clarice Lispector: Desafiando as Teias da Paixão*. Porto Alegre: EDPCRS.
- BARBOSA, Vânia Maria Castelo & MORAES, Vera Lucia Albuquerque de (2007/2008) “A Linguagem de Clarice Lispector como Desautomatização da Vida” In: *Revista de Letras*, Universidade Federal de Ceará, nº.29, v.1/2, p.81-84. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl29Art09.pdf> Acesso em 20 de Agosto de 2017.
- BORELLI, Olga (1981) *Clarice Lispector: Esboço para um Possível Retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Braidotti, Rosi (2001) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press
- CANDIDO, Antonio (1970) *No Raiar de Clarice Lispector: Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades
- _____ (1945) “Uma Tentativa de Renovação” In: *Brigada Ligeira*. p.98-109. São Paulo: Martins.
- CAMPOS, Haroldo de. “Prefácio” (1979) In: *SÁ, Olga de. A Escritura de Clarice Lispector* p.15. Petrópolis/Lorena: Vozes/Faculdades Integradas Teresa d’Ávila.

- CARRERA, Elena (1999.) “The Reception of Clarice Lispector via Hélène Cixous: Reading from the Whale’ Belly”. In: *Brazilian Feminisms*. Orgas. Solange Ribeiro de Oliveira e Judith Still. p.85-100 Nottingham: U of Nottingham.
- CIXOUS, Hélène (1987) “Reaching the Point of Wheat or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman” In: *New Literacy History*, v.19, n.1, p.1-21. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/469298?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 20 de Agosto de 2017.
- _____ (1990) *Reading with Clarice Lispector*. University of Minnesota Press,.
- _____ (1995) *La Risa de la Medusa: Ensayos sobre la Escritura*. Trad. de Ana M.^a Moix. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidade de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidade de Puerto Rico.
- COLL, Doreley (1997) “Postmodern Discourse: Subversive Rewriting in Clarice Lispector”. In: *Latin American Postmodernism*, ed. Richard A. Young. Editions Rodopi B.V, Amsterdam-Atlanta, GA,
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero *Eu Sou uma Pergunta: uma Biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FERREIRA-PINTO, Cristina (1995) “Transgressão de Clarice Lispector: Perto do Coração Selvagem”. In: *GRAMA y Cal*, v.1, p.105-114
- _____ (1987) “A Luta pela Autoexpressão em Clarice Lispector: o Caso de A Hora da Estrela”. In: *Mester*, 16(2) Department of Spanish and Portuguese, UCLA. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/2584j6b3> Acesso em 20 de Agosto de 2017
- _____ (1990) *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FIGUEREIDO, Maria Cristina Vianna (1986) “A personagem feminina na literatura de Clarice Lispector.” In: *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.1021. p.2-3.
- FITZ, Earl E (1980) “Freedom and Self-Realization: Feminist Characterization in the Fiction of Clarice Lispector”. In: *Modern Language Studies* v.10: p.51-56. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3194232?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 20 de Agosto de 2017.
- _____ (1989) “O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa.” In: *Remate de Males*. Revista de Teoria Literária 9, p31-37

- _____ (2001) *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*. Austin: University of Texas Press,.
- _____ (1985) *Clarice Lispector*, Boston: Twayne Publishers
- FUKELMAN, Clarisse (1990) “A Palavra em Exílio. Uma Leitura de Clarice Lispector”.
In: A Mulher na Literatura. Org. Nádia Batella Gotlib. p.161-80. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG.
- GOTLIB, Nádia Batella (1995) *Clarice: Uma Vida que Se Conta*. 2ª ed. São Paulo: Ática.
- _____ (2008) *Clarice Fotobiografia*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- GUIDIN, Márcia Lígia (1998) *Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela, de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática,.
- HELENA, Lucia (1985) *Nem Musa nem Medusa. Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. .
- HERMAN, Rita (1967) “Existence in *Laços de Família*” *In: Luso-Brazilian Review* 4: p.69-74.
- IANNACE, Ricardo (1996) “A Insuportável Contenção: Clarice Lispector e Katherine Mansfield” *In: Magma Revista*. n. 3, p.45-46 São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/85937> Acesso em 20 de Agosto de 2017.
- KADOTA, Neive Pitta (1997) *A Tessitura Dissimulada: o Social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação da Liberdade.
- KOELHLER Peter J. “The blind organ player of Maastricht”. *Early Studies in Synesthesia. World Neurology. The Official Newsletter of the World Federation of Neurology*. v. 32. n° 6, november/December, 2017, p.8-9. Disponível em: <https://worldneurologyonline.com/article/early-studies-in-synesthesia/> Acesso em 30 de novembro de 2017.
- LERNER, Julio A *Última Entrevista de Clarice Lispector*. Shalom. São Paulo, n. 27, jun. 1992.
- LINDSTROM, Naomi Clarice Lispector: Articulating Woman-s Experience. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 8/1(1978): 43-52.
- LINS, Álvaro A experiência incompleta: Clarice Lispector. (1944) *Os mortos de sobrecassaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. 186-93.

- MANZO, Lícia. (1998) *Era uma vez: eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba. Secretaria do Estado do Paraná; Xerox do Brasil.
- MATHIE, Barbara (1991) “Feminism, Language or Existentialism: The Search for Self in the Work of Clarice Lispector.” *In: Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day*. Orgs. Philip Shaw e Peter Stockwell. London: Pinter, p.121-134.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo (1999) “Formação Feminista e Formação Proletária: O Bildungsroman no Brasil”, *In: Pandeemonium Germanicum*, n,3.1, p.65-83
- Milliet Sérgio (1955) *Diário Crítico*. São Paulo: Martins.
- MONEGAL, E.R. (1966) “The Contemporary Brazilian Novel” *In: Daedalus*, Cambridge, v. 95, n° 4, p. 986-1003. Disponível em: <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/daedalus/daedalus_66.htm> Acesso em 20 de Agosto de 2017
- MOSER, Benjamin (2010) *Clarice Lispector: Uma Vida*. Trad.de Beatriz Sequeira, Porto: Livraria Civilização Editora,
- NUNES, Benedito (1970) *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1989) *O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática,.
- _____ (1973) *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron.
- _____ (1966) *O Mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas.
- Oliveira, Alexandra Almeida de (2008) “O Papel de Hélène Cixous na Divulgação de Clarice, à luz da Teoria de Lefèvre” *In: Tradução e Comunicação- Revista Brasileira de Tradutores*. São Paulo, N°17, p.37.
- OLIVEIRA, Maria Elisa (1993) “O Tempo Vertical e a Dimensão do Poético na Obra de Clarice Lispector: uma leitura bachelardiana.” *In: Trans/formação: Revista de Filosofia*. v. 16. São Paulo: Editora da UNESP
- OLIVEIRA, Margibel de Corpos em êxtase: um estudo de amor, de Clarice Lispector e Felicidade, de Katherine Mansfield. Dissertação(Mestre em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de(1985) *A Barata e A Crisálida: o Romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL.

- _____ (1989) “Rumo à Eva do futuro: a Mulher no Romance de Clarice Lispector.” *In: Remate de Males*. Revista de Teoria Literária 9, p.95-113.
- PEIXOTO Marta (1994) *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.
- PEREIRA, Maria Marta Laus (1995) “Aspectos da Recepção de Clarice Lispector na França” *In: Anuários de Literatura* 3, p.109-125. Flórianópolis. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5282/4783> Acesso em 20 de Agosto de 2017.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990) “A Fantástica Verdade de Clarice” *In: Revista USP*, n.5, p.83-92. São Paulo
- PONTIERI, Regina (1999) *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PORTELLA, Eduardo (1984) “O Grito do Silêncio”. *In: LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,.
- REBELLO, Ivana Ferrante (2013) “Sobre Restaurar Fios: Reflexões sobre a Pobreza em *A Hora da Estrela*”, *In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Nº41, Brasília, p.219-232
- REMATE DE MALES. Campinas: UNICAMP, n.9, 1989.
- RIBEIRO, Leo Gilson (1977) “A Hora das Estrelas”. *Jornal da Tarde*, São Paulo.
- ROSEMBAUM, Yudith (2014) *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SÁ, Olga de *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis/Lorena: Vozes/Faculdades Integradas Teresa d’Ávila.
- SOUSA, Carlos Mendes de (2000) *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. Braga: Universidade do Minho.
- ZILBERMAN, Regina (1998) (Org.) *Clarice Lispector: a Narração do Indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Judaico Marc Chagal,
- WALDMAN, Berta (1992) *Clarice Lispector: a Paixão segundo C.L.* 2ª ed. São Paulo: Escuta.

8.2.3 teses e dissertações

- AMARAL, Emília (2001) *O Leitor segundo G.H.* Tese de doutoramento apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- BARRETO, Ivana Mendes Cardoso (2004) *Clarice: o Diálogo com os Leitores nas Crônicas do JB.* Tese de doutoramento apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- CALMO, Natália Correa (2009) *O Milagre do Corpo a partir de Jerusalém de Gonçalo M. Tavares.* Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- CAVALCANTE, Alex Beigui de Paiva (2006) *Dramaturgia por Outras Vias: a Apropriação Como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo.* Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo.
- DINIS, Nilson Fernandes (2001) *Perto do Coração Criança: Uma Leitura da Infância nos Textos de Clarice Lispector.* Tese de doutoramento apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- DINIS, Nilson Fernandes (1998) *A Arte Da Fuga em Clarice Lispector: Aproximações entre a Fuga Clariceana e a Filosofia e Deleuze e Guattari.* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- DUARTE, Edson Costa (1996) *Clarice Lispector: Máscara Nua.* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- FREITAS, Natasha Berditchevsky Otero de (2013) *Destinos do Excesso no Feminino.* Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- FRANCESCHINI, Marcele Aires (2009) *Oblíquo e Fortuito e ao Mesmo Tempo Sutilmente Fatal: o 'Kháos' Como Instrumento Literário em Água Viva, de Clarice Lispector.* Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo.
- GOMES, Cristina Torres (2014) *Uma Ideia de Prosa em A Hora Da Estrela: Ensaio. Bordas. Testemunho.* Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo.
- JARDIM, Luciana Abreu (2008) *Clarice Lispector e Julia Kristeva: Dois Discursos sobre o Corpo.* Tese de doutoramento apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- MAGALHÃES, Luís Antonio Mousinho (2002) “*Clarice Lispector e os Jardins da Razão: Lugar-Comum e Reconstrução da Experiência*” Tese de doutoramento apresentada à Universidade Estadual de Campinas.

- MA, Lin (2015) *A Formação da Mulher, em Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- MATOS, Antoneli de Farias (2016) *Ficções da Infância: Clarice Lispector*, Tese de doutoramento apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- MONTE, Tony (2006) *Sim e Não — o Ritmo Binário em A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.
- MOREIRA, Vergara de Godoy (2007) *Linguagem e Melancolia em Laços de Família: Histórias Feitas de Muitas Histórias*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.
- NOR, Gabriela Ruggiero (2012) *Imagens de Espelho em Clarice Lispector: Entre Reflexos e Passagens*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.
- ORMUNDO, Wilton de Souza (2008) *Figurações do Grotesco nas Narrativas Curtas de Clarice Lispector: o Fenômeno Como Disparador do Unheimlich, das Inversões e do (Des)Equilíbrio*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.
- PONTES, Júlia Duque-Estrada (2007) *A Mulher Que Não Matou a Criança: A Infância na Escrita de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PRÓSPERO, Carolina Luiza (2009) *As Faces do Medo dos Contos de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- SANCHES, Elizabeth Ferraz (2012) *Os Paradoxos do Desamparo: Uma Leitura de Perto Do Coração Selvagem de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.
- SANDER, Isabella Smith (2015) *Clarice Lispector e Ditadura Militar: Representação e Subjetividade num Contexto de Censura*. Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- SANTOS, Neli Edite dos (1999) *A Crítica Jornalística sobre Clarice Lispector*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Estadual de Campinas
- SIQUEIRA, Joelma Santana (2008) *À Procura de Objetos Gritantes: um Estudo da Narrativa de Clarice Lispector*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo.

- SILVA, Acir Dias da (2004) *Ana é Maria*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- SILVA, Daniela Vítor Ferreira (2017) *Clarice Lispector e o Universo Feminino das Crônicas: Linguagem e Versão do Olhar*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas.
- SILVA, Susana Souto (1999) *Diálogos Possíveis: Primeiros Críticos de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.
- SINTANI, Denise Mitiko (2012) *A Paixão Segundo G.H. e o Leitor Implícito*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.
- SOUSA, Thaís Torres de (2008) *Clarice Lispector, uma Plagiadora de Si Mesma: Republicação nas Crônicas do Jornal do Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo.