

ISSN 1679-6101  
EISSN 2237-0900

**DLCV**

# Língua, Linguística & Literatura

Editada por Ana Cláudia Félix Gualberto

**UFPB**  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

© 2018 by DLCV

Direitos reservados ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada sem autorização expressa dos autores e do editor. Ela está licenciada com uma Creative Commons License BY-NC-ND/4.0: Atribuição Não-Comercial Sem Derivações 4.0 Internacional.

*Capa:* Alexsandro M. Fernandes

*Editoração e preparação dos originais:* Ana Cláudia Félix Gualberto, Eider Madeiros e Fabio Gustavo Romero Simeão

*Política Editorial:*

A Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (Língua, Linguística & Literatura) tem como objetivo divulgar estudos de caráter teórico ou aplicado, nas áreas de Linguística, Literaturas e Letras Clássicas, priorizando contribuições inéditas. Linguística, Língua e Literatura congrega artigos de professores do DLCV, de outros Departamentos e de outras Instituições, além de textos produzidos por alunos de pós-graduação, desde que em co-autoria com um doutor, garantindo, assim, efetiva diversidade de temas e a livre discussão através da rigorosa seleção dos textos submetidos à publicação.

Os trabalhos poderão ser submetidos na forma de Artigo, Ensaio e Resenha e serão avaliados anonimamente por dois pareceristas do Conselho Editorial ou consultores científicos da Revista. Em caso de pareceres discrepantes, um terceiro parecer será solicitado pelo Editor. Ao enviar o material para publicação, o autor está automaticamente concordando com as diretrizes editoriais da Revista do DLCV e, além disso, cedendo os direitos autorais relativos aos trabalhos publicados.

L755 Língua, Linguística & Literatura Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas v. 14, n. 1 (jan.-jun. 2018). João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2018.

Semestral

ISSN: 1679-6101 EISSN: 2237-0900

1. Linguística. 2. Literatura

UFPB/BC

CDU: 801

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

*Reitora*

Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz

*Vice-Reitora*

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira

*Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*

Chefia: Magdiel Medeiros Aragão Neto

Vice-Chefia: Margarete von Mühlen Poll

**DLCV** é uma publicação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba.

DLCV: Letras, Linguística & Literatura  
Cidade Universitária, Campus I, UFPB  
Via Expressa Padre Zé, s/n., Castelo Branco III  
CEP 58051-900 – João Pessoa-PB, Brasil

*Editores-Chefes*

Ana Cláudia Felix Gualberto  
Camilo Rosa Silva

*Comissão Editorial*

Daniela Maria Segabinazi  
Juvino Alves Maia Júnior  
Maria Ester Vieira de Sousa

*Assessoria Editorial*

Eider Madeiros

*Conselho Editorial:* Amador Ribeiro Neto (UFPB), Ana Cláudia Felix Gualberto (UFPB), Camilo Rosa Silva (UFPB), Carla Lynn Reichmann (UFPB), Dermeval da Hora (UFPB), Dulce do Carmo Franceschini (UFU), Egon de Oliveira Rangel (PUC-SP), Fabrício Possebon (UFPB), Henrique Murachco (USP), Ivo da Costa Rosário (UFF), Kazue Saito Monteiro de Barros (UFPE), Lucienne Claudete Espínola (UFPB), Marcos Bagno (UnB), Marcus Antonio Rezende Maia (UFRJ), Maria Auxiliadora Bezerra (UFCEG), Maria Angélica Furtado da Cunha (UFRN), Maria Bernadete Fernandes de Oliveira (UFRN), Maria Cristina Lobo Name (UFJF), Maria das Graças Carvalho Ribeiro (UFPB), Maria Lúcia Castanheira (UFMG), Mariângela Rios de Oliveira (UFF), Marcelo Módulo (USP), Maura Regina Dourado (UFPB), Milton Marques Júnior (UFPB), Orlando Vian Júnior (UNIFESP), Raquel Meister Ko. Freitag (UFS), Regina da Costa da Silveira (UniRitter-RS), Regina Ritter Lamprecht (PUC-RS), Rinaldo Nunes Fernandes (UFPB), Rita Maria Diniz Zozzoli (UFAL), Sebastião Carlos Leite Gonçalves (UNESP), Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB), Stella Maris Bortoni-Ricardo (UnB), Valentin Facioli (USP), Zélia Monteiro Bora (UFPB).

*Bases de dados de indexação:* Diadorim: Diretório de Políticas Editoriais das Revistas Científicas Brasileiras; DOARJ: Directory of Academic Journals; Google Scholar; Latindex; Livre: Revistas de Acesso Livre; SEER: Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas do Ibict; Sumários.org: Sumários de Revistas Brasileiras; WorldCat.

# SUMÁRIO

**EDITORIAL** ..... 1-2

**APRESENTAÇÃO** ..... 3-6

**DOSSIÊ**..... 7-149

Benjamin Moser: quando a luz dos holofotes interessa mais que a ética acadêmica

Benjamin Moser: when the spotlights concern more than academical ethics

*Thiago Cavalcante Jeronimo* ..... 8-20

De Macabéa às minas do Slam ou *No princípio era a voz*

From Macabéa to the Slam gals or *In the beginning was the word*

*Numa Ciro* ..... 21-33

*A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector e *O estrangeiro*, de Albert Camus: a percepção do absurdo entre os “muros” lúcidos da razão contraposto ao itinerário da paixão

*The passion according to G. H.*, by Clarice Lispector and *The stranger*, by Albert Camus: the perception of the absurd between the lucid “walls” of reason opposed to the itinerary of passion

*Deivity Kássio Correia Cabral*..... 34-57

A paixão segundo o búfalo: o corpo melancólico em Clarice Lispector

Passion according to the buffalo: the melancholic body in Clarice Lispector

*Amanda Ramalho de Freitas Brito* ..... 58-64

Sadismo, masoquismo e relações de poder no conto “O corpo”, de Clarice Lispector

Sadism, masochism and power relations in the short story “O corpo” (The body), by Clarice Lispector

*Jhonatan Leal da Costa* ..... 65-77

Da cordialidade do ódio à intrusão da ausência: a cortesia ingrata da inveja

From hatred’s cordiality to absence’s intrusion: the ungrateful courtesy of envy

*Hermano de França Rodrigues e Fabio Gustavo Romero Simeão* ..... 78-94

Macabéa no céu dos oblíquos: as diferentes horas da estrela

Macabéa in the sky of obliques: the different hours of the star

*Genilda Azerêdo*..... 95-109

Epifania e paralisia: o passeio feminino em “A fuga”, de Clarice Lispector

Epiphany and paralysis: the feminine outing in “A fuga” (The escape), by Clarice Lispector

*José Vilian Mangueira* ..... 110-125

Refletindo sobre a tradução de Clarice Lispector para o ensaio *La faim du tigre* de René Barjavel

Reflecting on Clarice Lispector's translation to René Barjavel's book *La faim du tigre* (The tiger's hunger)

*Edilza Maria Medeiros Detmering e Arthur Antonio Santos Beserra* ..... 126-135

Inveja e melancolia em *A hora da estrela*: o furo na linguagem e as ressonâncias infantis

Envy and melancholy in *The hour of the star*: the hole in language and the childhood resonances

*Vanalucia Soares da Silveira*..... 136-149

**ARTIGOS ..... 150-201**

A literatura de autoria indígena em Juvenal Payayá

The literature of indigenous authorship in Juvenal Payayá

*Francielle Silva Santos*..... 151-168

A construção da mulher nos contos maravilhosos: um olhar sobre as origens do clássico infanto-juvenil para compreender o contemporâneo

The construction of women in marvelous short stories: from the origins of children's and juvenile stories up to contemporary narratives

*Maria Aparecida Saraiva Magalhães de Sousa e Liane Schneider*..... 169-187

Não existir não é defeito porque o todo é só uma parte da história que se conta do incontável

To not exist is not a defect because the whole is only a part of the history told from the untoldable

*Gustavo Capobianco Volaco*..... 188-201

**NORMAS ..... 202-203**

## EDITORIAL

Constantemente, somos submetidos a mudanças, por desejo ou imposição. Encarar o novo geralmente nos fortalece mesmo causando desconforto e receio, pois sabemos: “que o novo sempre vem...”.

Chegou o momento da *DLCV: Língua, Linguística & Literatura* passar por transformações. As adequações pautaram-se nas exigências da ABNT nas NBR 6021:2015 e NBR 6022:2018, alterando o leiaute, principalmente. No próximo volume, buscaremos ousar muito, transgredir mais, a fim de não ecoar o refrão da música de Belchior: “Minha dor é perceber/ Que apesar de termos feito tudo o que fizemos/ Ainda somos os mesmos e vivemos/ Como os nossos pais...”.

O número inicial do décimo quarto volume da revista é composto por treze artigos; dez integram o Dossiê sobre Clarice Lispector e três discutem o lugar das margens na literatura a partir da (auto)representação.

O dossiê sobre Clarice Lispector (1920-1977), apresentado pelo Prof. Hermano de França Rodrigues, é resultado das mesas-redondas e conferências do I Congresso Nacional de Estudos Lispectorianos que ocorreu em novembro de 2017, na Universidade Federal da Paraíba, sob a organização do Grupo de Pesquisa Literatura, Gênero & Psicanálise (LIGEPSI), em parceria com o Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) e a Academia Paraibana de Letras (APL).

A sessão de artigos que o dossiê inicia-se com o texto de Francielle Silva Santos, *A literatura de autoria indígena em Juvenal Payayá*, que propõe uma outra leitura para os textos literários de autoria indígena publicados no Brasil, por meio das obras do cacique Juvenal Payayá. Em suas produções literárias, ele evidencia os processos de retomada da terra, a construção narrativa presente nos modos indígenas de escrever sobre as suas comunidades, além de problematizar o lugar destinado à literatura produzida pelos escritores dessa vertente literária no imaginário nacional.

Maria Aparecida Saraiva Magalhães de Sousa e Liane Schneider, em *A construção da mulher nos contos maravilhosos*, lançam um olhar sobre os estudos em torno das origens e desenvolvimento dos contos maravilhosos,

observando como se deu a representação da mulher em tais construções, atentando para as alterações sofridas na imagem da mulher ao longo dos tempos, a fim de buscar compreender o contemporâneo a partir de “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (1994).

Finalizamos este número com o texto *Não existir não é defeito porque o todo é só uma parte da história que se conta do incontável*, de Gustavo Capobianco Volaco, que discute a formulação lacaniana que versa sobre a inexistência da Mulher a partir do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves.

Que a leitura sempre nos conduza a lugares significativos, sem temer os perigos da esquina e vislumbrando um sinal sempre aberto para desvendarmos os nós.

*Ana Cláudia Félix Gualberto*



## APRESENTAÇÃO

### ENTRE A ACOLHIDA E A HOSTILIDADE

*Tudo começa naquela soleira, naquela porta à qual se bate e que vai se abrir para um rosto desconhecido, estranho. Limite entre dois mundos, entre o exterior e o interior, o dentro e o fora, a soleira é etapa decisiva semelhante a uma indicação. É a linha de demarcação de uma intrusão, pois a **hospitalidade** é intrusiva; ela comporta, querendo ou não, uma face de violência, de ruptura, de transgressão...*

Alain Montandon

**“Obrigado pela hospitalidade!”**. É com essa expressão que iniciamos, neste dossiê, nossa incursão pelo sôfrego e paradisíaco território da escrita lispectoriana, que acolhe, em seus recônditos, personagens cujas trajetórias tornam possível o diálogo entre o familiar e o estrangeiro, entre o semelhante e o diferente, entre o homem e a cultura. Como uma verdadeira anfitriã, exímia conhecedora e praticante das Leis da Hospitalidade, Clarice Lispector abriga memórias provenientes das mais diversas paisagens, dando a cada uma recepção cuidadosa e proba acomodação. Seus escritos se irrompem do solo frutífero da existência, dos campos viçosos da angústia, das aragens sisudas do sofrimento, das regiões caudalosas da subjetividade. Outros, errantes, vêm de terras vastas, opulentas em seus símbolos e imagens, assim como de domínios saborosos e disciplinados, unificados no himeneu entre revelação e recusa.

Os artigos, aqui reunidos, convertem-se em hóspedes que ritualizam a liturgia de uma das vozes mais sedutoras da literatura brasileira, hábil em escancarar os augúrios que vaticinam o saber sobre o *Outro*, diluídos em posicionamentos, reflexões e observações que remetem, de modo bastante particular, aos estratos da condição humana. Os autores e as autoras, alojados(as) neste espaço, cedem-nos, com prudência e acuidade científicas, suas descobertas. Compartilham conosco suas impressões críticas. Revelam-nos suas inquietações e sensibilidades diante do absurdo, do inesperado, do fantástico, do púbere e do antigo. O leitor depara-se com uma coletânea de



vozes hospitaleiras, que o convidam a adentrar no leito *clariceano*, para aí, na alcova do (in)dizível, alimentar-se das profecias que são servidas, cerimonialmente, no diálogo com o texto. Ao bater à porta e adentrar à estalagem, encontrará, nas páginas, o dormitório para noites de pesquisas e averiguações.

Não haveria conhecimento sem hospitalidade, nem hospitalidade sem diferenças. Daí a relevância de uma coletânea que busca captar, mesmo que de modo sutil, o hibridismo de uma poética que desmorona a realidade e faz surgir mundos em constante destruição. Este *Dossiê*, portanto, compõem-se de artefatos singulares (por vezes, mais contíguos do que poderia aparentar à primeira vista), com pontos de vistas plurais, construídos nas sinuosidades da ciência e nos meandros da subjetividade. A fluidez dos textos otimiza a leitura e, por conseguinte, sentimo-nos como se estivéssemos em companhia de amigos, envolvidos em conversas *caseiras* e amistosas. Algumas confabulações, como as de Thiago Cavalcante Jeronimo e as de Numa Ciro, trazem-nos, respectivamente, notícias sobre os equívocos cometidos por Benjamin Moser (em seus posicionamentos bibliográficos sobre a nossa *feiticeira ucraniana*) e a vivacidade do romance *A hora da estrela*, posto como paradigma para se pensar a situação de mulheres reais, em meio às contradições sociais e políticas do contemporâneo. Em nosso século, tal conjuntura vem sofrendo fortes abalos estruturais e ideológicos, que reclamam atos lúcidos de luta e resistência. Nessa esteira de discussão, somos conectados, assim, a mais uma conversa, a um novo circuito dialógico. Doravante, imerso nas elucubrações de Deivity Kássio Correia Cabral, ficamos a par das hostilidades inerentes ao próprio ato de existir, que impele os sujeitos a se (des)personalizarem, a erguerem muros éticos e estéticos, claramente sintonizados, conquanto ocupem lugares distintos. Assim, o cotejo entre Clarice Lispector e Albert Camus reaproxima, a partir da Filosofia, a moral, a solitude e o afeto.

Num turbilhão de intensas experiências, o sujeito moderno parece desconhecer suas atribuições. Esquece sua vocação e chega ao estado de anestesia, a partir do qual passa a gerir o seu compromisso com a (de)formação do outro. Comportamentos mecânicos e brutais irrompem-se, então, como soluções *desesperadas* perante uma realidade assaz complexa e perturbadora,

fruto de uma cultura marcada pela violência, pela deterioração das fronteiras psíquicas, pela distorção de valores. Eis o corolário das reflexões instituídas por Amanda Ramalho de Freitas Brito. Sua travessia pela contística lispectoriana, orientada pelos estudos psicanalíticos, fornece-lhe um quadro preciso da devastação melancólica. Emoções enclausuradas induzem condutas agressivas, abissais, intensamente arrebatadoras... apreendidas e aprendidas num cotidiano indócil, não hospitaleiro. O mundo narrativo de Clarice Lispector confronta-se com uma nova demanda, um novo enquadre artístico, sem preparo algum para lidar com o *inesperado*.

A potencialidade do corpo e o despedaçamento da alma nos conduzem a um outro diálogo, presente nos cômodos deste periódico. Estamos referindo-nos aos estudos delineados por Jhonatan Leal da Costa e pela dupla acadêmica Hermano de França Rodrigues e Fabio Gustavo Romero Simeão. No primeiro *alfarrábio*, dedicado a uma interlocução com a psicanálise de veios freudianos, o leitor confronta-se com questões que problematizam, a partir do manuscrito de Lispector, o fracasso do sexo e os excessos da sexualidade, num movimento *ético de articulação* entre forma e conteúdo, sem julgamentos discriminatórios e com responsabilidade metodológica. Na segunda composição, os autores investigam, com bastante fôlego, as perturbações da inveja, tão presente no calendário sombrio de todas as civilizações e, em certa medida, deveras necessária à sanidade de homens e mulheres. A dinâmica invejosa encontra, na protagonista d'*A legião estrangeira*, o hospedeiro de que necessita para o seu pleno funcionamento. De maneira bem particular, em encontros e desencontros, Clarice, nesse enquadre diegético, alberga os enlaces e desacordos sobre os quais impérios subjetivos se erguem, dos quais derivam batalhas homéricas, pelos quais se luta e com os quais se refugia ou mesmo se revela. A linguagem, usada até a exaustão, permite a existência do *hospitaleiro* e do *hostil*, dando-lhes corpos e significados. A essa propriedade devotam-se discussões críveis, que trafegam, compassadamente, nas avenidas desta crestomatia.

Aliás, as investigações recobrem, também, marcadores cinematográficos. A *imagem* e o *verbo*, como coordenadas trans-semióticas, são amparados e, fortemente declamados, no trabalho de Genilda Azerêdo. A linha de pensamento, aqui, depauperava o reducionismo e (re)atualiza o romance *A hora*

*da estrela*, ao promover um acoplamento entre o passado e o presente. Esse itinerário ressurgiu, a partir de outros vieses, na discussão proposta por José Vilian Manguera. Nas territorialidades de seu artigo, ficam-se considerações densas que nos convidam ao movimento e à reação. A identidade – objeto de nossas revoltas internas e externas – é conclamada à presença. E, para “dissecá-la”, o autor refugia-se nas linhas lispectorianas, onde os conceitos arcaicos sobre a feminilidade e a masculinidade não encontram estadia. Nesse espaço, regido pelo signo do estranhamento, pela palavra que morre ao ser pronunciada/escrita, florescem novas identidades, embaladas por ritmos frenéticos de um futuro conectado à tradição.

Sem palavra, não há aprendizagem. Estamos subordinados aos seus encantos, dependentes de seus sabores, inebriados por seus sortilégios. Com todos esses predicativos, seria um vitupério não hospedá-la em nossas conversas, em não reservar-lhe um espaço adequado às suas necessidades (ou, na verdade, não estaríamos falando de nossas próprias indigências?). O factível é que surgimos da palavra. Essa sabedoria percorre as pesquisas desenvolvidas por Edilza Maria Medeiros Detmering e Arthur Antonio Santos Beserra (ao seguir os constructos epistemológicos das Teorias da Tradução) e por Vanalucia Soares de Oliveira, em seu roteiro psicanalítico. Ambas, situadas em topos *inusitados*, promove uma mediação entre a escritura clariceana e a construção da inteligibilidade (esta convertida em desejo, em impressões específicas nas enunciações daqueles que falam sobre nós).

Como se pode constatar, este dossiê-empreendimento nos oferta múltiplos olhares sobre múltiplas questões que nos interessam enquanto pesquisadores, cidadãos e seres humanos. É um artefato que, simultaneamente, atrai leitores diferentes e o leitor que anseia por textos diversos. A cineasta e escritora Marguerite Duras, em uma de suas célebres frases, une, apelando para a jocosidade, um conselho e um exemplo: *Caminhais em direção da solidão. Eu, não! Eu tenho os livros*. Na crença popular, conselhos bons são comprados e os exemplos são sempre bem-vindos.

*Hermano de França Rodrigues*

**v. 4, n. 1 (2018)**

# **Dossiê**



# BENJAMIN MOSER: QUANDO A LUZ DOS HOLOFOTES INTERESSA MAIS QUE A ÉTICA ACADÊMICA

## BENJAMIN MOSER: WHEN THE SPOTLIGHTS CONCERN MORE THAN ACADEMICAL ETHICS

*Thiago Cavalcante Jeronimo<sup>i</sup>*

**RESUMO:** Este artigo põe luz a alguns temas tratados por Benjamin Moser, que podem ser questionados tanto pela análise de excertos da biografia que o autor escreveu, *Clarice*, (lê-se “Clarice vírgula”), quanto pela organização e introdução que fez para *Todos os contos*, de Clarice Lispector, e, ainda, pelas entrevistas que concedeu no tocante ao tom desrespeitoso que direciona à Academia e às pesquisas brasileiras acerca da autora. Este estudo é alicerçado, sobretudo, nas contribuições de Benjamin Abdala Junior concernentes às “coincidências” e aos “equivocos” enxergados pelo crítico na biografia escrita por Moser; na pesquisa de Berta Waldman acerca da não pretensão de enquadrar a escrita clariciana em um “gueto literário”, seja o judaico ou o cristão; nas análises de Nádia Battella Gotlib em relação à infundamentada afirmação que Moser faz sobre a doença de Marieta, mãe de Clarice Lispector, e no posicionamento crítico de Eneida Maria de Souza, estudiosa do gênero literário biográfico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. Biografia. Ficção biográfica. Biografia literária.

**ABSTRACT:** This article sheds light on some of the themes dealt with by Benjamin Moser, that can be questioned both by analyzing excerpts from the biography the author wrote, *Clarice*, (read “Clarice comma”), and by the organization and introduction he made for *Todos os contos* (Short Stories Anthology), by Clarice Lispector, and also by the interviews she gave regarding the disrespectful tone that directs the Academy and the Brazilian research about the author. This study is based, above all, on the contributions of Benjamin Abdala Junior concerning the “coincidences” and “misconceptions” seen by the critic in the biography written by Moser; in Berta Waldman's research on the non-pretension of framing Clarecian writing in a “literary ghetto”, whether Jewish or Christian; in Nádia Battella Gotlib's analysis of Moser's unsubstantiated statement about Marieta's disease, mother of Clarice Lispector, and in the critical position of Eneida Maria de Souza, a scholar of the biographical literary genre.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector. Biography. Biographical fiction. Literary biography.

Submetido em: 16 out. 2018  
Aprovado em: 05 dez. 2018

---

<sup>i</sup> Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM-SP). E-mail: thiagocavalcante@live.com.



*As biografias são como a interpretação de uma peça musical.  
As pessoas confiam muito no retrato, mas é apenas uma maneira de contar,  
é a minha forma, minha história, e não a própria pessoa.*  
Benjamin Moser

Lançada em 16 de novembro de 2009 pela extinta Cosac Naify, a biografia escrita por Benjamin Moser (1976), *Clarice, uma biografia* (lê-se “Clarice vírgula”) é prenúncio de conflitos, equívocos, inesperadas coincidências e apropriações indevidas de trabalhos de ilustres pesquisadores brasileiros pelo crítico norte-americano.

Ao longo dos oito anos da publicação de *Clarice*, cresce o número de suas edições e, de maneira ainda maior, os desdobramentos das incoerências apregoadas por Benjamin Moser. Busca-se neste ensaio trazer para discussão algumas informações oferecidas de modo leviano por Moser, seja por intermédio da biografia que o autor escreveu acerca da autora de *A hora da estrela*; seja pelo arranjo inconsistente da coletânea *Todos os contos*, de Clarice Lispector, que contempla além de contos, anunciados no título, crônicas e texto dramático; seja também por entrevistas que o biógrafo concedeu a respeito do seu posicionamento no tocante à Academia (pesquisadores, professores, críticos) e à cultura brasileira<sup>1</sup>.

No texto crítico intitulado “Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos”, publicado por Benjamin Abdala Junior em 2010, isto é, há poucos meses do lançamento da biografia escrita por Moser, o literato sintetiza os procedimentos do biógrafo concernentes ao título de seu ensaio, “coincidências e equívocos”, apontando inclusive apropriações explícitas das pesquisas de Nádya Battella Gotlib e Teresa Montero.

Logo no primeiro capítulo, Moser recorre à passagem de Clarice pelo Egito e as visões da escritora por diferentes personalidades, para concluir que ela permanece como enigma. É essa a proposta do primeiro capítulo do livro de Nádya Gotlib [*Clarice, uma vida que se conta*], que aponta para várias visões de Clarice – “pela empregada, pela vizinha, pelos parentes, amigos, jornalistas, críticos, escritores”,

---

<sup>1</sup> Registre-se a reflexão de Anna Caballé, professora de literatura espanhola na Universidade de Barcelona, quando do lançamento da biografia de Moser na Espanha: “A Moser pues Brasil no le interesa y ofrece una visión poco amable, casi despectiva, del país: habla del declive de sus grandes ciudades sin una palabra grata sobre ellas; de Recife –la ciudad que funda el hondo sentimiento brasileño de Lispector– solo le importa el barrio judío de Boa Vista donde vive la familia al poco de llegar. Por no hablar de los años finales en Rio de Janeiro: la ciudad, el entorno, apenas existe” (CABALLÉ, 2017, s/p).

para concluir que... Clarice permanece como enigma. Ao longo dos capítulos, uma estrutura semelhante: capítulos curtos, com sugestivos, que percorrem praticamente, na sua grande maioria, os mesmos textos. Aliás, parte desses textos foi também utilizada por Teresa Montero, no seu livro de 1999 [*Clarice Lispector: eu sou uma pergunta*], em que ela abre novas frentes de leitura de dados biográficos, como, por exemplo, as provenientes da descoberta de processos de naturalização depositados no Arquivo Nacional (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 286-287).

As semelhanças não se restringem apenas à estruturação narrativa da biografia escrita por Moser. Abdala Junior esclarece que:

Se no livro de Nádya Gotlib há um subcapítulo intitulado “As receitas da bruxa”, no de Moser há capítulo intitulado “A bruxa”. No da crítica brasileira há “Os diálogos possíveis”, no de Moser há “Diálogos possíveis”. Em *Clarice, uma vida que se conta* há “O furacão Clarice”, em *Clarice*, “Furacão Clarice”... (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 287).

É materializado, dessa forma, um primeiro enfoque reflexivo e crítico da Academia acerca da produção conflituosa de Moser no que condiz à vida e à obra de Clarice Lispector, desdobrando, inclusive, as questões judaicas e de violência sexual que o biógrafo enfatiza em sua narração.

O judaísmo em Clarice Lispector, na perspectiva de Benjamin Moser, é uma pontuação que se avulta a partir da abertura de sua *Clarice*. Seu autor o apresenta como fio estruturador de toda produção escritural da escritora. Para o norte-americano, Clarice não só foi influenciada pela tradição judaica, como nutriu diálogo constante com a religião e os costumes de seus antepassados. Segundo Moser, a escritora é judia não apenas por ter nascido na Ucrânia, mas por íntima aproximação para com a religião, quer nos seus textos, quer nas suas vivências: “Em *Clarice, uma biografia*, examinei as raízes da autora no misticismo judaico e o impulso essencialmente espiritual que anima sua obra” (MOSER, 2016, p. 21).

Rotular Clarice como escritora judia, cabe enfatizar, não condiz, integralmente, nem com as vivências da autora, nem com sua vontade de pertencimento:

Sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para

os judeus? Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto (LISPECTOR *apud* COUTINHO, 1980, p. 165-170).

Abre-se reflexão ao modo crítico e pertinente que a pesquisadora e professora de literatura israelense e judaica, Berta Waldman, faz acerca dos aspectos judaicos sinalizados na obra de Clarice Lispector, no entanto, sem a pretensão de enquadrá-la nos estereótipos de escritora judia. O livro *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura contemporânea brasileira* é exemplo dessa percepção dialógica de reflexão e refratamento, produção que conflui contrariamente às interpretativas de Moser. Esclarece a pesquisadora:

Meu intento não é o de transformar Clarice Lispector em escritora étnica, circunscrevendo seu texto a uma espécie de *gueto literário*, mas sim o de estudar o costado judaico de sua ficção como uma expressão da cultura brasileira, que conta com a participação histórica dos judeus em sua expansão pelo continente americano (WALDMAN, 2003, p. 18, grifo da autora).

Berta Waldman ilumina o diálogo judaico existente na tessitura narrativa de Clarice, mas o configura como “água viva”, isto é, reconhece o ousado projeto escritural da autora que rompe com estigmas e nomenclaturas, não sendo aprisionada em guetos literários ou em estruturas normativas. É válido marcar que a personagem Macabéa consulta uma cartomante para aliviar sua dor de existir, os livros *A paixão segundo G. H.* e *A via crucis do corpo*, remetem, já explícitos nos seus títulos, a um diálogo com o cristianismo, e a entrevistadora Clarice Lispector, em “diálogo possível” com o pintor argentino, naturalizado brasileiro, Carybé, menciona que “Exu é seu amigo do peito e que lhe ajudará em tudo”: “Exu é poderoso” (LISPECTOR, 2007, p. 218).

Voltando atenção ao ensaio de Benjamin Abdala Junior, o crítico esclarece que ao privilegiar a ascendência judaica de Clarice Lispector, “[Moser] recai numa linha de reflexão que desloca seu centro de interesse e, na ânsia de reconstituir um passado de dimensão épica, resvala em riscos de argumentação, que acabam prejudicando o seu fio de exposição” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 288).

Esses riscos de argumentação, sobretudo, são a recriação de cenas da vida da família Lispector consoantes ao estupro delegado à mãe de Clarice, sem comprovação pelo biógrafo. Moser ficcionaliza o passado da família



Lispector no seu *Clarice*,: “Com certeza absoluta, o autor identifica o crime (estupro), o criminoso (bolcheviques russos) e o diagnóstico de doença “proveniente” desse crime (sífilis)” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 288). Cabe a redundância: sem comprovar essas afirmativas.

Sublinhe-se o posicionamento da escritora Nélide Piñon, amiga pessoal de Clarice Lispector, acerca dos equívocos instaurados na biografia de Benjamin Moser:

Após sua morte [morte de Clarice Lispector], recusei-me durante anos a prestar testemunho sobre ela, embora constate os equívocos biográficos cometidos sobre esta genial escritora. Particularmente relativos à mãe que, segundo versão [...] do biógrafo Benjamin Moser, teria sido violada, deste ato brutal advindo a terrível doença que a levou à morte quando Clarice tinha 9 anos de idade, já instalados no Recife. Um fato que me inquieta, desejosa de saber através de quem obteve ele tal dramática confidência. Acaso de Elisa Lispector, escritora de talento, falecida no ano de 1989, a quem conheci? Uma mulher severa, circunspeta e que terá sofrido por não lhe haverem reconhecido o talento que se julgava concentrado na irmã caçula. Incapaz ela, a meu juízo, de transbordamento, de ceder intimidade a quem fosse. E menos ainda deixar alguma pista que revelasse afinal o segredo dolorido da família. Ou se originou de Tânia, que morreu em 2007, com a idade de 92 anos? De todos os modos, estranho que alguém da família afinal tenha exposto ao público uma possível verdade resguardada durante décadas (PIÑON, 2012, p. 71-72).

A ficcionalização biográfica pontuada por Moser, de forma reticente para depois firmar-se como ocorrência verídica em seu livro, reaparece sem sombra de dúvidas não prefácio que o autor escreveu à compilação *Todos os contos*, de Clarice Lispector, lançada pela editora Rocco, em 2016. Assevera o autor: “Sua mãe foi *violentada*” (MOSER, 2016, p. 18, grifo nosso). Uma suposição interpretativa torna-se ocorrência “comprovada sem provas” pelo biógrafo-que-ficcionaliza.

Acrescente-se ainda o posicionamento de Nádia Battella Gotlib, contrapelo às afirmativas de Benjamin Moser. Ao organizar o livro memorialístico e póstumo de Elisa Lispector, *Retratos antigos*, a pesquisadora esclarece que:

[...] nesse texto aparece a explicitação da doença da mãe: “hemiplegia”, ou seja, paralisia parcial do corpo proveniente de *trauma*. [...] *violência* causada por bolcheviques durante um pogrom. A hemiplegia – paralisia de metade do corpo que afeta justamente a

parte contrária à parte do cérebro afetada pelo trauma ou golpe – manifesta-se já na viagem de exílio e seria paulatinamente agravada, a ponto de já, em Recife, a mãe não mais poder caminhar, tendo de passar o dia, permanentemente, numa cadeira de rodas (GOTLIB, 2012, p. 63, grifos nossos).

Destaca-se o esclarecimento apresentado pela biógrafa: “violência causada por bolcheviques”, isto é, o *pogrom* interpretado como ato de violência e não como ato de violentar. Ainda segundo a autora de *Clarice, uma vida que se conta* (1995), uma segunda menção da doença da mãe das escritoras é materializada por Elisa Lispector no livro *O tigre de bengala*, publicado em 1985. O texto “refere-se aos tremores do corpo causados pelo mal de Parkinson. Seria esse o segundo de apenas dois diagnósticos, que se conhecem da doença da mãe, além, naturalmente, do atestado de óbito<sup>2</sup>, que atesta morte por “congestão edematose (sic) no curso de tuberculose” (GOTLIB, 2012, p. 67).

Ao recordar de sua mãe, Elisa escreveu que: “A hemiplegia de que a mãe fora acometida numa fatídica noite de pogrom progredindo devagar, mas insidiosamente” (LISPECTOR, 2012, p. 111). Cabe, também, a citação da escritora no romance em que ficcionaliza a saga da família Lispector em direção ao Brasil, *No exílio*. A personagem Marim (a mãe), para proteger seus filhos e vizinhos que se refugiaram em sua casa à fuga de *pogroms*, sai à rua na tentativa de conter os ataques milicianos:

Quando deu acordo de si, estava na rua, de cabelos ao vento, a neve quase a atingir-lhe a cintura. Ao avistar dois milicianos vindo em sua direção, caiu-lhes aos pés, pedindo auxílio. Depois as imagens embaralharam-se fantásticamente à luz baça do luar. Como num sonho, por entre espessa neblina, viu homens correndo e travando renhido tiroteio, e corpos tombando e sendo amortalhados pela neve. Em seguida, por um tempo que lhe pareceu interminável, o mundo ficou deserto. Então, encaminhou-se para casa a passos vagarosos e elásticos, só perceptíveis pelo crepitar cantante da neve (LISPECTOR, 2005, p. 35).

---

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

Como explicitado no excerto, não há nessa narrativa indício de violência sexual direcionados à mãe das escritoras, e, mesmo se houvesse, não seria próprio, em crítica literária (e numa biografia que prime por apresentar as informações do biografado de forma coerente), tratar do texto ficcional como verdade empírica. A ficção é representação do real, não o real, como já observado pelo crítico alemão Erich Auerbach, em 1953. Nesse veio, a “leitura dos textos de Clarice [ou de Elisa] sem a consideração de que textos de memória [e de ficção] são também construção do imaginário, e assim considerados, não se apresentam mais como provas de um território eminentemente factual” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 292).

O posicionamento de Benjamin Abdala Junior recupera o que a pesquisadora e crítica do gênero biográfico Eneida Maria de Souza enfatiza no seu estudo intitulado “Biografia, um bem de arquivo”. Para a crítica

Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, é preciso distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, de modo como a situação foi *metaforizada* e deslocada pela ficção. O nome próprio de um personagem, mesmo que se refira a pessoas conhecidas do escritor, nada impede que sua *encenação* embaralhe as referências e coloque a verdade biográfica em suspenso (SOUZA, 2008, p. 124, grifos nossos).

Compete elucidar a constatação da biógrafa Nádia Battella Gotlib no tocante ao “pacto ficcional” que Clarice Lispector cria com seu leitor, a exemplo do conto *Felicidade clandestina*. A voz narrativa “intui ser” a da autora recordando cenas de sua infância no Recife. Em menina, Clarice viveu na cidade nordestina. Ocorrência que trará resquícios, é bem verdade, na produção ficcional e cronista da autora. O conto, logo na sua abertura, descreve a filha do dono da livraria como: “[...] gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

No seu livro *Clarice fotobiografia*, Gotlib recupera cerca de oitocentas fotos para compor um registro inédito e de abalizada fortuna documental no que tange à reconstrução da vida de Clarice Lispector através de imagens. A pesquisadora, dentre as imagens selecionadas, recupera uma foto de Rebeca Berenstein, “a filha do dono da livraria que inspirou a criação da personagem do conto ‘Felicidade clandestina’” (GOTLIB, 2009b, p. 92). Ora, a imagem se

contrapõe ao texto narrado<sup>3</sup>: Rebeca não era gorda, nem baixa, nem sardenta e não tinha os cabelos excessivamente crespos.

Voltando atenção às questões suscitadas pela obra *Clarice*, a “narrativa imaginária” de Benjamin Moser apresenta, ainda, uma interpretação descuidada ao presentificar via escrita a foto de Clarice Lispector ao lado da também escritora Carolina Maria de Jesus. Um registro que reflete uma face preconceituosa do autor e que lhe acarretou, segundo matéria divulgada pela revista CULT, acusações de desprestígio e racismo em relação à Carolina. Materializada no site oficial da revista, a notícia é enfática em sua manchete: “Escritor é acusado por racismo em trecho de biografia de Clarice Lispector”. Segue o fragmento transposto da edição de *Clarice*, veiculada pela Cosac Naify:

Numa foto, ela [Clarice] aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, *Quarto de despejo*, uma das revelações literárias de 1960. Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro (MOSER, 2009, p. 22).<sup>4</sup>

---

<sup>33</sup> Compete mencionar a crônica “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas”, publicada por Clarice Lispector em 14 de novembro de 1970, no *Jornal do Brasil*, como exemplo de encenação escritural da autora, ou seja, dependendo do seu enunciatário ou da circunstância experienciada, Clarice manifestava uma data diferente do seu registro de nascimento. Neste texto jornalístico, de marcas autobiográficas, a cronista diz que chegou ao Brasil com “*apenas dois meses de idade*” (LISPECTOR, 1999, p. 320, grifo da autora). Informação posta em suspenso nas pesquisas de Nádia Battella Gotlib. A biógrafa, em um trabalho de vasta sondagem das datas de nascimentos apresentadas por Clarice e por documentos oficiais, esclarece que quando chegou ao Brasil a autora “[...] tinha um ano e três meses: era março de 1922” (GOTLIB, 2009, p. 46), sendo “10 de dezembro de 1920 [...] a data que consta na certidão original [de nascimento de Clarice] expedida na Ucrânia” (GOTLIB, 2009, p. 34).

<sup>4</sup> A biografia *Clarice*, tem sido divulgada pelo selo da Companhia das Letras após o fechamento da Cosac Naify. Seu relançamento por essa nova editora marca alteração no texto aqui pontuado com a seguinte materialidade: “Numa foto, Clarice aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, *Quarto de despejo*, uma das revelações literárias de 1960, que transformou sua autora numa das raríssimas negras a alcançar sucesso literário naquela época. Numa sociedade ainda sofrendo sob a herança de quase 400 anos de escravidão, onde a cor da pele estava fortemente vinculada à classe social, poucos adivinhariam que a loira Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, tivesse origens ainda mais miseráveis que as de Carolina” (MOSER, 2017, p. 22).

Para o biógrafo, Clarice é a escritora, Carolina Maria de Jesus é a negra que escreveu um romance. Negra que escreveu um angustiante livro, não uma escritora. Procurado pela CULT,

Benjamin Moser não quis dar entrevista. Ele afirmou que fez as modificações necessárias no texto para que, nas próximas edições da biografia, “suas intenções fiquem mais claras”. Ele não concorda que a descrição tenha sido, de fato, preconceituosa, e afirmou que considera o assunto “fechado”. (CULT, sem data).

Pondo atenção à organização de *Todos os contos*, outro ponto polêmico encontrado nas pesquisas de Benjamin Moser refere-se à organização do compêndio. Afirma o autor na introdução do volume:

Muita coisa nesse livro é sem precedentes. Foi a primeira vez em qualquer idioma, incluindo o português, que todos os contos de Clarice foram reunidos em um único volume. Inclui um capítulo de ‘Cartas a Hermengardo’ *que descobri em um arquivo* (MOSER, 2015, grifo nosso).

O conto referido por Benjamin Moser foi mencionado em pesquisa a respeito de crônicas por Célia Regina Ranzolin, em 1985, registrado e analisado por Aparecida Maria Nunes em estudo defendido na Universidade de São Paulo, em 1991, e incluído na íntegra pela pesquisadora no volume *Clarice na cabeceira: jornalismo*, em 2012. Esclarece Maria Nunes:

Há ainda, nesse volume [*Clarice na cabeceira: jornalismo*], crônicas e outros textos também inéditos, como a série completa de ‘Cartas a Hermengardo’ que o periódico *Dom Casmurro* publicou em 1941, textos esses que repousavam no meu arquivo desde quando iniciei o resgate dessa produção, e que agora retornam para o leitor de Clarice (NUNES, 2012, p. 18).

Além de se apropriar da pesquisa de Maria Aparecida Nunes, ao sugerir em um único volume todos os contos de Clarice Lispector, Moser inclui no compêndio crônicas e peça teatral da escritora. Ora, se o título do volume é *Todos os contos*, a incursão de textos jornalísticos e dramático na referida obra não figura coerência com a produção contista de Clarice. “Portanto”, conclui Nádya Gotlib, “se o que se propõe neste volume de “todos os contos” é mesmo

a “totalidade” dos contos, melhor seria separar logo no índice o que é do que não é do conto” (GOLTIB, 2016, p. 62)<sup>5</sup>.

A par de inúmeras críticas que recebeu acerca de seu posicionamento equivocado e conflitante, o biógrafo que defende “o gênero da biografia literária como uma simples interpretação”<sup>6</sup>, ao ser entrevistado pelo *El País*, Benjamin Moser direciona crítica acirrada ao Brasil e à Academia Brasileira: “Ler Clarice é uma experiência muito pessoal. Falar dela no código nacional ou acadêmico é uma péssima ideia, é permitir que um grupinho sem imaginação enterre uma artista em um túmulo empoeirado” (MOSER apud AVENDAÑO, 2017, s/p.).

Além de observar o tom desrespeitoso (grosseiro!) com que Moser se dirige à nação brasileira, bem como seu posicionamento em relação às produções e pesquisas nacionais acerca de Clarice Lispector, subsídios críticos que, esquece o biógrafo, serviram-lhe de sustentação para que construísse sua *Clarice*, – embora usados com distorções e imprecisões, cabe ressaltar –, interessa neste ensaio a amplitude que essa mesma entrevista, concedida a Tom Avendãno, direciona ao norte americano: “Benjamin Moser, autor de *Clarice*, a biografia que em 2009 galvanizou a fama internacional da escritora”. (AVENDÃO, 2017, s/p.).

Ana Helena Rodrigues e Ruan Sousa Gabriel, repórteres da revista *Época*, ao entrevistarem Benjamin Moser, nomeiam o subtítulo da reportagem apresentando o biógrafo com o seguinte enfoque: “O escritor americano é responsável pelas novas edições da escritora brasileira em inglês e por divulgar sua obra mundo afora” (RODRIGUES; GABRIEL, 2016, s/p.). No corpo

---

<sup>5</sup> Registre-se o esclarecimento de Nádia Battella Gotlib acerca do prólogo que Benjamin Moser direciona ao compêndio *Todos os contos*: “O organizador reconhece uma relação entre a idade de Clarice e a de suas personagens, à medida que ambas passam pela adolescência, maturidade, velhice. No entanto, o repertório de personagens de *Alguns contos* comprova a maturidade precoce de Clarice como escritora, atenta a questões complexas do comportamento humano em todas as idades, tanto da adolescência (“Começos de uma fortuna”), como da mulher adulta (“Amor”), quanto da velhice (“Feliz aniversário”). Aliás, ao morrer com 57 anos, Clarice não experimentou as agruras das suas personagens mais velhas, octagenárias”. (GOLTIB, 2016, p. 62). Sublinhe-se ainda a idade da personagem Macabéa: “ela tem dezenove anos” (LISPECTOR, 1990, p. 29).

<sup>6</sup> O texto citado integra o subtítulo que o jornal *El País* direcionou à entrevista concedida ao periódico por Benjamin Moser: “Benjamin Moser: o culto brasileiro a Clarice Lispector embaça sua vida. Escritor americano defende o gênero da biografia literária como uma simples interpretação”. No corpo do texto, a fala do biógrafo confirma a manchete dada pelo jornal espanhol: “As biografias são como a interpretação de uma peça musical. As pessoas confiam muito no retrato, mas é apenas uma maneira de contar, é a *minha forma, minha história, e não a própria pessoa*” (MOSER apud AGUILAR, 2017, s/p, grifos nossos).

da entrevista, Moser metaforicamente confirma o que o subtítulo dado pelos repórteres evidencia: “A literatura brasileira enfrenta alguns obstáculos, pois não viaja muito. E eu resolvi comprar uma passagem para Clarice” (MOSER *apud* RODRIGUES, GABRIEL, 2016, s/p). Ora, a chamada da reportagem pontua algumas disparidades que urgem esclarecimentos. O subtítulo, de certa forma, iguala as produções do biógrafo à obra de Clarice Lispector: o escritor, a escritora. O posicionamento do norte-americano, inflado de pretensão, é de que sem sua interferência a obra de Clarice não teria “desembarcado” em outros continentes.

A fama internacional que Clarice Lispector goza de sua obra, sendo reconhecida como uma das principais escritoras do século XX, longe de estar associada às produções equivocadas de Moser, se reveste, sobretudo, da própria e instigante escritura da autora. Evidente que nomes relevantes serviram de suporte para levar a literatura intimista e universal de Clarice além das fronteiras estabelecidas pelo idioma português, uma vez que sua obra, desde quando a autora era viva, se materializou em outras línguas.

Em ensaio publicado por Nádia Battela Gotlib na revista CULT, a pesquisadora cita trabalhos importantes de professores, pesquisadores, tradutores, que, ao longo dos anos, se empenharam em fazer ainda mais conhecida a poética clariciana:

E as edições se propagaram a tal ponto, [...] que, há quatro anos, a agência Carmem Balcells registrava traduções em cerca de trinta países, em línguas como o hebraico, o russo, o tcheco, o turco, o coreano, o búlgaro, o finlandês, entre tantas outras (GOTLIB, 2016, p. 62).

Diante de tantas “coincidências” e inúmeros “equivocos” associados às produções de Benjamin Moser, são necessárias, diferentemente do que divulga o biógrafo, concepções críticas lúdimas acerca do que tem sido divulgado a respeito dos escritores brasileiros, bem como de que forma a cultura brasileira tem sido apresentada às nações. Urgem, ainda, posicionamentos críticos abalizados, a exemplo daqueles que alicerçam esta pesquisa, que refratem tamanhas impropriedades.

## Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. **Estudos avançados**, v. 24, n. 70, São Paulo: USP, 2010.
- AGUILAR, Andrea. Benjamin Moser: “O culto brasileiro a Clarice Lispector embaça sua vida”. Escritor americano defende o gênero da biografia literária como uma simples interpretação”. **EL PAÍS**, São Paulo, 18 out. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/16/cultura/1508155832\\_784760.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/16/cultura/1508155832_784760.html). Acesso em: 30 out. 2017.
- AVENDÃNO, Tom C. Clarice Lispector em 2017: o segredo mais popular da literatura brasileira. Aos quarenta anos de sua morte, memes da autora confundem sua produção, complexa e delicada, com autoajuda. **EL PAÍS**, São Paulo, 22 set. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/20/cultura/1505923237\\_969591.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/20/cultura/1505923237_969591.html). Acesso em: 27 out. 2017.
- CABALLÉ, Anna. La hipótesis judía. La biografía de Benjamin Moser explica el hermetismo de Clarice Lispector recurriendo a los orígenes hebreos de la escritora brasileña. **EL PAÍS**, São Paulo, 22 set. 2017. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2017/09/21/babelia/1505996394\\_889013.html](https://elpais.com/cultura/2017/09/21/babelia/1505996394_889013.html). Acesso em: 30 out. 2017.
- COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. *In*: COUTINHO, Edilberto. **Criaturas de papel**. Rio de Janeiro; Brasília, Civilização Brasileira; INL, 1980, p. 165-170. (Publicado originalmente em **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1976).
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu sou uma pergunta**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice fotobiografia**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009b.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- GOTLIB, Nádía Battella. De cuentos reunidos a Todos os contos: especialista em Clarice questiona o critério adotado em recentes edições de obras da autora. **Revista CULT**, São Paulo, ano 19, n. 214, jul. 2016, p. 58-63.
- GOTLIB, Nádía Battella. Memória encenada: retratos, recordações, reconfigurações. *In*: LISPECTOR, Elisa. **Retratos antigos**: (esboços a serem ampliados). Org. Nádía Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.



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

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

LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LISPECTOR, Elisa. **Retratos antigos**: (esboços a serem ampliados). Org. Nádya Battella Gotlib. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MOSER, Benjamin. A bruxaria literária de Clarice Lispector. Tradução: Paulo Migliacc. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 ago. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/08/1662854-a-bruxaria-literaria-de-clarice-lispector.shtml>. Acesso em: 11 nov. 2017.

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

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MOSER, Benjamin. Glamour e gramática. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NUNES, Aparecida Maria (org.). **Clarice na cabeceira**: jornalismo. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector jornalista**: páginas femininas & outras páginas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

PIÑON, Nélida. **Livro das horas**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

REVISTA CULT. Escritor é acusado de racismo por trecho em biografia de Clarice Lispector. s.d. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/escritor-e-acusado-de-racismo-por-trecho-em-biografia-de-clarice-lispector/>. Acesso em: 27 out. 2017.

RODRIGUES, Ana Helana; GABRIEL, Ruan de Sousa. Benjamin Moser: Clarice Lispector e eu deciframos um ao outro. O escritor americano é responsável pelas novas edições da escritora brasileira em inglês e por divulgar sua obra mundo afora. **Revista Época**, São Paulo, 17 mai. 2016. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/05/benjamin-moser-clarice-lispector-e-eu-deciframos-um-ao-outro.html>. Acesso em: 28 out. 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 121-129, enero/jun., 2008.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2003.

# DE MACABÉA ÀS MINAS DO SLAM OU NO PRINCÍPIO ERA A VOZ

FROM MACABÉA TO THE SLAM GALS OR IN THE BEGINNING WAS THE  
WORD

Numa Ciro<sup>i</sup>

**RESUMO:** Este estudo tenciona tornar audível a voz que, em mim, ecoa das leituras e releituras que faço há muitos anos, tentando acertar o meu tempo com *A hora da estrela*. Frente ao romance e, em seguida, ao filme, volto a ser criança, a que pede para que lhe conte aquela história infinitas vezes. Interrogo os mistérios inesgotáveis que habitam a poesia e a música, matérias primas desta obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Slam.

**ABSTRACT:** This study intends to make audible the voice that in me echoes from the readings and re-readings that I do for many years, trying to hit my time with *The hour of the star*. In front of the novel and then to the film, I'm a child again, the one that asks me to tell you that story endless times. I interrogate the inexhaustible mysteries that inhabit poetry and music, the raw materials of this work.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector. The hour of the star. Slam.

Submetido em: 22 out. 2018  
Aprovado em: 29 nov. 2018

Para Marcélia Cartaxo

CONTAM DE CLARICE LISPECTOR

*Um dia, Clarice Lispector  
intercambiava com amigos  
dez mil anedotas de morte,  
e do que tem de sério e circo.*

*Nisso, chegam outros amigos,  
vindos do último futebol,  
comentando o jogo, recontando-o,  
refazendo-o, de gol a gol.*

*Quando o futebol esmorece,  
abre a boca um silêncio enorme  
e ouve-se a voz de Clarice:  
Vamos voltar a falar na morte?  
João Cabral de Melo Neto*

---

<sup>i</sup> Numa Ciro: artista, poeta e psicanalista. Analista da Escola de Psicanálise Corpo Freudiano, Rio de Janeiro. E-mail: numaciro123@gmail.com.



## A culpa é minha

2017. Faz 40 anos que o romance poético *A hora da estrela* foi escrito por Clarice Lispector, exatamente no ano da sua morte. “Não fui ver a baleia que estava a bem dizer à porta da minha casa a morrer. Morte, eu te odeio”<sup>1</sup>. Vida e Morte: Esse par de significantes, sempre ativo, deu contorno temático ao conjunto da sua obra; a inquietação que a despertava para escrever: “Quando não escrevo estou morta”<sup>2</sup>; e a curiosidade sobre o inconsciente como saber, esse saber que não se sabe: “*Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe*”<sup>3</sup>. Neste sentido, o texto de Clarice nos põe a nu. Somos pegos de surpresa como uma criança perdida com o endereço no bolso.

1985. Suzana Amaral<sup>4</sup> leva às telas de cinema esta obra literária e realiza o desejo de Rodrigo, o narrador: “*Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso*”. O filme *A hora da estrela* é uma das mais belas obras do cinema brasileiro. Para fazer essa passagem impecável da arte literária à arte cinematográfica, a diretora contou com a perfeição do trabalho da atriz Marcélia Cartaxo<sup>5</sup> e pôde nos apresentar não o retrato de Macabéa, apagando a imagem que criamos dela em nossa leitura solitária. O que há de genial neste filme é que os mistérios de Clarice intocados não permitiram que compreendêssemos tudo: “Sou tão misteriosa que não me entendo”<sup>6</sup>.

2017. Escrevo este ensaio na tentativa de tornar audível a voz que em mim ecoa das leituras e releituras que faço há muitos anos tentando acertar o meu tempo com *A hora da estrela*. Frente ao romance e, em seguida, ao filme,

---

<sup>1</sup> “Morte de uma Baleia”. In: *A descoberta do mundo*. p. 127.

<sup>2</sup> Última entrevista de Clarice em 1977, ao repórter Júlio Lerner. Ela pediu para que esta entrevista só fosse ao ar depois da sua morte.

<sup>3</sup> Todas as citações em itálico são retiradas do romance *A hora da estrela*. Versos da canção, “A Hora da Estrela de Cinema” de Caetano Veloso, composta para o espetáculo de Maria Bethânia *A hora da estrela*, 1984.

<sup>4</sup> Em 2015, o filme entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema como um dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

<sup>5</sup> Como atriz, Marcélia Cartaxo, oriunda do sertão da Paraíba, ganhou, por este papel, o Urso de Prata no Festival de Berlim.

<sup>6</sup> “O meu próprio mistério”. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 116.

volto a ser criança, a que pede para que lhe conte aquela história infinitas vezes. Interrogo os mistérios inesgotáveis que habitam a poesia e a música, matérias primas desta obra. *“O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma linha oculta fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa”*.

## A hora da estrela

*Há uma certeza em mim, uma indecência:  
Que toda fêmea é bela  
Toda mulher tem sua hora  
Tem sua hora da estrela  
Sua hora da estrela de cinema  
Caetano Veloso*

O que Macabéa queria mesmo era ser artista de cinema. Mas... *“Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso?”* Onde essa menina nordestina encontraria as vias para se articular às redes sociais e dominar a matéria dos signos que a levariam, como atriz, ao set de filmagem?

Clarice toca de forma musical a dor que massacra os corpos despencados no abismo cavado pela divisão social em nosso país, considerado um dos mais desiguais do mundo em distribuição de riquezas: *“Quem organizou a terra dos homens?”* Há 40 anos, não passava pela cabeça de ninguém a mais leve desconfiança de que uma moça como Macabéa tivesse alguma chance de se transformar em estrela de cinema. *“Já tentei reformar o mundo. Mas quem sou eu, meu Deus, para mudar as coisas?”*<sup>7</sup>. Nos versos de Caetano, *“toda mulher tem sua hora de estrela/ estrela de cinema”*. Mas Macabéa, que *“tinha olhar de quem tem uma asa ferida”*, carecia até do reconhecimento de ser uma mulher: *“(…) o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. (...) mal tem corpo para vender, ninguém a quer”*.

Qual seria a hora da estrela? Se, por um lado, os astros nos asseguram uma estabilidade pela constância com que se nos mostram, ao mesmo tempo

---

<sup>7</sup> “Clarice por ela mesma”. In: Cadernos de Literatura Brasileira, 2004. p. 67.

dizemos que até mesmo as estrelas nascem e morrem. O desfazimento do sujeito “*sem chance*” de vingar no mundo dos desejos, fazendo vinco em todo e qualquer acontecimento. E assim o tempo dura ou se desfaz a cada frase do romance, e nos suspende como marionetes ao brincar com nossas certezas sobre o nome, o lugar, as pessoas - o homem, a mulher - as coisas, tudo: A Hora da Estrela é a hora da desinvenção do mundo. Lembrando Drummond: “Dessa hora eu tenho medo”<sup>8</sup>.

### **Ela que se arranje**

Lispector é um nome estrangeiro, de outra distância, mas também provocante de estranhezas, como o nome Macabéa: “É um nome que quando escrevi meu primeiro livro, Sérgio Milliet (eu era completamente desconhecida, é claro) disse assim: ‘Essa escritora de nome desagradável, certamente um pseudônimo...’. Não era, era meu nome mesmo”. “Eu perguntei a meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia. Ele disse que há gerações e gerações anteriores. Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando, perdendo algumas sílabas e foi formando outra coisa que parece “Lis” e “peito”, em latim<sup>9</sup>.

Escutemos a palavra ‘Macabéa’. Do lado da autora, Clarice era judia, alguns leitores da obra associaram aos Macabeus, antigos rebeldes judeus. É assim que somos fisgados pelos significados. Do lado da personagem, nos mordem os significantes. Esta palavra foi elevada à condição de nome próprio pela escolha da sua mãe: Um nome inventado e dado um ano depois do nascimento da criança. Ao nomeá-la, a mãe de Macabéa escolheu uma palavra que não era considerada, na sua cultura, apropriada para se transformar em nome de gente. Esta escolha demarca para a personagem aquele lugar de onde ela será sempre interpelada para explicar como aquela palavra vingou como seu nome: “*Não sei o que está dentro do meu nome*”. O que há de seguro dentro dos nomes? O que há de inusitado, no nome Macabéa, recebe o carimbo da fatalidade ligada ao seu nascimento: a recém-nascida era cobiçada pela morte

---

<sup>8</sup> Verso do poema “Anoitecer”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*, musicado por José Miguel Wisnik. Faz parte dos CDs *Pérolas aos poucos*, 2003 e *Indivisível*, 2011.

<sup>9</sup> Ver nota 2.

iminente, a qual não deixaria a criança vingar, assim como quando se falam das plantas. A mãe fez uma promessa à Nossa Senhora da Boa Morte que lhe daria esse nome caso a Virgem a livrasse... da morte. Macabéa então é um nome/passaporte que possibilita à virgem nordestina transitar entre a vida e a morte na cidade grande. A Boa Morte sustentou sua vida. E não é por acaso que Macabéa o tempo todo se finge de morta. Não por uma simples adequação descolada do sintagma “Boa Morte”: Mas apenas para o leitor sofrer em seu lugar. Ele que se arranje com isso.

### O direito ao grito

Durante estas quatro décadas passadas, as mulheres moradoras de favelas e bairros nas periferias dos grandes centros urbanos – em sua maioria negras e nordestinas – deram início a um processo de mudanças, social e cultural, sem precedentes na nossa história: As Macabéas do Brasil periférico se tornaram irreconhecíveis. Não fosse *A hora da estrela*, jamais teríamos este encontro tão íntimo com a alma de moças como Macabéa, que talvez nem existam mais. Ou... não mais aquele olhar, o de Clarice, essa vidente literária do inconsciente: “*É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina*”.

A sensibilidade da autora, aliada à sua destreza em trabalhar com a matéria viva das palavras, nos revela uma verdade captada no que há de mais íntimo e singular na transeunte, o avesso do avesso do flâneur de Baudelaire, e constrói essa personagem fascinante que nos olha de um ponto de onde não podemos escapar. Assim, provoca em nosso corpo uma emoção inquietante, tanto por recebermos a visita das velhas lembranças, quanto pelo despertar de sentimentos ainda desconhecidos. Arrisco dizer que ninguém fica indiferente a Macabéa, oriunda do sertão do Nordeste do Brasil, nem mesmo aqueles que supostamente estariam fora daquele contexto cultural e/ou social, como diz Rodrigo, o narrador: “*Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? Ou confessa: Sei de muita coisa que não vi*”.

Quando o repórter Júlio Lerner<sup>10</sup> perguntou a Clarice onde ela foi buscar, dentro si, a personagem nordestina, ela respondeu que morou no Nordeste, e nos dá a impressão que ela sabe de alguma coisa disso que é preciso saber para ser dito na forma literária: Ela fala de um lugar que nos faz apostar na legitimidade de sua empreitada: ela carrega consigo o sertão da sua infância em Pernambuco. Haveria esta isca interna que a fez fisgar aquele ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro, quando foi passear na Feira de São Cristóvão? “*O que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim*”.

### Registro dos fatos antecedentes

É desse ponto que se posicionam os poetas do *rap*, no universo simbólico do hip-hop. Do ponto de vista de um lugar, apenas desse lugar, se poderá ter a visibilidade de uma determinada situação humana, a partir da qual se confere a legitimidade dos discursos inseridos neste âmbito onde estão em jogo as relações de poder. “O investimento de uma voz pode constituir o traço que permite a um grupo se reconhecer”<sup>11</sup>. Este “lugar de fala”<sup>12</sup> é uma novidade que se constituiu como expressão de uma verdade sobre o mal-estar em nossa cultura nos dias atuais, através das vozes<sup>13</sup> dos poetas e artistas até então habitantes de um gigantesco túmulo de silêncio: Os cidadãos trabalhadores atrelados à cadeia produtiva das riquezas, mas fora da cadeia de distribuição. Não me escapou neste ponto a lembrança das leituras que Lacan empreendeu sobre a mais-valia para precisar o verdadeiro sentido de alienação.

Este saber sobre o outro não se revela, através da escrita de Clarice, por uma identificação especular com a personagem em si mesma. É como se fragmentos de uma verdade exposta vindos desse lugar puxassem as cordas dos nossos nervos e fizessem vibrar em cada um de nós a voz do que supúnhamos ser a voz da nossa própria natureza. A inquietação maior é motivada pela dúvida sobre esta natureza, pela clarividência com que essa voz

---

<sup>10</sup> Ver nota 2.

<sup>11</sup> Tradução livre de minha autoria. VIVES, Jean-Michel. *La voix sur le divan: musique sacrée, opéra, techno*. Paris: Aubier, 2002. p. 22.

<sup>12</sup> Sobre isto ler RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

<sup>13</sup> Ver o artigo que escrevi sobre este tema na revista *Z Cultural* do PACC-UFRJ. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/vozes-da-periferia-de-uma-ciro-2/>

interior nos orienta no sentido de seguirmos o trânsito entre o fora e o dentro, o estranho e o familiar, o eu e o não-eu, o eu e os outros: “*Se tivesse a tolice de perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão*”. “*Quem pergunta é incompleto*”.

O que nós analistas dizemos do nosso jeito: quem pergunta é o sujeito, tendo que se virar com essa incompletude pela falta que o constitui, bancar o seu desejo oriundo do oco de seu ser e, mais ainda, não recuar frente a angústia de saber sobre o impossível. Essa voz, que faz ecoar um saberzinho que seja sobre a verdade de nosso impossível ser, ecoa através das ondas sonora imagéticas da escrita ficcional: “*A moça é uma verdade da qual eu não queria saber*”. Trata-se da mesma voz que sopra os fragmentos desta verdade aos analisantes, através da associação livre. De repente, estejamos no divã ou na poltrona, viramos a formiguinha passeando na banda de Moebius. Todos somos leitores: o analista, o analisante, até mesmo os leitores.

## Quanto ao futuro

*Defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos,  
gastando pouco de sua vida para esta não acabar.*

No dia 13 de outubro de 1935<sup>14</sup>, Freud recebeu a visita do escritor americano Thornton Wilder<sup>15</sup>. Conversa vai, conversa vem, Freud confessou o desejo de que a psicanálise fosse assimilada de tal forma que aparecesse na ficção como “romance puro”. Lamentava que este processo talvez durasse séculos, pois alguns escritores utilizavam a psicanálise na ficção de forma esquemática, ressaltando sua natureza clínica. Wilder respondeu que este autor que Freud procurava já existia, era James Joyce e que a sua obra *Ulisses* faz emergir a psicanálise como “romance puro”.

---

<sup>14</sup> *Diário de Sigmund Freud: crônicas breves*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000. Segundo Michael Molnar, organizador destas crônicas breves, “A visita do escritor americano está documentada tanto nas cartas de Freud quanto nos diários de Wilder. Este encontro serviu de ocasião para uma fascinante discussão sobre literatura e psicanálise, de Franz Welfel a James Joyce”.

<sup>15</sup> Embora Freud tivesse elogiado seu livro *The Bridge of San Luis Rey*, numa carta a Arnold Zweig, como “maravilhoso” e recomendado a seu filho como “extraordinariamente belo”, disse ao próprio autor que jogara fora *Heaven’s My Destination* e lhe perguntou porque escreveu sobre um tema que não daria para ser tratado poeticamente.



Não me consta que Lacan tenha se referido em algum lugar a esta visita. Mas calhou de ele ter se ocupado com a obra de James Joyce durante as apresentações do seu Seminário 23, *O sinthoma*<sup>16</sup>. Lacan disse: “Joyce é o signo do meu embaraço...” e provoca uma mudança sobre como interrogar uma obra de arte, não mais procurando-a entre as formações do inconsciente. A nossa atenção agora deve focar o saber fazer com o sinthoma. O estudo de Joseph Attié<sup>17</sup> sobre a obra de Stéphane Mallarmé nos oferece uma rigorosa pesquisa sobre esta virada na obra de Lacan, motivada pela sua leitura das obras de Arte, precisamente a obra joyceana.

Freud sofria com o avanço da idade concomitante ao agravamento da sua doença, o que também fazia aumentar as suas preocupações sobre o futuro da psicanálise. Ele temia que a sua descoberta pudesse se transformar em mais uma ilusão que embalasse o futuro sombrio da civilização que ele sentia como se estivesse a desmoronar. Mal tinham sido recolhidos os escombros da Primeira Guerra e, de novo, já pesava no ar o prenúncio de uma catástrofe iminente, embora apenas um número muito pequeno de pessoas tenha conseguido decifrar com antecedência os sinais dessa catástrofe: a Segunda Guerra, que eclodiu no final de 1939. Freud foi um daqueles que não se deram conta de que o regime nazista estava se fortalecendo no próprio exercício da crueldade com a qual praticou o Holocausto, o genocídio contra o povo judeu, da forma como tardiamente conhecemos.

Durante a Guerra Civil Russa, a família de Clarice Lispector perdeu suas rendas em decorrência da perseguição aos judeus e dos extermínios de muitos deles e se viu obrigada a imigrar de lá, chegando ao nordeste do Brasil em 1922. Clarice tinha com 2 anos de idade.

É oportuno nos lembrarmos agora do episódio da queima de livros em toda a Alemanha, no dia 10 de maio de 1933. Este episódio foi justificado pelo escritor nazista, Hanns Johst, como a “necessidade de purificação radical da literatura alemã, de elementos estranhos que possam alienar a cultura alemã”. Freud concluiu que tínhamos progredido: em outros tempos determinados

---

<sup>16</sup> LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*, 1975-1976. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Sergio Laia. Revisão André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

<sup>17</sup> ATTÍE, Joseph. *Mallarmé o livro: estudo psicanalítico*. São Paulo: Forense, 2013.

poderes constituídos queimavam os autores e naquela ocasião queimaram apenas os seus livros. No entanto, o grande poeta Heinrich Heine – que Freud admirava e de cuja obra fez comentários e citações em muitos pontos da sua obra – profetizou: “Onde se queimam livros, acabam-se queimando pessoas”. Quanto ao fato do poeta se antecipar ao psicanalista, é bastante conhecido o dizer de Freud, e depois a confirmação de Lacan, sobre o fato de que o poeta, o artista, o escritor criativo descobre antes de todos o que só depois os cientistas haverão de teorizar. Espero que nós analistas possamos ainda retirar lições inesperadas das obras dos autores e artistas contemporâneos.

### **Ela não sabe gritar**

*“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. É o sussurro que me impressiona”.*

A ironia do destino escancara os dentes, quando o namorado de Macabéa, que também responde por um nome inventado, Olímpico, joga o peso do nome que carrega na cara de Macabéa, mangando do nome dela. O constrangimento abate o ânimo do leitor. Macabéa, por sua vez, conta o que sabe sobre a escolha de seu nome inventado pela sua mãe, dadas as circunstâncias perigosas. A Boa Morte a salva das convenções do mal-estar onde chafurdam os vivos, nesse mundo organizado pelas convenções sociais criadas para demarcar lugares de poder entre as pessoas: “(...) *ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim*”. Macabéa parece indiferente ao tom irônico de Olímpico e recolhe, em seus (des)encontros, apenas as palavras toscas dele, sem valorizar a artimanha chistosa e violenta com a qual o rapaz a destitui do lugar de desejo. “*Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra?*” A nordestina sente ou não sente? Mostra ou esconde aquela dor que todos deveriam sentir?

## História lacrimogênica de cordel

A presença fascinante de Macabéa nos atrai pelo apagamento, por uma luz que surge do inesperado, da própria opacidade. Lá, onde nada devia existir, ela vinga. Sua teimosia em viver é um grito que se ouve no silenciar do próprio grito. Ela não fala porque não sabe o que dizer, mas porque não há quem a escute. Há um incômodo que parece vir do sentirmo-nos cúmplices sobre aquela certeza enclausurada no preconceito. A questão é muito sutil e carece de tempo para que essas próprias pessoas conquistem sua voz e o direito de falar. A nordestina é tida por ignorante, menos gente, advinda daquele lugar social de “inocência pisada”<sup>18</sup>, onde não se é gente de verdade. Mas na verdade, Macabéa dissimula o que sabe, recusa entrar no jogo onde ela já entraria como perdedora. É então que trago para este momento, a voz das Minas do Slam que são, na minha leitura, as Macabéas falantes. Assim se passaram 40 anos... Agora há quem escute o seu grito. Ingrid Martins, poeta das periferias grita os seus versos de vida e morte em praça pública: “Sendo culpados ou não/ somos julgados sem poder dizer o que somos/ Não temos direito a advogado/ pois somos julgados e condenados nas ruas escuras nos becos apertados/ Onde o nosso maior direito é o de ficar calado/ Todo-santo-dia somos silenciados/ E temos que ser fortes/ porque ainda há quem diga que no Brasil não existe pena de morte”.

## Lamento de um blue

Slam é uma competição onde os poetas recitam ou leem seus poemas que devem ter exatamente 3 minutos, cujas performances são julgadas por um júri formado no início das apresentações. Eles devem levar em consideração a forma como o poema é dito para angariar a atenção do público e sustentar a curiosidade sobre o texto. Assim como os saraus que se espalharam pelas periferias de São Paulo e agora em todo o país, o Slam foi tomado pelos negros, pelas mulheres, pelos gays e transexuais, por toda gente que vive de um jeito que não era para vingar como sujeitos. Em sua maioria, são moradores de

---

<sup>18</sup> Ver nota 2.

favelas e periferias das grandes cidades. Dizem que encontraram no Slam um “lugar de fala, lugar de ressignificação”<sup>19</sup>.

Há o Slam das Minas, constituído apenas por mulheres, como diz a poeta Jade, “como se fosse um outro mundo, um mundo à parte. Há o mundo onde as mulheres não falam e o mundo onde as mulheres falam. O Slam das Minas é o mundo onde as mulheres falam”<sup>20</sup>. E falam do que estava calado em Macabéa que “*tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas*”.

### **Assovio ao vento escuro**

Roberta Estrela D’Dalva<sup>21</sup>, filha de pai nordestino com mãe paulista, é uma das precursoras deste modo de saber fazer com o *sinthoma* tomando a arte como arma de luta contra a condição de desvantagem das mulheres em relação aos homens com os quais compartilham o mesmo processo de divisão social no nosso país. As poetisas do Slam são as estrelas das palavras que fizeram a sua Hora. Agora elas elevaram suas vozes, tomaram a palavra no grito e conquistaram o poder de serem escutadas e mais que isso: donas da voz do seu tempo. “Pois durante anos fomos silenciadas, amarradas/ Abusaram das nossas, as convenceram de que não eram nada/ Só que minha geração não fica mais calada, / Hoje minha boca é meu escudo e minha espada”<sup>22</sup>.

### **Eu não posso fazer nada**

Podemos fazer uma aproximação entre os momentos iniciais do processo psicanalítico<sup>23</sup>, quando observamos os primeiros efeitos dessa leitura do

---

<sup>19</sup> A partir desses links, pode-se chegar a uma variedade enorme de grupos de poetisas do Slam. <https://ihateflash.net/zine/primeiro-slam-das-minas-rio-de-janeiro> | <https://revistacaliban.net/ativismo-po%C3%A9tico-do-slam-resist%C3%A2ncia-cb23c4d01234>

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xNWBpKcsY4w>

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dFlpwfGsY9s&t=8s> |

<https://www.youtube.com/watch?v=UdWqAC2gCg8>

<sup>22</sup> DUARTE, Mel. *Negra nua e crua*. São Paulo: Ijuma, 2016.

<sup>23</sup> LIMA, Marcia Mello de; JORGE, Marco Antônio Coutinho. (org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Editor José Nazar; Cia. de Freud; PGPSA/IP/UERJ, 2009.

inconsciente através de mudanças da posição subjetiva. Com as poetisas do Slam, que já publicam seus livros, reconhecemos este efeito simbólico quando ergueram as suas vozes de um silêncio secular, tomaram a palavra e sentaram-se à mesa das negociações simbólicas na cultura contemporânea brasileira. Assim como observamos no processo psicanalítico essa passagem do destino para a história, é saber notório que os artistas do movimento hip hop deram início a todo este processo. Hoje, as Minas do Slam também apanharam esse primeiro grito e se fizeram sujeitos de sua história pela mediação da arte, a exemplo da poesia de João Cabral: Tecendo a manhã<sup>24</sup>.

### Saída discreta pela porta dos fundos

O narrador: *“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”*.

Clarice disse<sup>25</sup>: “Antes dos 7 anos eu fabulava. Eu ensinei a uma amiga um modo de contar histórias. Eu contava uma história e, quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava e, quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: ‘Não estavam bem mortos’. E continuava. Com 7 anos eu aprendi a ler”.

Então... tentando desculpar o narrador, fui buscar na infância de Clarice um lugar para a minha criança, que não cansa de ouvir esta história, e assim tratar minha impotência frente ao destino inexorável de Macabéa, na tentativa de salvar o que de mim morreria com a sua morte.

Clarice<sup>26</sup>: “(...) quando via um menino ou menina passar na porta de casa perguntava: ‘Você quer brincar comigo?’ Os *não* eram muitos, os *sim* poucos”.

Peço a Clarice para entrar na brincadeira e dizer: ‘Macabéa não está bem morta não’. E assim, me acalentei imaginando um encontro entre Macabéa, heroína e mártir do romance, com as Minas do Slam, que tem um dos lemas ligados nos parangolés simbólicos de Hélio Oiticica, com os quais se pode vestir

---

<sup>24</sup> “Tecendo a Manhã”. In: LISPECTOR, Clarice. *A educação pela pedra*.

<sup>25</sup> “Clarice por ela mesma”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2004, p. 59.

<sup>26</sup> “Itinerários: da Rússia ao Recife”. In: GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995. p. 74.

o pensamento para ir à luta: SEJA HEROÍNA SEJA MARGINAL<sup>27</sup>. Eu li, eu vi: Macabéa saiu da cartomante grávida de futuro.

Vinte e dois anos depois da publicação do romance, Marcélia Cartaxo, a nordestina do sertão da Paraíba, oferece a Macabéa o prêmio de melhor atriz: um dos mais prestigiados prêmios do mundo. Marcélia ouviu, quase no final, quando “*Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro: — Quanto ao futuro*”.

O Futuro serve para a gente inventar.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Record, 2003.

ATTIÉ, Joseph. **Mallarmé o livro**: estudo psicanalítico. São Paulo: Forense, 2013.

DUARTE, Mel. **Negra nua e crua**. São Paulo: Ijuma, 2016.

FREUD, Sigmund. **Diário de Sigmund Freud 1929-1939**: crônicas breves. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000.

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

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23**: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LIMA, Marcia Mello de; JORGE, Marco Antônio Coutinho. (org.). **Saber fazer com o real**: diálogos entre psicanálise e arte. Rio de Janeiro: Editor José Nazar; Cia. de Freud; PGPSA/IP/UERJ, 2009.

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

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

LISPECTOR, Clarice. Clarice por ela mesma. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, v. especial, n. 17 e 18, dez. 2004. p. 56-95. ISSN: 1413-652X.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

VIVES, Jean-Michel. **La voix sur le divan**: musique sacrée, opéra, techno. Paris: Aubier, 2002.

---

<sup>27</sup> Ver nota 14.

## **A PAIXÃO SEGUNDO G. H., DE CLARICE LISPECTOR E O ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS: A PERCEPÇÃO DO ABSURDO ENTRE OS “MUIROS” LÚCIDOS DA RAZÃO CONTRAPOSTO AO ITINERÁRIO DA PAIXÃO**

**THE PASSION ACCORDING TO G. H., BY CLARICE LISPECTOR AND THE STRANGER, BY ALBERT CAMUS: THE PERCEPTION OF THE ABSURD BETWEEN THE LUCID “WALLS” OF REASON OPPOSED TO THE ITINERARY OF PASSION**

*Deivity Kássio Correia Cabral<sup>i</sup>*

**RESUMO:** Neste texto aproximarei duas forças que constituem a alma e a consciência humanas: a paixão (*pathos*) e a razão (*logos*). O *lócus* de minha investigação percorrerá as narrativas literárias: *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector e *O estrangeiro*, de Albert Camus, suscitando nuances discursivas, contrapostas às ambas narrativas; isto é, os excessos metafóricos e a depuração discursiva. No primeiro ato será de irremediável importância, entendermos que toda estética está aliciada a uma ética; uma razão que manipula estratégias técnico-formais na exposição de um pensamento abstrato. No segundo ato, aprofundarei a pulsão vital que conduz toda inspiração criativa: a paixão, uma vez que, segundo Aristóteles, toda pulsão está a serviço da razão. Neste paradoxo, seja pelo frêmito das emoções ou pela ética imposta pela razão, o *absurdo* existencial se revela nos atos e nos hábitos das personagens, mostrando-as o grande dilema moral entre o homem e a irracionalidade do mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos Literários. Filosofia. Existencialismo. Absurdo.

**ABSTRACT:** In this text, I will try to enclose two forces that constitute human soul and consciousness: passion (*pathos*) and reason (*logos*). The *lócus* of research will be the literary narratives: *The passion according to G. H.*, by Clarice Lispector and *The stranger*, by Albert Camus, bringing discursive nuances, opposed to both narratives; that is, metaphorical excesses and discursive purification. In the first act, it will matter that we understood that all aesthetics is enticed by an ethics; a reason that manipulates technical-formal strategies in the exhibition of an abstract thought. In the second act, I will analyze the vital drive that leads to all creative inspiration: passion, because, according to Aristotle, every drive is on duty to reason. In this paradox, whether through the thrill of emotions or over the ethics imposed by reason, the existential absurd reveals itself in the acts and habits of the characters, showing them the great moral dilemma between man and the irrationality of the world.

**KEYWORDS:** Literary studies. Philosophy. Existentialism. The absurd.

Submetido em: 15 out. 2018  
Aprovado em: 29 nov. 2018

---

<sup>i</sup> Licenciatura em Letras, Língua Portuguesa da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.  
E-mail: dkcabral@outlook.com.



## Introdução: entrelaces do ético ao estético

No decorrer deste trabalho tentarei aproximar (entendendo suas singularidades) duas escrituras enigmáticas que, aparentemente, antagônicas, contornam dilemas morais semelhantes. Em busca de perceber diálogos sutis entre o ético e o estético, bem como o dizer pessoal de cada escritor sobre a vida e o *absurdo* que é existir, alguns elementos temático-formais serão explorados, revelando seja num jogo de emoções, seja num depuramento discursivo, uma unidade “concreta e intuitiva”<sup>1</sup> de criação. Nesta trama, vida e ficção estarão unidos, nos levando a alcançar – sob uma “vertiginosa força monótona”<sup>2</sup> – o confronto moral-metafísico do *Absurdo*<sup>3</sup>.

Antes de adentrarmos à análise das duas obras *A paixão segundo G. H.* (PSGH), de Clarice Lispector e *O estrangeiro* (OE), de Albert Camus, Bakhtin (2002) expõe uma particularidade importante no ato de produção artística; o autor se refere à própria compreensão leitora, cujo olhar está imbricado ao juízo ético do autor. Para Bakhtin (2002) a ética do autor é indissolúvel à tessitura literária, pois que posiciona e constrói objetos estéticos na transmissão de uma realidade que preexiste à criação artística; isto é, é a intenção do autor que visa seduzir o olhar do leitor, direcionando-o a pensamentos e posicionamentos desconhecidos aos seus princípios de realidade. À vista disso, a arte (a Literatura especificamente) não se afasta da realidade costumeira vivenciada pelo leitor; ao contrário, segundo o autor: “A atividade estética[...] enriquece-as e complementa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos” (BAKHTIN, 2002, p. 33).

Partindo dessa primeira noção, ao olharmos os valores estéticos a serem comparados, deveremos considerar o estilo e os objetivos de cada escritor. Clarice Lispector, à contrapelo de Albert Camus, tem como intento criativo a exteriorização de seus abismos interiores. A forma estética de Clarice se

---

<sup>1</sup> Bakhtin, 2002, p. 33.

<sup>2</sup> Barthes, 2004.

<sup>3</sup> Entendo o conceito de *Absurdo* com base na tese filosófica de Albert Camus que propõe uma nova moral a existência do homem. O *Absurdo* “é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. É, no momento, o único laço entre os dois. Cola-os um ao outro como só o ódio pode fundir os seres. É tudo o que posso discernir nesse universo sem limites em que prossegue a minha aventura” (CAMUS, 1942, p. 20).



canaliza num frêmito passional; sua verborragia tenta alcançar, estruturalmente, os lugares pouco visitados da mente, explorando a arbitrariedade do signo: significante/significado. Mais especificamente, Clarice é uma escritora comprometida com o ser sob linguagem, naquilo que Olga de Sá (1979, p. 22) afirma como a “espessura do ser”. A narração clariceana nos ensina a caminhar por nossos desertos interiores, rumo à neutralidade de respostas, a neutralidade de identidade e a descoberta do “segredo mais remoto do mundo” (LISPECTOR, *PSGH*, 2009, p. 137).

De acordo com Assis Brasil, Clarice Lispector engendrou diversas ficções, em especial a *PSGH*, mais voltada para o conhecimento filosófico de que para os aspectos formais da ficção. Logo, para ele, “desenvolve-se no romance um pensamento não uma vida, o que leva a reconhecer uma coerência filosófica em Clarice [...]” (ASSIS BRASIL apud AMARAL, 2005, p. 101). No entanto, a autora não é uma filósofa, muito menos uma pensadora, sendo o cerne de seu ato criativo uma busca incessante de entendimento da própria vida. Em vista disso, sua prática reflexiva lhe exige um canal concreto de expressão, sendo a linguagem literária a forma justa e comunicadora de suas experiências pessoais, permitindo-lhe encontrar os mesmos desafios que muitos filósofos no ato de escrever.

Paralelamente, vemos Albert Camus, filósofo franco-argelino, que opta pelo canal artístico na exposição de seus pressupostos filosóficos. É indubitável a manipulação estratégica de Camus, que se apropria dos mecanismos do romance “como suporte concreto do pensamento abstrato” (BARRETO, 1971, p. 144). Logo, o escritor se aproxima da Literatura para tornar concretas suas ideias, suas investigações ontológicas. Há uma pretensão moral tácita na escritura camusiana, submersa sob as linhas das palavras, objetivamente, postas.

Todavia, antes de tecer relações, estéticas e éticas, em torno da obra de Camus, considero aquilo que Maurice Blanchot dissertara, no livro *A parte do fogo*, sobre um tipo específico de romance, o *romance de tese*:

Reconhecidos como meios de conhecimento, a arte e mesmo o romance estão obrigatoriamente destinados a se encontrar com outras disciplinas intelectuais. Esse encontro nada tem de extraordinário, foi



quase uma constante em toda a história do pensamento. Dos pré-socráticos a Dante, de Leonardo da Vinci a Goethe, de Cervantes a Kafka, **a história está repleta de obras de arte que não apenas expõem ideias, mas também as encontram, não se contentam em ilustrar certa imagem da nossa condição, mas a aprofundam e transformam.** (BLANCHOT, 1997, p. 189, grifo meu).

Blanchot, ao falar do *romance de tese*, direciona nosso olhar às relações conjuntas da Literatura e da Filosofia. Blanchot (1997), o filósofo, exercendo o papel de investigador, expõe suas ideias intrincado com a matéria da linguagem, posto ser este o canal de comunicação da filosofia, no qual viabiliza seus conceitos e teorias. Logo assim, não só Camus, mas milhares de filósofos, desde os pré-socráticos, produziram raciocínios, juízos éticos por meio de um trabalho estético. Entretanto, para que tal ato tivesse aprofundamento e forma, as próprias ideias tiveram que ser fundidas aos objetos estetizados – isto é, paisagem, linguagem, personagens etc.) – formando um todo “concreto e intuitivo” imerso na realidade da cultura e do conhecimento filosófico. O trabalho estético, melhor dizendo, a arte de dramatizar tornou-se, portanto, participante do conhecimento filosófico, haja vista a Literatura ser uma constituição entre o conhecimento intuitivo e estético.

Atendo-me ainda ao excerto anterior, é de total importância enfatizar o que Blanchot (1997) afirmara sobre as obras conceituadas, as quais “[...] não se contentam em ilustrar certa imagem da nossa condição[...]”. A imagem é a pedra angular do escritor-filósofo, à qual ele utiliza como artifice no processo escritural, ilustrando tanto as paisagens, quanto a existência e o cotidiano absurdo das personagens. Camus é um entre esses escritores-filósofos, cuja expressão sugere os recursos da imaginação do leitor como modo de conter o falatório mentiroso, aliciado pelo discurso burocrático, repleto de ambiguidades. O escritor Camus, portanto, corta à palavra uma significação-padrão, centrada em um lugar-comum, trazendo à forma uma razão, desconectada de um estrato social, possibilitando a disseminação de múltiplos pensamentos. A imagem, à vista do que foi dito, é o único modo capaz de subverter a norma da linguagem, sendo dever do filósofo/escritor “aprofundá-la” e “transformá-la” na busca de uma expressão pungente.

Albert Camus, assim como Sartre, Malraux entre outros filósofos, se lançaram ao trabalho artístico (em específico na arte literária) na busca de

solucionar o sofrimento e o desamparo que a sociedade no pós-guerra, século XX, estava vivendo. Milhares de pessoas deserdadas de sonhos, valores, democracia e principalmente razão. Camus renuncia os ideais absolutos do passado, advindo de Hegel e demais escritores românticos, e busca a concretude de novos valores, baseados na experiência absurda da condição humana.

O homem vive num mundo por ele recusado. A sua contradição, que o divide, consiste em recusar sem fugir. **A consciência do homem revoltado faz com que ele perceba que a vida é um desenrolar contínuo de realizações parciais.** Encontramos alegrias e tristezas, dúvidas ou certezas, que sempre terminam por nos transmitir o sentimento de que somos estranhos a esse mundo. O verdadeiro conhecimento que irá terminar por reconciliar o homem consigo mesmo somente será encontrado na morte. (BARRETO, 1991, p. 104-105, gripo meu).

O que Vicente Barreto argumenta é intrínseco ao sentimento de revolta e indiferença vivida pelo homem absurdo. O autor disserta sobre as diferentes atitudes e raciocínios escolhidos pelo homem movido pela revolta, frente aquele homem movido pelo totalitarismo. O que Barreto quer nos dizer se decifra no próprio sentimento do *absurdo*, conhecimento profundo que afasta o homem de qualquer atitude ou paixão extremista. Albert Camus, em sua tese do *Absurdo* pretende despertar, conscientemente, o homem diante do sistema convencional, fazê-lo analisar o mundo irracional, escondido em face do hábito, uma vez que “a consciência do homem revoltado [aquele que é consciente de sua vida] faz com que ele perceba que a vida é um desenrolar contínuo de realizações parciais”. Tudo é incerto. Tudo é um desenrolar constante de eventos imprevistos, no qual somos perseguidos pelo destino mortal.

Nesta querela entre elementos internos à obra literária e extraliterários (biográficos, sociais e filosóficos) prosseguiremos à análise proposta, compreendendo de antemão que o juízo ético está envolto de pulsões instituais (*pathos*) e ambos estão a serviço da razão (*logos*). De acordo com Gérard Lebrun (2009, p. 11) :“Sem dúvida, devemos aprender a viver em conformidade com o *logos*, mas sem esquecer que as paixões continuam sendo a matéria de nossa conduta[...]. Paixão e razão são inseparáveis [...]”.

À vista disso, ambos escritores se submetem a diferentes ímpetus emocionais na expressão de distintas impressões estéticas; isto é, Clarice se vale do fluxo de consciência, do discurso verborrágico e dos eflúvios emocionais, enquanto, adversamente, vemos Camus, valendo-se da virtuosidade, da depuração discursiva e de uma descrição realista e objetiva. As personagens destes escritores voltam-se para o absurdo da condição humana: G. H. movida por suas percepções sensíveis, busca uma razão para sua experiência epifânica, a qual lhe destituiu de sua humanidade; e Meursault, limitado por sua lucidez, priva-se do equívoco sentimental, sabendo ser este atributo da linguagem. Todos estes elementos estéticos estão aliciados a uma ética, sendo a proposta deste artigo aclarar as tendências (paixão ou razão) preexistentes à criação literária. Independentemente do modo de expressão, ambos escritores problematizam a condição existencial do homem: seus hábitos morais, “verdadeiros” e “belos”, e a própria realidade que em si mesma lhes ultrapassa.

### **Paixão e razão: caminhos interstícios da existência**

Em reflexão sobre ambas as obras investigadas: *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector e *O estrangeiro*, de Albert Camus, um pensamento profundo fez-se necessário trazer à luz, à consciência questionadora dos leitores que as obras inquietaram. Situo-me, melhor dizendo, nas distintas impressões estéticas, condutoras a diferentes experiências de sentido, como também a simultâneas, porém contrárias tendências emocionais. Ao lermos ambas obras estaremos em duelo com aquilo que Orhan Pamuk (2011, p. 30) chama de “a natureza da ficcionalidade do romance”. Tanto em *PSGH*, quanto em *OE*, seremos confrontados com um enigma – G. H. diante de uma barata e Meursault diante de um tribunal – que aparentemente revela-se incompreensível, mas foi pensado para atingir um objetivo maior: desmascarar a convenção humana. Durante a leitura, nos questionaremos: qual o sentido dessa história? O que o autor pretende ao retratar acerca de determinadas situações? Quem é Meursault? O que é G. H.? São questionamentos feitos pelos leitores na busca de decifrar se aquelas cenas e personagens baseiam-se “em experiências concretas ou na imaginação do autor” (PAMUK, 2011, p. 31).

Além de pensarmos na ficcionalidade do romance, é importante percebermos as tonalidades afetivas quando afirmo “simultâneas e contrárias” tendências, pois que mesmo sob o fluxo da paixão, seremos exigidos a medir o grau de nossos atos. Neste âmbito, o juízo ético torna-se o mediador de nossas emoções nos levando à razão, à virtude diante dos romances comparados. Tanto a paixão, quanto a razão são movimentos simultâneos: a paixão como possibilidade e mobilidade na busca de nossos desejos; e a razão, sendo o princípio avaliativo da “intensidade passional” de nossas atitudes em diversas situações.

Assim, entendo o conceito de “tendência”, enquanto representação de nossos sentidos advindos de nossos impulsos instituais, nos impelindo a uma atitude de raiva, de dor, amor ou indiferença. Segundo Aristóteles (apud LEBRUN, 2009, p. 17, grifo do autor) o que nos leva “a agir é o pensamento *enquanto dirigido para um fim*. Ora, é sempre uma pulsão (Oréxis) que estabelece o fim; o primeiro motor de uma ação é sempre objeto de uma pulsão”.

Com base no pensamento de Aristóteles, devemos prosseguir às análises das duas obras, entendendo a pulsão como motor primordial tanto no processo de escrita, quanto na nossa capacidade de ler e sentir as nuances emocionais de uma determinada obra. Quando Aristóteles diz que “toda” ação se inicia pelo movimento de uma pulsão, evidencia o processo construtivo da própria escrita, pois que as tendências emocionais (ou recusas sentimentais) são atitudes inevitáveis tanto ao se ler *OE* como *PSGH*; obras, esteticamente, movidas e construídas pelo fluxo da paixão (*pathos*).

No entanto, saliento que embora a escrita de Camus possa ter origem na força canalizada do *pathos*, a trama narrada não dará margem a prevalência dos desejos; ao contrário, *OE* revelará a face oposta a paixão: a razão (*logos*), baseado num pensamento lúcido e numa conduta precisa e objetiva. Holanda (1992, p. 23) ao analisar *OE*, afirmou: “O primeiro movimento de Mersault [personagem-narrador] é o de tirar da palavra o *pathos* que nela pesa e impede uma relação livre com o mundo”.

Deste modo, seguindo a ótica teórica de Lebrun (2009), o paradoxo categórico concernente a força energética da paixão e a virtuosidade da razão, se situa num debate filosófico que desde a Grécia antiga pairava entre os

principais filósofos clássicos: Platão, Aristóteles e Sócrates, contraposto aos postulados dos estoicos. Pensar na paixão é perceber os diversos sentimentos que nos tomam de sobressalto seja quando enfrentamos um engarrafamento em um dia quente, quando brigamos com alguém ou somos demitidos do trabalho, etc. Diversas situações nos impelem a uma reação, a uma tendência, embora a nossa atitude nem sempre seja satisfatória, eticamente, e nem os acontecimentos nos levem a dominar nossos impulsos interiores.

Portanto, é necessário medir a gravidade desta reação e a relevância do que sentimos, sendo a mensuração e o juízo ético de nossos sentimentos frutos da razão (o *logos*). Aristóteles, segundo Lebrun (2009), esclarece que “o *pathos* não é uma força que colocará permanentemente obstáculos à alma razoável: ele está a serviço do *logos* e em consonância com ele”. À vista disso, Lebrun propõe uma outra nomenclatura para identificar essa atitude equilibrada frente aos atos extremos da paixão: a virtude, tendência que nos conduzirá à razoabilidade de nossos atos.

Partindo desse pressuposto, teremos um ponto em comum ao direcionarmos o nosso olhar às duas obras; isto é, seja conduzido pela via da paixão, num discurso *passional* – como será visto na confissão verborrágica de G. H. – ou pela regularidade e virtuosidade posta pela razão – o discurso lúcido e perspicaz de Mersault –, e desvelaremos o enigma da existência: a decisão moral-metafísica do homem frente a irracionalidade da existência.

Nesta perspectiva, tanto ao analisar a personagem de *PSGH* – que prossegue um itinerário existencial na busca de sua própria identidade –, quanto ao adentrarmos à vida de Meursault, personagem-narrador de *OE* – que desde os primeiros atos narrados torna-se uma sombra à grande clareza exigida pelo leitor – o *Absurdo* persegue, silenciosamente, os passos das personagens:

Fiquei quieta. Minha respiração era leve, superficial. **Eu tinha agora uma sensação de irremediável.** E já sabia que, embora **absurdamente**, eu só teria ainda chance de sair dali se encarasse frontal e **absurdamente** que alguma coisa estava sendo irremediável. Eu sabia que tinha de admitir o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura acreditar num perigo inteiramente inexistente. Mas eu tinha de acreditar em mim – a vida toda eu estivera como todo o mundo em perigo – **mas agora, para poder sair, eu tinha a responsabilidade alucinada de ter de saber disso.** (LISPECTOR, *PSGH*, 2009, p. 50, grifos meus).

A personagem G. H., movida pela busca irremediável de encontrar respostas a sua origem humana, percorre os cômodos de sua casa – o apartamento que até um certo momento lhe era familiar – na expectativa de perceber os rastros de sua vida primária, neutra. No entanto, ao adentrar o mais interno da casa (o quarto da empregada), respostas, signos, sentimentos, lembranças e súbitas reflexões são originadas, lhe retirando do seu hábito banal e lhe impelindo ao núcleo imanente da própria vida. Percebe-se nos fragmentos anteriores, nas linhas grifadas, expressões de espanto e proximidade da personagem com algo que lhe era indiferente. G. H. ao adentrar os cômodos da casa, paralelamente, adentrava os corredores de sua alma, sendo sua última descoberta, o encontro inesperado com uma barata, a representação do seu “outro” reverso.

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. **O que nela é exposto é o que me mim eu escondo:** de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. (LISPECTOR, *PSGH*, p. 76, grifo meu).

A sensação de irremediável se interliga ao próprio estado de abandono da personagem frente ao absurdo. O início deste confronto, o encontro, absurdamente, inexorável com a barata, lhe destituiu de suas antigas certezas e organizações. G. H., em seu itinerário metafísico, percorre tanto o inconsciente coletivo, ancestral da humanidade, quanto se encaminha à maturidade de sua condição de mulher e à revelação imanente da identidade. O inseto lhe destituiu de suas antigas normalidades, revelou-lhe a identidade original da raça humana e lhe expôs a visão indisfarçável do seu “eu” soterrado pelo peso da civilização. Segundo Nunes (2009, p. 315) ao dissertar sobre a experiência de G. H., a metamorfose “desmorona o sistema social, desorganiza a engrenagem psicológica, desfaz a inserção no cotidiano que lhe assegurava a estabilidade agregativa de um Eu como máscara postiça, reconhecida pelos Outros; [propondo] uma volta às origens [...]”.

Consequentemente, teremos uma personagem passional, que não pode ser vista como uma voz passiva, submissa ao destino; aliás, a passionalidade, a

atitude paciente de G. H. é de um “poder tomar-se”<sup>4</sup>. A personagem trilha seu itinerário já forçada pelo primeiro ato de dizer, mesmo tendo a consciência do malogro de sua voz, da insuficiência do verbo burocratizado. Nesta perspectiva, as surpresas durante o caminho lhe arrebatam afetivamente, propondo novas tendências e revelações: “Fiquei quieta. Minha respiração era leve, superficial. Eu tinha agora uma sensação de irremediável”. Optando por querer e ansiar saber, se autoconhecer, que todas as desorganizações se fundem ao “eu” de G.H., influenciando no seu discurso e nos atos perpetrados na narrativa.

Do outro lado da balança, “desapropriando-se do mundo” (HOLANDA, 1992, p. 71), reduzindo-se ao silêncio e em conformidade aos princípios racionais, vemos Mersault, apático ao seu próprio mundo, um sujeito que nada mais insiste, questiona ou rejeita; aliás, a única coisa que a personagem rejeita é a fala, nada além do necessário:

Dormi durante quase todo o trajeto. E, quando acordei, estava caído sobre um soldado, que sorriu e me perguntou se eu vinha de longe. **Respondi “sim” para não ter de falar mais.** (CAMUS, *OE*, 1979, p. 10, grifo meu).

Em *OE*, de Albert Camus, seremos desarmados: não há um tempo histórico, nem tampouco sobrepujamento subjetivo, flutuações emocionais, descrições psicológicas de caráter das personagens, quanto menos seremos envolvidos pelo frêmito de palavras poéticas. O estilo de Camus renega a força passional, e de forma racional, depura os excessos sentimentais e discursivos. Olhemos para o excerto anterior, em orações justapostas e quase se resumido à coerência das orações simples, somos levados pela indiferença e individualidade do sujeito enunciado que se afasta para nada dizer; “dizendo”, apenas, por meio do advérbio de negação: “não”.

Atravessando uma escrita concisa e direta, Camus não se propõe a desvelar os recônditos da alma humana – ideia estrita ao estilo intimista de Clarice que seduz e impressiona. *O estrangeiro*, de acordo com Barthes (2004), rege um “estilo invisível”, sendo tecido numa percepção estética silenciosa,

---

<sup>4</sup> Considero está expressão mais coerente com as atitudes da personagem G. H., partindo do pressuposto de que a paixão, o fenômeno passional, segundo Aristóteles apud Lebrun (2009) é “tudo que faz variar os juízos, e de que se seguem sofrimento e prazer”. Ora, a personagem se entrega as percepções da alma, então ela age conforme as suas sensações.



afastada de qualquer explicação. Assim, torna-se, primordial, a descrição pura e detalhada de uma experiência narrada e vivida pelo próprio personagem-narrador, frente ao *Absurdo* que se mascara sob sua própria condição existencial.

O que Camus nos propõe já não é um ato com ecos, um ato totalmente enviscado no estrato das causas, das justificações, das consequências e das durações; é um ato puro, inconsequente, separado de seus vizinhos, suficientemente sólido para manifestar uma submissão ao absurdo do mundo e suficientemente breve para fazer explodir a recusa a comprometer-se com ilusórias justificações desse absurdo (BARTHES, 2004, p. 95).

Quando Meursault foi questionado pelo seu patrão se não queria mudar de vida, a resposta do personagem foi muito simples e objetiva: “nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas equivaliam, e que a minha, aqui, não me desagradava em absoluto”. (CAMUS, *OE*, 1979, p. 46). Sob atos enigmáticos, o absurdo se adensa ao olhar do leitor diante da indiferença e recusa de Meursault a expressar mais daquilo que ele sente. A narrativa camusiana solicita experiência, perspicácia e acima de tudo observação. Os fatos são expostos de forma pura, sem o suposto “enviscamento” às causas que regem nosso ato. A narrativa espelha o nosso cotidiano, em que o absurdo reina subjacente ao nosso olhar, pensamentos e atitudes irrefletidas.

É perceptível, nesta análise comparatista, os aspectos paradoxais entre as narrativas literárias, em que o fluir escritural de *PSGH* nos invade por múltiplos desejos arrebatadores, desencadeadores de sensações e acontecimentos inconscientes. A personagem G. H., em sua travessia mística, numa acuidade reflexiva, nos expõe à dialética das sensações: paixão/ódio; desejo/santidade; Deus/inferno; humano/inumano; transcendência/imanência; sendo estes conceitos representações dos dilemas morais da personagem, posto que G. H. não conhecia a profundidade de seu estar-no-mundo. É preciso compreender que G. H. caminha para o plano primário da vida, a raiz neutra da identidade; suas reflexões existenciais lhe despertam do hábito humanizado, acarretando na percepção do absurdo numa macrovisão metafórica, irracional e sentimental.

Camus bem fala que a razão do absurdo não está contra nossa existência, mas nos propõe uma nova condição (BARRETO, 1991, p. 65). Apesar de ser

inexplicável a existência humana e de tudo que nos limita, é preciso equilibrar as emoções e não ceder a princípios morais que tiram do homem sua verdadeira revolta. Por isto que Meursault se situa *a posteriori* de G. H., pois o personagem atribui lucidez às suas atitudes e sentimentos diante da existência:

Com Meursault é a “impostura” do discurso o que é denunciado. A posição de Meursault é mais negativa [...]. À pulsão que o esporeia se junta a consciência crítica que o freia. Posição mais ética e menos natural, conseqüentemente, de quem, porque se pensa, se poda. (HOLANDA, 1992, p. 63)

É nessa atitude balizadora que o equilíbrio das emoções pode encontrar veemência na escritura literária. “À pulsão que o esporei se junta a consciência crítica que o freia”. Meursault freia a falácia, freia a angústia sem propósitos, freia a convenção que o separa do seu ato. Assim sendo, a percepção do absurdo para Meursault já é passado; agora, a moral é o “como” lidar com a disparidade entre a consciência sedenta de respostas e o limite de sua própria vida, decorrente à morte.

É importante considerar que todos estes aspectos comentados não podem ser vistos apenas como uma abordagem técnica. Exige-se do leitor que contemple ambas narrativas e permita-se às suas leituras de maneira atenta e simpática, tendo a compreensão que a relação parte do nosso próprio contexto de vida em diálogo com o outro; isto é, a cada acontecimento: gestos, escolhas, falas e atitudes, lidas e imaginadas, tornam-se autênticos retratos às experiências vividas no passado ou presente de nossa história.

Ambos escritores se propõem a diferentes manejos de linguagem, como, anteriormente falado: Clarice Lispector rege um estilo passional, expondo as profundezas da alma de maneira afetiva, íntima, rebuscada, voltada aos impulsos emotivos. Albert Camus, genuinamente, constrói uma narrativa enigmática até o fim “da qual não se pode extrair nada, a não a ser as evidências e a descrição absurda” (BARTHES, 2004). Ambos problematizam a condição existencial do homem: seus hábitos morais, verdadeiros e belos, e a própria realidade, que na percepção simultânea, lhes é indiferente.

Com base em tudo que foi falado, situo como temática e eixo central de ambas narrativas, a discussão em torno da existência humana. A paixão (*pathos*)

e a razão (*logos*) nos conduzirão ao dilema moral do *Absurdo* cuja condição vital do homem: suas origens, realidade e o destino (a morte) se desterram à consciência da humanidade diante de sua suposta liberdade. O intuito deste texto é de refletir os sentidos estéticos que povoam a existência ficcional dos personagens. Ser passional ou agir em harmonia entre as pulsões instituais, não nos impede de aproximar da mesma verdade que nos assusta: o absurdo de existir. Cito Camus (apud BARRETO, p. 65): “O absurdo de uma coisa não é uma razão contra a sua existência. É mais uma condição”.

É a esta condição que seremos lançados e aliciados a enfrentar, seja por vias estilísticas distintas seja por tendências emocionais também diferenciadas. Em a *PSGH*, atravessaremos um relato sensível, permitindo à nossa compreensão antever o “outro” incógnito numa linguagem que segundo a própria autora: “não se necessita entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato” (LISPECTOR apud AMARAL, 2005, p. 23). Em paralelo, confrontaremos uma outra estética aparentemente inacessível que se afasta para melhor se aproximar, dizendo por meio da negação. O personagem camusiano rejeita o verbo, por saber que a linguagem abstrai o real. Ao passo de negar a fala, o personagem, captura, realisticamente, a vida absurda do homem, sujeitado à ambiguidade do verbo pela “presença em ausência”. O *estrangeiro* nos exige vivência, uma inteligência mais afiada em que o leitor entenda o drama descrito como reflexo atemporal de uma experiência distante, porém presente.

Em diálogo com ambas escrituras, pude constatar que naquilo que pensamos ser G. H.: passional, passiva, melindrosa, uma personagem suscetível a sentimentos inconstantes, veremos, no decorrer de seu itinerário, um sujeito ativo, se movimentando, arduamente, à lapidação, transformação e à sua irremediável metamorfose. Contraposto, Meursault exerce o ato de negação, uma negação sobrejacente a um sim. O sim do personagem é a revolta à razão do mundo. Portanto, na iminência de dizermos “sim” a tudo, tornamo-nos passivos às circunstâncias. Entretanto, a passividade de Meursault não está ligada à moralidade do mundo, “todo esse gestual da passividade é assumida por Meursault numa espécie de transe, que é o estado de indiferença fundamental às *razões* do mundo” (BARTHES, 2004, p. 93). Sua atitude é lúcida

diante da irracionalidade da sua condição. Por mais que ele se revolte com o mundo, este não deixará de ser o que é: um limite sem recursos à compreensão do homem.

Cada um de nós vive o absurdo, no entanto, cada um o descobrirá de uma maneira particular, tomando a revolta como fator de sobrevivência. Foi imbuído de uma completa revolta que Meursault renunciou a fala desmedida e sujeitada do poder burocrático. Assim, privou-se de atos e falas intermediadas pela convenção, numa decisão lúcida e compactuada pela verdade. Consoante, Barthes (2004, p. 48) reforça que a obra de Camus “incomoda uma ordem qualquer da natureza; interrompe uma hierarquia do universo; desorganiza uma explicação e faz calar uma mentira [...]”. O estilo de *O estrangeiro*, se resume, ainda de acordo com Barthes, num *nonsense*, mas este “não-sentido” se reflete no não-sentido da criação, no não-sentido de nossa própria existência.

### **Percursos históricos: recepção literária**

Ao entendermos como se constrói as narrativas supracitadas, partindo do pressuposto de que velado a uma estética há uma ética, uma manipulação formal e semântica da linguagem, é preciso compreender a época de surgimento de ambos escritores e de suas respectivas narrativas. Adentro este arcabouço teórico para consolidar tudo aquilo, anteriormente, analisado no percurso deste trabalho. Para tanto, parto de algumas noções críticas rastreadas na historicidade de ambas narrativas em análise, levando em consideração os aspectos interpretativos que abordam as escrituras em sua ampla sistemacidade: autor-obra-recepção.

Clarice Lispector irrompe na Literatura Brasileira, em 1944, com o livro *Perto do coração selvagem*, recebendo inusitadas proposições críticas de muitos estudiosos da Literatura pelo seu rompimento estilístico com a tradição clássica: baseada nos ideais de narrativa realista, linear e de relato documental das questões sócio-políticas do país.

De acordo com Sá (1979, p. 42, grifo meu):

A extraordinária narradora que se esconde em Clarice Lispector **criou uma estilística das sensações**, que rege sua adjetivação e a natureza

do seu dicionário pessoal. A extraordinária carga emocional que os seus vocábulos carregam, aquelas palavras-chaves produzem um efeito que é antes de tudo estético. Estético e eficaz.

A estilística das sensações se associa à própria peculiaridade estética e às temáticas narrativas dos enredos clariceanos. Numa linha histórica de produções da autora, quase todas as personagens criadas caminham a momentos culminantes de fortes sensações emocionais, sendo revelada uma visão profunda de suas próprias existências. Diante disso, um aspecto contrastante causou um certo estranhamento entre a estética intimista da autora aos preceitos da crítica, baseada numa estética realista – isto é, fator denunciante que acarretou no confronto e na renovação do formalismo estético tradicional. Clarice Lispector, neste paradoxo, passou a ser vista como escritora de literatura para “mulherzinha”, posto que seu compromisso não estava mais engessado numa realidade externa, mas sim numa perspectiva de realidade interior.

É nesta perspectiva de desvendar, projetar seus descontentamentos interiores pelo canal arbitrário da linguagem que boa parte de suas personagens serão tomada por múltiplas contradições: o ser *versus* sua humanidade; santidade *versus* pecado; identidade *versus* alteridade, razão *versus* emoção etc. Benedito Nunes, um entre tantos críticos mais comentados ao se pensar na escritura clariceana, se debruçara sobre as diversas narrativas da autora, reatualizando antigas interpretações e expandindo as margens suas observações. Uma dentre tantas obras comentadas pelo crítico foi *PSGH*: a enigmática travessia da paixão de G. H., que segundo a nomeação de Nunes, poder-se-á ser chamada de *via mística*. Segundo o autor, a personagem é seduzida por um mundo abismal, sua descoberta lhe retirou de sua vida envolvente e lhe situou no núcleo imanente de sua própria vida. Entretanto, para tal acontecimento se dar início, fora imprescindível a presença contrastante de um ser externo a condição de G. H., precedendo mais uma oposição entre tantas que a personagem irá enfrentar:

O confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas com essa maneira de viver, mas com a engrenagem – com o sistema geral dos hábitos mundanos. Mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças

traíçoeras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G. H. do círculo da existência cotidiana. A partir dos momentos em que a personagem, a caminho do quarto de empregada, transpõe a parte social do apartamento, já se faz sentir, na área de serviço, estendendo-se por todo o edifício, a ação sorrateira de tais forças estranhas. (NUNES, 1989, p. 61)

As forças estranhas, pronunciadas por Nunes, advêm da descida escatológica, ancestral, remota da personagem. Essas forças estão localizadas no próprio interior de G. H. que, no contínuo ato de descida, de passagem e cedendo a um ritual de desagregação, busca, absurdamente, a nascente onde brota o rio caudaloso da existência humana. G. H. cede ao desconhecido como forma de entender sua própria condição que também lhe é estranha. Nunes (1989), no seu texto *O itinerário místico de G. H.*, aponta, veementemente, essa ascense mística de conversão da personagem, cujas oposições anteriormente citadas não serão processadas se a personagem não atingir a tentadora existência impessoal.

É a partir da impessoalidade, da intransitividade que o oposto se funde à lógica humana de G. H. É preciso ir além do que é visível, moral, belo para conhecer a “existência substantiva pura” (1989, p. 69). Assim, partindo dessa perspectiva de análise, pude perceber que através desse jogo de oposições, desse confronto catártico de que G. H. se aproximara, uma primeira experiência tivera que ser consumada em prol de um amadurecimento de sua realidade interior. Após tal experiência, dessa mística subtração individual, a exteriorização tivera que ser realizada, pois que a necessidade de compartilhamento, de completude, se fez necessária à personagem, concedendo a mesma transmutação a uma segunda pessoa.

Propondo um último referencial teórico, Emília Amaral, no livro *O leitor segundo G. H.*, expõe um outro âmbito de análise, no qual mais se volta ao universo que intermedeia o leitor e a narrativa, em detrimento de demais aspectos de análise da macrovisão clariceana. Num primeiro momento a autora se volta ao tipo de receptor que a narrativa clariceana exige. No começo do livro de a *PSGH*, é possível vermos um pacto de leitura, no qual a personagem-narrador convida o leitor a seguir um caminho que é feito de situações e experiências opostas à lógica convencional.

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – **atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar**. [...] (LISPECTOR, *PSHG*, 2009, p. 5, grifo meu).

É por meio deste intuito que Clarice inicia a sua ficção, levando tanto Amaral (2005), quanto os seus milhares de leitores a se debruçarem sobre uma complexa, vital e metamórfica narrativa. Assim, não apenas acompanharemos o ato de confissão da personagem, como também viveremos, sentiremos a sua transmutação “verbo-identitária” ao longo de seu itinerário. A partir deste suposto contrato de leitura, Emília expande os eixos de sua análise, partindo desde o discurso labiríntico até o surgimento necessário de uma segunda pessoa, o interlocutor de G. H., meio facilitador da personagem manter o seu discurso e não se perder nos interditos de sua própria fala.

Neste contexto, o interlocutor surge ao mesmo tempo como ameaça e defesa, como deflagrador do processo da escritura e como o seu possível cerceador. Diante disso, G. H. afasta-se dele, mas o faz atraindo-o, pois desnuda seu desamparo, sua angústia, sua situação de risco/perigo. (AMARAL, 2005, p. 75).

Portanto, Amaral evoca a imagem do leitor como canal fluido para que processo escritural de G. H. tivesse sua consumação. É por meio do leitor que a confissão é tecida, sendo a imagem desse outro interior ou exterior – independentemente do lugar que ele esteja – que a personagem não perderá seus antigos sentidos, podendo voltar atrás para não ser “esmagada pelo acaso”. No entanto, a personagem decide ir até o fim de sua experiência, reduzindo a narrativa ao total silenciamento, pois que as imagens do outro, do interlocutor, do leitor, são abandonadas, provisoriamente, cerceando o relato em construção.

No decorrer desta contextualização de perspectivas de análise sobre a narrativa clariceana, é importante frisar que boa parte dos estudos realizados sobre Clarice Lispector e sobre suas respectivas obras literárias foram baseadas em três vertentes analíticas: crítica feminista, crítica psicanalítica e a crítica voltada ao universo da linguagem (AMARAL, 2005, p. 90). A análise, neste trabalho, foi pensada e voltada para o universo da linguagem, entretanto, na iminência com que nos aproximamos da linguagem, desvelamos outros

domínios de investigação que acima ou abaixo da linha das palavras, encontram condições vitais para a sua subsistência. Pensar na escritura clariceana e camusiana, antes de qualquer passo, é preciso pensar na linguagem, pois que é através das atitudes e discursos das personagens que desvendaremos a problemática filosófica subjacente.

A contrapelo vemos a figura e o grande estilista que é Albert Camus, um escritor que soube pelo equilíbrio das pulsões retratar o externo de maneira neutra e precisa.

Para que uma obra seja absurda é necessária uma integração entre o sentimento e a inteligência. O absurdo da obra de arte consiste precisamente no fato de que a inteligência aparece como o elemento ordenador. A inteligência renuncia à tarefa de racionalizar o concreto, limitando-se a ordená-lo. (BARRETO, 1971, p. 62).

Na busca de uma forma, de uma fala justa, de um elemento ordenador às suas abstrações filosóficas, Camus viu no romance um meio capaz de transpor e criticar as convenções sociais e os valores destituídos pelo próprio homem, em razão de ideias românticas e irracionais. Vicente Barreto (1971), no livro *Camus: vida e obra*, discute diversos ensinamentos do legado filosófico de Albert Camus: a felicidade, o absurdo, a revolta, os romances, etc. Diversos fatores que edificam o imaginário crítico do filósofo e de cuja contribuição serviu e serve como artefato orientador ao destino do homem após a metade do século XX. De certa maneira, o pensamento do filósofo influenciou na cultura e na consciência individual e coletiva na nossa contemporaneidade. O que chamarei atenção na obra deste crítico, jurista e pensador, é referente à estética de Camus, que segundo o autor: “Na estética de Camus podem ser encontrados três estilos: o estilo absurdo, o estilo revoltado e o estilo poético” (BARRETO, 1971, p. 155).

Atendo-me à primeira estética, é a partir da noção do *Absurdo* que entenderemos o porquê dos atos de Meursault, como também da narração concisa e árida presente em *OE*. Para Barreto (1971), o estilo absurdo “é feito sob medida”; isto é, a disparidade entre Meursault e o mundo começa pela linguagem; nesta perspectiva, o ritmo, o estilo, a organicidade oratória do texto devem retratar a indiferença verbal e existencial do personagem frente ao mundo. Camus (apud BARRETO, 1971, p. 144) ao dissertar sobre a relação



entre o romancista e o filósofo afirmara: “a forma é a relação que se deve estabelecer entre o real e o pensamento”. Não há como compreender o Absurdismo de Camus sem se debruçar na fonte literária de cujo artifice foi depositário das abstrações do filósofo e tornou-se canal concreto de seus exercícios filosóficos. Foi e é através de personagens “reais” que Camus expressou o *nonsense* da relação entre o homem e o mundo que lhe ultrapassa.

Ainda de acordo com Barreto (1971), deveremos entender a escritura camusiana sob dois planos distintos e contínuos: o primeiro plano é o da objetividade, em que o mundo ficcional – os atos das personagens, bem como a sucessão dos fatos – são descritos de maneira neutra, abstendo explicações despropositadas; e no segundo plano, submerso às descrições, há uma moral sorrateira, em que o autor, conjecturando um pensamento, instala nas atitudes das personagens, o espelho de nossas vidas. A vida de Meursault, em *OE*, é tratada de maneira habitual, regida de diálogos breves e as atitudes narradas se revestem de inexplicável. O personagem é guiado por consequências e contingências; a moral que funda a narrativa não se exterioriza, mas se revela no propósito da criação que retrata a descontinuidade da vida, transmitindo “a impressão do fragmentário e do abrupto” (BARRETO, 1971, p. 147).

Meursault não aprofunda reflexões perante seus atos, sua conduta é simples e sem segundas intenções. Não há percepção psicológica. O personagem age na pureza correspondente ao seu pensamento, movido de uma certa ingenuidade; logo, sendo direto e relegando falsos sentimentos, Meursault é condenado por sua perplexidade diante de valores tolos justificados pela convenção humana.

Situando um último trabalho voltado à linguagem, o silêncio e os “sismos sociais” que afloram subjacente à obra *O estrangeiro*, Lourival Holanda (1992), de forma analítica, num trabalho conjunto entre a inteligência crítica e o olhar poético, tece comparações a partir das obras *OE* e *Vidas secas*. No início de seu ensaio, o autor faz algumas considerações de cujos elementos: da escrita e do objeto problematizador serão projetados sob novas roupagens em sua análise. O primeiro elemento não terá qualquer linearidade, apenas o estilo circular como “Volteios de voo de urubu”, fugindo do peso da dissertação acadêmica; e o segundo elemento é definidor, o autor sabendo que “toda estética traz

subjacente uma ética”, frustra a pretensão do senso comum, de simplesmente trabalhar o conteúdo contraposto à forma. Assim, Holanda se volta para linguagem literária como canal concreto e de múltiplos sentidos.

Assim, partindo da forma narrativa, o autor levanta alguns pressupostos sobre a postura literária de Albert Camus, sendo predominante o silêncio conjugado no impacto da escritura:

Em *O Estrangeiro* esse silêncio vem se inscrever sob outra forma – mas fundamentalmente semelhante: Meursault é quem, calado, na recusa técnica acusa a carga de mentira que a linguagem veicula – e, assim, o sistema que a funda. (HOLANDA, 1992, p. 17).

Holanda reconhece o silêncio tanto em Albert Camus, quanto em Graciliano Ramos como canal latente de escamotear uma moral prescrita, direcionando o leitor a uma forma de resposta que se desvela sob “fulgor da ausência”. O texto literário tangencia sentimentos e percepções do leitor na proposta de torná-lo mais observador e perquiridor do universo ali engendrado. Em *Sob o signo do silêncio*, o crítico parte da linguagem literária como projeto estético conjugado a uma ética preexistente. Holanda, neste ensaio, reconhece que Camus adotou certas perspectivas de escrita como modo de encerrar enganosas flutuações emocionais e dar vazão à percepção do absurdo inscrita nos atos habituais da personagem. É como enunciado por Barthes (2004) ao se referir ao estilo de *O estrangeiro*: “tácita e incômoda, ela se suspende no olhar de todos como um *nonsense* tão inelutável, quanto o próprio *nonsense* da criação”. O que Camus objetiva é depurar os acréscimos humanos: linguagem excessiva, sentimentos enganosos e reflexões secundárias das atitudes das personagens, como modo de tornar perceptível o não-sentido das relações humanas. Numa condensação do objeto imaginado, Camus distancia o leitor de possíveis análises psicológicas e o reflete na realidade que está sendo: objetiva, absurda e opaca.

Holanda (1992), portanto, durante sua análise-poética, pressupõe um novo enfoque da narrativa camusiana, de cujo entendimento à tese inscrita não será processada se não compreendermos o modo como a história foi estruturada. O escritor precisa compreender sua própria realidade e acoplar uma “forma de efetuar a imitação” (HOLANDA, 1992, p. 24). Partindo dessa ideia,

Camus, na busca de inovar, de modernizar a forma de narrar, segundo Holanda (1992, p. 25), “desromanciza” o próprio romance. Aquilo que era enquadrado sobre o estudo do romance: a ação, o estudo dos personagens e o enredo, se reduz a economia linguística e a exposição de imagens sucessivas.

Camus atesta a ambiguidade da fala e a irracionalidade do mundo à luz da razão humana, posto que seu propósito, é revelar estas premissas, instalando “um estranhamento no discurso”. Para isso as lacunas nos interstícios das sentenças e a “economia descritiva”, se instituem vias formais de expor a vacuidade do verbo na elucidação de uma racionalidade a este mundo inapreensível.

Camus surge na Literatura Mundial em 1942 com a obra *O estrangeiro*. Considerado por Barthes um dos grandes representantes da literatura do pós-guerra, é visto ainda hoje sob uma compreensão irracional e lido de maneira superficial, desconsiderando-se o mar abissal da sua escritura; isto é, a leitura de *O estrangeiro* é rápida e aprazível, exigindo um maior aprofundamento do leitor, pois que nada é feito pelo escritor sem ter um intuito maior. Uma forma sempre vem influenciada por valores e experiências exteriores, às quais, preexistem a obra literária, fundindo-se a ela pela forma estetizada. Assim, pouco discutida, a literatura de Camus torna-se mal compreendida aos olhares desatentos dos leitores.

No entanto, na época do lançamento de *O estrangeiro*, Camus ganhou muita visibilidade no mundo da literatura, visto, até mesmo, como porta-voz da sociedade no século XX. Camus, juntamente a Malraux, Sartre, Gide e outros, transpuseram para as suas obras o desespero e o deseramento histórico e social que todos os povos estavam sofrendo naquele momento. Milhares de homens e mulheres diante dos desastres capitais que dizimaram milhões de pessoas, se encontravam deserdados de sonhos, esperanças, liberdade, democracia e até mesmo razão. Diante de tal cenário, o *Absurdo*, a *Revolta* e o *Suicídio*, temas caros ao pensamento camusiano, propõem discutir e protagonizar a existência do homem, viabilizando uma resolução para as frustrações humanas.

Enfim, como foi frisado anteriormente, a humanidade, desde o pós-guerra, estava deserdada de qualquer valor, inclusive de razão. Camus, nesse embate,

parte em busca de um mundo novo em que o próprio homem tivesse a consciência de enfrentar sua condição moral-metafísica, recomeçando a viver de uma forma plena e lúcida. Uma vida para Camus se baseia no raciocínio absurdo, pois que permitirá ao homem existir entre as tensões que lhe angustiam; ou seja, sem elas (a consciência da condição humana e a realidade que nos ultrapassa) o absurdo não teria qualquer significação. Assim, é por meio de tais tensões que Camus propõe como centro norteador o equilíbrio e a razoabilidade da consciência humana, premissas que permitirão ao homem viver diante de sua condição desesperadora.

### Considerações finais

Por meio desta análise de simultaneidades e diferenças, tanto entre estéticas distintas, quanto entre tendências emocionais opostas, situo ambos escritores e suas respectivas narrativas. No entanto, as dissemelhanças apenas se espriam nos níveis superficiais de recepção. Quando o poder da palavra submerge o leitor nas profundezas da escritura, os diálogos, veladamente, inscritos, se revelam múltiplos e amalgamados com existência. Assim, anterior a qualquer uma das “verdades” estabelecidas, o enigma existencial é o eixo principal que percorre as narrativas, tendo em vista os caminhos interstícios da paixão e da razão como forças condutoras do homem e seu ato de amadurecimento diante da vida.

Em uma narrativa, *A paixão segundo G. H.* acompanharemos uma trajetória marcada pelo frêmito passional, direcionada aos impulsos sensíveis, em que a própria personagem estará mergulhada numa insaciabilidade e transgressão reflexiva de seus desejos e revelações inenarráveis. Em *O estrangeiro*, o movimento se reduz e se consolida para o nada; cito Holanda (1992, p. 66) “O que escreve sabe: para além do mito moderno da singularidade, **o que se rediz, se reduz** [...] (grifo meu)”. Meursault, numa trajetória circunstancial, enfrenta o mundo de maneira realista e objetiva, se revelando um personagem virtuoso e indiferente ao conformismo social. Quando Holanda (1992) diz que “o que se rediz, se reduz”, a própria recusa sentimental e verbal

de Meursault, leva-o a reconhecer a insuficiência da linguagem e a insanidade dos valores humanos.

Independentemente, dos efeitos que o *pathos* nos causa e a moderação que o *logos* nos adverte, chegaremos numa contínua trajetória ao *Absurdo* interstício ao enigma da existência, uma vez que, em conformidade com Aristóteles, “o *pathos* está em consonância com o *logos*”. Se ambos estão imbricados só resta ao homem, num ato ético, ponderar o movimento dessas tendências na busca de sua lucidez diante da existência absurda. A travessia literária se engendra sob estéticas e tendências distintas: G. H. cedendo as suas revelações emotivas e instituais; e o personagem camusiano se renegando a explicações redutivas sobre a vida humana. De forma inteligente, Meursault silencia e abrevia os impulsos da paixão.

## Referências

- AMARAL, Emília. **O leitor segundo G. H.:** uma análise do romance A paixão segundo G. H. de Clarice Lispector. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética.** Tradução: Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARRETO, Vicente. **Camus:** vida e obra. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor S.A., 1971.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**, vol.2: crítica. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fonte, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro.** Rio de Janeiro: Record, 1979.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.
- CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso e outros ensaios.** Tradução: Manuel Costa Pinto e Cristina Murachco. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio:** Vidas Secas e O Estrangeiro. São Paulo: EDUSP, 1992.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. *In:* NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão.** São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 2009.



LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

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

NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. *In*: NOVAES, Aduato. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 2009.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

# A PAIXÃO SEGUNDO O BÚFALO: O CORPO MELANCÓLICO EM CLARICE LISPECTOR

## PASSION ACCORDING THE BUFFALO: THE MELANCHOLIC BODY IN CLARICE LISPECTOR

*Amanda Ramalho de Freitas Brito*<sup>i</sup>

**RESUMO:** As paixões participam e impulsionam a experiência humana, pois como sugeriu Lebrun (2009) em *O conceito de paixão*, nos induz a realizar a ação modificadora. A ação movida pelas paixões pode criar a presença eminente do prazer em uma situação conciliadora doada pelo encontro, ou revelar uma dor latente no processo disfórico do encontro. Nessa perspectiva apresenta-se a melancolia das paixões, centrada na relação da perda ideal do objeto de amor. Nesse sentido, o presente artigo busca pensar como a melancolia está presente no percurso da paixão que participa da construção da personagem em “O búfalo”, de Clarice Lispector. Investigando os seus sentidos ambivalentes e complementares (passividade e ação; amor e ódio) como norteadores da melancolia no conto e da significação dos estados instintivos do “eu”. Para ancorar a pesquisa busquei um percurso de análise centrado na psicanálise de base freudiana, destacando os ensaios: *Luto e Melancolia* e o *Eu e o Id*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paixão. Melancolia. Literatura. Psicanálise. Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** Passions participate and boost the human experience, because as Lebrun (2009) suggested in *O conceito de paixão* (The concept of passion), it induces us to carry out the modifying action. Passion-driven action can create the eminent presence of pleasure in a conciliatory situation bestowed by the encounter, or reveal a latent pain in the dysphoric process of encounter. In this perspective the melancholy of the passions is centered in the relation of the ideal loss of the object of love. In this sense, the present article tries to think how the melancholy is present in the course of the passion that participates in the construction of the character in “O búfalo” (“The buffalo”), by Clarice Lispector. Investigating their ambivalent and complementary senses (passivity and action, love and hate) as guiding the melancholy in the tale and the significance of the instinctive states of the “I”. In order to anchor the research, I sought a course of analysis centered on Freudian psychoanalysis, highlighting the essays: “Luto e Melancolia” (“Mourning and Melancholia”) and “Eu e o Id” (“The Ego and the Id”).

**KEYWORDS:** Passion. Melancholy. Literature. Psychoanalysis. Clarice Lispector.

Submetido em: 29 nov. 2018.

Aprovado em: 16 out. 2018

---

<sup>i</sup> Universidade Estadual de Alagoas e Universidade Federal da Paraíba. E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com.



## A melancolia das paixões: o caso do búfalo

*O pássaro é livre  
na prisão do ar.  
O espírito é livre  
na prisão do corpo.  
Mas livre, bem livre,  
é mesmo estar morto.*  
Carlos Drummond de Andrade

Para Lebrun (2009), a paixão tem o sentido passivo de tendência: uma tendência modificadora daquilo que chamo de estado de euforia ou disforia do “Eu”, ou do prazer ou da dor. Essa tendência é compreendida como passiva porque depende do outro para estabelecer uma estrutura psíquica de prazer ou desprazer. Assim, “a paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro.” (LEBRUN, 2009, p. 13).

Em “O búfalo”, conto de Clarice Lispector, inserido em *Laços de Família* (1960), a ação que move a personagem é a paixão disfórica, o *pathos* da mulher rejeitada, que procura o sentido da existência na projeção de um ódio representado no outro – o animal enjaulado. A jaula aponta simbolicamente para a prisão psíquica do “eu” no eixo das tensões emotivas entre amor e ódio, ambivalência ressaltada pela comunhão dos bichos e pela demarcação temporal da exaltação da vida primaveril, mesmo na situação de um espaço físico fechado: “mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa.” (LISPECTOR, 2016, p. 248). A conjunção “mas” reitera a insinuosidade da existência pela insinuosidade da criação das palavras, que em Clarice parece funcionar como um dispositivo poético de interiorização da experiência. O ponto de tensão entre o amor e ódio é o liame da melancolia no conto, pois estabelece a intriga narrativa. Essa construção conflituosa na melancolia em decorrência da perda do objeto de amor pode ser entendida por Freud (2010), quando nos diz que:

Mas a melancolia, como vimos, tem algo mais no conteúdo que o luto normal. Nela a relação com o objeto não é simples, sendo complicada pelo conflito da ambivalência. Essa é ou constitucional, isto é, própria de todo vínculo amoroso desse Eu, ou nasce das vivências ocasionadas pela ameaça da perda do objeto. Por isso a melancolia,



no tocante aos motivos, pode ultrapassar bastante o luto, que via de regra é desencadeado somente pela perda real, a morte do objeto. Portanto, na melancolia travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, uma para desligar a libido do objeto, o outro, para manter essa posição da libido contra o ataque. (FREUD, 2010, p. 191).

Em “O búfalo”, a oposição evidencia uma tentativa de substituir *Eros* por *Tânatos*, uma vez que a destruição da consciência do estado de amor aplacaria o *pathos*, o destino fatídico que havia repellido a mulher da comunhão a dois. O ódio seria a representação da morte, como psicanaliticamente o é: “o ódio é um representante do instinto de morte (...). Supusemos que há um instinto de morte, cuja tarefa é reconduzir os organismos vivos ao estado inanimado.” (FREUD, 2011, p. 50). Por isso, percebemos no desfecho do conto a imagem descrita de uma morte metafórica centrada na vertigem do corpo esmaecido quando a mulher, finalmente, no eixo de encontro com o búfalo, identifica o objeto de representação do ódio: “presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo.” (LISPECTOR, 2016, p. 257).

Essa perda da consciência representada comumente na literatura pelo sonho, pelo sono ou pelo esquecimento coloca o personagem em um mundo situado numa realidade paralela, criando um efeito de transformação das vivências, como se pudesse adentrar-se no espaço do inconsciente para dar forma à imaginação e às lacunas do passado, como em *Macário*, de Álvares de Azevedo e *A divina comédia*, de Dante Alighieri. No entanto, no texto de Lispector, a perda de consciência ratifica o estado de completude do ato da procura da sua “missão mortal”: a pulsão de morte encontrada no ato da indiferença pelo único animal incompassível a sua construção de amor.

A paixão segundo o búfalo é o objeto de revelação da pulsão destruidora e da pulsão erótica: “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo”. (LISPECTOR, 2016, p. 256). O próprio Freud em *As duas espécies de instintos* (1923), nos mostra como o ódio pode acompanhar e até se transformar em amor, instintos que se alimentam, tornando inconsciente a dolorosa trajetória da vida conjuntamente com o alargamento dela, numa espécie de explosão da mesma. Dessa maneira, a construção e a transformação

psíquica do “eu” está entrelaçada passivamente ao outro, como reforça Nunes (1989) ao refletir sobre as personagens de Clarice Lispector:

Sujeitas à roda de estados mutáveis que as encadeiam num fluxo e no refluxo imprevisíveis, as personagens de Clarice Lispector são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser também a paixão da existência que também lhes é comum. (NUNES, 1989, p. 104).

A relação de dependência com o outro determina a natureza da paixão, e consequentemente a própria melancolia, gerada pelo desejo incompleto, já que o sujeito não alcança a sua plenitude ideal, como em meu corpus de análise: a personagem amando não consegue suprimir o desejo do ódio e odiando não consegue suprimir o desejo do amor. Desse modo, há nas paixões uma intrínseca melancolia, ancorada na busca ideal do objeto de amor, cujo sentido se desfaz pelo desejo insatisfeito pelo desencontro com o mesmo objeto de amor. “O desejo inconsciente, recalçado, mantém-se em estado de alerta, em busca de representação ou expressão através das formações do inconsciente.” (EDLER, 2008, p. 77). Esse desejo recalçado expressa tanto a pulsão de vida como de morte representada no conto pelo búfalo, que em várias culturas representa a divindade da morte, como apontam Chevalier e Gheerbrant (1998), no *Dicionário de símbolos*. O búfalo seria o objeto idealizado do “eu”.

Partindo da ideia psicanalista do “Ideal do Eu” ou “Super-eu” (Über-ich), discutida por Freud no ensaio *O eu e o id* (1923), somos guiados a entender a relação do “Eu” com o mundo a partir do estabelecimento de uma representação de desejos primitivos interrompidos pela consciência moral. Como diz Freud (2011, p. 45): “o que a biologia e as vicissitudes da espécie humana criaram e deixaram no Id é assumido pelo Eu, através da formação do ideal, e revivenciado nele individualmente”. Nesse sentido, as experiências reprimidas ou os objetos perdidos são forjados pelo Super-eu, ou pela substituição de um *investimento objetal* por um objeto de identificação, caso que ressoa a própria natureza da melancolia. Por isso, a concepção de arte aristotélica nos diz que “o temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação”. (SCLIAR, 2003, p. 70). Com efeito, trata-se de uma reflexão também sobre linguagem, sobre como nos inserimos simbolicamente no tecido da vida.

Assim, há em “O búfalo” uma imersão do sujeito com o mundo por meio da transferência do sentimento subjetivo para o objeto de identificação – os animais do zoológico, em uma tentativa adjacente de superar a dor da rejeição. O drama da personagem inominada é também o drama da linguagem, pelo qual os signos remetem às tensões internas, como o espaço de desenvolvimento narrativo, o zoológico, apontando o estado de aprisionamento da personagem:

O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal. A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava. A jaula era sempre do lado onde ela estava. (LISPECTOR, 2016, p. 256).

No trecho selecionado, o narrador cria um ponto de vista que coloca a personagem como eixo de observação do “quati”, e a partir de um *close* cinematográfico<sup>1</sup> inverte a condição de isolamento dos personagens: mulher e animal, ressaltando por meio do espaço a psiquê da personagem. O vínculo estabelecido entre pessoa e animal retoma o sentido característico do signo zoológico (estudo dos animais), de origem grega, no século XVIII remetia ao espaço onde se estudava os animais.

Assim a mulher do conto procura, tal como Lóri, de *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, um caminho de descoberta, aprendizagem, neste caso, não do amor, mas do ódio: “mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio.” (LISPECTOR, 2016, p. 253). No conto também se manifesta o zoológico como espaço onde a mulher se torna objeto de observação, tendo em vista a aproximação estabelecida entre ambos, ou seja, o espaço de enjaulamento dos animais é um nexos íntimo de projeções da própria personagem, que busca induzir através do jardim zoológico o ideal do Eu: “ela que fora ao jardim zoológico para adoecer.” (LISPECTOR, 2016, p. 248).

Conforme nos faz pensar Bachelard (1978), o espaço que frequentamos não é apenas geográfico, mas um espaço vivido, poetizado, funcionando como

---

<sup>1</sup> O *close* é um enquadramento doado pela câmera, um artifício (plano) narrativo do cinema para destacar, colocar em ênfase um objeto ou a parte de um corpo, com intuito de apontar uma significação psicológica do filme. De acordo com Martin (2003, p. 39), “é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior”. No texto de Lispector, esse enquadramento doado pelas palavras também revela o estado psíquico da personagem: a prisão.

extensão do Eu. Essa ideia está presente, por exemplo, quando a personagem procura ter a sua própria violência por meio da experiência eufórica na montanha russa: “Então foi sozinha ter a sua violência. (...). O banco ainda parado, a maquinaria da montanha-russa ainda parada. Separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa igreja.” (LISPECTOR, 2016, p. 250).

A imagem emblemática da igreja projeta o espaço de sozinha<sup>2</sup> da personagem, que numa atitude quase sagrada de devoção e fé procura encontrar o objeto de desejo – o seu par no mundo: “oh, Deus, quem será meu par neste mundo?” (LISPECTOR, 2016, p. 250). O discurso da mulher representa a polarização dos próprios sentimentos (amor e ódio), porque aparentemente o par procurado é o ódio, a indiferença do animal, objeto de identificação, mas o trecho aponta para o homem – o objeto de amor perdido ou não identificado. Dessa forma, a paixão reverbera a melancolia da personagem e a ambivalência do percurso narrativo da mesma, que encontra o objeto procurado, mas não soluciona o conflito interno: ama com ódio e odeia “implorando amor ao búfalo”.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: Os pensadores*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.
- CORDÁS, T. Athanássios; EMILIO, M. Schumaker. **História da melancolia**. Porto Alegre: Artmed, 2017.
- EDLER, Sandra. **Luto e melancolia: à sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.

---

<sup>2</sup> Termo criado por Paulo Mendes Campos na crônica “Para Maria da Graça”, inserida no livro *O amor acaba: crônicas líricas e existenciais*.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16: o eu e o id, autobiografia e outros textos (1923-1925)**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: LEBRUN, Gérard. **Os sentidos de paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras 2003.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

## SADISMO, MASOQUISMO E RELAÇÕES DE PODER NO CONTO “O CORPO”, DE CLARICE LISPECTOR

### SADISM, MASOCHISM AND POWER RELATIONS IN THE SHORT STORY “O CORPO”, BY CLARICE LISPECTOR

*Jhonatan Leal da Costa<sup>i</sup>*

**RESUMO:** O conto “O corpo”, publicado por Clarice Lispector no livro *A via crucis do corpo*, em 1974, narra a história de um homem bígamo que se vê em conflito com as suas duas esposas. Casados sob o mesmo teto, Xavier, Carmem e Beatriz sofrem com as consequências provenientes da realização de seus desejos: Ele, o de satisfazer suas vontades em detrimento de suas esposas, elas, o de não permitir mais nenhum tipo de humilhação por parte do marido. Armado esse impasse, o trio assume posturas e toma decisões que vem a desembocar em dores físicas e/ou psíquicas, culminando em um desenlace trágico e sanguinolento da união conjugal. Nesse sentido, objetivamos, neste trabalho, investigar uma possível aplicação, nesses seres ficcionais, da teoria psicanalítica a respeito do sadismo, do masoquismo e, conseqüentemente, do sadomasoquismo. Para tanto, faremos uso dos estudos desenvolvidos por Freud (2016), Laplanche e Pontalis (2016), McWilliams (2014), dentre outros. Nas considerações deste trabalho, apresentaremos achados a respeito da subversão feminina e das relações de poder entre homens e mulheres sob a ótica de uma escritora que não economizou em plasmar sua própria subjetividade na produção artística de sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sadismo. Masoquismo. Sadomasoquismo. Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** The short story “O corpo” (“The body”), published by Clarice Lispector in the book *A via crucis do corpo* (*The via crucis of the body*), in 1974, tells the story of a bigamy man who finds himself in conflict with his two wives. Married under the same roof, Xavier, Carmem and Beatriz suffer the consequences from fulfilling their desires: He, from satisfying his desires over his wives’, they, from taking no further of their husband’s humiliation. Problem built, the trio takes positions and make decisions that come to end in physical and / or psychic pain, culminating in a tragic and bloody outcome of the marital union. In this sense, we aim, in this text, to investigate a possible application, in these fictional characters, of psychoanalytic theory regarding sadism, masochism and, consequently, sadomasochism. To do so, we will use the studies developed by Freud (2016), Laplanche and Pontalis (2016), McWilliams (2014), among others. In the considerations, we will present findings about female subversion and power relations between men and women from the point of view of a writer who did not spare to translate her own subjectivity into the artistic production of her work.

**KEYWORDS:** Sadism. Masochism. Sadomasochism. Clarice Lispector.

Submetido em: 29 nov. 2018.

Aprovado em: 16 out. 2018.

---

<sup>i</sup> Universidade Federal da Paraíba. E-mail: jhonatan\_leal@hotmail.com.



## Introdução

A abertura do livro de contos *A via crucis do corpo*, de autoria de Clarice Lispector, publicado em 1974, traz um prefácio, intitulado “Explicação”, no qual a escritora prepara os seus leitores para o que chamou de “livro de encomenda”. Segundo ela, o poeta Álvaro Pacheco, seu editor na Artenova, lhe pediu que escrevesse três histórias que, de fato, tinham acontecido. “A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: ‘Miss Algrave’, ‘O Corpo’ e ‘Via Crucis’”. (LISPECTOR, 1998, p. 11).

O que vemos, pois, nos 14 textos ficcionais deste tomo – 13 contos mais o prefácio “Explicação” – como também assegura Ana Cristina Chiara (1998), é a faceta de uma Clarice Lispector que ainda não havia sido explorada, até então, em sua escritura ficcional. O espanto da autora de *Perto do coração selvagem* (1944), aqui, na *Via crucis do corpo*, se transforma em escândalo. Do mesmo modo, na mesma intensidade, o sobressalto passa a ser convertido em ferocidade. Atando as pontas de todas as narrativas, de maneira central, o corpo: o verdadeiro protagonista de todas essas tramas.

Como o corpo de Xavier, que vai parar sob sete palmos do jardim de sua própria casa para servir de adubo a um roseiral. Personagem do conto “O corpo”, objeto de nosso estudo, Xavier é um empresário bem-sucedido de 47 anos, “truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem”. Representação estereotipada da virilidade masculina, tal personagem é esculpida pelo narrador com tintas fortes a respeito de sua brutalidade, fome, impaciência e sede por trabalho, mulheres e dinheiro. “Todo mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres”. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Carmem e Beatriz eram as suas respectivas esposas. A primeira, com 39 anos, e a segunda, com 50. E, diferente do que ocorre com Xavier, as personagens mulheres desta narrativa tendem a ser erguidas, física e psicologicamente, com um maior grau de subjetividade, mais distantes dos papéis socialmente atribuídos aos gêneros. “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa. Já Carmem era alta e magra”. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

O conflito nesta narrativa é endossado quando Xavier, não satisfeito com as duas mulheres que dispõe em casa, começa a ir em busca de novas aventuras afetivo-sexuais fora do matrimônio. Autoritário, despreocupado com a implicação de suas ações no modo como as suas esposas se compreendem, e transformando-as em meros objetos a serviço de seu bel prazer, Xavier aprende a usar da humilhação e da indiferença como instrumentos de exercício do poder. Ele só não esperava que Carmem e Beatriz, subjugadas e rebaixadas, viessem a se rebelar de maneira brutal e violenta.

Nesse sentido, partiremos da hipótese, neste artigo, de que essa tríade de seres ficcionais arquitetados por Clarice Lispector é movida, no interior da diegese, por estruturas psíquicas permeadas por *sadismo*, *masoquismo* e/ou *sadomasoquismo*. Para tanto, em um primeiro momento, fundamentaremos tais terminologias segundo a teoria psicanalítica, aqui defendida, principalmente, por Sigmund Freud (2016), e apoiada por Jean Laplanche e Pontalis (2016), McWilliams (2014), Jean-Michel Quinodoz (2007), dentre outros.

Na sequência, aplicaremos, nas personagens do conto “O corpo”, as teorias psicanalíticas apresentadas na fundamentação teórica, com a finalidade de descobrirmos se existe a possibilidade de enxergarmos configurações de sadismo, masoquismo e/ou sadomasoquismo na maneira como Xavier, Carmem e Beatriz foram representadas.

Por fim, exporemos nossas considerações, apresentando dados que comprovam ou refutam nossas hipóteses a respeito da estrutura psíquica elaborada ficcionalmente por Clarice Lispector para as personagens em questão. Acreditamos na importância e difusão da relação dos estudos literários com os saberes psicanalíticos, pois, conforme defende Élisabeth Ravoux Rallo (2005, p. 219), “a psicanálise e a crítica literária fazem a mesma coisa: interpretam. E o fenômeno da interpretação é o pressuposto básico: interpretar é procurar sentido ou, decerto com mais exatidão, dar sentido”.

### **O corpo que sofre, o corpo que faz sofrer**

A obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, publicada em 1905, tem sido considerada por muitos como a mais importante de Freud depois de A



*interpretação dos sonhos* (1900), conforme assegura Jean-Michel Quinodoz (2007, p. 71): “Nela Freud desafia abertamente a opinião popular e os preconceitos vigentes sobre a sexualidade”. Neste livro, o pai da psicanálise alargou a compreensão da sexualidade para além da noção em que era conservada por suas antigas definições, além de pôr em evidência que a sexualidade humana já se perfaz na primeira infância, período muito mais precoce do que era defendido até então. É neste volume, também, que Freud vem tratar das “fixações de metas sexuais provisórias”, dentre elas, o *sadismo* e o *masoquismo*.

Criados pelo psiquiatra alemão Krafft-Ebing em 1900, esses dois termos foram explanados na obra *Psychopathia sexualis* e se originaram a partir da observação do trabalho de dois escritores: Marquês de Sade e Leopold von Sacher-Masoch. Se nas obras de Sade as personagens costumavam procurar o orgasmo via agressão, violência e subjugação do outro, nas de Sacher-Masoch elas o buscavam, inconscientemente, por meio do tormento e da humilhação de si mesmas. Sendo assim, Krafft-Ebing cunhou as categorias sexuais de sadismo em homenagem ao Marquês de Sade, e de masoquismo em referência a Sacher-Masoch.

Freud (2016, p. 51), que dava ênfase às origens sexuais para a maioria dos comportamentos humanos, considerou natural aplicar esses termos para padrões aparentemente não sexuais de dores (auto)infligidas: “A mais frequente e mais significativa de todas as perversões, a inclinação a infligir dor ao objeto sexual e sua contrapartida, recebeu de Krafft-Ebing os nomes de *sadismo* e *masoquismo*, para suas formas ativa e passiva”.

Nos referidos ensaios, o médico austríaco argumenta que a sexualidade da maioria dos homens tende a expor um elemento de agressividade, de tendência a dominar, explicada biologicamente pela necessidade de romper a resistência do objeto sexual sem a precisão de cortejá-lo. “O sadismo corresponderia, então, a um componente agressivo do instinto sexual que se tornou independente, exacerbado, e foi colocado na posição principal mediante deslocamento”. (FREUD, 2016, p. 52). Nessa perspectiva, o conceito de sadismo, em sua configuração mais extrema, perpassaria pelos seguintes estágios: o de uma atitude inicialmente ativa, seguida por uma posição violenta

ante o objeto sexual, que culmina no vínculo da satisfação com a humilhação e o mau trato deferido contra o objeto de desejo.

No mesmo viés, o sentido de masoquismo, para Freud (2016), considera todos os comportamentos passivos ante o sexo e o objeto sexual, de modo que a sua forma mais acentuada consiste em vincular satisfação com o sofrimento físico ou psíquico suportados pelo próprio sujeito. Ele também acrescenta que o prazer inconsciente com toda espécie de humilhação e submissão, ou seja, o masoquismo, não é senão uma continuação do sadismo, só que desta vez, voltado contra o próprio indivíduo, que passa a se colocar no lugar de objeto sexual: "Um sádico sempre é, simultaneamente, um masoquista, embora o lado ativo ou o lado passivo da perversão esteja mais desenvolvido nele e constitua sua atividade sexual predominante". (FREUD, 2016, p. 54).

Para além de Freud, mas ancorado nele, os estudos psicanalíticos da contemporaneidade, como os desenvolvidos por Joel Birman (2009, p. 135), consideram que o desejo original do sadismo não se constitui meramente na pretensão de humilhar, controlar e infligir dor ao outro, mas, antes, de asseverar o poder e possibilidades que detém o próprio sujeito: "Com efeito, o que se pretende originariamente é afirmar a potência do ser".

Por outro lado, se deixando persuadir por discursos politicamente corretos, Nancy McWilliams (2014, p. 294) combate as leituras que associam masoquismo a prazer pela crueldade, humilhação e sofrimento:

Gostaria de ressaltar que o termo 'masoquismo', do modo como é usado pelos psicanalistas, não tem a conotação de um amor pela dor e pelo sofrimento. A pessoa que se comporta de forma masoquista enfrenta a dor e o sofrimento na esperança, consciente ou inconsciente, de alcançar algum bem maior.

Desse modo, para McWilliams (2014), fatores como medo de ser abandonado, temor da solidão e receio de ter um ideal de felicidade destruído é o que levaria um sujeito masoquista a desenvolver uma alta tolerância às dores físicas e emocionais. A pesquisadora ainda ressalta que, nas discussões a respeito da entrada da personalidade autodestrutiva no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), muitos estudiosos "consideravam a atribuição do masoquismo ou da autodestrutividade o mesmo que acusar uma

pessoa de ter prazer na dor – de ‘culpar a vítima’–, como se essa pessoa conscientemente abusasse de si mesma como uma forma perversa de prazer”.

Como percebemos, a influência dos estudos feministas e do desconstrutivismo derridiano começam a reposicionar o modo como alguns psicanalistas reverberam os conflitos da psique. Se existem os que, de fato, sentem prazer pela dor e pelo sofrimento, estes, hoje, tendem a ter a leitura de seus desejos adaptada de acordo com a moral vigente. Resta saber, no tópico seguinte, como se portarão os homens e mulheres representados por Clarice Lispector, no conto “O corpo”, ao se depararem com a dor que sofrem ou que a fazem vir a existir nos outros.

### **“O corpo” e suas fraturas**

A tríade relacional entre Xavier, Carmem e Beatriz no conto “O corpo” se configura, inicialmente, por meio de um modelo patriarcal e, portanto, heterossexual. Ainda que os três vivessem sob o mesmo teto, as duas mulheres mantinham uma relação restrita a amizade, de modo que, na conjuntura daquele casamento, apenas o homem era favorecido pelo tripé matrimonial: “Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo”. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Sendo assim, por mais que a representação inicial deste relacionamento a três transpareça uma certa aura de cordialidade, é possível percebermos, através da lexicologia escolhida pelo narrador, que algo já não estava dentro da conformidade aparentada.

Se a “cada noite era uma” das esposas que era eleita para a cópula sexual com Xavier, a outra, inevitavelmente, acabava por ser preterida, “sobrava ficar assistindo”. E, ainda que saibamos, em confluência a Freud (2016), que a prática do ver e do observar, denominada *voyeurismo*, possa ser causadora de prazer, a expressão “sobrava”, utilizada pelo narrador nesse contexto, atribui um tom negativo e de pouca satisfação para a atividade vivenciada.

Desde o início desta narrativa fica expresso, portanto, a soberania do prazer masculino em oposição à insatisfação e subjugação das mulheres. Tal retrato, de perfil estritamente patriarcal, ultrapassa as práticas sexuais e se

apresenta, também, nas atribuições destinadas para os diferentes gêneros: “Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas”. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Assim como o espaço público está para Xavier, um homem, o espaço privado se coloca para Carmem e Beatriz, as mulheres. Elas não trabalham. Ele sim. Elas se colocam como dependentes financeira, física e emocionais dele. Ele não.

Peguemos a ilustração do alimento, sempre enfatizado pelo narrador deste conto: “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa”, “almoçaram às três horas da tarde”, “Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango.” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Com base nos fragmentos expostos, é possível constatar que, assim como Xavier exerce controle sobre a satisfação sexual de suas mulheres, regulando qual das duas irá para a cama com ele, também domina a satisfação delas na esfera alimentícia, visto ser ele o responsável pelas compras dos mantimentos da casa. Nesse contexto, a dominação de Xavier em relação à suas esposas ocorre, também, em padrões quantitativos. Seja na consumação sexual exercida por ele diariamente, ao passo que uma de suas mulheres geralmente fica condenada ao estado contemplativo do ato; seja no frango que ele come inteiro enquanto as duas dividem um. Em se tratando dos meios de sentir prazer, Xavier sempre busca formas de se sobrepor às suas companheiras.

Nesse ponto, cabe aplicarmos no material até então exposto as reflexões de Freud a respeito de sadismo e masoquismo.

A postura sádica, da agressividade comumente atribuída aos homens, é notadamente percebida nas ações de Xavier e em seu desejo, de ordem consciente ou inconsciente, de exercer domínio sobre as suas duas esposas. É ele quem controla as doses de prazer que elas recebem ao longo do dia, em uma atitude que pouco expressa comiseração ou empatia pelo objeto de desejo: “a que sobrava ficava assistindo”. No mesmo sentido, Carmen e Beatriz, quer estejam movidas por comodidade, falta de perspectiva futura, medo de ficarem sozinhas, baixa autoestima ou fé de que as coisas melhorarão, contentam-se com o pouco que lhes é ofertado pelo homem que escolheram como amante.

Essa posição passiva e permissiva de subjugação, diante do sexo e da vida, expõe, como apresentara Freud (2016), a arquitetura psíquica do masoquista.

O conto aprofunda psicologicamente suas personagens quando Xavier decide que, ao invés de dar prioridade a satisfação afetivo-sexual de suas duas esposas, irá em busca de novas aventuras: “E às vezes enganava a ambas com uma prostituta ótima. Mas nada contava em casa pois não era doido.” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Nesse cenário de amor racionado, medido, sadicamente, pelo homem da casa, receber prazer do próprio marido acaba por se tornar um capital digno de ostentação: Carmem mantinha “um diário: anotava nas páginas do grosso caderno encadernado de vermelho as datas em que Xavier a procurava. Dava o diário a Beatriz para ler”. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Se considerarmos os dizeres de Freud (2016, p. 54) de que um “sádico sempre é, simultaneamente, um masoquista”, atentaremos para o fato de que, ainda que Carmen, neste ponto da narrativa, tenha o masoquismo de modo mais predominante em seu comportamento, o fato dela dar o seu diário (com os registros dos dias em que Xavier a procurara) para Beatriz ler, revela um nítido desejo de magoar e ferir a parceira. Expõe uma atitude sádica por parte da personagem até então articulada apenas pelas cores do masoquismo.

No âmbito da ação narrativa, o distanciamento de Xavier, cada vez mais acentuado pelos encontros que ele mantém com a prostituta, conduz Beatriz e Carmem a tentarem encontrar satisfação entre as duas: “E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste.” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Com a ausência sexual do marido, resta às duas mulheres buscarem formas outras de alcançarem o prazer, ainda que este, por não ser estabelecido, de maneira direta, com o objeto sexual de suas escolhas, não venha a ser de todo satisfatório. Seja um “amor triste”, como o é o amor de vivenciado por um masoquista.

Excitadas com a experiência homossexual, Carmem e Beatriz contam para Xavier o que haviam feito. E, outra vez, a posição tomada por ele não só as pega de surpresa como as objetifica ainda mais: “Xavier vibrou. E quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou

tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente.” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Se o perfil masoquista das personagens femininas é, nessa passagem, enfatizado pela humilhação de terem de transar juntas – mesmo sem serem homossexuais – para o marido assistir, seguido da passividade em não conseguirem cumprir o ato sexual e do choro proveniente da ineficiência do intento, o perfil sádico de Xavier se acentua com a ordenação de que as esposas transassem no exato momento em que ele exigia, bem como da raiva colérica manifestada por ele ao não ter o seu desejo atendido.

E, como castigo por não o satisfazerem na hora e no modo em que ele exigira, bem como por punição por terem vivenciado momentos de prazer sem a sua presença e/ou “autorização”, Xavier fere Carmem e Beatriz com mais ausência de afeto: “Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas.” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Mas as duas, porém, cada vez mais ancoradas uma na outra, correspondem-no com indiferença. E vão além: voltam a se amar na ausência do marido.

Xavier, então, decide aumentar a dose de violência psicológica contra as suas esposas: “Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. Não pôde negar que estivera com a sua prostituta preferida.” E, dessa vez, pelo primeiro momento na narrativa, Carmem e Beatriz assumem uma posição de agressividade contra o marido: “Carmem e Beatriz pegaram cada uma um pedaço de pau e correram pela casa toda atrás de Xavier. Este corria feito um desesperado, gritando: perdão! perdão! perdão!” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

A passagem exposta através do fragmento anterior é emblemática por três razões. Primeiro, por percebermos que quando as mulheres passam a encontrar prazer para além do provedor anteriormente elegido por elas, elas conseguem se colocar de maneira ativa diante dele, sem permitir mais desrespeito ou subjugação; segundo, pela apropriação da agressividade culturalmente destinada aos homens, em conforme ao que defendera Freud (2016), através da imagem fálica dos paus que elas empunham ao correrem atrás do marido; e, terceiro, pela mudança na postura de Xavier que, de ativo, colérico e cruel, permuta para resignado, temeroso e desesperado.

Após este evento, Carmem e Beatriz proclamaram uma decisão: não cozinhariam mais para o marido. E, como se não bastasse, na noite deste mesmo dia, “fizeram amor na sua frente e ele roeu-se de inveja. Como é que começou o desejo de vingança? As duas cada vez mais amigas e desprezando-o”. (LISPECTOR, 1998, p. 24).

A inversão de sadismo e masoquismo entre as personagens, nesta altura do conto, torna-se mais clara. Ao saírem de uma condição passiva para uma ativa, Carmem e Beatriz substituem dor e sofrimento por raiva e agressividade. Saem de uma condição masoquista e assumem uma postura sádica. Devolvem, para Xavier, toda a carga de humilhação que dele receberam, em iguais proporções. Se recusam a cozinhar para o marido, exercendo controle sobre o alimento, controle este que estava, anteriormente, em posse de Xavier. Transam entre si e o traem sexualmente em sua ausência, assim como ele fizera com a prostituta. E, por fim, fazem amor na frente dele, colocando-o em estado contemplativo, obrigando-o a apenas “assistir” elas encontrarem a satisfação.

Inconformado com a atitude das esposas, Xavier, na tentativa de voltar a exercer o controle, não cumpre sua promessa de fidelidade e volta a procurar a prostituta. É o suficiente para inflamar, ao extremo, o sadismo das duas mulheres:

Carmem realmente inspirou-se.  
Disse para Beatriz:  
— Há na cozinha dois facões.  
— E daí?  
— E daí nós somos duas e temos dois facões. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

A vontade que as mulheres sentem de assassinar Xavier vem, na narrativa, mais uma vez, representada pela apropriação de um símbolo fálico: o do facão. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 414), o simbolismo geral dos objetos cortantes é o do princípio ativo “modificando a matéria passiva [...] é o simbolismo fálico da faca, tão frequentemente evidenciado por Freud na interpretação dos sonhos de seus pacientes”.

Ao escolherem um instrumento perfurador, cortante, sanguinário, causador de muita dor para aniquilar Xavier, notamos que a morte, através de um instrumento como o facão, não só traz à tona a imagem do poder do falo, da

dominação masculina, da supremacia social do homem e do culto ao pênis, como expõe toda a carga de agressividade contida em todas essas instâncias:

Foram armadas. O quarto estava escuro. Elas faquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier. O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício. (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Ao se apropriarem do facão/falo para executarem o próprio homem que lhes causara mal, Carmem e Beatriz demonstram, inicialmente, pouca habilidade para com este instrumento representante da dominação masculina: “faquejaram erradamente, apunhalando o cobertor.” Mas, ao conseguirem, finalmente, assassinar Xavier com golpes perfurantes, as duas mulheres demarcam o desvio dos impulsos sádicos anteriormente voltados para si mesmas e os destinam, com toda a agressividade, para o seu objeto sexual: penetrado enquanto dormia pelos facões-falos empunhados por suas mulheres, Xavier, passivamente, ocupa o posto que nunca achara que um dia seria seu – o da subjugação total perante os seres femininos.

Após cometerem o crime, as duas mulheres cavam uma cova no jardim da casa e enterram o corpo sem vida do ex-esposo. Velam o finado até o nascer do dia. No amanhecer, recolhem mudas de um roseiral e plantam-nas sobre a cova do defunto.

O conto encerra com a chegada da polícia na casa das duas, após terem recebido uma denúncia do secretário de Xavier preocupado com o seu paradeiro. E, sem relutarem ao que poderia lhes ocorrer, mais uma vez resignadas, Carmem e Beatriz confessam o crime cometido para os policiais, apontando o local exato onde esconderam o corpo do ex-marido.

— Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montividéu. Não nos deem maior amolação.  
As duas disseram: muito obrigada.  
E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer. (LISPECTOR, 1998, p. 28).

E assim é finalizada a narrativa. Carmem e Beatriz, após anos de humilhação, dores psíquicas e sujeição, encontram a possibilidade do prazer e



da liberdade longe da casa e do homem que um dia as dominara. Em suas biografias, os abusos que sofreram, crime que praticaram, a impunidade do homicídio que cometeram, e a última lembrança de um Xavier morto, sem “nada para dizer”, na posição passiva, inerte e subalterna da qual ele tanto lutara para fugir.

### **Considerações finais**

O uso do texto literário “O corpo”, escritor por Clarice Lispector, reforçou, nesta oportunidade, a importância de se estabelecer leituras psicanalíticas de narrativas ficcionais. Ainda que as personagens Xavier, Carmem e Beatriz não compusessem o âmbito da nossa exterioridade, foram capazes de, sem precisarem deitar em um divã, conferir, através de um narrador articulado, o material necessário para atribuímos sentidos psicanalíticos ao que fora representado.

As teorias levantadas por Freud (2016) a respeito do masoquismo e do sadismo foram possíveis de serem aplicadas, constatadas e comprovadas no comportamento das personagens criadas por Clarice. Também pudemos perceber, através das personagens de Xavier, Carmem e Beatriz, a atitude pendular do masoquismo e do sadismo, dificilmente fixos em uma única posição.

As relações de poder entre os gêneros evidenciaram, em conformidade ao defendido por Laplanche (2016, p. 468), que o lugar de quem exige é virtualmente um lugar de “perseguido-perseguidor, porque a mediação da exigência introduz necessariamente as relações sadomasoquistas do tipo dominação-submissão que toda a interferência do poder implica”. Sendo assim, acabamos por testemunhar uma alternância de poder entre um homem e duas mulheres que, ao se sentirem perseguidas, deram início a uma trágica perseguição.

Tal acontecimento talvez não tivesse sido possível, porém, se Carmem e Beatriz não tivessem se unido em relações afetivo-sexuais pois, ao modificarem a maneira como se relacionavam, romperam com o padrão estabelecido com Xavier que as condicionava a sempre desempenharem o papel de masoquistas.

Por fim, tivemos, neste estudo, um breve panorama do corpo em seus desarranjos pulsionais, "na tirania de seus desejos, nas suas fraturas e feridas, nos seus êxtases. O corpo como bênção e maldição. Como tudo que excede, o que sobra, mas que não chega nunca a suprir a falta primordial". (CHIARA, 1998, s/p.). Pois, como questionara a própria Clarice Lispector (1998, p. 12), em sua já referida "Explicação":

"Que podia eu fazer? senão ser vítima de mim mesma".

## Referências

- BIRMAN, Joel. **As pulsões e seus destinos**: do corporal ao psíquico. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Orelha de livro. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. s/p.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KRAFFT-EBING, Richard von. **Psychopathia sexualis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MCWILLIAMS, Nancy. **Diagnóstico psicanalítico**: entendendo a estrutura da personalidade no processo clínico. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- QUINODOZ, Jean-Michel. **Ler Freud**: guia de leitura da obra de S. Freud. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- RALLO, Élisabeth Ravoux. **Métodos de crítica literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



# DA CORDIALIDADE DO ÓDIO À INTRUSÃO DA AUSÊNCIA: A CORTESIA INGRATA DA INVEJA

## FROM HATRED'S CORDIALITY TO ABSENCE'S INTRUSION: THE UNGRATEFUL COURTESY OF ENVY

*Hermano de França Rodrigues<sup>i</sup>*

*Fabio Gustavo Romero Simeão<sup>ii</sup>*

**RESUMO:** Oriunda dos instintos destrutivos da pulsão de morte, a inveja é um dos primeiros e mais arcaicos afetos que despertam na alma do ser humano. Ao contrário do que o senso comum habitualmente preconiza, ela comporta um aspecto estruturante e sua importância para o desenvolvimento sadio da personalidade é significativa, uma vez que, na medida certa, permite ao sujeito reconhecer suas próprias lacunas, falhas e faltas. No entanto, se a inveja atingir proporções exacerbadas, assume uma feição mortífera e as relações com o objeto interno bom tornam-se fatalmente fragilizadas. Eis o caso de Ofélia, personagem do conto *A legião Estrangeira* (1964), de Clarice Lispector – que desenha um dos quadros mais perturbadoramente belos da inveja em nossas letras. Engolfada num abismo de angústia e terror, Ofélia não consegue sustentar-se e, com efeito, a inveja comparece para esgarçar sua dor, que a leva a destruir tudo aquilo que lhe evoque sentimentos de insuficiência. Destarte, numa conexão entre os estudos psicanalíticos de base (pós)kleiniana e algumas considerações de caráter sócio-histórico, pretendemos analisar, na narrativa em foco, as faces mais abjetas que a inveja, em seu teor assaz virulento e passional, pode revelar, quando a dolorosa experiência de incompletude solapa toda expressão de amor e gratidão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Psicanálise. Inveja.

**ABSTRACT:** Originating from the destructive instincts of the death drive, envy is one of the first and most archaic affections that awaken in the soul of the human being. Contrary to what common sense usually advocates, it has a structuring aspect and its importance for the healthy development of the personality is quite significant, since, in the right measure, it allows the subject to recognize its own gaps and faults. However, if envy reaches over proportions, it assumes a deadly feature and relations with the good internal object become fatally frail. This is the case of Ofélia, a character in Clarice Lispector's *The foreign legion* (1964) – who draws one of the most disturbingly beautiful pictures of envy in our lyrics. Plunged into an abyss of anguish and terror, Ofélia cannot sustain herself, and envy indeed appears to dispel her pain, which leads her to destroy everything that evokes feelings of inadequacy. Thus, in a connection between psychoanalytic (post-Kleinian) studies and some socio-historical considerations, we intend to analyze, in the narrative in

---

<sup>i</sup> Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: hermanorg@gmail.com.

<sup>ii</sup> Graduando em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: fabiogustavor@gmail.com.





focus, the most abject faces that envy, in its very virulent and passionate content showcases, when the painful experience of incompleteness undermines every expression of love and gratitude.

**KEYWORDS:** Literature. Psychoanalysis. Envy.

Submetido em: 25 out. 2018.

Aprovado em: 29 nov. 2018.

*Acautelai-vos, Senhor, do ciúme,  
É um monstro de olhos verdes que zomba  
Do alimento de que vive*  
William Shakespeare

## Introdução

Derivada da forma latina *invideo* – não querer ver o bem do outro, olhar atravessado, olhar maldosamente – a inveja é uma das paixões que mais atormenta a alma humana. Desde a Filosofia, a Literatura e, mais recentemente, a Psicanálise, diversas áreas do conhecimento já se debruçaram sobre este obscuro sentimento, no intento de desbravar seus mais escusos segredos. Diferentes culturas e épocas desenharam-na de maneira particular, erigindo discursos que, ainda hoje, ecoam em nosso imaginário, delineando a maneira como encaramos esse ignóbil afeto.

No caso do Ocidente, atestamos a prevalecente influência do pensamento cristão que, ao retratá-la como um dos “pecados capitais”, elaborou a sua própria concepção da inveja, forjada ao labor dos protocolos maniqueístas, banindo-a, pois, para as paisagens mais inóspitas da mente. A noção de pecado capital – do latim *caput*: cabeça, líder, chefe – remonta aos séculos V e VI, com João Cassiano e o papa Gregório Magno respectivamente. Porém, encontra seu maior expoente na figura do filósofo Santo Tomás de Aquino (1225-1274), um dos mais célebres pensadores da tradição escolástica que, em sua afamada *Summa Theologiae*<sup>1</sup>, reorganiza o quadro anterior, legando-nos a diagramação clássica que perdura até os dias de hoje. Alojamos

---

<sup>1</sup> A Suma Teológica – em latim *Summa Theologiae* – é um tratado teológico e o trabalho filosófico mais emblemático do pensador católico Santo Tomás de Aquino. Escrita no século XIII, nomeadamente entre os anos de 1265 e 1273, reúne os textos mais práticos da tradição escolástica e a sua influência no pensamento cristão persiste até os dias atuais.

pecados capitais na hedionda galeria dos “vícios”, os quais seriam especialmente daninhos para o espírito humano e, quando praticados, levariam, sem piedade, a outros desvios morais tributários dessa fúnebre lógica, numa cadeia abjeta que culminaria na condenação eterna do réu.

Ao longo das calendas do tempo, foi essa a imagem que o mundo ocidental cunhou da inveja – o mais detestável dos vícios capitais e pelo qual “desfazem-se aos olhos de Deus os bons atos das virtudes”. (TOMÁS DE AQUINO, 2004, p. 115). Entretanto, com o advento da Psicanálise, essa disposição da alma adquiriu novas faces. No seu pioneiro trabalho *Inveja e gratidão* (1957), Melanie Klein<sup>2</sup> (1882-1960), uma das vozes mais criativamente eloquentes que decifraram o pensamento freudiano, encalça esse afeto até os primórdios da vida psíquica e lhe atribui uma importância fundamental para o desenvolvimento sadio da personalidade. É através dele que “percebemos” nossas próprias limitações, uma vez que, aquilo que desejamos, se encontra no objeto amado. É, também, por intermeio da inveja que retomamos as primitivas fantasias de onipotência, características da primeira infância. Todavia, quando a inveja alcança níveis acentuados pode assumir feições mortíferas que solapam toda expressão de amor, gratidão e, principalmente, criatividade.

Destarte, numa conexão entre a literatura e os estudos psicanalíticos de orientação kleiniana, o presente trabalho debruça-se sobre o conto *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector (1920-1977), para elucidar questões referentes às faces mais reles que a inveja, em seu teor mais virulento e passional, pode revelar. Para tanto, dividimos nossa discussão em três tópicos: num primeiro momento, discorreremos sobre o conceito de fantasia inconsciente e a importância deste para o pensamento kleiniano. Em seguida, apresentamos as relações entre angústia e fantasia inconsciente, procurando explicitar como a primeira influencia diretamente a segunda e o papel da inveja no desenvolvimento da personalidade. Por fim, recorreremos ao texto literário para encontrar as representações do sofrimento e do desamparo tão marcantes na

---

<sup>2</sup> Segundo Roudinesco & Plon (1998, p. 430-431), “Melanie Klein foi o principal expoente da segunda geração psicanalítica mundial. [...] Transformou totalmente a doutrina freudiana clássica e criou não só a psicanálise de crianças, mas também uma nova técnica de tratamento e de análise didática, o que fizera dela uma chefe de escola”.

história de Ofélia, que, acometida por sentimentos de insuficiência e desqualificação insuportáveis, desaba em desespero.

### **Sobre as fantasias inconscientes**

Ao voltar-se sobre os processos mais arcaicos da vida psíquica humana, Melanie Klein desenvolveu alguns conceitos, de extrema relevância, para os estudos psicanalíticos, especialmente para a análise de crianças. Na sua tentativa de compreender o – até então obscuro – mundo interno do infante, constatou a importância e a amplitude das fantasias inconscientes e sua influência em todo processo mental. Se, em Freud, as fantasias diziam respeito apenas à satisfação ilusória de desejos inconscientes e compareciam não no nascimento, mas num momento mais tardio, em Klein, elas assumem um patamar distinto; existem desde o primeiro momento de vida e passam a ser o núcleo de toda atividade psíquica, das formas mais simples às mais complexas.

Para Klein, o impacto da realidade causado pelo trauma do nascimento, coloca o bebê frente às pulsões de vida e morte – anteriormente adormecidas num hipotético equilíbrio. Essas pulsões, germinadas nas fissuras deflagradas pela violência da colisão entre o psíquico e somático, serão representadas e experienciadas mentalmente por um *ego rudimentar*<sup>3</sup> através de fantasias inconscientes. No seu artigo “The nature and function of phantasy” (1952), Susan S. Isaacs (1888-1948), uma das mais insígnias seguidoras de Klein, procura articular certas considerações freudianas acerca das pulsões com o conceito kleiniano de fantasia, definindo este último como:

Agora, segundo a linha de pensamento dos autores presentes, esta ‘expressão mental’ da pulsão, seria a fantasia inconsciente. A fantasia é (na primeira instância) o corolário mental, a representação psíquica das pulsões. Não existe pulsão, necessidade pulsional, nem resposta

---

<sup>3</sup> Diferente de Freud, que coloca o surgimento do ego numa fase posterior do desenvolvimento, Melanie Klein concebe a existência de um ego arcaico desde o momento do nascimento. A função deste seria dominar angústias provenientes da influência da pulsão de morte sobre o organismo, através de fantasias, relações objetais e mecanismos de defesa específicos, que proporcionariam ao recém-nascido a possibilidade de sustentar-se psiquicamente.

que não seja experienciada como fantasia inconsciente<sup>4</sup>. (ISAACS, 2018, p. 83, tradução nossa).

Ao reler o texto freudiano, Isaacs (1952) consegue conciliá-lo com as descobertas kleinianas, que consignavam a fantasia como sendo o representante mental das pulsões. Nesse sentido, as pulsões advindas do Id seriam traduzidas pelo ego em fantasias das mais diversas ordens (de negação, perseguição, reparação, controle onipotente etc.) e vivenciadas – sempre inconscientemente – pelo sujeito. A mente do bebê é, aliás, habitada por várias fantasias, muitas delas desconexas e contraditórias, que procuram exprimir, da melhor forma possível, demandas pulsionais e sentimentos que ainda não tem condições de elaborar. Já, nos primórdios da vida psíquica, recobrem todo processo mental e procuram dar concretude aos conflitos internos do infante. Ainda mais, é a partir delas que o pensamento lógico se estrutura, num momento posterior da maturação emocional, quando o teste da realidade se efetua. De fato, as fantasias inconscientes encontram-se no núcleo de toda forma superior de pensamento, conforme apontado por Segal (1975), outra importante discípula de Klein, quando afirma que “o pensamento não apenas contrasta com a fantasia, mas nela se baseia e dela deriva”. (SEGAL, 1975, p. 34).

Daí a importância que o conceito de fantasia detém no pensamento kleiniano, uma vez que tanto a nossa relação com o mundo externo e material quanto com o mundo interno ou psíquico acontece a partir das lentes da experiência fantasmática e é, ao mesmo tempo, profundamente influenciado por esta. De maneira recíproca, a fantasia também se vê influenciada pelo ambiente externo, que é “incorporado e experimentado” (SEGAL, 1975, p. 25) para formar imagos objetais que se relacionam entre si e com o sujeito. Tais estruturas são calcadas em cima do primeiro objeto de satisfação e/ou frustração do bebê – o seio materno. A partir do contato com o seio da mãe (ou substituto), o bebê irá construir duas imagens inconscientes que serão prototípicas para formações vindouras: um “seio bom” ou idealizado e um “seio

---

<sup>4</sup> No original: “Now in the view of the present writers, this 'mental expression' of instinct is unconscious phantasy. Phantasy is (in the first instance) the mental corollary, the psychic representative, of instinct. There is no impulse, no instinctual urge or response which is not experienced as unconscious phantasy”.

mau” ou persecutório. O primeiro condensará todas as experiências boas e de gratificação do contato entre o ego rudimentar e a realidade, ofertadas pelos cuidados maternos, enquanto o segundo amalgamará as experiências más ou frustradoras. Essa dinâmica norteará toda a vida psíquica do sujeito que, como veremos adiante, não se limita apenas à primeira infância, e, de fato, continua ativa na vida adulta.

### **Das relações entre fantasia, angústia e inveja**

A angústia sempre foi tema central e eixo organizador nos estudos de Melanie Klein. Rastreando esse afeto até os primórdios da vida psíquica, ela cataloga tipos específicos e os enquadra em duas *posições*<sup>5</sup>. A primeira posição, chamada esquizo-paranóide, comporta uma angústia sentida primordialmente como aniquiladora e devoradora, e outra, decorrente de um processo maciço de projeções, que assume matizes persecutórios. Aqui, o mundo interno do infante adquire feições aterrorizantes, já que o ego se encontra bastante fragilizado e o furor das pulsões tanáticas é mais intenso.

Para suportar minimamente essas angústias esmagadoras, o ego se servirá de alguns mecanismos de defesa. Diante da angústia esquizoide de aniquilação, a principal defesa do ego é a clivagem (*splitting*) – uma espécie de divisão quase maniqueísta do mundo em partes totalmente “boas” ou “más”. Essa clivagem, conforme comentado acima, será efetuada a partir da relação do bebê com o seio materno, formando, por um lado, o núcleo das experiências boas, dos sentimentos de amor e de gratidão, o seio bom e, por outro, o seio mau, núcleo das experiências frustradoras, do medo e da agressividade. Além da clivagem, o ego também recorre aos processos de introjeção e projeção, mediante os quais poderá se afastar do objeto mau e resguardar o objeto bom ou, então, projetar para fora o objeto bom a fim de neutralizar perigos externos.

---

<sup>5</sup> Falar em “posições” e não em “fases” ou “etapas” assume uma importância especial, uma vez que esse termo coloca em cena o caráter situacional do pensamento kleiniano. Mesmo existindo uma ordem cronológica entre as posições - num primeiro momento nos encontramos na posição esquizo-paranóide para só depois adentrarmos na depressiva – a vida psíquica como um todo é marcada pela oscilação entre ambas.



A dinâmica projetiva, se realizada de modo excessivo, estimula a expulsão das partes más do *self*<sup>6</sup> para o exterior, que serão sentidas como caçadores tirânicos capazes de instaurar um regime de medo e pavor. Com efeito, o ego mune-se de meios cedícios para, suficientemente, tolerar o sentimento de desabamento e perseguição, que são característicos da posição esquizo-paranóide, favorecendo, assim, com uma maior integração e fortalecimento deste. Tudo isso é de extrema relevância para que o sujeito preserve o objeto bom, com o mínimo de cicatrizes, e possa, conseqüentemente, identificar-se com ele, permitindo que a posição seja elaborada de modo satisfatório. Porém, outro fator interno que pode comprometer esse processo é a inveja.

Oriunda dos instintos destrutivos da pulsão de morte, a inveja é um dos afetos mais arcaicos que despertam no ser humano. No seu pioneiro trabalho *Inveja e gratidão* (1957), Klein aponta para o papel da inveja na constituição do sujeito ao estabelecer que ela opera desde as primeiras relações objetais. Nesse sentido, o primeiro objeto do infante a ser invejado é o seio nutridor, que pela natureza idealizadora do bebê é concebido como fonte da própria vida (SEGAL, 1975). Se, por um lado, a inveja possui um aspecto estruturante, na medida em que, confiscado por ela, o sujeito se apercebe das suas lacunas, falhas e limites; caso a negligência materna ancore-se com certa frequência e, por isto mesmo, crie raízes severamente nocivas, a inveja pode atingir proporções exacerbadas, angariando uma imagem letal, capaz de emurchececer qualquer sentimento de amor e gratidão para com o objeto bom:

Meu trabalho ensinou-me que o primeiro objeto a ser invejado é o seio nutridor, pois o bebê sente que o seio possui tudo o que ele deseja e que tem um fluxo ilimitado de leite e amor que guarda para sua própria gratificação. Esse sentimento soma-se a seu ressentimento e ódio, e o resultado é uma relação perturbada com a mãe. (KLEIN, 1991, p. 214).

Assim, quando a inveja transborda a níveis insuportáveis, o seio bom é irremediavelmente estragado e sua introjeção – e posterior identificação – é

---

<sup>6</sup> Nas teorizações kleinianas, o *self* corresponde ao amalgamento do id e a parte inconsciente do ego. Compete a essa dimensão mediar nossa interação com a realidade externa, ofertando-nos, quando preservada, a capacidade de sentir que “somos nós mesmos”.

impossibilitada, prejudicando o desenvolvimento normal da personalidade. Isso porque, sem uma introjeção satisfatória do objeto bom, o ego em formação, diante do medo de aniquilação, é impelido a evocar defesas muito regressivas que o fragilizam. O sujeito invejoso se vê despojado do seu objeto bom e desaba numa solidão devastadora. Torna-se evidente, assim, o imperativo das experiências gratificadoras predominarem sobre as frustradoras, pois, dessa forma, a inveja é controlada e o objeto bom é preservado. Quando isso acontece, o ego se fortalece e a passagem para a próxima posição pode ser atingida.

A elaboração da posição esquizo-paranóide acarreta algumas mudanças na estrutura egoica e na sua relação com os objetos. Todo o amor e ódio que haviam sido mantidos à parte, na relação anterior com objetos “parciais” – aquilo que Freud (1920) chamou de desfusionamento pulsional – serão unificados numa imago única. A esse processo Klein (1946) deu o nome de posição depressiva. A maior integração e organização do ego permite ao sujeito diminuir a distância que existia entre o objeto mau e o objeto bom, até que eles se harmonizam (porém, nunca totalmente) e passam a ser percebidos como um só objeto – que, às vezes, pode ser bom e às vezes mau, que pode ser amado num momento e odiado num outro.

A partir do momento em que o sujeito se relaciona com um objeto total, ele compreende que os ataques dirigidos à imagem malévola do seio, na posição anterior, poderiam ter danificado o seu objeto bom. Por conseguinte, o objeto total da posição depressiva será percebido como estragado ou moribundo, o que, por sua vez, acarretará no surgimento da angústia específica desta nova posição: o sentimento de culpa, cujo aparecimento exige do ego em formação outras fantasias e mecanismos de defesa, de caráter mais reparador. Não que as defesas paranoides sejam abandonadas ao todo, elas apenas se revestem com tonalidades diferentes e passam a um segundo plano. A clivagem, por exemplo, não se dará mais em termos de um objeto “bom” e outro “mau”, mas em torno de um objeto total “destruído” e outro “íntegro” – o que permitirá ao ego recorrer à negação ou ao triunfo de sua angústia depressiva.

É imprescindível alçar à posição depressiva para o desenvolvimento sadio do ego. Uma vez conquistada, os impulsos integradores sobrepor-se-ão aos destrutivos e o mundo interno do infante se estrutura, alcançando níveis mais complexos de organização. O ego encontra-se mais integrado e consegue estabelecer um vínculo mais estável com a realidade. O sujeito passa a se perceber separado dos seus objetos e a reconhecer a sua própria ambivalência. Tudo isso implica num amadurecimento significativo da personalidade, posto que o ego não precisa mais recorrer a defesas rudimentares que favoreceriam sua fragmentação. Porém, como advertimos antes, a oscilação entre as posições é a norma. A nossa relação com o mundo real será sempre marcada pelo tipo de angústia que predomine num momento dado e, por conseguinte, pelos mecanismos de defesa acionados, sempre em fantasia, para dar sentido às querelas subjetivas e, assim, suportar a realidade.

### **A diplomacia fúnebre da inveja**

Para o grande filósofo racionalista Spinoza, a inveja seria “o ódio que afeta o homem de tal modo que ele se entristece com a felicidade de outrem e, ao contrário, se alegra com o mal de outrem.” (SPINOZA apud TRINCA, 2009, p. 51). Um dos quadros mais perturbadoramente belos dessa avassaladora paixão é desenhado por Clarice Lispector, no seu conto *A legião estrangeira*, que compõe a coletânea *Laços de família*, publicada originalmente em 1964. A começar pelo título da narrativa, que por si só já aponta um entendimento quase alegórico desse torpe ânimo. Se considerarmos o sintagma “legião”, seremos confrontados com as figuras de um agrupamento bélico, de um esquadrão de demônios, ou anjos. E, ao articulá-lo com o adjetivo “estrangeira”, somos conduzidos a reconhecer, nessa construção metafórica, uma clara exposição de um mal-estar frente à dificuldade que o ser humano tem em admitir, nele mesmo, essa deformação do espírito e, ao mesmo tempo, a facilidade em apontá-la nos demais, pois o mal, desde tempos imemoriais, é sempre diaspórico, desertado, do outro.

Na obra em questão, deparamo-nos com uma narradora-protagonista sem nome que, ao receber de seus filhos um presente na véspera de Natal,

lembra-se do tempo em que fora “testemunha de uma menina”. (LISPECTOR, 2016, p. 352). A protagonista passa, então, a narrar suas lembranças sobre o doloroso convívio com uma família que se hospedara, há alguns anos, no mesmo edifício. Transparecem fortes traços de desgosto e ressentimento na descrição que faz de seus antigos e ignotos vizinhos: “[...] os três trigueiros e bem vestidos passavam como se fossem à missa, aquela família que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da Paixão.” (LISPECTOR, 2016, p. 354). Chama-nos a atenção, de imediato, a caracterização da família, encrustada numa lógica cristã, que faz emergir a imagem da santíssima trindade: pai, filho e espírito santo. O surpreendente é que a voz narrativa, em tom proléptico e irônico, antecipa a desagregação dos elementos que compunham essa tríade, supostamente, indissolúvel, e a desqualifica, ao evidenciar o distanciamento e a apatia entre seus membros. Outro ponto que merece destaque diz respeito ao termo “trigueiro”, cuja semântica refere-se à cor escura que o trigo adquire quando maduro. Dessa forma, pais e filha alinham-se à escuridão do cereal, que ultrapassa a cor da pele e acaba reverberando, metaforicamente, na própria subjetividade destes. Efetivamente, eles são desenhados como hóspedes de um afeto estrangeiro, que finca suas raízes perniciosas nas cavernas mais recônditas da alma.

Perscrutando, ainda, esta primeira demarcação do núcleo familiar em tela, encontramos sentidos outros, que trazem à tona aspectos essenciais para compreendermos a verdadeira extensão da paisagem, terrivelmente humana, oferecida por Lispector. O enquadre de um clã esmagado pelo orgulho contrasta com a altivez consagrada, pela narradora, à linhagem embotada por flores que germinam no horto do desamparo. Todavia, a aparente contradição transforma-se em harmonia, uma vez que, numa insólita convergência entre os estudos teológicos e as inquições psicanalíticas, a inveja é, unanimemente, situada nas pilastras da onipotência e da arrogância, sobretudo porque ela subjuga todos os outros “vícios”. Sua atuação, ancorada na indiferença e no desprezo, obedece ao regime enfadonho e mortífero da repetição, tal qual nos é apresentado na diagramação de um casal que, habitualmente, mostra-se insensível à presença do outro, e acaba por esvaziar o sentimento de existir, quando, à revelia, entrega-se à sacralização do martírio. Como bons

hospedeiros, ritualizam o sofrimento que angaria, nesse cenário, a tonalidade “arroxeadada”. Aqui, mais uma vez, os espectros da inveja dão sinais de uma vivacidade convulsiva, porquanto remetem ao imaginário popular<sup>7</sup> que, desde tempos remotos, escancara o elo entre esse tingimento em particular e o mal nefando de *Phthónos* – figura da mitologia helênica que personifica os sentimentos do ciúme e da inveja. Além disso, a família é caracterizada como tendo uma condição social e financeira superior à da protagonista que, em vários momentos da narrativa, assume uma postura quase submissa ante eles.

O membro da família com quem a narradora mais tinha contato era a filha do altaneiro casal, Ofélia, que a visitava todas as tardes. Essas visitas eram um verdadeiro suplício para a anfitriã porque a severa garota, sempre com ares de soberba, passava horas e horas criticando tudo que a protagonista fazia. Encontrava defeitos na sua vestimenta, alimentação, na sua maneira de cuidar da casa, enfim, quase toda atitude que a protagonista tomava era completamente errada para a jovem visitante, que fazia questão de presentear a protagonista com vários conselhos:

Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras roxas iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou. Mas essa, a boca, falava. [...] Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia “na minha opinião” em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava. (LISPECTOR, 2016, p. 354-355)

Antes de percorrermos as sinuosidades esculpidas no excerto elencado acima, faz-se necessário, em prol de uma leitura mais elucidativa, recorrer à etimologia para extrairmos sentidos que, embora não estejam tão perceptíveis, contribuem sobremaneira na decifração do enigma lançado por Lispector. Referimo-nos, aqui, à textura que recobre o nome “Ofélia”. Derivada da forma grega *Ophéleis*, a alcunha encerra as acepções “ajuda, socorro” e/ou “ela ajuda/socorre”, que nos conduzem a duas linhas de raciocínio, cujos substratos reverberam o conhecimento psicanalítico.

---

<sup>7</sup> “Ficar e/ou estar roxo de inveja” é uma expressão bastante comum no discurso consuetudinário, para referir-se ao sujeito que é tomado, de maneira muito atroz, pelos impulsos destrutivos da inveja.

A primeira, quiçá de caráter mais manifesto, traduz-se na disposição da austera menina em se colocar como “conselheira benevolente” apta, mesmo com a pouca idade, a guiar a vida daquela a quem enxerga com suas distintivas “olheiras roxas”. Mais uma vez, a narradora põe em cena um traço, sem o saber, característico do *continuum* invejoso. No âmago da psicanálise kleiniana, é a pulsão escópica<sup>8</sup> que conduz e regula os impulsos destrutivos ao objeto desejado. Tal como no mito helênico da Medusa, olhar é, simultaneamente, petrificar e deixar-se inundar pelo semblante do horror. Essa conjuntura nos endereça ao angustiante afresco “A inveja”, peça da coleção “Sobre os vícios e as virtudes”, do célebre pintor e arquiteto italiano Giotto di Bondone (1267-1337), situada na Capela Arena, em Pádua. O dispositivo icônico, construído no século XIV, compõe-se pela figura de uma velha em andrajos, de cuja boca desponta uma serpente que lhe perfura os olhos, numa clara analogia à dinâmica invejosa, na qual o sujeito é impelido a saturar de fel o objeto cobiçado e acaba, imprudentemente, por envenenar-se. Assim, é o fardo de Ofélia que, num movimento inconsciente, a partir de projeções maciças sobre sua vítima, deixa explícita a falência do seu mundo interno, o que consigna a nossa segunda linha de pensamento. Nesse sentido, as farpas que ela dirige, sempre “num tom ressentido”, à protagonista, atingem não somente o alvo pretendido, mas, voltam-se sobre ela mesma, escancarando aquilo que tentara, debalde, mascarar: o estado de total solidude e desamparo.

Segundo Trinca (2009), o sujeito invejoso não suporta suas próprias lacunas que são experimentadas com muita aflição e desgosto. Ao comparar-se com outros, é acometido por impulsos de ódio – conscientes ou inconscientes – que dirige para o objeto que considera evocador desses sentimentos de insuficiência. Nessa perspectiva, a inveja comparece como medida compensatória para sustentar um sujeito extremamente fragilizado que, como procuramos apontar anteriormente, vê-se impossibilitado de tolerar a ameaça de aniquilamento por não ter introjetado, nas primícias da sua existência, um objeto bom suficientemente firme. Essa paisagem subjetiva, tão

---

<sup>8</sup> Segundo Bichara (2006): “a pulsão escópica é a própria sexualidade. A sexualidade, por sua natureza, está associada ao desejo, e a pulsão escópica, em especial, está ligada ao desejo do Outro e difere, portanto, das pulsões orais e das anais, que estão no estágio do pedido ao Outro.” (p. 92)

característica de Ofélia, conforme delatada pela voz narrativa, ao expor os traços que lhe são tributados pela mãe, é fruto de uma herança maldita, que impregnam seus olhos e suas gengivas de uma tonalidade sombria e, também, tornam sua boca numa arma dilacerante. Assim, as inúmeras críticas arremessadas contra sua anfitriã dão contornos a um intenso expediente desqualificador, na medida em que a indefesa narradora ocupa, na fantasia, o *tópos* de uma divindade geradora de algum bem do qual ela se sentia injustamente arrebatada. Dessa maneira, Ofélia estaria “estragando” o objeto bom, despojando-o de suas qualidades “invejáveis”, numa tentativa párvua de anular as ansiedades que a condenavam ao requintado suplício de uma atuação-paralisante.

A rotina das personagens carregava-se devotamente. Ofélia anunciava-se, sem ser convocada, no apartamento da protagonista e declamava, a bel prazer, seu canto fúnebre de críticas e conselhos, ao passo que sua “testemunha” resistia, mesmo a duras penas, jogando-se a seu monótono trabalho. Assim se passaram várias tardes. Até que um dia, perto da Páscoa, a simples dona de casa, possivelmente movida por moções inconscientes, orchestra uma nova ária para sua libertação: o cantar de um pinto que trouxera da feira. A singela criatura contrasta não só com a presença intrusiva de Ofélia, como também com o canto desta, ao gorjear um trino agudo, fino e estridente, que evocava sinais de vida num espaço, há muito, dominado por uma estrangeira simbiose mortífera. Mais tarde, como de costume, Ofélia a visitou. Seguindo o seu protocolo habitual, a protagonista copiava arquivos na sua máquina de escrever enquanto Ofélia, espreitando-a do sofá, reproduzia seu discurso esmagador quando, de repente, (re)nasce o canto vivificador da pequena ave. A protagonista, estranhando o súbito silêncio que caíra sobre seu carrasco, levantou o olhar e percebeu que este estava de cabeça a prumo, como que perdido nos seus pensamentos. Em seguida, a pequena ardilosa, perturbada, interroga-lhe sobre aquele barulho que, conquanto vindo de tão longe, ressoava intensamente nas ruínas do seu mundo interior:

Um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido [...] Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e

a cobiça – ela me queria para ela. Devagar fui me reclinando no espaldar da cadeira, sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; ela queria tudo. (LISPECTOR, 2016, p. 359).

Quando os olhos canibalescos de Ofélia fisgam o reluzente animal, com a toda a intensidade destrutiva da inveja, este é aviltado em sua natureza mais íntima, o que acaba por apagar quaisquer resquícios que lhe ofertavam a qualidade de ser-vivente. A aniquilação é tão atroz que, nas palavras da narradora, a pobre ave enverga-se “para nunca ter existido”. Decorrem daí os efeitos deturpadores que se projetam pelo olhar de Ofélia, hábeis em agigantar o objeto desejado, colocando-o num patamar que extirpa o animalesco e decreta a onipotência. É assim que, sem ter condições de mitigar seus impulsos sádico-orais, engole irascivelmente tudo ao seu redor, inclusive a pobreza, a falta, enfim, tudo e o nada que julga estar sob a posse de sua rival. Relegada a essa condição, a protagonista torna-se pequena e desprezível, o que testifica a magnitude da voracidade de Ofélia, tão (des)medida que conduz à negação tétrica da alteridade. Tal corolário expressa bem o jogo de forças cartografado por Klein (1991) em sua perscrutação nos territórios mais inóspitos da pulsão de morte.

Durante o desenrolar da narrativa, Ofélia e sua família são retratados como financeiramente mais abastados do que a protagonista. Ainda que eles morassem no mesmo prédio, inclusive no mesmo andar, a pobreza da protagonista é salientada em vários momentos, contrapondo-se com a suposta riqueza da família vizinha. Porém, Ofélia, ao deparar-se com um objeto que não possuía e que claramente desejava – mesmo em se tratando de um simples pinto – é acometida por sentimentos de falta e desqualificação que não consegue suportar. O desejo quase compulsivo de Ofélia pelo pequeno pinto pode ser explicado quando entendemos o que este representava para ela. A dor que lhe assolava era oriunda de um deserto afetivo que a caracteriza durante toda a diegese. Ela passava tardes inteiras no apartamento alheio, sem que seus progenitores demonstrassem grandes preocupações com sua ausência mais que habitual. Talvez, nessas “visitas”, verdadeiros ataques contra sua anfitriã, Ofélia estivesse procurando aquilo que lhe fora negado na sua própria casa, externa e interna: os cuidados de uma mãe. Assim, quando



se depara com o pinto, objeto de amor e de cuidados da protagonista, aquilo que ela vê não é mais um pequeno animal “cheio de graça, coisa breve e amarela” (LISPECTOR, 2016, p. 351), mas, isto sim, tudo aquilo que lhe fora impugnado.

Somente ao ser totalmente abatida pela inveja, quando a ingratidão lhe é solidária, a protagonista envereda na travessia epifânica, insígnia da escrita clariceana, e se permite perceber uma mudança no semblante da menina que sempre se mostrava superior, além das atitudes que se esperariam de uma criança. Pela primeira vez, se olharmos pelas lentes psicanalíticas, somos encharcadas pela vulnerabilidade de Ofélia, que a faz perder os seus limites subjetivos. Ela clamava por uma contenção, e queixava-se de um transbordamento que não poderia evitar. Talvez confundida com a pequena menina, num movimento que os kleinianos denominam de identificação projetiva<sup>9</sup>, a narradora, inocentemente, autoriza a proximidade com o pinto. Porém, como pretendemos apontar acima, a relação do sujeito invejoso com o objeto bom é sempre defeituosa. O pinto, que para Ofélia evocava suas próprias falhas, suas imperfeições e sua inferioridade que não conseguia (re)significar, inevitavelmente tornar-se-ia objeto de seu ódio e alvo de ataques viscerais. Aqui, mais uma vez, a inveja surge como mecanismo compensatório. O sujeito, para evitar a dolorosa experiência de descapacitação (TRINCA, 2009), destrói o objeto bom (fonte da comparação), destituindo-o de suas qualidades desejáveis.

A narrativa chega ao fim quando a protagonista, depois de um período inusual de silêncio, vai até a cozinha e se depara com o corpo inerte e sem vida da impotente criatura. Entendemos, assim, que a inveja destrutiva de Ofélia atingiu níveis que não conseguira escorar e a única saída que encontrara, para minimamente pacificar sua dor, foi a destruição total do objeto bom – evocador de suas imperfeições mais íntimas. O que Ofélia destruiu, de certa maneira, vai além de um desprezioso pinto. Ao ceifar a vida do pequeno animal, ela estaria impossibilitando sua relação com a protagonista que, de fato, representava o seu objeto bom. Esse ciclo vicioso da inveja pode

---

<sup>9</sup> Para Roudinesco e Plon (1998) trata-se de “um modo específico de projeção e identificação que consiste em introduzir a própria pessoa no objeto para prejudicá-lo”. (p. 336).

ser remontado à mais arcaica relação do sujeito, a relação mãe/bebê. Quando esse vínculo é perturbado por sentimentos odiosos, excessivamente intensos, a construção e a identificação com um objeto bom suficientemente estável se vê comprometida, o que, por sua vez, inviabilizará o desenvolvimento de uma personalidade saudável.

### **Considerações finais**

Como podemos observar, no decorrer do trabalho, diferentes fatores são importantes para que o sujeito em desenvolvimento consiga superar a posição esquizo-paranoide de maneira satisfatória, o que implicaria uma maior capacidade de considerar o outro, de ter empatia, de suportar as próprias falhas e reconhecer-se completo, uno, total. Tanto fatores externos, – como os cuidados da mãe ou substituta, a maneira como o alimento chega ao bebê, entre outros –, quanto internos, – a exemplo das angústias e da inveja – são de extrema relevância para que as experiências de gratificação e de amor se sobreponham às de frustração e ódio, possibilitando, por sua vez, a introjeção de um objeto bom estável que imprima a soberania da criatividade.

Se o objeto bom é devidamente estabilizado, no interior do ego em formação, o sujeito encontrar-se-á munido de mecanismos psíquicos para suportar episódios fugazes de angústias persecutórias, muito intensas, ou de inveja excessiva. Porém, quando isso não acontece, as relações com o objeto bom são corrompidas e, com efeito, o sujeito é acometido por sentimentos invejosos que ignoram as qualidades boas do objeto. Ele dirige seus impulsos destrutivos para este, envenenando e estragando sua própria fonte de vida.

É o que acontece em *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector. A mesquinha Ofélia se vê engolfada num abismo de angústia e terror e, ao não conseguir sustentar-se, a inveja comparece para modular permanentemente sua dor, o que a leva a destruir tudo que lhe evoque sentimentos de insuficiência e desqualificação. Nesse sentido, a obsessão do invejoso não se limita em possuir o objeto que deseja e, sim, em arruinar as condições para que outro goze deste. De certa forma, o invejoso direciona seu ódio aos laços afetivos, dizimando aquilo que nos permite viver e nos torna humanos. Das

infindáveis críticas à protagonista, até o momento em que ela extingue a vida do pequeno pinto, Ofélia tenta erigir defesas bastante regressivas contra sua inveja inconsciente e acaba por desabar na mais sórdida solidão.

## Referências

BARANGER, Willy. **Posição e objeto na obra de Melanie Klein**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.

BICHARA, Maria Auxiliadora Cordaro. O olho e o conto: as pulsões fazendo histórias. **Mental**, Barbacena, n. 7, p. 85-105, nov. 2006.

KLEIN, Melanie. **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KLEIN, Melanie. **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Tradução da 4ª edição inglesa; Elias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves (coordenadores) e colaboradores. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização: Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 349-362.

ISAACS, Susan. The nature and function of phantasy. *In*: KLEIN, Melanie *et al.* Edited by Joan Riviere. **Developments in psychoanalysis**. London; New York: Routledge, 2018. p. 67-121.

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

SEGAL, Hanna. **Introdução à obra de Melanie Klein**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

TOMÁS DE AQUINO (Santo). Os sete pecados capitais. *In*: TOMÁS DE AQUINO (Santo). **Sobre o ensino (De magistro), os sete pecados capitais**. Tradução: Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Clássicos)

TRINCA, Walter. O sistema mental determinante da inveja. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 43, n. 3, p. 51-58, 2009.

# MACABÉA NO CÉU DOS OBLÍQUOS: AS DIFERENTES HORAS DA ESTRELA

## MACABÉA IN THE SKY OF OBLIQUES: THE DIFFERENT HOURS OF THE STAR

Genilda Azerêdo<sup>i</sup>

**RESUMO:** Como o próprio subtítulo deste trabalho anuncia – “As diferentes horas da estrela” –, propomo-nos a discutir como as adaptações audiovisuais ressignificam a novela de Clarice e o que tais significados revelam sobre as escolhas dos cineastas na re-interpretação e recriação do texto-fonte. Para tanto, tomamos como foco a natureza metaficcional e poética do texto literário e investigamos como a adaptação fílmica e televisiva recriam, em novos contextos semióticos, os recursos autorreflexivos e poéticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metaficção. Poeticidade. Adaptação audiovisual.

**ABSTRACT:** As already announced by the subtitle of this work – “The different hours of the star” – we aim at discussing how the audiovisual adaptations re-signify Clarice’s novella and what these new meanings reveal about the adapters’ re-interpretation and re-creation of the source text. Considering the metafictional and poetical nature of the literary text as our focus, we investigate how the filmic and television adaptation recreate the auto-reflexive and poetical devices in further semiotic contexts.

**KEYWORDS:** Metafiction. Poeticalness. Audiovisual adaptation.

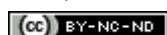
Submetido em: 22 out. 2018  
Aprovado em: 29 nov. 2018

### Introdução

*A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, constitui uma novela exemplar quando pensamos na articulação entre ficção, poeticidade e metaficção. Como já largamente apontado pela crítica, trata-se de uma narrativa elaborada sobre três linhas mestras: a história de Macabéa, uma moça nordestina, representante de milhares de moças nordestinas – pobres, aparentemente feias e cuja presença raramente é notada; a história do narrador

---

<sup>i</sup> Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB). Pesquisadora PQ2 do CNPq. E-mail: genilda@cchla.ufpb.br.



Rodrigo S. M., dramatizado como autor e personagem; a história do próprio processo de contar tais histórias, em que as mais diversas reflexões sobre escrita, personagem, leitor, dificuldade de elaboração da narrativa e função da escrita são apresentadas.

Deste modo, a estrutura narrativa adotada por Clarice responde a uma velha crítica direcionada aos textos metaficcionalis, que, por se voltarem para questões teórico-críticas, seriam supostamente destituídos de experiência humana e de vida. Linda Hutcheon (1980, p. 18; tradução nossa<sup>1</sup>) argumenta, em resposta aos detratores da metaficção, que “a narrativa autorreflexiva não sinaliza uma falta de sensibilidade ou de preocupação humanitária (ou humana) por parte do romancista”. De fato, vários argumentos podem embasar sua declaração, à qual nos filiamos: a literatura, a arte, sempre esteve no cerne da própria construção artística; ainda quando determinado texto tem o propósito de mascarar seu status como textualidade construída, cabe ao leitor/espectador trazer à tona as tentativas de apagamento e ilusionismo. Negar a função metalinguística da linguagem, que, segundo Jakobson (1995), ressalta o próprio código e seu modo de organização – na literatura e no cinema o código metalinguístico são as próprias convenções de linguagem de ambas as expressões artísticas – seria ignorar a própria tradição da arte, que tem em Cervantes e Shakespeare dois de seus mais significativos representantes.

Segundo Patricia Waugh (1984, p. 2), “a metaficção é um termo que se dá à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como artefato, a fim de lançar questões sobre a relação entre ficção e realidade”. Ao interagir com a textualidade metaficcional, o leitor/espectador é explicitamente convidado a refletir sobre a história contada em termos de como a mesma é construída. Assim, também ele é levado a participar da co-autoria do texto, tendo sua agência criativa acionada nos níveis de leitura, interpretação e co-criação.

A novela de Clarice foi adaptada para o cinema por Suzana Amaral, sob o título homônimo *A hora da estrela*, e por Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, para a televisão, também sob o título *A hora da estrela*, como parte do

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de textos em inglês são nossas.

programa *Cena aberta – A magia de contar uma história*. A proposta da adaptação televisiva se coaduna, de modo substancial, com a autorreflexividade já anunciada no título do programa; aqui, temos a incorporação da metaficcionalidade da novela de Clarice – agora, deslocada para o contexto audiovisual. Enquanto a adaptação de Suzana Amaral, em geral, opta por recriar o drama da personagem em termos sociais, a adaptação televisiva procura se alinhar com os três níveis narrativos presentes em Clarice: a história de Macabéa; a história do narrador; a história da história. No entanto, ainda há um dado que precisa ser investigado: a subjetividade e o olhar poéticos do narrador, revelados em sua visão de mundo, de si mesmo e em sua tentativa de construir a caracterização e a história de Macabéa. Ou seja, em *A hora da estrela*, a metaficção também é densamente poética, fazendo com que as funções metalinguística e poética caminhem de mãos dadas.

Como o próprio subtítulo deste trabalho anuncia – “As diferentes horas da estrela” –, propomo-nos a discutir como as adaptações audiovisuais ressignificam a novela de Clarice e o que tais significados revelam sobre as escolhas dos cineastas na re-interpretação e recriação do texto-fonte.

## 1 Adaptação de textos metaficcionalis e poéticos

*A hora da estrela* tem sido recorrentemente referida pela crítica como uma novela que problematiza a narração. Desde a lista de títulos opcionais à “dedicatória do autor (na verdade, Clarice Lispector)”, trata-se de uma narrativa que se mostra como construção, que se desnuda como algo em processo, como possibilidade dentre outras – “[c]omo que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (LISPECTOR, 1998, p. 120)<sup>2</sup>. Acrescente-se a esse dado sua densa natureza poética. Poderíamos mesmo dizer que o narrador Rodrigo S. M. também possui *status* de poeta, não apenas por seu olhar diferenciado em relação ao mundo e aos seus sujeitos (tendo em Macabéa núcleo central), mas porque esse olhar está sempre acompanhado de metáforas e imagens de forte teor subjetivo e lírico. Na verdade, *A hora da estrela* é toda permeada por

---

<sup>2</sup> As citações subsequentes pertencem a esta edição.

considerações e questionamentos que possuem autonomia de versos. Citemos alguns: “Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável” (p. 11); “Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar” (p. 11); “Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade” (p. 11); “Quem se indaga é incompleto” (p. 16); “cada dia é um dia roubado da morte” (p. 16); “existir é coisa de doido, caso de loucura (...). Existir não é lógico” (p. 20); “se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (p. 21); “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (p. 24); “Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona” (p. 24); “A mulherece só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (p. 28).

Evidentemente, o contexto em que tais declarações aparecem na narrativa adensa e contribui para explicitar o significado das mesmas. Mas ainda assim, de modo isolado, já podemos ter uma noção da tonalidade dessa narrativa – e de outras narrativas da autora – marcada pelos espantos, pela introspecção, justaposição de ideias dissonantes e revelação das coisas aparentemente pequenas – sussurro, capim, último pulsar. É a própria Clarice quem diz: “Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro” (In: *Cadernos*, 2004, p. 77).

Tanto o dado metaficcional quanto o poético estão atrelados ao nível enunciativo da narrativa, ao próprio narrador Rodrigo S. M., constituindo-se, pois, como problemáticos para o processo de adaptação. Em texto intitulado “Once upon a time in Hollywood”, Mark Axelrod chama a atenção para um aspecto que permeia a ‘cinematização’ de textos literários em contexto Hollywoodiano: a linearidade narrativa, ou seja, aquilo que ele chama ‘mercantilização da forma’. Em suas palavras:

(...) as obras que geralmente tendem a ser adaptadas são os tipos que mais facilmente se prestam à adaptabilidade tanto em termos de história quanto de personagem. (...) São narrativas lineares e simplificadas, com enredos bem-construídos e personagens redondos; são fáceis de iniciar, fáceis de concluir e facilmente compreendidas (1996, p. 204).

Segundo Axelrod, ainda quando os textos-fonte não se reduzem a isso, eles tendem a ser simplificados, transformados em produtos fáceis de ser consumidos.

É interessante perceber que até certa vertente da crítica sobre *A hora da estrela*, mesmo admitindo os níveis variados de sua narrativa, tende a se concentrar na história de Macabéa, no dado de denúncia e crítica sociais que sua caracterização fomenta. Ora, as adaptações audiovisuais não deixam de ser, em certo sentido, leituras críticas de textos literários, resultantes de escolhas ideológicas e afetivas do que mostrar e enfatizar – portanto, também do que excluir – no processo de recodificação. Embora o empobrecimento da forma, como exigência do mercado, tenha sido a tônica em contexto Hollywoodiano, há inúmeros casos de cineastas<sup>3</sup> que adaptaram literatura para o cinema e que o fizeram de modo a efetivamente recriar, em contexto audiovisual, não apenas o enredo e seus personagens, mas principalmente as nuances semânticas da forma, em novo contexto semiótico.

Tal constatação indica que não se trata de superioridade de um meio semiótico em relação a outro, mas de criatividade do *tradutor* no processo de ressignificação. Brian McFarlane (1996, p. 20), ao discutir a adaptação, faz a distinção entre transferência – aquilo que pode ser mais facilmente transferível para o novo meio semiótico (trama, personagem, espaço, diálogos) – e adaptação propriamente dita, ou aquilo que André Bazin (2014, p. 126; p. 127) denomina “equivalência de formas”: “Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo”.

Em termos gerais, *A hora da estrela* de Suzana Amaral optou por ressaltar a história de Macabéa e sua representatividade quando pensamos em Nordeste e pobreza, migração dos nordestinos para cidades grandes, ignorância, analfabetismo e reificação do sujeito no mundo dito (pós)moderno. Porém, se considerarmos que a subjetividade de Macabéa está diretamente atrelada à

---

<sup>3</sup> Como exemplo, pensemos em Jean Epstein e sua adaptação de “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe; Antonioni e sua adaptação de “As babas do diabo”, de Julio Cortázar; Martin Scorsese e sua adaptação de *A época da inocência*, de Edith Wharton; John Huston e sua adaptação de “The dead”, de James Joyce.



visão do narrador, ao menos duas questões se fazem pertinentes: se Rodrigo S. M. não aparece dramatizado no filme de Amaral, como acionar a instância narrativa do filme? Em entrevista, a diretora afirmou que não incluiu o narrador porque, no filme, o narrador era ela (cf. STAM, 2008, p. 323). Sem querer entrar no mérito da diferença que seria a dramatização de Rodrigo S. M. (narrador-autor metaficcional da novela) no filme, o fato é que, ainda sem ele, há um narrador cinematográfico no filme, responsável pela veiculação da história, de seus personagens e conflitos. Ainda que sua presença não seja tornada visível, como na novela de Clarice e na adaptação televisiva, sua “presença” torna-se inseparável dos significados que podemos atribuir ao próprio filme. Afinal, é a visão desse narrador cinematográfico, encharcada de afeto, que nos apresenta Macabéa, que dá a ver sua (in)significância e subjetividade.

## 2 As diferentes horas da estrela: metaficção e poesia

### 2.1 “Macabéa no céu dos oblíquos”

Talvez a primeira questão que salte aos olhos quanto à caracterização de Macabéa, em *A hora da estrela* de Clarice – exatamente por tratar-se de meta-personagem –, seja a demora em sua aparição e sua natureza contraditória: inicialmente, ela existe metonimicamente como rosto (captado de relance na rua); depois, como “moça nordestina”, representante de milhares de outras; gradativamente, outras informações são dadas: vem de Alagoas para o Rio, tem 19 anos, é pobre, semi-analfabeta (embora trabalhe como datilógrafa) e é sozinha no mundo. Chegamos à página 19 do livro e o narrador avisa: “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça” (p. 19). Toda a demora nessa caracterização advém da suposta dificuldade do narrador-autor em encontrar o tom e a linguagem adequados para escrever a história da personagem, que ele diz querer simples e sem enfeite. E embora também diga que se trata de “um relato que desejo frio” (p. 13), afirma posteriormente que “com esta história eu vou me sensibilizar” (p. 16). Rodrigo S. M. explica:

O que me proponho 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. Com mãos de dedos duros enlameados, apalpar o invisível na própria lama (p. 19).

Esses pequenos trechos exemplificam uma característica fundamental da metaficção: “a desconstrução de suposições convencionais sobre ‘enredo’, ‘personagem’, ‘autoridade’ e ‘representação’” (WAUGH, 1984, p. 10). Rodrigo S. M. constrói a história de Macabéa simulando inventá-la à medida que escreve; ao fazê-lo, ressalta seu caráter contingente e sua estrutura como elaboração, artifício, dando a sensação ao leitor de que a história nunca começa, exatamente porque aquilo que concebemos como enredo, no sentido convencional, é interrompido a todo momento, para que o narrador reflita sobre seu modo de composição. Como sabemos, a interrupção do curso linear da fábula constitui uma estratégia de distanciamento e anti-ilusionismo, cuja função é oferecer um exame de sistemas de representação, de estruturas narrativas que se questionam e subvertem, já que a metaficção também constitui um “recurso de desfamiliarização” (WAUGH, p. 8).

Algo que também precisamos enfatizar na novela de Clarice – dada sua natureza metaficcional e poética – diz respeito à função do narratário, inscrito na própria narrativa. É como se as estratégias formais (das quais faz parte tal narrador) utilizadas por Clarice estivessem sempre demandando desse leitor (diegético e não-diegético) uma corresponsabilidade e cumplicidade na composição e atribuição de significados:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza (p. 19).

Como não perceber a equivalência construída entre imaginação e verdade, em “a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu”? Em face de seu pouco poder, o narrador conclama o leitor a também fazer-se presente, enlaçando-o no jogo narrativo. De fato, é através dos “vários retratos [que o narrador tira] dessa alagoana” (p. 39) – oscilando entre o distanciamento e a sensibilização –, que também nós, leitores, nos aproximamos de Macabéa, e, assim como o narrador, passamos a amá-la. Sim, porque não

se trata apenas de reconhecimento na rua, mas de um exercício de alteridade: “Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro” (p. 30).

Esse exercício de alteridade é inicialmente vivenciado pelo escritor – aqui, a própria Clarice Lispector, algumas vezes acusada de falta de engajamento social em sua obra. Segundo Olga de Sá:

Clarice defendeu-se da acusação de alienação social, dizendo que, para ela, o social era o óbvio. Tendo crescido no Recife, entre ‘sobrados e mocambos’, a pobreza era seu cenário e sua vivência. Por isso, ao contrário do que se afirma, o social permeia sua escritura, embora se recusasse a escrever, explicitamente, sobre o óbvio (2004, p. 286).

No nível diegético, a vivência da alteridade é exercitada por Rodrigo S. M., inclusive em termos físicos, ao modo de um ator que se traveste de seu personagem: “(...) para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual” (p. 20). São inúmeros os exemplos, ao longo da narrativa, que revelam a tentativa de aproximação, até de equivalência, entre o narrador e Macabéa:

Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca (p. 21).

Vejo a nordestina se olhando no espelho e (...) no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos (p. 22).

Esses trechos mostram uma relação especular entre os dois, fazendo Rodrigo ser Macabéa – contar sua história, portanto, equivale ao “direito ao grito” (uma das alternativas de título para a novela). Além disso, contar a história de Macabéa da forma como Clarice o faz, com recursos metaficcionalis e poéticos, constitui um modo eloquente de chamar a atenção para a força e natureza paradoxal da personagem. De fato, embora tenha tido uma “infância sem bola nem boneca” (p. 33), e possuindo um “viver ralo” (p. 23), Macabéa também gostava de ir ao cinema, de pintar as unhas, de colecionar e ler anúncios, além de ouvir a Rádio Relógio. Ela também tinha “tendência a notar coisas pequenas”

(p. 73) e uma sensibilidade para ruídos (que significavam vida), para a beleza do arco-íris e das flores. Como afirma o narrador: “[ela] tinha em si mesma uma certa flor fresca” (p. 39).

## 2.2 “Outros modos de sentir, existências mais delicadas”

Em texto sobre o filme-adaptação de Suzana Amaral, Darlene Sadlier (2003) elabora uma leitura detalhada que chama a atenção para a recodificação de narradores, espaço, caracterização e o “interesse do filme na cultura de massa urbana e nos efeitos da mercantilização em Macabéa, cuja assimilação depende de sua habilidade em copiar ou imitar o que escuta ou vê” (SADLIER, 2003, p. 175). A autora define o filme a partir das estéticas neorrealista e do Cinema Novo, inclusive inserindo-o em uma tradição fílmica sobre o Nordeste, considerando o filme de Amaral como uma “sequência” de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

De fato, desde o aproveitamento da Rádio Relógio, cuja voz se faz ouvir já na abertura dos créditos e que vai acompanhar Macabéa ao longo do filme – o programa de rádio possui uma relevante função metalinguística –, à inserção da personagem nos espaços domésticos ou nas ruas da metrópole (aqui, São Paulo), a tonalidade adotada é de contenção, dando visibilidade à carência material, à solidão e à incomunicabilidade. Trata-se, com efeito, de uma tonalidade que se alinha com certo grau de distanciamento presente na novela de Clarice, resultante dos recursos metaficcionalis. Ou seja, ainda que Amaral tenha optado por excluir Rodrigo S. M. e adotado como foco a caracterização de Macabéa e seus desdobramentos em contexto social, o filme não descamba para o panfletário ou melodramático.

Em determinado momento, na narrativa de Clarice, Rodrigo S. M. diz: “Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha” (p. 25). Os significados associados ao “não ter” são plasmados e encontram substancial ressonância na *performance* contida e minimalista de Marcélia Cartaxo. Tudo nela exala carência e falta – desde o olhar, o andar, a ignorância quanto à linguagem (em níveis diversos), o corpo magricela, às roupas sem cor. Na verdade, sua caracterização é tão convincente e contundente que transcende o

contexto de moça nordestina para também incluir “milhares de moças espalhadas por cortiços (...) que não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam” (p. 14). Apreendemos a subjetividade da personagem fílmica à medida que acompanhamos sua rotina – seja convivendo com as outras moças da pensão, observando aquilo que ela come e bebe (sanduíches com salsicha ou mortadela e Coca-Cola; café frio), seja testemunhando sua incompetência para o trabalho de datilógrafa e seu arremedo de namoro. Mas Macabéa também (se) encanta – com sua papoula vermelha (em Clarice, de vez em quando comprava uma rosa, p. 32), com sua dança ao som do “Danúbio Azul”, com sua emoção ao ouvir “una furtiva lacrima”, com sua vontade de saber. É como se Suzana Amaral a tivesse construído com o intuito de contradizer seu autor-fonte, Rodrigo S. M. (ou seria Clarice Lispector?), quando diz: “Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (p. 27).

Associado à atuação dos atores (José Dumont, Tâmara Taxman e Fernanda Montenegro também têm interpretações memoráveis), o filme deve sua tonalidade poética também à montagem e à manipulação temporal, com sequências aparentemente sem funcionalidade narrativa – gato miando, torneira pingando, recorrência das horas –, que adensam o vazio existencial representado por Macabéa e uma vida reificada.

Esse dado de vazio existencial também é enfatizado na narrativa fílmica por situações, falas e diálogos – também por silêncios – que reverberam uma tonalidade característica do absurdo, ilustrando, pois, o dado de incomunicabilidade. A esse respeito, o rádio – dispositivo de comunicação – acaba por possuir uma função irônica, já que Macabéa, embora tentando aprender com as informações veiculadas pela Rádio Relógio, não consegue efetivamente dialogar com Olímpico a partir do conhecimento ou das dúvidas que o programa veicula. Outro exemplo eloquente diz respeito às aspirinas que Macabéa vive pedindo a Glória, com a justificativa de que as mesmas a protegem contra a dor. Sua fala – “é para eu não me doer” – ressoa versos de Drummond presentes no poema “Relógio do Rosário”: “(...) vivendo, estamos para doer, estamos doendo”, reflexão que ecoa a angústia do narrador de Clarice: “Irremediável era o grande relógio que funcionava no tempo” (p. 41).

### 2.3 Caminhando à frente do tempo: a magia de contar uma história

A adaptação televisiva da novela de Clarice chama a atenção para os recursos metaficcionais já através do título: a expressão “cena aberta” indicia a explicitação do fazer audiovisual e o subtítulo – “a magia de contar uma história” – ressalta, de modo significativo, não apenas o processo de contar, mas o dado de magia que o permeia. Creio ser ponto pacífico admitir que contar histórias tem um caráter de magia – alimentado por sensações de curiosidade, desejo de saber, empatia. Mas não se trata, neste caso, apenas de contar uma história, mas de contá-la simultaneamente ao desnudamento da cena, ou seja, chamando a atenção para a magia de contar o próprio processo de contar uma história. Essa compreensão é uma marca que distingue a adaptação televisiva da adaptação fílmica de Amaral.

Aqui queremos chamar a atenção para o dado de magia em contexto metaficcional, em que a adoção da interrupção e da descontinuidade, como categorias estéticas, intenta romper com o encanto do espetáculo, “não apenas para provocar o espectador, mas também para despertar sua inteligência crítica” (STAM, 1981, p. 23). Devido às interrupções e descontinuidades que se praticam na narrativa metaficcional, o encanto do espetáculo e do jogo ilusionista seria supostamente quebrado: “Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte anti-ilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo” (STAM, 1981, p. 22). Estudar a metaficção, portanto, também significa desenvolver aguçamento crítico, transformar o encantamento artístico em posicionamento político e estético. Como reage o leitor/espectador diante da desfamiliarização quanto às convenções? Ainda segundo Stam: “Ao proclamar sua própria artificialidade, a crítica do ilusionismo, através da arte anti-ilusionista, traz consigo uma crítica implícita à sociedade que alimenta suas próprias ilusões” (1981, p. 26).

No entanto, é sempre aconselhável ressaltar que a quebra de encantamento não se dá de todo, pois, se assim acontecesse, o propósito persuasivo e estético da narrativa estaria comprometido. Tanto é assim que

Jorge Luís Borges refere-se à “‘mágica parcial’ (*apud* STAM, 1981, p. 58) da arte auto-reflexiva, essa alegria simultânea em mistificar e desmistificar”, algo considerado tanto na perspectiva do criador quanto de quem aprecia o objeto artístico (leitor/espectador). Tal consideração demonstra que a participação afetiva do leitor/espectador não se perde com a brincadeira metaficcional – antes, potencializa sua liberdade – de forma, ao mesmo tempo, lúdica e crítica.

A mágica parcial da arte autorreflexiva pode ser facilmente comprovada nos mais diversos textos artísticos (literários, filmicos, quadrinhos, fotografia, pintura), e em *A hora da estrela/Cena aberta* isto não é diferente. Aqui, Regina Casé é dramatizada como personagem, narradora, diretora e atriz. Mais que isso: como personagem, ela se multiplica como cartomante, Glória e Macabéa (quando encena falas e situações da personagem para as outras atrizes). Ao modo de Rodrigo S.M., que se questiona o tempo todo sobre o fazer narrativo, desnudando suas dificuldades, Regina Casé atua como diretora e discute com as supostas atrizes sobre as encenações e elaboração das cenas. O fato de *A hora da estrela/Cena aberta* iniciar com a cartomante e a alusão à morte de Macabéa já constitui uma diferença quanto ao filme de Amaral e ao próprio meta-enredo na novela de Clarice.

Outro dado que merece destaque diz respeito à multiplicidade de atrizes que inicialmente encenam Macabéa, em situações que trazem a noção de ensaio, repetição e arbitrariedade, além de comentários sobre passagens da novela literária – deslocamento metaficcional criativo em contexto audiovisual. As muitas Macabéas audiovisuais ilustram o caráter ao mesmo tempo anônimo e representativo da Macabéa de Clarice, associada a “milhares de moças espalhadas por cortiços”, moças-parafusos, membros de uma sociedade técnica (p. 14; p. 29). Tudo acontece ao modo de um laboratório ou oficina, inclusive com as supostas atrizes revelando seus dramas pessoais, dando testemunhos de sofrimento, criando, pois, uma articulação entre suas experiências de vida e as de Macabéa.

Os ensaios também são momentos para a escolha da Macabéa definitiva, aquela que continuará a encenação das outras sequências. É interessante sublinhar que a atriz escolhida para representar Macabéa também escolhe, dentre as atrizes que fizeram o teste, a sua Macabéa; e trata-se de uma escolha com que

nós, espectadores, também concordamos. Tal fato informa sobre a adequação entre ator e personagem literário (neste caso, alguém que já conhecemos previamente) e sobre os desdobramentos desta relação. Macabéa é uma personagem em que os elementos corporais são muito relevantes: jovialidade, magreza, feiúra, sensualidade, o fato de ser nordestina, o olhar de ingenuidade; sua natureza subjetiva também se oferece como dificuldade para atuação, exatamente por conta do dado metaficcional, que se constrói não apenas de modo gradual, mas contraditório (ela é feia, desbotada e sensual; é ignorante e sensível) – “como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma” (p. 18). A multiplicidade de Macabéas em *A hora da estrela/Cena aberta* também alude a essa complexidade e contradição.

### **“Estrela de mil pontas”: considerações finais**

O título *A hora da estrela* faz referência ao sonho de Macabéa de ser artista de cinema. Trata-se, portanto, de um título irônico – primeiro, porque seu estrelato só existe como fantasia; segundo, porque sua hora de estrela coincide com o momento de sua morte.

No filme de Amaral, há todo um aproveitamento dos significados do título para também parodiar os finais hollywoodianos, repletos de clichés românticos: em seu sonho de estrela, Macabéa aparece com vestido e cabelos esvoaçantes, correndo, em câmera lenta, em direção ao príncipe encantado. A sequência é acompanhada pela valsa Danúbio azul e por pássaros revoando, estratégias que dão a medida da relação entre Hollywood e ilusionismo.

Na adaptação televisiva, os adaptadores respondem a uma inquietação de Rodrigo S. M., quando diz: “Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final” (p. 16). Aqui, a morte já é anunciada no início, primeiro pela previsão da cartomante, depois pela explicitação da encenação da sequência. Aqui, a morte serve de moldura para a narrativa, que começa e termina com o os bastidores da filmagem do evento da morte.

Considerar *A hora da estrela* em suas diferentes materializações – literária, fílmica e televisiva – possibilita refletir sobre algumas questões: em Clarice, Macabéa existe entre a metaficção e a poesia; sua subjetividade é



indissociável da subjetividade do narrador; as reflexões do narrador sobre o fazer literário e sobre a vida contribuem para aproximar o leitor não-diegético de Macabéa, impelindo-o a também exercitar um gesto de alteridade. Isso também demonstra a força do social na arte autorreflexiva. No filme de Suzana Amaral, é a crítica e denúncia sociais aquilo que mais sobressai, porque o seu filme elegeu Macabéa como força motriz. É como se Amaral tivesse respondido, com seu filme, à crítica infundada de que a literatura de Clarice tem pouca ou nenhuma consciência social. E como a Macabéa de Amaral é a Macabéa de Marcélia, trata-se de uma criação sensível, comovente e poética da Macabéa de Rodrigo S. M. Quanto ao programa *Cena aberta*, é, sem dúvida, um marco na TV brasileira, sobretudo quando pensamos na relação televisão-literatura, dando ao espectador comum (no sentido de não qualificado em teorias) a oportunidade de ver algo criativo, lúdico e inovador. Aqui, Macabéa constitui-se como múltiplas Macabéas, “estrelas de mil pontas”, mulheres anônimas e (in)dispensáveis, que se descobrem através da Macabéa de Clarice.

## Referências

AXELROD, Mark. Once upon a time in Hollywood; or, the commodification of form in the adaptation of fictional texts to the Hollywood cinema. **Literature/Film Quarterly**. v. 24. n. 2, p. 201-208, out. 1996.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, André. **O que é o cinema**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CASTELLO, José (org.). **Clarice na cabeceira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CIXOUS, Hélène. O verdadeiro autor. In: CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Rio: Exodus, 1999.

FARIAS, Sônia Ramalho de. A movência do ficcional ou a astúcia da mimesis: A hora da estrela, de Clarice Lispector. In: FARIAS, Sônia Ramalho de. **As fraturas identitárias da ficção**. Recife: Editora UFPE, 2014.

HELENA, Lúcia. Nas frestas da representação. In: HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London; New York: Routledge, 1980.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

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

McFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford; Clarendon Press, 1996.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

SÁ, Olga de. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. *In: Cadernos de Literatura Brasileira*: Clarice Lispector. Instituto Moreira Salles, Edição especial, números 17 e 18, dez. 2004.

SADLIER, Darlene J. Imitation of life: A hora da estrela. *In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

STAM, Robert. Narração engendrada: A hora da estrela. *In: STAM, Robert. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kramer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London; New York: Routledge, 1984.

# EPIFANIA E PARALISIA: O PASSEIO FEMININO EM “A FUGA”, DE CLARICE LISPECTOR

EPIPHANY AND PARALYSIS: THE FEMININE OUTING IN “A FUGA” (THE ESCAPE), BY CLARICE LISPECTOR

*José Vilian Mangueira<sup>i</sup>*

**RESUMO:** A partir dos termos epifania e paralisia, apresentados pelo autor irlandês James Joyce, este texto procura analisar o conto “A fuga”, da escritora Clarice Lispector, numa tentativa de entender o percurso da protagonista, as construções sociais oriundas do espaço em que a protagonista vive e, também, seus anseios e frustrações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paralisia. Epifania. Conto moderno. Personagem feminina.

**ABSTRACT:** Taking into consideration the terms epiphany and paralysis, presented by the Irish author James Joyce, this text aims to analysis the short story “A fuga” (“The escape”), by the writer Clarice Lispector, as an attempt to understand the main character’s journey, the social constructions created by the space in which she is living, and also the main character’s desires and frustrations.

**KEYWORDS:** Paralysis. Epiphany. Modern short-story. Female character.

Submetido em: 16 out. 2018  
Aprovado em: 29 nov. 2018

## Alumbramento

Influenciada pelas técnicas de composição artística dos autores do Modernismo inglês, principalmente James Joyce, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, a escritora Clarice Lispector deixa transparecer em sua obra o legado que estes autores lhe ofereceram.

Em uma entrevista concedida a Marina Colassanti e João Salgueiro, em 20 de outubro de 1976, Clarice Lispector reconhece o quanto a obra de Katherine Mansfield a marcou. Certo trecho da entrevista diz o seguinte: “Com o primeiro

---

<sup>i</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), atuando na Graduação em Letras como Professor de Literatura Anglo-Americana. E-mail: vilian\_mangueira@yahoo.com.



dinheiro que ganhei, entrei, muito altiva, numa livraria para comprar um livro. Aí mexi em todos, e nenhum me dizia nada. De repente eu disse: ‘Ei, isso aí sou eu!’. Eu não sabia que Katherine Mansfield era famosa, descobri sozinha. Era o livro Felicidade” (apud ROSAS, 1999, p. 7).

A relação Clarice Lispector / Virginia Woolf pode ser percebida através da utilização de uma escrita não linear, do uso constante do fluxo de consciência, na discussão sobre o sujeito feminino que se insere no contexto familiar ou literário, e na técnica do monólogo interior, entre outros. Luciano Rodrigues Lima, ao comparar as histórias de alguns contos das duas autoras, chama atenção para o fato de as duas construírem um enredo “desolado, inacentuado, [...] composto não de uma trama, mas de um incidente que dispara o transe psicológico, subjetivo e estético”. (LIMA, 2008, p. 41).

Os mesmos recursos de criação – fluxo de consciência e monólogo interior – também podem ser influências oriundas da escrita de James Joyce. Além desse ponto, podemos falar da utilização da epifania, criada por James Joyce, nas narrativas de Clarice Lispector. Dessa forma, é incontestável para o leitor atento dessa escritora brasileira a identificação do quanto estes autores do Modernismo inglês têm papel importante na criação de Lispector. Com base nesse argumento, interessa-nos investigar como o conto “A fuga” utiliza epifania e paralisia para estruturar a narrativa.

O escritor irlandês James Joyce, além de um legado de obras literárias representativas do Modernismo inglês e ocidental, também contribuiu com a criação de termos literários que influenciariam outros escritores que se inspiraram na produção desse autor. Do legado de James Joyce, dois termos ganharam destaque em suas narrativas: epifania e paralisia. Usados com propriedade em seu livro de contos, *Dublinenses*, esses dois termos servem para caracterizar as atitudes de grande parte dos protagonistas das narrativas do livro, que são pegos diante de momentos de reconhecimento da vida, e para compor o ambiente onde as narrativas acontecem, a capital da Irlanda, Dublin, imersa em uma representação de inércia.

Em diferentes partes de seus escritos, James Joyce pincelou definições para estes dois termos ou procurou explicar a utilização deles em suas narrativas. Segundo João Camillo Penna, o termo epifania aparece na obra de

James Joyce “em uma versão intermediária não publicada de *O retrato do artista enquanto jovem, Stephen hero*, escrita 1904 e 1906” (PENNA, 2010, p. 69). Nessa parte específica do livro, assim o escritor explica o que seria epifania:

This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. (JOYCE, 1963, p. 211).

Os estudiosos Robert Scholes e Florence L. Walzl afirmam que Joyce criou o termo para significar uma apreensão intelectual ou espiritual que representaria uma iluminação<sup>1</sup>. (1967, p. 152). Assim, o termo deve ser entendido como o momento de iluminação em que ocorre uma percepção da essencialidade de um determinado período, de uma situação, de um objeto ou de uma pessoa. Em *Dublinenses*, alguns personagens vivenciam momentos epifânicos que lhes possibilitam um impulso poderoso e que lhes oferece uma chance de projeção de mudança de vida, como ocorre com a personagem título do conto “Eveline”: ao ouvir o som de uma melancólica canção italiana, Eveline relembra o momento da morte de sua mãe e percebe que é necessário fugir da sua casa (o lar e a Irlanda) para ser feliz – “Levantou de súbito terror. Fugir! [...] Queria viver”. (JOYCE, 2006, p. 40). Mas esses momentos de realização vão se chocar com outra característica dos personagens dessa obra: a paralisia.

Com relação ao termo paralisia, o escritor irlandês o aplica para definir o modo de vida da cidade de Dublin, representado no seu livro de contos *Dublinenses*. Em uma carta datada de 1905, para o editor do livro, o escritor assim explica o motivo da criação dessa coletânea de narrativas curtas: “My intention was to write a chapter of moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis.” (apud BROWN, 2000, p. xxxi). Essa mesma ideia vai ser identificada em *O retrato do artista enquanto jovem, Stephen hero*, no momento em que o protagonista ouve uma conversa entre um jovem sedutor e uma jovem parada “em pé nos degraus

---

<sup>1</sup> No original: “Joyce himself set the pattern for the use of the term epiphany as a spiritual or intellectual apprehension which represented an enlightenment”.

do pórtico de uma dessas casas de tijolos marrons que parecem a própria encarnação da paralisia irlandesa”. (JOYCE, 2012, p. 171). Levando em conta o que é apresentado nas narrativas de *Dublinenses*, que mostram diferentes personagens presos à lentidão das ações diárias e à falta de perspectiva de mudança de vida, personagens que ensaiam uma projeção de mudança, mas que acabam reconhecendo a total falta de possibilidade de melhoria para suas vidas, é possível afirmar que o termo paralisia se aplica à inabilidade que determinados personagens têm de mudar o curso de suas vidas e de reverterem a rotina que obstrui a realização de seus desejos interiores.

Renomados estudiosos da obra de Clarice Lispector, como Benedito Nunes e Affonso Romano de Sant’Anna, identificam na obra dessa escritora brasileira a recorrência da utilização de momentos epifânicos em diferentes narrativas – sejam elas romances ou contos. Assim, é quase um lugar comum afirmar que este e/ou aquele texto de Clarice Lispector possuem um personagem que passa por um momento de iluminação sobre si ou sobre a realidade que o circunda. O que ainda deixa a desejar é o aprofundamento da análise do significado desse momento de realização vivenciado por determinados personagens criados por essa escritora. Diante do exposto, este estudo procura entender a funcionalidade da epifania vivenciada pela protagonista do conto “A fuga”, assim como procura identificar as ações da personagem, levando em conta a caracterização de paralisia apontada por James Joyce para os personagens de *Dublinenses*.

### **Andanças para o ponto de partida**

“A fuga”, de 1979, faz parte do livro *A bela e a fera* e narra a história de uma mulher que vaga pelas ruas, com medo e sem rumo, debaixo de uma grande chuva, evidenciando conflitos existenciais sofridos, mas até então desconhecidos para a personagem. Casada há doze anos, essa mulher experimenta três horas de liberdade, longe de casa, se sentindo restituída de suas forças. Ela sai para ver o mar e, em plena chuva, fica pensando como seria o fundo do mar, se realmente ele existe ou não. Essas reflexões conduzem a personagem pelas ruas, criando em sua alma uma grande angústia:

Quis sentar-se num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. O banco seria um ponto de repouso. Mas os transeuntes olhavam-na com estranheza e ela prosseguia na marcha. (LISPECTOR, 1997, p. 23).

A partir desse desejo de seguir sem rumo, em busca de alguma liberdade perdida, a mulher anda pelas ruas e, em meio às suas divagações, lembra-se de um momento da escola primária que lhe traz sabor de liberdade. Coincidentemente, ela percebe que há doze anos, mesma quantidade de tempo que permanece casada, não sente essa liberdade, porque a simples presença do marido lhe tolhe todas as ações, quiçá os pensamentos. A chuva para; ela pensa em não voltar para casa, o que é infinitamente consolador. Pensa em ir para um hotel, em tomar um navio e viajar para longe. Tudo isso nos faz perceber que a angústia da personagem gira em torno de sua rotina de mulher casada. Assim, o que ela buscava era algo simples, era viver a vida sem amarras, sem ter que se justificar ou fazer o papel de esposa, de dona de casa.

Por um instante, se imagina saindo da vida oprimida, mas se dá conta de que não tem dinheiro, um marcador de sua dependência do marido. Mas ela segue, devaneando, imaginando como seria ser livre, como seria viver de verdade: “ela ria. Agora pode rir... eu comia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde por os pés...” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Conduzida por estes pensamentos, se alegra e continua curtindo seu ilusório momento de liberdade, o que a leva a pensar: “– eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher”. (LISPECTOR, 1997, p. 25). A partir daí, fica pensando como havia saído de casa naquele dia, como tudo havia acontecido tão rápido. Diante da impossibilidade de se manter longe do lar por mais tempo, a personagem volta para casa e se insere na rotina do lar que lhe apaga qualquer possibilidade de vontade própria.

Ao comentar sobre as personagens femininas de Clarice Lispector, Evando Nascimento (2012) identifica nessas figuras literárias a tentativa de elas se enveredarem por “passagens arriscadas [...], visando a transcender justamente a imanência pré-datada e predadora, dado culturalmente predeterminado”. Nesse conto em análise, essa tentativa ocorre, justamente, através de uma revelação interior, ou seja, através de um momento de epifania.

Esse momento epifânico do conto acontece quando a protagonista, percebendo o mundo à sua volta, muda sua forma de enxergar sua vida:

Como foi que aquilo aconteceu? A princípio apenas um mal-estar e o calor. Depois qualquer coisa dentro dela começou a crescer. De repente, em movimentos pesados, minuciosos, puxou a roupa do corpo, estraçalhou-a, rasgou-a em longas tiras. O ar fechava-se em torno dela, apertava-a. Então um forte estrondo abalou a casa. Quase ao mesmo tempo, caíram grossos pingos d'água, mornos e espaçados. Ficou imóvel no meio do quarto, ofegante. A chuva aumentava. [...] Agora era como um dilúvio (LISPECTOR, 1997, p. 26).

A personagem é influenciada a deixar sua casa por algo a ela exterior, ou seja, a chuva que chega e o calor que antecipa o temporal fazem esta mulher fugir de sua vida tediosa e socialmente moldada. Ao comentar as narrativas curtas de Clarice Lispector, Luiz Antônio Mousinho Magalhães faz a seguinte consideração sobre o modo como algumas personagens da autora passam por um momento de reconhecimento da realidade: “A percepção dos limites cotidianos e das possibilidades existentes para além da prisão familiar – tal percepção dada por contraste, é um dos maiores méritos dessas narrativas curtas de Clarice Lispector” (p. 138). Das duas citações apresentadas, podemos afirmar que esse momento de percepção interior do conto em questão vem de um evento prosaico, o clima – calor e chuva –, que ganha um significado inusitado para a protagonista.

Este momento de epifania carrega um painel simbólico sobre o que acontece com esta mulher. Inicialmente, percebe-se que a protagonista, oprimida em sua domesticidade, associa o sufocamento social que sente com o calor do clima, com o ar imóvel e pesado, dando indícios de que não consegue perceber o que realmente a sufoca. Para se livrar desse sufocamento, ela arranca de si as roupas que a revestem, numa clara tentativa de libertar o seu corpo. Simbolicamente, despe-se do figurino socialmente construído para a mulher casada. Na sequência dos eventos, a água surge. Nesse processo de construção simbólica, a água vem como indício de nascimento, inicialmente, trazendo para a personagem uma nova possibilidade de vida, longe do que o lar representa. Imediatamente depois, a água surge com sentido duplo, morte e nascimento, representada na palavra dilúvio, utilizada aqui com o mesmo sentido



que ela tem no livro de Gênesis. Isso demonstra que há uma morte do que a roupa antiga representava e o nascimento da novidade, vinda com a ação de pôr uma nova vestimenta: “vestiu-se, juntou todo o dinheiro que havia em casa e foi embora” (LISPECTOR, 1997, p. 26). Esse momento de epifania proporciona à protagonista a chance de experimentar a possibilidade de construir uma nova existência.

Com relação aos recursos utilizados nesse conto, chamamos atenção, inicialmente, para a construção da narrativa em *media res*, uma técnica que consiste em abrir uma história no meio da ação, e, através de *flashback*, suprir as informações iniciais. Assim, somos informados sobre a protagonista que se encontra na rua, debaixo de chuva e cansada. O modo como a narrativa se inicia é revelador porque caracteriza o estado de cansaço e esgotamento físico que a personagem vivencia. Este estado da protagonista no início do conto vai mostrar a luta que se instaura em seu interior, quando ela reluta em voltar para casa: “Esperou o momento em que ninguém passava para dizer com toda força: ‘Você não voltará’. Apaziguou-se.” (LISPECTOR, 1997, p. 24). Nesse contraste entre os espaços – rua e lar –, o conto vai focar no que o lar representa para a protagonista, mostrando que toda a simbologia de lugar acolhedor que este espaço possui é negada por aquilo que ele representa para a personagem. Assim, mesmo na chuva, cansada e solitária, ela dá sinais de que prefere o espaço da rua ao do lar.

Desse modo, o início da narrativa destaca a inquietação maior da personagem: voltar ou não voltar para casa. Diante da angústia dessa mulher, são retirados do texto indícios de ações da personagem e são destacados os pensamentos interiores dela, revelando toda uma gama de construção patriarcal que molda o feminino dentro do espaço do lar. O que é apresentado sobre o papel dessa personagem de Clarice Lispector como mulher se aproxima da caracterização da figura do feminino comumente exaltada, em diferentes períodos, como o ideal para o feminino. Este tipo de personagem se insere no que Simone de Beauvoir (1980) denomina de destino de mulher e no que Virginia Woolf caracteriza como “Anjo do lar” (1996): estas figuras femininas são mulheres identificadas como mães, genitoras, boas esposas, senhoras exemplares. Percebe-se que a criação literária procura dar às mulheres um

caráter disciplinar, uma vez que sempre as põe inseridas em um contexto patriarcal, cuja visão androcêntrica faz com que essas personagens sejam submissas à vontade masculina e sigam sempre o ideal de mulher que esta mesma sociedade criou. Virginia Woolf, em um ensaio intitulado “Profissões para mulheres”, descreve bem essa figura angelical<sup>2</sup>. Segundo Woolf, o “Anjo do lar”

[...] era intensamente compassiva. Era imensamente encantadora. Era profundamente abnegada. Ela dominava todas as difíceis artes da vida familiar. Sacrificava-se diariamente [...] A pureza era considerada sua maior beleza – o rubor de suas faces, sua graça maior. Naqueles dias – os últimos da Rainha Vitória – cada casa tinha o seu anjo. (WOOLF, 1996, p. 43-44).

Inserida num papel social que não lhe agrada, a protagonista de “A fuga” empreende, então, uma caminhada contrária ao que sua vida representa. Ela é casada com um homem de negócios, não trabalha fora de casa, tem até uma empregada para os afazeres domésticos, e, supostamente, passa o dia se entretendo com paliativos que a retiram da vida monótona, como o ato de ler. Ela se encaixaria no ideal patriarcal do padrão de uma mulher de classe média do Rio de Janeiro da época. Essas características sociais da personagem contribuem para tornar a sua vida uma existência tediosa. Isso é comprovado no momento em que ela descreve o passar dos dias diante da rotina da casa: “Vive atrás de uma janela, olhando pelos vidros a estação das chuvas cobrir a do sol, depois tornar o verão e ainda as chuvas de novo.” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Dessa descrição de sua vida, destacamos duas coisas: primeiramente, a sua inserção no espaço interno da casa, de onde ela vislumbra o que acontece fora dele; o segundo fator de destaque é seu estado contemplativo diante da vida que não para lá fora – uma estação tomando o lugar da outra.

O tédio que a vida representa está metaforizado na sua visão sobre o casamento, identificando nessa relação o grande problema de sua existência. Isso fica evidente quando ela, na rua e diante de um estranho, quer exteriorizar uma nova perspectiva existencial: “Meu filho, eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher.” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Casada há mais de doze anos, o casamento tornou-se uma prisão, o motivo de ela buscar outro destino para si.

---

<sup>2</sup> Vale lembrar que termo usado por Virginia Woolf foi originalmente criado por Coventry Patmore, em um poema de 1885, intitulado “The Angel in the house” (cf. GILBERT; GUBAR, 1985, p. 956).

Segundo a personagem, depois de ter casado, sua vida estacionou no tempo: “Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma: – a primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam.” (LISPECTOR, 1997, p. 24). O casamento é uma condição tão opressora que os doze anos são ressignificados, ganhando uma conotação negativa.

Na simbologia do casamento, uma união de doze anos significaria bodas de seda ou ônix. No imaginário coletivo, a seda representa a maciez e o conforto do toque de uma superfície agradável. Quanto à pedra, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, ônix pode sugerir proteção contra o mau-olhado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 660). Tanto seda quanto ônix carregam uma simbologia positiva, para representar um período de casamento. Mas, na visão da protagonista, esse período não carrega positividade. Por isso, ele será transformado, inicialmente, em doze quilos de chumbo, sendo os quilos derretidos em dias e fundidos novamente para se materializarem na forma de âncora: “Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma âncora.” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Nessa representação do tempo de casada, a vivência como esposa é responsável por fazer a protagonista afundar como indivíduo de vontade, tornando-a cada dia mais presa ao papel doméstico criado para ela. A ideia de âncora levantada por ela mostra que não há como ela se entregar à imensidão do mar e ao navio que está prestes a partir, e que representariam a possibilidade de fuga completa que ela tanto almeja. Os doze quilos de chumbo também constituem uma metáfora para aprisionamento, revelando o sufocamento e cerceamento dessa personagem: “Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais.” (LISPECTOR, 1997, p. 26).

Estes doze anos ainda serão transformados em doze séculos: “Porque esperou tanto tempo para esta renovação? Só hoje, depois de doze séculos.” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Esta hipérbole para o período de casada mostra que a passagem dos anos é lenta e dolorosa para esta mulher. Assim, entende-se que o grande cercado, o aprisionamento, e o cárcere se estendem por um tempo tão lento e angustiante que é impossível se livrar de tudo que a molda no papel de mulher casada: “Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo

tudo está acontecendo, eu não estou provocando nada. São doze anos.” (LISPECTOR, 1997, p. 27).

A simbologia do número doze também serve para entender o processo pelo qual passa essa mulher do conto. Segundo o *Dicionário de símbolos*, “Doze é o número das divisões espaço-temporais”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 348). Seguindo a definição apresentada para este número, a protagonista vivencia um momento crucial na sua vida de casada, que a leva a repensar o tempo e o espaço no qual ela está inserida. O dicionário ainda afirma que doze é, “em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 349), o que nos faz afirmar que a protagonista entende como finalizado o seu tempo de casada, no instante que ela decide fugir do lar e do marido. Mas como doze “simboliza também o universo na sua complexidade interna”, é possível dizer que a protagonista entende, no final do conto, que ela está cercada por um universo social complexo que a aprisiona ao casamento. A escolha desse número para representar o tempo de casada da protagonista ainda vai se ligar ao papel que o número doze tem no imaginário simbólico do cristianismo. Em diferentes partes da Bíblia, encontramos várias referências a ele que sedimentam o poder de Deus e suas construções: as 12 tribos do povo judeus, 12 discípulos, Jerusalém celeste com 12 portas, as 12 estrelas da coroa da mulher vestida com o sol, entre outras. Ainda, este número “representará a Igreja, a Igreja triunfante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 349). Isso reforça a ideia de que o tempo do casamento da protagonista é algo sólido e imutável para as construções do cristianismo, embora ela queira escapar dele.

Ainda em relação à constituição do casamento apresentada neste conto, o marido da personagem representa o opressor, ou seja, a mulher não consegue a vida que gostaria de ter porque tem que seguir as regras ditadas pelo homem. Toda a vida de negação desta mulher é simbolizada na atitude de ela não sentir fome ao lado do marido. Durante a sua peregrinação debaixo da chuva, a fome aparece: “Agora está com fome. Há doze anos não sente fome” (LISPECTOR, 1997, p. 26). Mas, ao retornar para casa, e encontrar o marido, a fome desaparece: “Toma um copo de leite quente porque não tem fome” (LISPECTOR, 1997, p. 27). Assim, a palavra fome deixa de representar o desejo

físico e metaforiza todos os desejos tolhidos da personagem, pelos doze anos de casamento. É nas horas longe de casa, longe do marido, que a personagem comporta-se como realmente gostaria. Na rua, ela pode pensar, pode sorrir e pode decidir que rumo dar à sua vida.

Acrescentando outro ponto nessa abordagem sobre o casamento, a constituição do marido, oferecida pela visão da esposa, é significativa. Ele representa, assim como os anos, o que prende a mulher ao seu mundo doméstico e socialmente construído: “Os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso. Por que é que os maridos são o bom senso?” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Dessa frase, dois pontos chamam a atenção do leitor: primeiro, entende-se que esta mulher possui veleidades e vontades, representadas pela metáfora dos fantasmas; mas, este é o segundo ponto, esses fantasmas são afugentados tão logo o bom senso aparece, metaforizando o papel do masculino na instituição casamento. Assim, diante do marido e do que ele representa, nada pode se feito por essa mulher para tornar reais seus desejos interiores. Esse marido ainda possui mais um agravante que dificulta qualquer exteriorização de vontades do feminino: ele é extremamente metódico, perfeccionista, sensato e ligado a padrões socialmente construídos. Toda essa caracterização do masculino tornaria o marido da protagonista ainda mais avesso a qualquer mudança de comportamento dela:

O seu [marido] é particularmente sólido, bom e nunca erra. Das pessoas que só usam uma marca de lápis e dizem de cor o que está escrito na sola dos sapatos. Você pode perguntar-lhe sem receio qual o horário dos trens, o jornal de maior circulação e mesmo em que região do globo os macacos se reproduzem com maior rapidez. (LISPECTOR, 1997, p. 25).

Outro ponto importante para entender a situação de aprisionamento em que se encontra a personagem vem da escolha feita pela escritora para identificar o lugar de onde parte esta mulher em sua empreitada de fuga: “Ela tomara o ônibus da Tijuca e saltara na Glória. Já andara para além do Morro da Viúva.” (LISPECTOR, 1997, p. 24). A identificação do ponto de partida na Tijuca revela que o espaço onde a personagem inicia sua caminhada é um lugar desconfortável, fétido e lodoso. Segundo o *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*, vocábulo “tijuco(a)” é de origem tupi e

significa líquido podre, lama. Carregando em si a ideia de atoleiro, entende-se que não só o espaço da casa é angustiante, mas também o bairro onde este ambiente doméstico se encontra é desconfortável. Isso fica ainda mais evidente, se levarmos em conta os outros dois espaços da cidade do Rio de Janeiro explicitados nesse trecho: Glória e Morro da Viúva. O primeiro constitui o ponto de descida do ônibus e simboliza o reconhecimento de um feito quase heroico dessa personagem que se distancia da lama. Já o segundo espaço, o Morro da Viúva, anuncia um suposto desejo maior da personagem de se ver livre da ligação com o marido.

Diante do exposto, devemos lembrar que, embora a fuga empreendida pela personagem ganhe forma na narrativa, os anos e a figura do marido fazem com que ela retorne ao socialmente construído para ela.

Numa tentativa de entender o que está acontecendo em sua vida, a personagem segue devaneando, imaginando como tinha surgido aquele desejo de liberdade e como poderia fazer para prolongá-lo, mas percebe que lhe falta coragem para tal empreitada, e na deficiência de sua coragem, ela volta para casa. Vejamos o texto: “Oh!, tudo isso é mentira [...] Volto para casa. Não posso ter raiva de mim [...]” (LISPECTOR, 1997, p. 27). A narrativa se fecha com a personagem envolvida nas mesmas relações de sempre, o que demonstra o seu estado de passividade letárgica. Assim, o conto nos mostra que o momento de epifania da protagonista não foi suficiente para ela empreender por completo seu plano de fuga. Presa a convenções e ciente de que não tem como sobreviver no seu contexto social, ela se reconhece cansada e entende o casamento como algo solidificado. Sua caminhada, nestas três horas de liberdade, não foi suficiente para chegar a um porto seguro para iniciar uma nova existência. Desse modo, é possível identificar a outra categoria joyceana nessa criação de Clarice Lispector: a paralisia.

Embora a narrativa mostre a personagem em uma fuga, caminhando pela cidade, durante uma chuva forte, devemos entender que essa ação não lhe oferece o que ela deseja completamente: fugir de tudo o que o lar representaria. Os passos que ela trilha são circulares, fazendo com que volte ao ponto inicial de sua rota de fuga: ao lar, ao bairro da Tijuca com sua simbologia de lamaçal. O que predomina na narrativa, como já antecipamos, são os pensamentos

interiores da personagem. Assim, apenas em pensamento, ela se projeta em diferentes lugares, numa tentativa de construir um futuro que não se concretiza. A narrativa deixa claro que, sem sair do ponto de onde contempla o mar, a personagem visita mentalmente diferentes espaços da nova vida: “Entrará num restaurante”; “O quarto de hotel tem um ar estrangeiro”; “o navio parte às duas horas” (LISPECTOR, 1997, p. 26). Os dois primeiros lugares são apenas pontos de apoio – o restaurante e o quarto de hotel –; já o segundo, o navio, simboliza o total distanciamento do espaço maior de onde ela procura fugir: a cidade do Rio de Janeiro.

Apesar de toda a angústia que esta decisão possa lhe causar, a fugitiva volta atrás em seu plano de fuga. São dois os motivos mais fortes que fazem a personagem criada por Clarice Lispector desistir de seus planos. O primeiro deles é a fragilidade da personagem diante das correntes que o casamento possui. Os seus doze anos de casada estão tão presentes e solidificados em sua pessoa que não podem ser postos de lado. Esta mulher fugitiva tem um bloco de chumbo prendendo-a para sempre ao seu lar. O segundo motivo que a faz abortar o seu projeto de liberdade é o que as outras pessoas poderiam pensar dela e como sua ação teria consequência para o marido: “Bem que podia ir a um hotel. Isso é verdade. Mas os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada, salvo os de primeira classe. E nestes pode encontrar algum conhecido do marido, o que certamente lhe prejudicará os negócios.” (LISPECTOR, 1997, p. 26). Reconhecendo-se incapaz de dar os passos seguintes para sua liberdade, a personagem entrega-se ao peso do chumbo e decide voltar para o lar e para o seu papel social de esposa, de dona de casa.

Nos momentos finais do conto, temos uma frase que se mostra ambígua e que representa a fraqueza da protagonista diante do que a vida lhe oferece. Ao encontrar o marido em casa depois das horas de liberdade na rua, a personagem feminina pergunta se ele “Não recebeu seu recado avisando que só voltaria de noite?”, ao que ele responde “Não” (LISPECTOR, 1997, p. 27). A fala da mulher deixa o leitor perceber que esta personagem tenta maquiagem para o marido suas horas longe do lar, ao anunciar que tinha deixado a hora que voltaria para casa, no momento de sua saída. A sua fala ainda levanta a possibilidade de a narrativa apresentar uma afirmação para o leitor de que a fuga

da mulher tinha um retorno preciso ao lar, uma vez que, sendo verdade que ela deixou tal recado ao sair, ela não pretendia demorar nem ir muito longe. Ou seja, se a afirmação dada ao marido, anunciando sua volta, for verdade, ela não planejava fugir de casa, mas apenas ensaiou uma fuga fictícia, para restituir-lhe um pouco de felicidade. E se a afirmação for falsa, ela tentava esconder do “bom senso”, isto é, do marido, sua caminhada pela cidade a procura de um destino diferente do lar. Nos dois casos, fica evidente que as horas longe de casa não representam mudanças para esta mulher, fazendo com que sua caminhada pelas ruas ganhe um sentido de inércia, de paralisia.

### **O fim do caminho**

Instigada a sair de casa para dar vazão ao desejo interior de descobrir “se as coisas ainda existiam” (LISPECTOR, 1997, p. 24), esta mulher percebe que não é possível conquistar a sua liberdade, por isso ela volta à sua casa, recolhe-se ao quarto e deita-se em sua cama. Ela termina da mesma forma que sempre viveu, como uma prisioneira, cercada por grades socialmente construídas.

Neste conto, vemos que a personagem feminina encontra-se rodeada por grilhões que a impede de ter os seus projetos existenciais realizados. Por mais que ela pense, que pondere sobre sua existência, está fadada a um aborto pessoal.

Embora o narrador não nos dê uma visão detalhada da vida desta personagem, podemos inferir, através das pistas deixadas ao longo do texto, como tem sido a existência dela. Passa dias monótonos e angustiantes. Não há referência a instantes de felicidade ou alegria desde que ela se casou. A vida, com tudo que há de bom e excitante, chega até ela através de uma janela ou pelas páginas de um livro. A janela simboliza o desejo de viver o que há fora de sua casa, assim como simboliza tudo o que a prende dentro do lar. O livro oferece um conforto ficcional de uma possível existência que não a dela.

Assim, a função do momento de epifania é nula e apenas aponta para a total inaptidão dessa mulher de se livrar de tudo o que o seu casamento representa. Paralisada diante dos grilhões que a prendem à “cena diária”: junto à janela e com o livro na mão, ela recolhe-se ao desconforto do lar e vê afastar-



se dela qualquer chance de mudança: “Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais” (LISPECTOR, 1997, p. 27). Metaforizada no navio, sua liberdade é vista como um ponto longínquo, que se distancia dela à medida que o tempo passa, dando-lhe a certeza de que está presa ao chumbo do casamento e da forma social que o moldou.

### Referências:

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BROWN, Terence. Introduction. *In*: JOYCE, James. **Dubliners**. New York: Penguin, 2000. p. vii-xviii.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

**Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico** [em linha] (2003-2017). Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tijuco>. Acesso em: 07 nov. 2017.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Norton anthology of literature by women**: the tradition in English. New York; London: W. W. Norton & Company, 1985.

JOYCE, James. **Dubliners**. New York: Penguin, 2000.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOYCE, James. **Stephen hero**. New York: New Directions, 1963.

JOYCE, James. **Stephen herói**. São Paulo: Hedra, 2012.

LIMA, Luciano Rodrigues. **Clarice Lispector comparada**: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A. S. Byatt. Salvador: EDUFBA, 2008.

LISPECTOR, Clarice. A fuga. *In*: LISPECTOR, Clarice. **O primeiro beijo e outros contos**. São Paulo: Ática, 1997, p. 23-27.

MAGALHÃES, Luiz Antônio Mousinho. **Uma escuridão em movimento**: as relações familiares em *Laços de família* de Clarice Lispector. João Pessoa: Ideia; Ed. Universitária UFPB, 1997.



NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 69-96, jan./jun., 2010.

ROSAS, Marta. Sofisticada simplicidade. *In*: MANSFIELD, Katherine. **Je ne parle pas français e outros contos**. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 7-11.

SCHOLES, Robert; WALZL, Florence L. The epiphanies of Joyce. **PMLA**, v. 82, n. 1, p. 152-154, mar. 1967. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/461060>. Acesso em: 17 nov. 2017.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. *In*: WOOLF, Virginia. **Kew gardens**: o status intelectual da mulher, um toque feminino na ficção, profissões para mulheres. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 41-50.

# REFLETINDO SOBRE A TRADUÇÃO DE CLARICE LISPECTOR PARA O ENSAIO *LA FAIM DU TIGRE* DE RENÉ BARJAVEL

## REFLECTING ON CLARICE LISPECTOR'S TRANSLATION TO RENÉ BARJAVEL'S BOOK *LA FAIM DU TIGRE*

*Edilza Maria Medeiros Detmering<sup>i</sup>*

*Arthur Antonio Santos Beserra<sup>ii</sup>*

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a tradução de Clarice Lispector para o ensaio *La Faim du Tigre* do francês René Barjavel (1966), com base em teorias e conceitos dos Estudos da Tradução, quais sejam: os processos de domesticação e de estrangeirização de Venuti (1995), os conceitos de Tradução, Adaptação e Transformação de Guidère (2008) e os enunciados da Teoria Funcionalista da Tradução de Nord (1991). O debate que se intenciona prospectar perpassa a análise das escolhas feitas pela tradutora e escritora brasileira, buscando identificar a maneira lispectoriana de traduzir. Percebe-se que se a escritora tenta manter o texto alvo o mais próximo possível do léxico e da estrutura da língua do texto fonte, em contrapartida omite trechos que causariam empecilhos à tradução. Este trabalho firma-se como reconhecimento da importância do legado de Lispector, só muito tardiamente descoberta e valorizada por suas traduções nos diversos idiomas com os quais atuou.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos da Tradução. Visibilidade da tradução. Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** This paper presents an analysis of Clarice Lispector's translation to René Barjavel's book *La Faim du Tigre* (1966) based on concepts and theories intrinsic to the Translation Studies domain: Venuti's processes of domestication and foreignization (1995), Guidère's concepts of Translation, Adaptation and Transformation (2008), and Nord's Functionalist Approach of Translation (1991). The debate presented here studies the choices made by the Brazilian translator in search of an identity: the purported Lispector's way of translating. One observes, among other things, that the translator adheres to the idea of maintaining the target text as close as possible to the structure and lexicon of the source language, while paradoxically omitting segments that could impose obstacles to the translation. This paper stands as a testament of the importance of Clarice Lispector's legacy as a translator – belatedly discovered and recognized – in the many languages which she worked with.

**KEYWORDS:** Translation Studies. Translator's Visibility. Clarice Lispector.

Submetido em: 15 out. 2018  
Aprovado em: 29 nov. 2018

<sup>i</sup> Universidade Federal da Paraíba. E-mail: detmering@sti.ufpb.br.

<sup>ii</sup> Bacharelado em Tradução da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: artutabr@hotmail.com.



## Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar uma tradução comentada do ensaio *La faim du tigre* do francês René Barjavel (1966) para o português brasileiro. O ensaio foi traduzido por Clarice Lispector em 1973 e publicado neste mesmo ano pela editora Artenova, a partir do texto originalmente escrito em língua francesa. As escolhas feitas pela tradutora e escritora brasileira são aqui discutidas, no intuito de identificar a maneira lispectoriana de traduzir e as marcas de visibilidade da tradutora. Assim, se apresenta uma racionalização sobre o processo tradutório do referido ensaio.

Devido à necessidade de trabalhos que apresentem objetivos semelhantes ao aqui definido, a presente proposta é justificada e imperativa, uma vez que apenas três artigos desenvolveram uma reflexão sobre o fazer tradutório de Clarice Lispector. Toda essa produção acadêmica é recente, se for levado em conta que Lispector começou a traduzir em 1941, antes mesmo de se iniciar como escritora. Ademais, suas atividades tradutórias foram encerradas em 1976, já bem próximo de sua morte, compondo um valioso acervo que merece ser estudado e divulgado. Este trabalho posiciona-se como reconhecimento da importância do legado tradutológico de Lispector, cuja produção nos diversos idiomas com os quais atuou só muito tardiamente foi valorizada. O reconhecimento do valor dessas traduções se reflete na (ainda reduzida) produção acadêmica existente, que se configura como resultado de profunda e cuidadosa pesquisa e análise. Assim, os resultados trazem uma contribuição preciosa para a área denominada Estudos da Tradução.

Para citar a produção acadêmica existente, podem ser mencionados os trabalhos de André Luís Gomes (*Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector* – artigo submetido à revista *Via Atlântica* no ano de 2004); de Marcílio Queiroga (*A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura* – Tese de Doutorado no ano de 2015); e de Rony Márcio Cardoso Ferreira (*Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda – teoria, crítica e tradução literária* – Tese de Doutorado no ano de 2016).

Lispector traduziu apenas do inglês, espanhol e francês para o português (dentre os mais variados gêneros textuais), apesar de ter sido fluente em seis idiomas. De forma mais detalhada, de um total de 40 textos traduzidos, 11 foram do francês, com destaque para o ensaio *La faim du tigre*, texto central deste estudo.

Destaca-se também o documentário médico-psicanalítico *L'homme au magnétophone*, do francês Jean-Jacques Abrahams (1970), cuja tradução foi publicada em 1978.

O presente estudo tenta trazer sua colaboração ao prospectar discussões que impulsionem futuras pesquisas, na intenção de difundir e valorizar o legado de Clarice Lispector. Assim, não esgota o tema, ratifica, porém, a importância de produções acadêmicas nesse sentido.

### **Percurso metodológico**

A análise aqui ensejada acerca dos textos traduzidos é alicerçada em uma perspectiva teórica dos Estudos da Tradução. Para tanto, foi embasada nos processos de domesticação e de estrangeirização – conceitos aplicados por Lawrence Venuti (1995) –, com vistas a investigar a visibilidade da tradução e da tradutora; ainda, nos conceitos de Tradução, Adaptação e Transformação discutidos por Mathieu Guidère (2008), utilizados como recursos tradutórios; e também, nos enunciados da Teoria Funcionalista da Tradução, expostos por Christiane Nord (1991) – em especial, nas ideias de objetivo da tradução e de sua função na cultura de chegada.

Dessa forma, a trajetória metodológica deste estudo teve início com o exame de três trabalhos mencionados anteriormente, que discutem as traduções feitas por Clarice Lispector em língua inglesa. A partir desses trabalhos, procedeu-se à escolha, à busca e à leitura de textos escritos em francês e traduzidos por Clarice. Nesse sentido, a escolha do ensaio *La faim du tigre* se justifica por este pertencer a um gênero textual que permite escolhas tradutórias passíveis de serem problematizadas. Como passo seguinte, procedeu-se à busca e à leitura aprofundada da tradução do ensaio em pauta, realizada por Lispector.

As intervenções identificadas nesse ensaio foram catalogadas para que se procedesse à análise das escolhas tradutórias com base nas teorias dos Estudos da Tradução mencionadas anteriormente. Procedeu-se então à classificação e à subclassificação de escolhas e estratégias utilizadas por Lispector em seu trabalho tradutório, quais sejam: acréscimos, omissões, domesticação, estrangeirização.

A subclassificação e sua justificativa será apresentada adiante. As próprias escolhas tradutórias de Lispector guiaram a escolha das categorias selecionadas para análise.

Por fim, foi feito um emparelhamento do texto fonte (em francês) com o texto alvo (em português) para identificar os trechos que apresentaram alterações<sup>1</sup>.

No tópico a seguir, serão apresentados exemplos das referidas intervenções da tradutora e percentuais de ocorrência das categorias identificadas.

## **Discussão dos resultados**

Elencar alguns dos exemplos de alterações e prospectar uma breve discussão sobre as escolhas tradutórias de Lispector são a proposta deste tópico. A intenção ao iniciar a análise era tentar perceber se seria possível apreender o quanto da escritora Clarice Lispector estaria presente na tradutora, quão transgressora ela se manteria na tradução, e ainda quais seriam as marcas da tradutora. Verificar-se-á a seguir se essas intenções se confirmaram. Foram escolhidos dois exemplos de omissão e um de 'estrangeirização' para ilustrar o que foi extraído da análise do ensaio.

Os exemplos 1.a. e 1.b. a seguir ilustram uma omissão que permite refletir acerca de projeto tradutório (ênfático por NORD, 1991). Apesar da importância dada por teóricos dos Estudos da Tradução a esta etapa do processo tradutório

---

<sup>1</sup> Por uma questão de espaço e por não ser o objetivo do presente trabalho, não será aqui apresentado o emparelhamento de todos os trechos do ensaio. A análise recairá sobre exemplos pontuais extraídos da catalogação das alterações identificadas.



(o projeto), parece não ter sido elaborado nenhum projeto de tradução para o presente ensaio. Observe-se.

Ex. 1.a. Il n'y a pas de mot *dans la langue française* pour désigner cette infime quantité de matière, ce moins que fétu, ce soupçon.

1.b. Não há palavra, *em qualquer língua*, para designar esta íntima quantidade de matéria, menor que feto, apenas um fragmento.

No exemplo 1.b., ocorre um apagamento cultural, ou seja, enquanto o autor destaca um traço, uma limitação da língua francesa, a tradutora omite tal estratégia e acaba por estender esse traço a todas as línguas existentes, universalizando-o, generalizando-o.

A interpretação textual resultante da tradução altera a mensagem do texto fonte e o conseqüente entendimento desta. Um projeto tradutório com propósitos especificados e que levasse em conta o provável receptor do texto alvo poderia esclarecer os motivos desse apagamento.

O segundo caso de omissão que vale destacar não se limita a um trecho apenas, mas a um parágrafo inteiro. Também neste caso, a existência de um projeto de tradução auxiliaria na compreensão dos motivos que levaram a tradutora a suprimir o trecho em destaque.

Ex. 2.a. Dans des écoles sévères, nous élevons des spécialistes qui sont chargés de faire l'inventaire total de l'usine. *Chacun dans son domaine, ils comptent les volants, les pistons, les pignons, les boulons, les presses, les tours, les axes, les cylindres, les soupapes, les turbines, mesurent le pas de vis de l'écrou qui tient le manche de la balayette, pistent la câblerie, notent des relations constantes de cause à effet dont ils tirent les lois de fonctionnement de la machinerie : si on freine le rotor il va moins vite, ce qui passe au marteau-pilon est aplati, etc. Ils donnent un nom à chaque vis, notent ses dimensions et son poids sur une fiche, son emplacement sur un plan, ses ressemblances ou ses différences avec d'autres vis sur un arbre évolutionniste, analysent son métal, scrutent ses molécules,*



*fabriquent de monstrueuses machines pour essayer de produire des molécules semblables et peut-être, avec énormément d'intelligence, d'efforts, de chance, et des moyens matériels considérables, une vis tout entière... D'où vient l'énergie qui fait fonctionner l'usine ? Ils ne peuvent pas nous le dire et peu nous importe, puisqu'ils nous ont appris comment l'utiliser pour nos petits besoin. Que produit l'usine ? Ce n'est pas notre souci.*

2.b. Em escolas severas escalamos especialistas que são encarregados de fazer o inventário total da usina. Que produz a usina? Essa não é preocupação nossa.

Nesse exemplo 2.b., apresentado como a tradução do exemplo 2. a. percebe-se (trecho em itálico) que todo o argumento e a sua justificativa postos pelo autor foram omitidos, alterando a compreensão textual, privando o leitor final de informações que ampliariam o seu entendimento sobre o texto. Omissão semelhante não foi percebida em outras partes do texto traduzido por Lispector. Tendo-se em mente as teorizações de Guidère (2010), observa-se que a tradutora parece ter efetuado uma adaptação textual (uma transformação, por que não dizer) no momento em que suprimiu uma quantidade significativa de texto.

Em mais uma alteração, exemplo 3. b., a Lispector acresce um neologismo ao seu texto: “se entremassacram”. A tradução esperada para o sintagma “elles s’entre-massacrent” seria “massacram uma a outra”, ou ainda, “se massacram”, mas a tradutora utilizou um verbo que não faz parte do português brasileiro, efetuando uma tradução ‘ao pé da letra’. Essa estratégia sugere influência do texto de partida sobre o seu fazer tradutório e apresenta uma estrangeirização – utilizando aqui o termo de Venuti (1995).

Ex.3.a. *Elles s’entre-massacrent* inexorablement, et si ingénieusement que la mort nourrit la vie et permet à la partie de se poursuivre et de progresser.



3.b. *Elas se entremassacram* inexoravelmente, e com tal engenho, que a morte alimenta a vida e permite que a partida prossiga e progrida.

O verbo *entremassacar-se* não existe no português brasileiro e, por isso, a escolha recai no processo de estrangeirização problematizado por Venuti. Isso sugere que a tradutora ficou presa ao texto fonte e reproduziu o vocábulo que faz parte do léxico da língua de partida.

Por fim, vale destacar que os exemplos discutidos neste tópico representam apenas 3,9% dos casos de alteração textual efetuada por Clarice Lispector na tradução do ensaio em pauta. A amostragem está limitada ao escopo deste artigo. A seguir, é apresentado um panorama das alterações em paralelo com seus percentuais, que permite uma visão mais geral do que foi encontrado.

Quadro 1: Categorias encontradas no texto alvo e seus respectivos percentuais

<b>Categorias (total 104 ocorrências)</b>	<b>Valor percentual</b>
Omissão de marcas do autor	55,8%
Escolha pela estrangeirização (apego ao texto fonte)	30,8%
Omissão de elementos da cultura francesa	12,5%
Parágrafo inteiro (mais de 10 linhas)	0,9%

Fonte: Dados da pesquisa.

Foram identificadas 104 ocorrências em todo o texto traduzido – 58 omissões de marcas do autor (55,8 %), 32 escolhas pela estrangeirização (30,8 %, denotando apego ao texto fonte), 13 omissões de elementos da cultura francesa (12,5 %) e 1 omissão de um trecho com mais de 10 linhas (0,9 %).

Diferentemente dos resultados do trabalho de Queiroga (2014), não foi encontrado nenhum caso de acréscimo (que este autor denomina de “amplificação” – maior ocorrência encontrada em sua pesquisa) no texto alvo, o que se esperava encontrar neste ensaio *La faim du tigre*. Na presente análise, também foram encontradas algumas tentativas de domesticação, ou seja, algumas tentativas de aproximação do texto final à cultura de chegada foram

realizadas pela tradutora, postura raramente identificada por Gomes (2004) em sua pesquisa. Ferreira (2016) faz em seu trabalho uma menção a projetos tradutórios realizados por Lispector, que a mesma divulga em uma crônica. Nela, a escritora e tradutora se detém em comentários sobre suas estratégias enquanto tradutora, de uma forma mais geral. No entanto, não se identificou um projeto tradutório para o ensaio aqui discutido.

Verifica-se que as omissões encontradas no ensaio *La faim du tigre* alteram o entendimento e o impacto do texto alvo, distanciando-o do texto fonte. O apagamento de registros da cultura de partida não permite que o leitor do texto alvo compartilhe das ideias do autor do texto fonte e privam-no de conhecer aspectos que permeiam a cultura do texto de partida. Como já mencionado, não foi apresentado um projeto de tradução nem foi adicionada uma nota de tradução ao texto produzido por Lispector e publicado pela Artenova, que justificassem as escolhas tradutórias verificadas no ensaio em análise.

### **Considerações finais**

Este artigo que objetivou apresentar uma reflexão sobre a tradução de Clarice Lispector para o ensaio *La faim du tigre* do francês René Barjavel permitiu conhecer um pouco mais sobre a tradutora sem que se possa definir a maneira lispectoriana de traduzir. Assim, chega-se ao final desta reflexão entendendo que a análise foi apenas iniciada, sendo necessário uma ampliação do corpus analisado para que se chegue a conclusões mais categóricas sobre a maneira lispectoriana de traduzir.

Neste ensaio, contudo, a tradutora doméstica (com apagamento ou omissão do teor cultural), ao mesmo tempo em que estrangeiriza (ao criar neologismo -> verbo 'entremassacrar'). Percebe-se, assim, que a escritora tenta manter o texto alvo o mais próximo possível do léxico e da estrutura da língua do texto fonte, e que realiza, entretanto, omissões em passagens do texto que podem causar empecilhos à tradução.

Aqui não está sendo emitido juízo de valor, pois compreende-se o aspecto provisório de uma tradução. Além do mais, acreditando-se que a própria Clarice Lispector traduziu o texto em análise, não se pode aferir que se encontrou sua

maneira de traduzir, uma vez que não foi identificado um padrão, nem foi analisada a totalidade das obras que ela traduziu do francês, do inglês e do espanhol. Leve-se em conta, ainda, que os resultados desta análise apresentam discrepâncias em relação àquelas divulgadas pelos três autores mencionados no tópico anterior (GOMES, 2004; FERREIRA, 2016; QUEIROGA, 2014).

Pode-se, no entanto, inferir que as alterações efetuadas são em si um ato transgressor, cujos motivos permanecem desconhecidos, uma vez que não foi apresentado um projeto de tradução específico para o ensaio em pauta. Também não foi possível verificar o quanto da escritora esteve presente na tradutora Clarice Lispector, pela ausência dessas justificativas para suas interferências no texto, ou seja, pela ausência de materiais explicativos, como por exemplo, paratextos, que registrassem o processo tradutório.

Aponta-se como sugestão para futuros trabalhos a pesquisa em todas as obras francesas traduzidas por Lispector acerca das alterações encontradas no ensaio em análise. Vislumbra-se também a possibilidade de uma busca por padrões tradutórios relacionados a cada um dos gêneros textuais traduzidos.

Importante ressaltar que a contribuição deste trabalho se constitui em reconhecer a importância das traduções feitas por Clarice Lispector, sobremaneira com a língua francesa, e estimular a realização de novas e mais aprofundadas pesquisas, objetivando a ampliação da discreta produção acadêmica sobre o trabalho desta tradutora.

## Referências

- ABRAHAMS, J. J. **L'homme au magnétophone**. Paris: Le Sagittaire, 1976.
- BARJAVEL, R. **La faim du tigre**. Paris: Denoël, 1966.
- BARJAVEL, R. **A fome do tigre**. Tradução: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- FERREIRA, R. M. C. **Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)**. 2016. 365 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- GOMES, A. L. **Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector**. São Paulo: Via Atlântica, 2004.

GUIDÈRE, M. **Introduction à la traductologie**. Bruxelles: Groupe de Boeck, 2010.

NORD, C. **Text analysis in translation**: theory, methodology and didactic application of a model of translation-oriented text analysis. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1991.

QUEIROGA, M. G. de. **A voz da tradutora Clarice Lispector em livros infantojuvenis do gênero aventura**. 2014. 224 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. London and New York: Routledge, 1995. (Translation Studies Collection).

VENUTI, L. Translation community. *In*: VENUTI, L. **The translation studies reader**. New York: Utopia, 2000.

# INVEJA E MELANCOLIA EM *A HORA DA ESTRELA*: O FURO NA LINGUAGEM E AS RESSONÂNCIAS INFANTIS

## ENVY AND MELANCHOLY IN *THE HOUR OF THE STAR*: THE HOLE IN LANGUAGE AND CHILDHOOD RESONANCES

*Vanalucia Soares da Silveira*<sup>i</sup>

**RESUMO:** O objetivo desta pesquisa é analisar, pelo método da regressão, a relação de Macabéa com seus seios maternos, consoante pensamento kleiniano, para interpretar o corpo habitado pela inveja, melancolia e falta de linguagem. Primeiro, analisar-se-á a falta da mãe genitora no processo de introdução dessa criança no mundo da linguagem, que é mediado, pela figura materna; depois, a educação sexual ensinada pela tia, seu segundo seio; a seguir, sua inserção na cultura pela mãe Rádio Relógio, e, por fim, sua relação de asseguramento com a cartomante, o seio bom. Para tanto, nosso aporte teórico fundamentar-se-á nos estudos de Klein (1996, 1974), Dolto (2015), Dolto e Nasio (2008), Freud (2016a, 2016b), Nasio (2010, 2008, 2007, 1991), dentre outros. Destarte, esta análise visa a um estudo das ressonâncias infantis na constituição da precariedade do eu da protagonista de *A Hora da estrela*, da escritora brasileira Clarice Lispector.

**PALAVRAS-CHAVE:** Seio materno. Inveja. Melancolia. Linguagem. Corpo.

**ABSTRACT:** The aim of this research is to analyze, by the method of regression, the relationship between Macabéa and her maternal breasts, according to Kleinian thinking, to interpret the body inhabited by envy, melancholy and lack of language. First, we will analyze the lack of the parent mother in the process of introducing of this child into the world of language, which is mediated by the mother figure; then the sex education taught by her aunt, her second breast; then, her insertion in the culture by the mother Rádio Relógio, and, finally, her relationship of assurance with the fortuneteller, the good breast. To that end, our theoretical contribution will be based on Klein (1996, 1974), Dolto (2015), Dolto and Nasio (2008), Freud (2016a, 2016b), Nasio (2010, 2008, 2007, 1991), among others. Thus, this analysis aims at a study of children's resonance in the constitution of the precariousness of the self of the protagonist of *The hour of the star*, by the Brazilian writer Clarice Lispector.

**KEYWORDS:** Maternal breast. Envy. Melancholy. Language. Body.

Submetido em: 13 nov. 2018  
Aprovado em: 29 nov. 2018

---

<sup>i</sup> Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB-Sousa). E-mail: vanaluciaestudosliterarios@hotmail.com.



## Introdução<sup>1</sup>

Se "Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida." (LISPECTOR, 1998, p. 11), conforme a voz narrativa inicial de *A Hora da estrela*, o que dizer de Macabéa, a quem o "não" esteve presente em sua vida desde os primórdios? Logo aos dois anos de idade tornara-se órfã de pai e mãe e ficara sob a tutela de uma tia religiosa, emblema de um corpo estruturado sob interditos e consorte de crenças, tendo como agravante o fato de ser filha do Sertão de Alagoas, nordestina "da gema", a disputar um lugar na civilização, Rio de Janeiro, já, pois, desprezada por ter como mãe-terra o Nordeste brasileiro. Nesse contexto, seria estranho Macabéa ser uma exceção desse mundo do "sim"? Mas ainda não fora dito que até o seu nome carrega semântica negativa, por ser resultado de pagamento de uma promessa à Nossa Senhora da Morte por ter resistido à castração umbilical. Desse modo, conforme questiona o narrador, "Antes de nascer ela era morta? E depois de nascer ela ia morrer?" (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Macabéa persiste no campo isotópico da negação, através da voz de um narrador onisciente seletivo e intruso<sup>2</sup>, que opta menos por narrar ações que por atribuir predicativos à protagonista. Mas predicativos para que significante? Haveria um sujeito para o verbo Ser em *A hora da estrela*? Não obstante, vale ressaltar que essa estratégia estética não compromete a narrativa, haja vista tal opção servir para ratificar o efeito de sentido da novela, que é o de mostrar uma história sem movimento, desvitalizada, consoante o próprio corpo deserotizado da protagonista. Pela ótica freudiana, derivada dos estudos sobre histeria, [...] o corpo *narra* o que *mostra* (FERNANDES, 2011, p.43, grifo da autora) e, sendo assim, o corpo de Macabéa conta aquilo que exhibe: uma "[...] matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos" (LISPECTOR, 1998, p. 16), incapaz de desejar, portanto, inerte, e, por sua vez, responsável pela inércia textual, pela falta de conflitos na narrativa, pelo ritmo descompassado e pela falta de melodia, o que aproxima Lispector do estilo

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi elaborado sob a orientação do Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues.

<sup>2</sup> O narrador onisciente seletivo é aquele que não participa dos acontecimentos, contudo tem o saber onipotente sobre eles e age como procurador de um dos personagens, sob o recurso do discurso indireto livre. Já o intruso é aquele com a mesma onipotência e que se intromete na narrativa, tece comentários, julga discursos e ações dos personagens (FRIEDMAN, 2002, 178).

realista de Machado de Assis. Macabéa reverbera, em sua estrutura adulta, a precariedade de seu eu arcaico, pela estratégia da mímica, por imitar os corpos aos quais está fusionada.

Se o narrador, impacientemente, protela o início dos fatos e uma vez introduzidos estacam-se os sintagmas verbais para dar lugar aos sintagmas nominais, com o fito de acusar a protagonista com adjetivos da ordem da negação, é devido à pobreza da história, à falta de literatura nos fatos a serem contados. Essa falta indicaria a ausência de poesia no corpo de Macabéa, de vida, de sopro, de um "sim" que a autorizasse a ser ouro extraído do carvão, como diria o narrador Rodrigo S. M. O "sim" de que estamos falando refere-se à presença de uma figura materna para gratificar esse *infans*, de modo que ele se sentisse amado, integrado, e, por conseguinte, confiante para adentrar no Simbólico, no mundo da linguagem. Uma vez castrado, a imagem inconsciente inscrita no corpo de Macabéa aparece como o substrato de experiências emocionais mal simbolizadas, justamente por terem sido interditas. Essa imagem é a encarnação simbólica do sujeito desejante; diz respeito à síntese dos efeitos traumáticos anteriores a constituição do Eu, que, remontam, pois, a sensações erógenas arcaicas, às primeiras fantasias (DOLTO, 2015, p. 14-15).

Desse modo, Macabéa revela-se uma bebê que pode não ter tragado, de forma gratificante, as duas mães da infância - a mãe biológica e a tia - (teria sido tragada por elas?), e que, adulta, ainda é a mesma bebê não gratificada, e, por conseguinte, prisioneira da linguagem, ansiosa por devorar vorazmente o mundo. Nesse sentido, a protagonista demonstra-se fixada, predominantemente, na fase oral, no narcisismo primário, conforme atestam suas inscrições corporais voltadas ao desejo de esfoliar o seio materno. São sintomas desse adoecimento corporal, sua compulsão alimentar, ou dependência pelo comer, introjeção dos impulsos destrutivos e negação do outro.

O objetivo desta pesquisa é trazer esse cigarro chamado Macabéa, mastigá-lo, através de um processo de regressão, que remonta à relação mais primitiva de todas, que é a sua relação com o seio materno, consoante pensamento kleiniano, para interpretar o corpo habitado pelas fantasias primordiais. Primeiro, analisar-se-á a falta da mãe genitora no processo de

introdução da criança no mundo da linguagem, que é mediado, pela figura materna; depois, a educação sexual ensinada pela tia, seu segundo seio; a seguir, sua inserção na cultura pela mãe Rádio Relógio, e, por fim, sua relação de asseguramento com a cartomante, o seio bom. Para tanto, nosso aporte teórico fundamentar-se-á nos estudos de Klein (1996; 1974); Dolto (2015); Dolto e Nasio (2008), Freud (2016<sup>a</sup>; 2016b), Nasio (2010; 2008; 2007;1991), dentre outros. Destarte, esta análise visa a um trabalho metalinguístico, que se refere ao ato de "amamentar-se" da obra em estudo, de tragá-la, para discutir o processo de "amamentação" de Macabéa, o seu aprisionamento ao Imaginário e a sua ansiedade para ser.

### **A imagem inconsciente do corpo de Macabéa: imagens dos seios maternos**

Se o corpo da novela *A Hora da Estrela* está analogicamente relacionado com o corpo de Macabéa, convém agora um posicionamento sobre que corpo será aqui discutido. Uma análise etimológica mostra que o léxico corpo é dotado de ambivalência, por abrigar, ao mesmo tempo, sentidos opostos: em latim, *corpus, corporis*, significa cadáver, corpo morto; por sua vez, no grego clássico, *soma*, designa matéria corporal, em oposição ao que é incorporeal (WINOGRAD, 2016, p.233). Quando se diz que o corpo evoca, paradoxalmente, vida e morte, lança-se a pressuposição de que esse corpo não é só natureza, mas também expressão, a saber, é tanto esquema biológico quanto linguagem (WINOGRAD, 2016, p. 233-247). Portanto, é o lugar da dramatização do sofrimento psíquico: o corpo metaforizado na linguagem denuncia sua pré-história intersubjetiva, apresenta-se como palco dos investimentos do adulto sobre o corpo da criança que marcará a vida psíquica e solicitará um imaginário atravessado por essa experiência relacional (BRASIL; MARTINS. 2016, p. 173).

O corpo pensado enquanto linguagem também deixa pressuposta a ideia de que carrega várias imagens e que elas estão do lado do desejo (DOLTO, 2015). Enquanto natureza é unívoco, mas enquanto representação é múltiplo, pois um mesmo esquema corporal pode habitar imagens diferentes,



quando comportam desejos fusionais (MCDOUGALL, 2001, p.10). Para Dolto (2015, p.14), o esquema corporal é o mesmo para todos os indivíduos da espécie humana, é o “intérprete ativo ou passivo da imagem”, ou seja, o suporte das representações intersubjetivas, das nossas experiências emocionais, das construções inconscientes, simbólicas, que seriam as imagens do corpo. Para a psicanalista, o esquema corporal é o conjunto carnal que evolui no tempo e no espaço e responde a experiências imediatas; é consciente, pré-consciente e inconsciente. Já a imagem do corpo, apenas inconsciente, responde a experiências mediatas, constitui o meio; constrói-se na relação dinâmica com o outro; “[...] *reporta o sujeito do desejo a seu gozar, mediatizado pela linguagem memorizada da comunicação entre sujeitos.*” (grifo da autora) (DOLTO, 2015, p. 15). A imagem é uma construção discursiva, um substrato simbólico, da ordem do desejo, portanto, revela uma falta de ser. Seu lugar de representação é o esquema corporal. Isso significa dizer que o corpo fala por si só, é espaço da simbolização (FERNANDES, 2011, p. 51); O corpo é portador de sentidos, de memórias, de desejos reprimidos.

Quanto ao corpo de Macabéa, poderíamos dizer: "Comer a hóstia seria sentir o inosso do mundo e banhar-se no não" (LISPECTOR, 1998, p. 19). E pode ser que "[...] se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro [...]" (LISPECTOR, 1998, p.15). Pela voz narrativa, Macabéa seria um corpo sagrado, contudo, não seria um corpo vivo, o sal do mundo, o pão da partilha e da multiplicação, da saciedade<sup>3</sup>, pois ela sequer existia, era só subtração. Se o pão do cristianismo é fermento, é por ser água-viva, por não se banhar no não, mas no sim, que significa a internalização dos objetos bons, da amamentação bem gratificada. Consoante ótica kleiniana, a gratidão está intimamente ligada à generosidade: o bebê bem gratificado elaborou um seio materno infinito de bondade e, portanto, tornar-se-á uma fonte inesgotável de amor:

A riqueza interna deriva de haver-se assimilado o objeto bom, de sorte que o indivíduo se torna capaz de partilhar seus dons com outros [...] Em contraste, nas pessoas em que esta sensação de riqueza e fortalecimento internos não se acha suficientemente estabelecida, os ímpetos de generosidade são amiúde seguidos por uma necessidade exagerada de apreciação e gratidão, e,

---

<sup>3</sup> Cf. Jo 6, 44-51, Bíblia Sagrada (1991).

consequentemente, por ansiedades persecutórias de haverem sido empobrecidas e roubadas. (KLEIN, 1974, p. 48).

Se Macabéa fora privada do seio materno biológico tão cedo, certamente não fora uma bebê bem gratificada e, portanto, faltara-lhe a integração, a saber, o objeto bom não fora fortemente enraizado, de modo que lhe desse condições de estruturar seu ego e, assim, se tornasse capaz de compreender o mundo cindido: uma parte má, outra parte boa, mas ambas súditas de um eu firme, forte para administrar suas emoções.

É possível extrair do corpo de Macabéa a interpretação de seus ímpetos vorazes de fome, quando se observa o seu impulso alimentar, a sua ânsia por devorar, por comer, por tragar compulsivamente. E isso pode estar estreitamente relacionado com a sua insaciável ou insuficiente amamentação, ou seja, com as relações intersíquicas primordiais entre a lactante e a bebê. Pode ser que o seio materno não tenha sido sugado completamente e os impulsos de destruição, que, primeiramente, eram para ser projetados no primeiro objeto amado, a mãe, durante a posição esquizo-paranoide, para depois serem reparados, posição depressiva, sofreram processo inverso: foram introjetados, provavelmente pela incompletude da maternagem, o que resultou na interrupção ou suspensão da elaboração do ego. O lugar subjetivo de Macabéa permaneceu sendo o da primeira angústia: o de um mundo cindido, regido mais por elementos persecutórios, sendo que, em suas fantasias, ela mesma pode ter criado uma imagem negativa de si, por exemplo, de uma pessoa sem merecimento de amor, já que dela lhe fora tirado a sua fonte inexaurível de bondade aos dois anos de idade. Por outro lado, sua reserva, pode ser compreendida como forma de preservar o objeto bom internalizado, mesmo não sendo o da realidade, mas o das suas idealizações e, desse modo, ela estaria na posição depressiva, pois nesse tipo de angústia "o lactante tem medo sobretudo de que seu ódio e suas pulsões destrutivas aniquilem o objeto que ele ama e do qual depende totalmente" (QUINODOZ, 1993, p. 75).

Para Melaine Klein (1974, p. 56), "A pessoa primeiramente idealizada é amiúde sentida como perseguidora [...] e nela é projetada a atitude invejosa e crítica do indivíduo." Sendo a mãe esse primeiro objeto internalizado e ao mesmo tempo desejado e odiado, a idealização ocorre como defesa contra a

inveja, por ser uma forma de diminuir a culpa e preservar a mãe (KLEIN, 1974, p. 100). Isso porque a inveja expressaria o desejo de "possuir ou espoliar os [atributos] do genitor do mesmo sexo" (KLEIN, 1974, p.72). A culpa estaria ligada ao sentimento de amor e seria uma consequência corretora do prazer obtido pela destruição da figura amada, pelo triunfo da agressividade sobre o objeto duplamente internalizado como ódio e amor. Desse modo, preservar o objeto amado no campo das idealizações e suas reminiscências pelo sentimento da culpa ressaltaria o ódio inconsciente voltado a esse objeto (KLEIN, 1974, p. 100). O ódio designaria justamente a frustração pelo seio materno, pois

Quando o bebê se sente frustrado no seio, na sua fantasia ele ataca esse seio; mas se está sendo gratificado, ele passa a amá-lo e tem fantasias agradáveis a respeito desse objeto. Nas suas fantasias agressivas, ele deseja morder e despedaçar a mãe e seus seios, além de destruí-la de outras maneiras." (KLEIN, 1937, p. 349).

Está óbvio que Macabéa fora mal gratificada e ela idealiza um seio bom, porque a adulta nos predicativos da voz narrativa é uma criança faminta, ansiosa por devorar, por engolir, por sugar o fluxo ilimitado de leite e amor das tetas maternas. E disso podemos inferir que a sua inveja pela mãe pode ter sido excessiva, pois seu sentimento de frustração e ódio denuncia uma relação perturbada com mãe e "[...] indica que as características paranóides [*sic*] e esquizóides [*sic*] são anormalmente intensas e que tal bebê deve ser considerado como enfermo" (KLEIN, 1974, p. 37). Percebemos esse adoecimento pelas subversões somáticas de Macabéa, centralizadas no *cávum* bucal, que vem a substituir o seio e que mostram a *infans* lá na fase oral.

Macabéa ama goibada com queijo, sobremesa predileta; dorme de boca aberta (LISPECTOR, 1998, p. 24) e "Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio era então mastigar papel bem mastigadinho e engolir". Também "[...] a moça às vezes comia num botequim ovo duro [...]" (LISPECTOR, 1998, p. 34). No entanto, o que comia mesmo era cachorro-quente e raramente sanduíche de mortadela. A bebida era café e refrigerante (coca-cola de preferência) (LISPECTOR, 1998, p. 67). Sentia saudade da farofa seca que comia quando pequena. É verdade

que sua má alimentação era em parte responsável por "seu corpo cariado", mas é mais convincente considerar que a real causa de sua pobreza corporal seria a sua má alimentação psíquica, cuja manifestação agressiva centraliza-se nos lábios. Para Dolto e Nasio (2008, p. 12), "Uma imagem é lida em uma parte dolorida do corpo; é nesse ponto que estou. O lugar doloroso de alguém, eis onde situa o sujeito que protege a articulação com seu eu". Mas o que dizer de Macabéa, que se dói inteira e o tempo todo? É importante lembrar aqui de seu vício por tomar aspirina para não se doer. Ora, de acordo com Melaine Klein, as relações primordiais são determinantes no adulto futuro, e eis porque Macabéa se dói completamente: não tendo sido saciada suficientemente é claro que seu corpo todo resvalaria falta de vida, adoecimento, carência afetiva, inclusive ausência de atributos femininos, por apresentar uma forma reta, similar a de um corpo masculino.

Não obstante, ao lado desses impulsos agressivos, há uma preocupação, na verdade, medo<sup>4</sup>, para não ferir o outro, para não contrariá-lo, e uma maneira de escapar de situações desses tipos seria resguardar-se em seu mundo interior, isolar-se, afastar-se do objeto amado (KLEIN, 1937, p. 362). Assim, no campo das relações subjetivas, as consequências seriam substancialmente negativas, haja vista as dificuldades de expressão das emoções, do contato com as pessoas ditas amadas, o abandono do mundo externo. Haveria um deslocamento do amor para outros interesses, inclusive objetos inumanos (KLEIN, 1937, p. 362-363). Macabéa interessa-se por bichos, "Mas a tia achava que ter um bicho era mais uma boca para comer" (LISPECTOR, 1998, p. 29). Um bicho, por outro lado, seria mais uma boca a disputar com Macabéa o esvaziamento do seio materno, o seu segundo seio como veremos, a seguir.

Macabéa interessa-se até por prego e parafuso (LISPECTOR, 1998, p. 44), os quais revelam também o seu estado profundo de melancolia, pois o melancólico sente-se justamente assim: peças pequenas e soltas, sem valor, figuras que se autoacusam de desprezíveis, que têm medo de causar dano ao

---

<sup>4</sup> O medo é característico da posição esquizo-paranoide, onde o bebê se sente pedaço, por acreditar ser parte integrante da mãe, não ser separado dela e, portanto, um só, não existindo alteridade. O medo consiste na paranoia de ser destruído por aquele que anseia destruir, que seria a mãe, conforme lógica da Lei do Talião: olho por olho, dente por dente, relação recíproca entre crime e pena (KLEIN, 1996).

outro, por se acharem um perigo para esse outro. Elas são masoquistas e sua estrutura é formalista: as peças se arranjam, são coesas, mas não tem coerência, exatamente como a coisa perdida que se mantém inominável: o que se perdeu não se sabe (LAMBOTE, 1997). O melancólico aponta em direção a um colo ausente, em débito com o bebê, ao se mostrar uma armadura frágil, inferior a todos que orbitam em sua volta, vivendo, portanto, um complexo de inferioridade (KLEIN, 1937, p. 350). Não obstante, a personagem encontrava na realidade um agravo para o seu estado, já que "[...] vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável" (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Mas Macabéa é indiferente a essa sociedade:

[...] era incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Notamos um luto infundável na protagonista de *A Hora da Estrela* (1998). Ela era "Vazia, vazia" (LISPECTOR, 1998, p. 62), tão vazia quanto sua fascinação por buraco, por ter "um poço com cacimba e tudo. Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se transforma nisso: em vir a ter um poço só para ela" (LISPECTOR, 1998, p. 49). Esse desejo maníaco e retrovisor, porque olhar para o fundo de um buraco seria olhar para trás, atravessar um grande labirinto, para saber onde se forma esse buraco, o limiar de sua existência, por traduzir ao mesmo tempo presença e ausência, numa dialética suplementar, (cf. DERRIDA, 2002, p. 78-79), seria uma busca de encontro consigo mesma, com suas origens para sempre perdidas, com a Coisa (cf. FREUD, 2016b; KRISTEVA, 1989). É que Macabéa "[...] era fruto do cruzamento de 'o quê' com 'o quê'. Na verdade ela parecia ter nascido de uma ideia vaga qualquer dos pais famintos" (LISPECTOR, 1998, p. 58). Se os pais já dizem muito do destino do filho, nesta "clínica" a pessoa a ser tratada seria só reagente de uma família (DOLTO, 2015, p.24). Portanto, o complexo de inferioridade que arrasta "sua coisinha engraçadinha"/"Vocezinha"/"Benzinho"/"Enjeitadinha"-predicativos empregados pelo "seio bom" de Macabéa, a cartomante - para o Nada, para a linguagem das "desculpas", para o "[...] coitado implícito dessa moça." (LISPECTOR, 1998, p. 47), somente acusa-lhe a falta de antecedentes de

carinho, de cuidado, de asseguramento materno. Em tal acusação não está excluída a tia, que assumira a tutela maternal da menina quando ficara órfã.

Se a mãe biológica pode ter sido a principal causa do retraimento de Macabéa, a negação, como outra forma de defesa da angústia de separação, pode ter sido decorrente da má educação sexual que a tia lhe ensinara, por estar sempre a privá-la de sentir prazer assim como outrora fora. A sua pele deserotizada passa a recobrir Macabéa, como se estivesse a transmitir uma doença de pele, na verdade, doença psíquica inscrita na pele. Não seria gratuita, nesse caso, a colocação de seu namorado Olímpico de Jesus, quando Macabéa anuncia seu nome e ele lhe diz: "Me desculpe mas até parece doença, doença de pele" (LISPECTOR, 1998, p. 41). Ou seja: o Ideal do eu sobrepõe-se ao eu ideal. Macabéa não é. Parte de si é o espelho da mãe genitora e outra parte, o espelho de sua segunda figura materna. A sensação que temos é que tal casaco a vestir "o corpo cariado de Macabéa" (LISPECTOR, 1998, p. 35) chega a apertar um pouco a adulta que nele vive: "A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol" (LISPECTOR, 1998, p. 28). Ora, a voz narrativa deixa claro no seu enredo que é possível extrair do carvão ouro.

Essa tia era uma beata carrasca assim como a Dona Inácia do conto "Negrinha", de Monteiro Lobato (2018), pois maltratava Macabéa do mesmo modo que aquela maltratava Negrinha: impondo-lhe castigos, privando-a de divertimentos e até espancando-a, sendo que, para ambas, o gozo ideal era dar cocotes no alto da cabeça. Não seria fortuito lembrar aqui que a cabeça simboliza falo e, sendo que ele está sendo destruído, pode indicar o desejo dessas mulheres de possuí-lo. Essa tia "que não se casara por nojo" (LISPECTOR, 1998), sente-se no dever de proteger a sobrinha do mundo da prostituição e, para tanto, devia desde cedo amputar-lhe voos sensuais, começando pela castração oral. Não obstante, esse excesso de responsabilidade não seria mais que um efeito de um trauma psíquico, pois "O nojo corresponde ao sintoma de repressão da zona erógena dos lábios" [...] que remete ao hábito infantil de chupar (FREUD, 2016a, p. 203). A sensação

de horror, mesma sensação que Dora<sup>5</sup> sente, seria uma manifestação afetiva da vida sexual da tia:

A sensação de nojo parece ser, originalmente, a reação ao cheiro (depois também à vista) dos excrementos. Mas os genitais - em especial o membro masculino - podem lembrar as funções excrementícias, pois o órgão, além da função sexual, serve também à da micção (FREUD, 2016a, p. 204).

O Pai da Psicanálise não situa, pois, a origem do nojo ao período sexual, mas à fase pré-edípica, comungando, portanto, com o pensamento kleiniano de que defesas de natureza destrutiva remontam às primeiras relações entre mãe e bebê. Excrementar seria expulsar a mãe má, jogar fora sentimentos arcaicos de ódio e vingança contra ela, sentimentos com os quais a criança não conseguiu lidar satisfatoriamente durante a amamentação.

A projeção dos efeitos traumáticos da tia na sobrinha trouxera complicações sérias para esta. Ao ser privada de investimentos libidinais, acabara se tornando uma mulher de "pequenos óvulos tão murchos", com "medo de pegar doença ruim lá embaixo dela" (LISPECTOR, 1998, p. 33). O corpo deserotizado de Macabéa seria nada mais que um espelho da sua segunda figura maternal, retrato de uma vida impregnada no Imaginário, nas primeiras fantasias, uma vez que não lhe fora dado condições de ter acesso ao Simbólico, à Cultura. A criança Macabéa desinvestida de amor, sem bola e sem boneca, ou seja, a menina sem infância divertida, privada de manipular objetos e de projetar seus impulsos destrutivos, bem como de desenvolver suas habilidades sensorial-motoras, em conflito com suas pulsões sexuais, impossibilitada de fantasiar situações eróticas, tornar-se-ia a adulta reprimida, frágil, sonhadora, destituída de atributos de feminilidade, resumindo: um corpo limitado de linguagem.

Ora, se a mãe é a responsável por introduzir o *infans* no mundo da linguagem, como pensam Klein (1974) e Dolto (2015), está bem claro, até aqui, que Macabéa fora privada desse leite. Mas até que ela tenta compensar essa falta, quando busca na Rádio Relógio, um terceiro colo materno. De fato, é esta

---

<sup>5</sup> Dora fora uma menina histérica atendida por Freud, cujo quadro clínico é apresentado em "Análise fragmentária de uma histeria: ("o caso Dora", 1905 [1901]) (FREUD, 2016a, p. 173-320).

quem exercerá a maternagem na vida da jovem criança, ao integrá-la através de seus anúncios e notícias, que despertavam inquietações e questionamentos na ouvinte. Mesmo sendo uma integração insuficiente, pois Macabéa é mais um receptora do que mesmo uma interlocutora (não esqueçamos que estar diante da mídia é estarmos diante do discurso da informação, da linguagem dos efeitos de poder, sob a máscara do saber<sup>6</sup>), a rádio busca incluir Macabéa no mundo, mundo da modernidade, da "civilização", da velocidade, mas ela não consegue alçar o discurso do externo, porque "[...] ela era só ela" (LISPECTOR, 1998, p. 47). "Apesar de ser uma vítima geral do mundo, tinha [...] dentro de si a dura semente do mal, gostava de se vingar, este era o seu grande prazer e o que lhe dava força de vida." (LISPECTOR, 1998, p. 47). Macabéa inconscientemente estagnou-se na infância, fusionada a corpos que não a pertenciam, da genitora e da mãe, e ficara presa às fantasias esquizo-paranoides.

Mas Macabéa sente que encontrara definitivamente seu seio bom quando vai à cartomante, e Carlota, assemelhando-se à atitude de uma mãe boa, pelo regresso aos primórdios de sua *infans*, atende aos seus ímpetos vorazes de saciedade, enchendo-o de amor, cuidado e palavras acolhedoras. Pela primeira vez, Macabéa comunica-se verdadeiramente com o mundo externo, perde o medo de falar, torna-se "Uma pessoa grávida de futuro" (LISPECTOR, 1998, p. 79), dá um sentido para os pedaços que rasgam sua pele, ela se torna "eu". Numa cena análoga a de uma análise, a paciente "mudada por palavras" (LISPECTOR, 1998, p. 79), sente-se gratificada e autorizada a desejar:

Num súbito ímpeto (explosão) de vivo impulso, entre feroz e desajeitada, deu um estalado beijo no rosto da madama. E sentiu de novo que sua vida já estava melhorando ali mesmo: pois era bom beijar. Quando ela era pequena, como não tinha a quem beijar, beijava a parede. Ao acariciar ela se acariciava a si própria (LISPECTOR, 1998, p. 79).

O beijo súbito sela a resolução dos abalos psíquicos de Macabéa e o seu "sim" à vida, numa atitude análoga a do nascimento: Macabéa é beijada

---

<sup>6</sup> Cf. Charaudeau (2009).



por palavras pela "mãe" e responde ao beijo com seu corpo, agora habitado de linguagem. Ela sente possuir o falo, que, na fase pré-edipiana, é a mãe (NASIO, 2007, p. 49). As reivindicações à mãe são atendidas, já não se sente humilhada e ferida, autovítima. O amor próprio é devolvido, e, agora que teve a mãe e abriu espaço para desejar o Pai, é possível ser mulher. Aquele corpo morto-vivo, sem sepultura, que não podia sequer morrer, porque já era indestrutível (NASIO, 2010, p.174), porque no seio de seu oceano letal fora para sempre abandonada dentro de si, e portanto, jamais poderia se matar fora de si (KRISTEVA, 1989, p. 34) é ressuscitado para desmoronar de novo. É que Macabéa tão logo recebera a sentença de vida, fora surpreendida com a sentença da morte. Mas só nesse momento é que ela, de fato, nasce, porque o golpe fatal leva o sujeito ao encontro consigo mesmo, porque eles são "núpcias definitivas da Morte com a Mesma, que ela não matou" (KRISTEVA, 1998, p. 35). Não se mata o que inconscientemente está morto.

### Considerações finais

Se a mãe exerce o poder magno da linguagem e disso depende a constituição do sujeito; se o leite do amor é a substância vital; se o desejo é encorajado pelos investimentos libidinais maternos, está claro que Macabéa estaria condenada a não ser, conforme narra o seu corpo. Mas se seu corpo narra, não seria linguagem? Sim, mas esse corpo não narraria a sua linguagem, a linguagem de Macabéa, mas a dos corpos a quem sempre estivera fusionada, que sufocaram a sua existência, que não lhe entregaram simbolização. Ela não chega a desejar, e o motor da vida é o desejo. Portanto, ela não é.

### Referências:

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1991.

BRASIL, K. T.; MARTINS, F. M. C. Entrelaçamentos psíquicos e corporais na psicossomática. In: NOVAES, J. V.; VILHENA, J. (orgs.). **Que corpo é este que sempre anda comigo?** corpo, imagem e sofrimento psíquico. Curitiba: Appris, 2016.

- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2009.
- DERRIDA, J. Plato's pharmacy. *In: Dissemination*. Tradução: Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago, 1981, p. 61-171.
- DOLTO, F. **A imagem inconsciente do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DOLTO, F.; NASIO, J-D. **A criança do espelho**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- FERNANDES, M. H. **Corpo: clínica psicanalítica**. 4. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
- FREUD, S. **Obras Completas, volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). Tradução: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- FREUD, S. Luto e Melancolia (1917[1915]). *In: Obras Completas, volume 12*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.
- KLEIN, M. Amor, culpa e reparação. *In: KLEIN, M. Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KLEIN, M. **Inveja e gratidão**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- KRISTEVA, J. **Sol negro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAMBOTE, M. C. **O discurso melancólico**. Tradução: Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBATO, M. **Negrinha**. Disponível em: <<http://dynamicon.com.br/wp-content/uploads/2017/02/Negrinha-de-Monteiro-Lobato.pdf>>.
- MCDUGALL, J. Um corpo para dois. *In: MCDUGALL, J. et al. Corpo e História*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- NASIO, J-D. (org.). **O silêncio na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- QUINODOZ, J. M. O ponto de vista de Melaine Klein e seus seguidores sobre a angústia de separação e de perda de objeto. *In: QUINODOZ, J. M. A solidão domesticada: a angústia de separação em psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- WINOGRAD, M. Corpo: natureza e expressão. *In: NOVAES, J. V.; VILHENA, J. (orgs.). Que corpo é este que anda sempre comigo? corpo, imagem e sofrimento psíquico*. Curitiba: Appris, 2016.

**v. 4, n. 1 (2018)**

# **Artigos**



# A LITERATURA DE AUTORIA INDÍGENA EM JUVENAL PAYAYÁ

## THE LITERATURE OF INDIGENOUS AUTHORSHIP IN JUVENAL PAYAYÁ

*Francielle Silva Santos<sup>i</sup>*

**RESUMO:** Este artigo propõe uma outra leitura para os textos literários de autoria indígena publicados no Brasil, por meio das obras do cacique Juvenal Payayá. Suas produções tematizam os processos de retomada da terra, na construção narrativa presente nos modos indígenas de escrever sobre as suas comunidades, além de problematizar o lugar destinado à literatura produzida pelos escritores dessa vertente literária. É nesse cenário que se trava uma discussão sobre a autoria literária indígena e a sua formação, ao analisar como a produção política/literária do cacique Juvenal Payayá coloca em evidência uma literatura de autorreconhecimento, ao tempo que retoma discussões teóricas que incorporam uma autonomia literária e política, problematizando o lugar do povo Payayá na historiografia dos discursos sobre os povos indígenas e na própria história da literatura no Brasil, já que, assim como inúmeros povos indígenas no Nordeste, os Payayá passaram por vários deslocamentos territoriais em busca da sua sobrevivência. Assim, buscou-se neste percurso pensar como Juvenal Payayá inova ao deslocar a representação literária da escrita indígena consolidada no imaginário nacional como mitológica, e a ampliar os espaços destinados a esta literatura ainda vista como “menor” na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diferença. Juvenal Payayá. Literatura. Reconhecimento.

**ABSTRACT:** This essay proposes another reading on indigenous authorship literature published in Brazil, by considering cacique Juvenal Payaya's works. His productions portray the land resumption process, by building narratives presented at the indigenous way of writing about themselves, as well as questioning the place designated to their literature. Is in this scenario that I present a discussion about the indigenous authorship literature, analyzing Payaya's literature. His political/literary production highlights self-knowledge and simultaneously reopens theoretical discussions that incorporates a literary and political autonomy, emphasizing Payaya Peoples' place into the indigenous history and Brazilian literary history, since, just like other innumerable indigenous tribes in Northeast Brazil, the Payayas dealt with several territorial displacements in order to survive. Hence, it was thought how Payaya innovates by dislocating the so-called mythological indigenous authorship literature representation in general, and designated it to places where this literature is considered “less important”.

**KEYWORDS:** Difference. Juvenal Payaya. Literature. Acknowledgment.

Submetido em: 30 abr. 2018  
Aprovado em: 30 nov. 2018

---

<sup>i</sup> Mestra em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora no NEAI – Núcleo de Estudos das Produções Autorias Indígenas. E-mail: fransantos1820@hotmail.com.



## Juvenal Payayá: vida e obra<sup>1</sup>

Nas práticas indígenas do escritor Juvenal Payayá, vida e obra se cruzam em alguns momentos, em outros, caminham lado a lado, em um mesmo sistema que eu chamaria de migratório. Migra de um espaço para outro, nos trânsitos da vida, em busca de respostas que foram dadas para escrever, agora no presente, a sua história.

Registrado como Juvenal Teodoro da Silva para a sociedade civil brasileira em 4 de outubro de 1945, e como cacique Juvenal Payayá para a sociedade indígena. O cacique, nasceu em Maracaiá, nome indígena que em tupi significa “gato pintado”, uma aldeia isolada. Juvenal Payayá afirma que hoje este lugar não existe mais, já que as constantes emancipações dos distritos e as divisões territoriais tornaram seu lugar de nascimento uma “mentira”. Como esclarece numa postagem disponibilizada em seu *blog*<sup>2</sup>:

O “Maracaiá”, aldeia quando nasci, era distrito do Morro do Chapéu, depois Miguel Calmon, depois Várzea Nova; Cabeceira do Rio onde fui concebido e criado, hoje é Utinga, mas já foi Morro do Chapéu, e assim por diante. Portanto, resolvi simplificar as coisas e digo para todos que sou chapadeiro, sou um cidadão nascido na Chapada Diamantina e pronto. (PAYAYÁ, 2013).

Parte da sua história foi a mim relatada durante uma entrevista que aconteceu em 14 de janeiro de 2015, na Livraria Leitura no *Shopping* Bela Vista em Salvador (BA). Durante a entrevista, Juvenal Payayá relatou que nos anos 50, ainda menino, sendo o quarto de uma família de seis irmãos, com 12 anos, em decorrência da seca que assolava o sertão naquele período, assistiu sua família ser jogada do sertão para o mundo, e “ali, nem eu ou minha família tínhamos consciência plena da nossa condição de indígena” (PAYAYÁ, 2015)<sup>3</sup>. Era comum, na época, o não reconhecimento deste outro corpo indígena, diante da discriminação, dos processos de miscigenação e perda dos traços fenotípicos. Muitos indígenas anulavam sua identidade e passavam a ser vistos

---

<sup>1</sup> Este texto é fruto da dissertação intitulada: *Juvenal Payayá e a Literatura de Autoria Indígena no Brasil* defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, em 2016.

<sup>2</sup> O endereço de acesso ao blog é: <http://juvenal.teodoro.blog.uol.com.br>

<sup>3</sup> Entrevista concedida por Juvenal Payayá em janeiro de 2015.

pela comunidade local como camponeses, ribeirinhos, lavradores, pessoas comuns que estavam à margem da sociedade.

A migração em decorrência da seca no Nordeste<sup>4</sup> fez com que Juvenal Payayá se tornasse adulto antes do tempo. Na época, a cidade de São Paulo era o grande foco desses retirantes, que sofriam duplo preconceito: primeiro, por serem indígenas, e segundo, por serem oriundos do Nordeste.

Este deslocamento provocou um impacto no núcleo familiar de Payayá, no que tange o seu pertencimento étnico, a identificação com o lugar e com a terra. Dentro deste conturbado processo Payayá se viu deslocado/desalojado e assim presenciou sua família emigrar para São Paulo em busca de novas oportunidades e melhorias; aos 14 anos, ainda na adolescência, começa a trabalhar na construção civil, como tecelão e metalúrgico. Passa sua juventude mudando de profissão, quando então decide que ali não era o seu lugar. Aos 17 anos, com pouca instrução escolar, resolve retomar os estudos; realiza o curso supletivo, presta vestibular aos 23 anos para Direito no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU e História na Universidade de São Paulo – USP, sendo aprovado nos dois exames. Opta por História.

Segundo Juvenal Payayá o curso de História na USP não foi sua melhor opção. Na época, envolve-se com a ditadura militar, episódio que irá reverberar no romance *O filho da ditadura* (2010), servindo na frente de batalha. Naquele momento, a USP foi-lhe um estorvo; não conseguiu se adequar ao ambiente, devido ao preconceito em razão de sua identidade indígena.

Com efeito, Juvenal Payayá não se reconhecia naquele lugar, sobre o desejo e poder de se reafirmar, de expressar sua identidade cultural e social resolve voltar para a Bahia.

Essas situações fizeram com que Juvenal Payayá realizasse o caminho de volta. Abandonou o curso de História na USP e empregou-se na Editora Ática, local onde trabalhou de 1974 a 1993. Aqui retoma mais uma vez os

---

<sup>4</sup> Segundo o historiador Paulo Fontes (2008) em seu livro *Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista 1945/1966*, entre as décadas de 50 e 60, aproximadamente 38 milhões de pessoas saíram do campo em direção às áreas urbanas, e um dos principais destinos era São Paulo. Neste período, a capital paulista quase triplicou de tamanho: a cidade recebeu 1 milhão de migrantes, o que representava 60% do seu crescimento populacional.

estudos, conclui Economia da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS e, depois, uma especialização na Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

Os seus primeiros textos publicados foram artigos jornalísticos ainda em São Paulo e em algumas revistas, a exemplo da “Artpoesia”<sup>5</sup>. Algo que Juvenal Payayá define como “textos panfletários”, com críticas ligadas ao período da ditadura, ingênuos e que apesar da sinceridade não tinham muita qualidade.

Portanto, a construção deste autor indígena ocorre por meio dos seus deslocamentos, de quem não está fixado nos grandes centros urbanos e não permaneceu sempre no seu lugar de registro. Juvenal Payayá é filho de um lugar periférico indígena, visto como retirante nordestino, à margem; e hoje se reafirma como indígena Payayá.

Neste período muda-se para o interior do estado, residindo na cidade de Jacobina (BA), local em que escreve o seu primeiro romance à mão<sup>6</sup>, nunca publicado. Cria o Movimento Unido dos Povos e Organizações Indígenas na Bahia (MUPOIBA)<sup>7</sup> e publica seu primeiro livro de poesia em 2002, *Os Tupinikin – versos de índio*, com mil exemplares, obtendo projeção com apresentações em feiras literárias e em alguns encontros acadêmicos. Antes dessa vivência e da sua assimilação da identidade indígena, Juvenal Payayá assinava seus textos como “índio descendente”<sup>8</sup>. O seu livro *Os Tupinikin* (2002) traz essa informação logo na capa. Todo processo de (re) afirmação enquanto escritor indígena ocorreu durante os processos de identificação do seu povo e recuperação das memórias individuais/coletivas.

Em seguida, Juvenal Payayá lançou mais quatro romances: *Ninguém na caverna de Polifemo* (2004), *Negócios na Periferia* (2006), *Timor Leste e O filho da ditadura* (2010), e dois livros-manifestos sobre as causas indígenas e os dilemas sociais: *Infraestrutura e A retomada x o interdito proibitório* (2007),

---

<sup>5</sup> Endereço de acesso a revista: <http://revistaartpoesia.blogspot.com.br>

<sup>6</sup> Segundo informação do autor Juvenal Payayá, o romance não possui título, bem como não foi publicado, servindo apenas de inspiração para as suas demais obras.

<sup>7</sup> É uma das organizações indígenas presentes no Estado da Bahia; reúne 22 etnias, entre elas: Tupinambá, Pataxó, Pataxó Hã-hã- hãe, Kiriri, Tuxá, Tumbalalá, Atikum, Pankararé, Kaimbé, Pankarú, Pankararú, Xukuru-Kariri, Kariri-Xóco Fulni-ô, Funi-ô, Potiguara, Tapuia, Kambiwá, Xacriabá, Payayá, Kantaruré e Tuxi.

<sup>8</sup> O termo “índio descendente” foi utilizado ao longo dos anos para designar as populações indígenas, principalmente no Nordeste, que foram destituídos dos seus territórios e passaram a integrar a sociedade local.

além dos poemas sobre as questões indígenas publicados nas redes sociais e no *blog*<sup>9</sup>.

Assim, com essas questões por toda uma vida, Juvenal Payayá aborda esses fatos na escrita, na poesia, nos romances, enfocando o que testemunhou e o que sonhou. O autor escreve o que pensa e classifica a sua própria obra na temporalidade da história e dos fatos, relacionando a narrativa com sua vivência indígena. O escritor Payayá se afirma um escritor indígena, cujo repertório aborda as especificidades do ambiente indígena e a ocupação de novos espaços temáticos.

Os seus poemas acentuam a importância da natureza presente nas manifestações dos povos indígenas. Abordam questões relacionadas à terra, à luta para a sua demarcação, à tradição e ao lugar do povo Payayá. Assim também há a presença desse escritor na militância política, com sua diversidade de temas que mesclam o social, o cultural e a história demarcada por temática indígena, como na obra intitulada *A retomada x o interdito proibitório* (2007). Em contraponto, há outras temáticas presentes nos seus romances sobre: a ditadura, a sexualidade, os grandes centros urbanos e as periferias, como em *Negócios na Periferia* (2006) e *O filho da ditadura* (2010), que abre caminhos para novos olhares e temáticas escritas por um indígena.

As temáticas presentes nas obras de Juvenal Payayá possibilitam, através da literatura, uma visão crítica e reflexiva perante a narrativa literária escrita sobre o indígena, ou seja, além de viabilizar um aprofundamento no conhecimento acerca dos mesmos, viabiliza, também, novos modos de perceber as obras e seus funcionamentos como um veículo de expressão e releitura de sentidos nas narrativas de autoria indígena. Vamos, agora, para as obras em questão.

### **Análise crítica dos livros *A retomada x o interdito proibitório* (2007), *Negócios na periferia* (2006) e *O filho da ditadura* (2010).**

Ao apresentar uma leitura crítica das obras *A retomada x O interdito proibitório* (2007), *Negócios na periferia* (2006) e *O filho da ditadura* (2010),

---

<sup>9</sup> O endereço de acesso ao blog é: <http://juvenal.teodoro.blog.uol.com.br>



fazem-se necessárias algumas considerações sobre a autoria do cacique Juvenal Payayá, para assim pensar o local dele neste espaço literário, já que Payayá escreve ao mesmo tempo afirmando as questões indígenas e produzindo novas condições de escrita. Assim, busco efetivar a pluralidade do escritor indígena por meio das diferentes perspectivas temáticas que fundamentam os seus romances.

Nesse sentido, conhecer o processo da autoria e o contexto que deu início à literatura de autoria indígena, juntamente com as produções de Juvenal Payayá, é de todo modo discutir esses escritos na contemporaneidade e repensar a sua construção literária social nessas novas representações que estão ganhando forma e corpo no espaço escrito indígena.

Ao se falar no lugar destinado à escrita impressa<sup>10</sup>, colocada em circulação por meio dos livros, revistas, jornais, meios tecnológicos etc., considero Juvenal Payayá como alguém que restabelece outras práticas de tessitura textual com relação às já alocadas no imaginário literário dos anos 80 sobre a educação e cultura indígena, momento em que começam a surgir as primeiras obras literárias, que instituem a literatura de autoria indígena vinculada à manutenção de saberes ancestrais, para a legitimação da identidade coletiva do povo indígena. Observo em Payayá uma autoria preocupada em ampliar as fronteiras literárias indígenas para além da imagem consolidada do escritor que constrói suas narrativas a fim de exaltar a tradição e o mito.

A escrita de Juvenal Payayá ilustra bem essa situação. Indígena no Nordeste, com uma militância política, o que o difere dos demais, escapa do lugar-comum ao se reelaborar enquanto indígena que se traduz no “eu”/“nós”, ao desafiar uma visão lógica já estabelecida e dentro do esperado sobre a escrita indígena que reafirma seu espaço pelo mito. Atualmente, o desdobramento de um novo posicionamento literário vem alargar o lugar da autoria indígena brasileira dentro dos espaços institucionalizados:

---

<sup>10</sup> Segundo o professor Lynn Mario T. Menezes de Souza (2003), em seu ensaio *Que história é essa? A escrita indígena no Brasil*, a escrita sempre esteve presente nas culturas indígenas no Brasil na forma dos grafismos feitos em cerâmica, tecidos, utensílios de madeira, cestaria, no corpo, além das rezas, canto, danças, entre outros. Assim, tudo é linguagem e texto; neste conjunto é retratada a história da formação de um povo.

[...] caminham no sentido de promover modos para escapar da referência recorrente do índio-corpo-exótico, para pensarmos tanto o lugar coletivo do corpo-mítico, do corpo-histórico, quando as suas implicações nas singularidades do corpo-ordinário, do corpo-comum. Para mim, quem apresenta e tensiona essas questões são as próprias produções autorais dos povos indígenas, desde os escritos da Eliane Potiguara, do Juvenal Payayá, do Olívio Jecupé, do Daniel Munduruku, às práxis de corpos das lideranças indígenas do MUPOIBA ou da APIB, como do cacique Babau, do Jerry Matalawê ou da Sônia Guajajara (COSTA, 2014, p. 11).

Assim, é possível pensar a autoria como um princípio de construção da autonomia de quem fala, escreve e se define mediante a construção e a autorização do seu próprio discurso. É exatamente isso que este tópico busca evidenciar, ao tomar a figura de Juvenal Payayá – autoria como práxis –, lembrando que é o pensamento da professora América Cesar (2011) no seu livro *Lições de Abril* que permite este pensamento, quando aborda a questão da autoria em pelo menos três aspectos:

[...] Ao entender a autoria como práxis, trazendo o conceito de práxis tal como em Castoriadis (2000), torna-se necessário discuti-lo em pelo menos três aspectos: a) o da consciência, da elucidação na própria práxis, que remete também ao conceito de crítico; b) a constituição desse sujeito do discurso: quem é esse autor que se explica na práxis? Como ele se constitui?; e c) a construção específica da autonomia nos movimentos minoritários como projeto político (CÉSAR, 2011, p. 93).

Esses aspectos colocam um modo para pensar a autoria como constituinte do corpo de quem fala/faz, como o princípio da ação construída também pela mediação, pelo testemunho, pelo diferente, e que não está subordinado ao *script* escolhido. O exercício literário é um caminho possível na tessitura dessa autonomia e nos questionamentos dos direitos, até então sempre negados. Tais práticas vêm produzindo deslocamentos e discussões das margens para o centro, por meio da construção de autores que se autorreconhecem indígenas, constroem seus agenciamentos, reinventam suas comunidades e, ao mesmo tempo, diante das vozes individuais e coletivas, apresentam suas histórias diárias e seus modos de resistir à sociedade.

Hoje eles contrariam esse lugar de dominação, que por anos os tornaram invisibilizados; alguns dos meios possíveis para ir de encontro a todas essas imposições são efetivamente as suas práxis literárias e sociais,

realizadas por um “eu” em nome de um “nós”, que significa coletividade e multiplicidade.

Pensando nessas relações é que se mencionam as produções do cacique Juvenal Payayá e o seu diferencial, expresso na maneira criativa das suas obras e na qualidade estética destas, que por inúmeras vezes não se encaixam nas formas de expressão da escrita indígena que tratam da comunidade e de suas manifestações culturais, ocasionando, desta maneira, um ponto de ambivalência. Isso não implica de maneira alguma diminuir a importância das produções individuais/coletivas tradicionais, mas propor um novo caminho para a constituição e a apreciação da escrita indígena contemporânea.

O ponto de ambivalência, o entrelugar<sup>11</sup> no qual Juvenal Payayá se afirma por meio da escrita, pode ser confirmado em *Negócios na periferia* (2006). Esta obra consta no rol das exceções, no tocante aos livros indígenas publicados no Brasil, porque nela se acentua o fato de que suas temáticas não demarcam o espaço da tradição indígena e suas questões culturais. Payayá problematiza no romance os lugares periféricos da capital baiana, as representações sociais, as condições subumanas dos moradores, o “jeitinho brasileiro”, as negociatas e as experiências de quem vive na linha da pobreza.

O título do romance é um prenúncio do que a obra aborda em toda a sua trama. De acordo com o escritor, este é um daqueles livros fortes, pois expõe a vida, o sexo, a pobreza, o corpo feminino como moeda de troca na infância, questões que são distribuídas em 35 capítulos, com personagens dinâmicos e alguns até conhecidos de grande parte dos brasileiros.

Um exemplo é o personagem do romance *Queixão* (malandro e ardiloso), que compôs o elenco da minissérie que se tornou o filme *Ó pai, ó*<sup>12</sup>. De acordo com Juvenal Payayá, o personagem do filme, que possui o mesmo

---

<sup>11</sup> O termo entrelugar, constituído teoricamente durante os escritos de Silviano Santiago é compreendido como um importante operador de leitura muito utilizado no campo dos Estudos Culturais. Tal conceito problematizado em um dos seus ensaios presente no livro *Uma literatura nos trópicos* (2000), estabelece a ideia de entrelugar não como algo fixo, mas como possibilidade de introdução de um mesmo tema em conjunto e situações diferentes que poderá transformar ou modificar um campo discursivo.

<sup>12</sup> Filme lançado em 2007, dirigido por Monique Gardenberg, com roteiro de Márcio Meirelles. Foi adaptado para a televisão em duas temporadas e uma minissérie.

nome do personagem que consta no seu livro, foi inspirado na sua obra, já que Payayá presenteou com um exemplar o diretor do filme:

Quando eu fiz o personagem Queixão, por exemplo, depois o filme e a minissérie da rede Globo *Ó pai, ó mamou* do meu livro e acabou não citando nem a minha obra como referência. Ele não citou, ele deveria ter citado; eu dei o livro para o diretor, eu tenho uma foto entregando o livro para ele, mas ele não quis mencionar, deve ter sido orgulho pessoal. Por que, afinal, quem conhece o indígena e escritor Juvenal Payayá? (PAYAYÁ, 2015)<sup>13</sup>.

Os personagens e a temática da obra demarcam a distância quando relacionados ao imaginário composto pelos livros indígenas. *Negócios na periferia* (2006) tem uma narrativa descritiva intensa que vai dos personagens aos pontos turísticos da cidade de Salvador. É possível visualizar os caminhos das cidades alta e baixa pela descrição contida no texto; a cada página as imagens são reelaboradas, com a inserção de novos elementos e personagens que saltam da obra, conduzindo seus próprios destinos. O romance explicita a notável percepção temática deste escritor, que é ampla e extrapola a sua condição de cacique indígena. Juvenal Payayá redesenha a sua impressão urbana para o mundo da ficção, produzindo um texto tão descritivo, que chega a semelhar uma paisagem escrita.

*Negócio na Periferia* é meu primeiro longa folhagem, 220 páginas. Em dois anos de atividade intensa, eu ia para as ruas construir os personagens, aquela coisa do empresário buscar na periferia o servente, seu mestre de obra e depois comer a filha dele, a índia urbana se prostituindo. Isso me doía na alma, sabe? A trama e a ficção colidindo ali na minha cara (PAYAYÁ, entrevista *online*)<sup>14</sup>.

Assim, o romance apresenta as cenas iniciais, ante dos olhares dos turistas, que se aproximam da cidade pelas rodovias que dão acesso a Salvador e se deparam com imagens não muito agradáveis. A visão inicial é escolhida no mapa: apenas os pontos mais vulneráveis e contraditórios da cidade estão destacados, e as contradições são gritantes: por um lado, construções precárias, sem pintura, prestes a desmoronar das encostas

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Juvenal Payayá em janeiro de 2015, a propósito desta dissertação.

<sup>14</sup> Conforme entrevista disponível no site [www.recantodasletras.com.br/entrevistas](http://www.recantodasletras.com.br/entrevistas). Acesso em: 5 de agosto de 2015.

íngremes; por outro, a partir dos morros, a vista de luxuosos edifícios coloridos a enfeitar o sítio urbano. A geografia natural e tudo o mais na primeira capital do Brasil impressionam à primeira vista, especialmente o povo. Como confirma Juvenal Payayá no seu *blog*<sup>15</sup>, ao expor trechos da obra:

Um turista ouvira dizer que o olhar sobre a Baía de Todos os Santos é contemplar a paisagem mais plácida e feminina depois da própria Terra, antes, porém, de se demorar sobre o todo da imagem disse que os morros desta cidade, sim, deveriam constar entre seus principais cartões-postais. [...] logo depois do Elevador Lacerda, o Farol da Barra e a Ponta do Humaitá... do... da... completou sorridente um vendedor de fitinhas do Senhor do Bomfim enquanto amarrava uma fitinha no braço do turista. Ao cair da noite nos cantões de miséria ouve-se o assobio das ondas balançando as palafitas; com o balanço as crianças despidas e famintas adormecem. Os Alagados não param de crescer, do alto parecem uma boia rebelde avisando que ali mora o perigo. Enquanto isso, com vista para o azul do mesmo mar, a burguesia repousa protegida nos andares de cima de um edifício na Barra, embalado pelo outro som da mesma brisa (PAYAYÁ, 2006).

*Negócios na Periferia* (2006) enfrenta o desafio de transitar nesses dois mundos dispostos em Salvador e seus extremos, ao usar a ficção para tratar das relações sociais, assim como dos ambientes famosos da cidade, os soteropolitanos e seus abismos. Ainda, traz a religião na sua riqueza, em contradição com a prática do desapego. O mercado da fé é apresentado como um meio possível para viabilizar o sucesso dos negócios na periferia, especialmente entre os que dependem da oferta e da demanda, daqueles que vendem para os que podem pagar pela fé.

Cada personagem representa as estruturas sociais brasileiras, e suas ações refletem no dia a dia daqueles considerados minorias e em sua exclusão. Entre os participantes dessa trama figura Clotildes, mulher vingativa e inconformada por viver na pobreza, Felipe Suarez, um empresário que fez sua fortuna aplicando golpes nos menos favorecidos, Ingrácia, mulher submissa que vive em função do seu esposo Suarez, Daguimá, a filha adotiva de Clotildes e Nadinho, mestre de obras que tem a vida atravessada pelos desmandos de Clotildes e pelo encantamento por Daguimá e Queixão.

---

<sup>15</sup> O endereço de acesso ao *blog* é: <http://juvenal.teodoro.blog.uol.com.br>

Como em *Negócios na periferia* (2006), a sutileza entre a realidade e a ficção é devida ao enredo criativo construído por Juvenal Payayá. O autor cruza a fronteira das temáticas indígenas e surpreende com algo inesperado. Narra uma história a partir das suas observações diárias e dos sintomas sociais apresentados por meio das personagens do romance.

Em contrapartida, no livro *A retomada x O interdito proibitório – Caminho do genocídio indígena (conflitos entre índios, fazendeiros e o Estado, em terras de Pau Brasil)*<sup>16</sup> (2007), Juvenal Payayá demarca sua singularidade indígena, seu grupo étnico e toda a comunidade indígena que habita o Nordeste, em 19 relatos reunidos no seu livro-manifesto.

Este livro transita entre a questão cultural, os conflitos sociais e a ancestralidade das comunidades indígenas. A obra em questão foi produzida pelo escritor Juvenal Payayá durante suas viagens ao litoral e ao interior da Bahia, para encontros com seus parentes indígenas, e enfoca sua militância em favor do povo Payayá, bem como as questões sociais, políticas e agrárias.

Contém uma expressão-chave do campo do Direito no seu título (“interdito proibitório”), que significa: mecanismo processual de defesa da posse. O livro proporciona uma leitura ampla sobre as questões que envolvem os direitos indígenas, em especial do povo Payayá, pois coloca lado a lado as necessidades das populações indígenas situadas no Nordeste e o descaso das entidades jurídicas e políticas para com todo o processo de territorialização das terras indígenas.

Como afirma Juvenal Payayá:

Hoje os Payayás engrossam o quadro dos apelidados de índios dispersos, índios urbanos, índios desaldeados, índios não puros (impuros), sem nada, sem direito a ser o que são. Apesar deste quadro de preconceito, nós os Payayá nunca desistimos, lutamos reunindo forças e recursos inexistentes em busca de identificar os poucos Payayá que certamente restaram do grande massacre. Esta missão, para muitos impossível, não terá descanso, não se poupará esforço. Ela serve também como denúncia das mazelas. O rastro de sangue deixado pelos inimigos dos povos indígenas são como letras que o leitor atento sabendo combiná-las formará a frase denúncia-prova irrefutável da verdadeira história (PAYAYÁ, 2007, p. 53).

---

<sup>16</sup> Segundo informação do próprio autor, Juvenal Payayá, a obra em questão contou com a participação da sua companheira Edilene Payayá durante toda a revisão e composição; por isso, também é assinada por Edilene Payayá.

Nesse ponto, verifica-se a prática do escritor em favor das causas coletivas, voltada para a comunidade indígena Payayá. Onde o eu e o nós se integram à terra e aos seus direitos. Um pensamento voltado para este entrelaçamento do eu/nós, unificado de tal maneira que se torna impossível tentar individualizar e separar as partes.

É interessante notar que para cada livro existe um processo criativo diferente, que serve como um meio de (re) apropriação de um lugar. O autor indica que é no chão da aldeia que este livro é escrito, o que implica dizer que esse processo criativo está ligado à terra. Segundo a professora Maria Inês de Almeida, “para estes, o corpo da escrita, o corpo nosso e o corpo da terra se integram, multiplicadamente” (ALMEIDA, 2009, p. 24). Cabe acrescentar que existe neste momento um escritor que escreve para expor as necessidades das comunidades indígenas, reafirmando seu rastro, seu traço. Desta forma, não é possível esquecer esta integração presente nas falas dos próprios indígenas, e posteriormente, nas escritas. São sinalizações que demarcam a diferença e as barreiras impostas; neste sentido, a escrita é utilizada como estratégia de mudança e poder.

Nos relatos escritos pelo escritor Juvenal Payayá, fica evidente que nos territórios indígenas no Nordeste as palavras autoria, autonomia e retomada caminham entrelaçadas, para além das práticas apenas literárias. A palavra autoria é utilizada como potência presente nas narrativas desse povo; como exemplo, o livro em destaque, as produções dos documentários, os manifestos em praça pública, as exposições de texto no *blog* e no *Facebook*, e todos os outros atos políticos e literários.

O livro *A retomada x o interdito proibitório – Caminho do genocídio indígena* (2007) deixa clara essa marcação ao tecer uma crítica ao lugar destinado às populações indígenas no Nordeste. Não mantém uma história linear, com começo, meio e fim, pois consiste numa junção de várias relatos-manifestos político-literárias. Trata-se da consolidação de uma obra indígena literária que operacionaliza o *sujeito político* e o *sujeito operante*<sup>17</sup>, e, portanto,

---

<sup>17</sup> Segundo a professora Cesar (2011), o sujeito-autor (ouvinte/falante, escritor/leitor), para se constituir, sustenta-se no *sujeito político*, que, por sua vez, constitui-se na própria práxis, no sujeito que afirma a sua diferença numa prática inteligente. Ou seja, no momento em que o sujeito fala e age a partir de certa identidade, de uma memória, de uma posição discursiva

opera como mecanismo de poder em favor do reconhecimento das escrituras da terra, da vida e das populações indígenas. São verdadeiras *literaterras*<sup>18</sup>, porquanto é a escrita em favor da resistência de um povo, o escrever para manter-se vivo e, com isso, ter assegurado o direito de se estabelecer como população indígena no Nordeste. Os personagens dessa obra são os mais de cinquenta povos indígenas que habitam todo o Nordeste brasileiro.

Se nos relatos do livro *A retomada x O interdito proibitório – Caminho do genocídio indígena* (2007) há um olhar coletivo étnico e político atravessado pelas questões indígenas, no romance *O filho da ditadura* (2010), a julgar pela entrevista<sup>19</sup> concedida para esta dissertação, tem-se um relato que caminha entre o pessoal e a ficção, no qual se apresenta um pensamento sobre a importância de recontar uma história sob o ponto de vista de quem efetivamente vivenciou cada momento.

É o caso do quarto romance entre os oito livros já publicados por Juvenal Payayá. Nele o autor procura materializar um dos seus sonhos, que de acordo com o escritor seria: “reproduzir parte das emoções e as tensões indesejadas vividas durante os anos de ditadura militar”. A ditadura foi impiedosamente imposta ao povo brasileiro, e concomitantemente a outros países da América Latina; seus atos imorais mexeram com a vida desde o mais influente ao mais pacato cidadão da nação brasileira. É desta imoralidade que trata o romance *O filho da ditadura* (2010).

Em 1964, a juventude foi chamada ao enfrentamento, e o escritor Juvenal Payayá estava lá, ainda muito jovem, tornando-se um indígena opositor ao regime. Parte de sua vida deu-se na luta contra a opressão.

Talvez o processo da escrita tenha sido o meio mais acessível para fazer referência aos homens, mulheres e povos indígenas que sofreram com o silenciamento e as torturas a que foram expostos durante todo o período da ditadura militar.

Segundo afirmou o escritor no decorrer da entrevista, este é o livro escrito para os anônimos da ditadura militar:

---

determinada; mas a sua voz se sustenta no *sujeito operante*, no sujeito que faz escolhas, deseja, tem uma utopia, transforma-se incessantemente, é múltiplo e cambiante.

<sup>18</sup> Termo utilizado pela professora Maria Inês de Almeida para nomear os trabalhos dedicados às textualidades indígenas, assim como oficinas de escrita, leitura e tradução.

<sup>19</sup> Entrevista concedida por Juvenal Payayá em janeiro de 2015, a propósito desta dissertação.



O filho da ditadura (2010) estava guardado na minha cabeça desde quando eu não conhecia a minha vocação para escrever romances. Na verdade, eu deveria ter escrito O filho da ditadura quando eu escrevi o meu primeiro romance. O que eu percebi foi o seguinte [...] Os homens do poder hoje, boa parte deles foram os que sofreram na ditadura militar e que a mídia contou a história deles. A inspiração para escrever O filho da ditadura ocorreu desta maneira, porque a mídia contou a história deles, de uma pequena parcela, e eu ao discutir com outras pessoas acabei percebendo que: quantos de nós lutamos como fulano ou beltrano, mais nós não temos a mídia a nosso favor. Não que eu quisesse aparecer; talvez foi a necessidade de dizer: eu vi tudo isso e estou dando uma outra versão. Eu estava lá, eu procurei, vivenciei, mais aí alguém apareceu preso ou foi algemado, exilado, e então ele se torna herói, o poderoso. E então você percebe que as coisas não são desta forma. Então, decidi escrever um livro para os anônimos, e na introdução do livro eu deixo isto bem claro. E eu coloco todos os nomes das pessoas que aparecem na mídia e de tantos outros que deveriam aparecer porque foram os que ajudaram (PAYAYÁ, 2015)<sup>20</sup>.

Nesse livro, acha-se a história de uma geração de jovens cujo fator comum é serem filhos de militares fora do casamento. O filho da ditadura (Noé), personagem principal, é uns dos indivíduos que representa toda uma geração de filhos bastardos oriundo desse período, o mesmo possui informações importantes sobre o período da ditadura militar e um suposto tesouro (joias, obras de arte, dinheiro e documentos), que seria utilizado para o fundo de pensão destinado aos filhos da ditadura. Por não terem a paternidade reconhecida, nem o convívio com as mães, o fundo de pensão seria umas das formas de manter esses jovens afastados dos pais e silenciar as mães violentadas por militares.

O livro retrata uma categoria de indivíduos, que não foram convocados como testemunhas, desse período. A narrativa visita paisagens da floresta Amazônica ao interior da Bahia por meio do deslocamento das personagens Juliana, Levy e Noé, todos filhos deste momento que foi a ditadura militar.

A personagem Juliana é filha de uns dos torturadores do período da ditadura, a sua mãe era umas das revolucionárias da Ligas Camponesas de Pernambuco. Desse modo, Juliana resolve revisitar seu passado e investigar alguns fatos relacionados aos outros filhos da ditadura. No caminho conhece

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida por Juvenal Payayá em janeiro de 2015, a propósito desta dissertação.

Levy e toda a sua história, não muito diferente da sua, os dois atravessam o Brasil, em busca de respostas e dados da época.

Entre momentos de tensão, a cada nova descoberta, relatos de torturas, estupros, assassinatos e corrupção, Juliana conhece Noé, através de Levy e encontra nele uma possibilidade de resposta para os seus questionamentos sobre o esconderijo do suposto tesouro. O fato é que, Juliana e Levy são instrumentos para que Noé possa contar na visão dele parte desse período dramático que envolve a vida de todos.

Elaborado pela ótica do escritor Juvenal Payayá, tem como destinatários todos os que foram ou não marcados pela ditadura militar. Assim, realidade e ficção se misturam de tal forma que os fatos históricos e a invenção do autor ficam unificados. Os fragmentos do passado são reapresentados na reconstrução, diante do olhar atento deste autor indígena. Com sua autonomia, Payayá expõe as peças remontadas e recontadas política e dialeticamente, como filho e herdeiro de uma época cujas lacunas ele carrega na alma.

Assim, por meio das narrativas brevemente apresentadas em *A retomada x O interdito proibitório* (2007), *Negócios na periferia* (2006) e *O filho da ditadura* (2010), Juvenal Payayá assume uma singularidade que faz com que os temas étnicos indígenas não sejam o único e exclusivo meio de um indígena assumir sua condição de escritor e, sobretudo, a única maneira de a literatura de autoria indígena ser reconhecida, produzida e consumida pelos leitores indígenas e não indígenas.

Payayá mostra a reinvenção de si, do imaginário e do próprio autor indígena com base nas suas produções. Ainda que timidamente, o cacique/escritor Juvenal Payayá vem construindo diálogos interessantes que marcam as novas formas de produção da literatura de autoria indígena presente no Brasil.

### **Considerações finais**

A literatura de autoria indígena se configura como lugar de discurso literário, étnico, político e urbano. As perspectivas literárias que foram apresentadas ressaltam a escrita do cacique Juvenal Payayá, que ao

desenvolver suas produções textuais cria um paradoxo quando escreve sobre o reconhecimento étnico da comunidade indígena Payayá e, paralelo a isso, escreve sobre o cotidiano da cidade, a periferia e questões históricas, relevantes para o local desta literatura.

Assim, foram abordadas as questões presentes nas obras *A retomada x O interdito proibitório* (2007), *Negócios na periferia* (2006) e *O filho da ditadura* (2010), como também sua exposição no *Blog*. Ou seja, toda a textualidade que Payayá desloca ao pensar os textos indígenas por outros agenciamentos, visando demarcar/ampliar o lugar do escritor indígena e as fronteiras preestabelecidas para suas abordagens literárias.

Portanto, a chave para ler os textos de Juvenal Payayá está nas possibilidades de responder a algumas perguntas: quanto custa ser indígena no Nordeste? Quanto custa rasurar o discurso mítico e produzir o diferente?

Desse modo, longe de qualquer demonstração que encerre a discussão, o objetivo deste artigo foi abrir uma nova possibilidade para se pensar a literatura de autoria indígena e a sua constituição com vistas a um debate sobre as relações entre a diferença literária e seus deslocamentos na consolidação desse espaço literário.

## Referências:

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiências literárias em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: As edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil**. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999.

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

AREND, Silvia Fávero. Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BANIWA, Luciano Gersem dos Santos. **O índio Brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil hoje. Brasília: Ministério da Educação/SECAD, 2006.

BRASIL. **Os indígenas no senso demográfico 2010**: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

CARVALHO, Maria Rosário De; CARVALHO, Ana Magda. **Índios e caboclos**: a história recontada. Salvador: EDUFBA, 2012.

CESAR, América Lúcia Silva. **Lições de Abril**: a construção da autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha. Salvador: EDUFBA, 2011.

COSTA, Suzane Lima. Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 50, 2014. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/estudos>>. Acesso em 10 de setembro de 2015.

COSTA, Suzane Lima. Das escritões às escrituras indígenas: exercícios de inestética. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC** – Centros, Ética e Estética, 2011, Curitiba: UFPR. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0998-1.pdf>>. Acesso em março de 2016.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura sem Aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: **Revista Iberic@ I**, Paris, n.2, 2012 Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wpcontent/uploads/2012/03/002-02.pdf>>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética?. Tradução de Ana C. F. Lima e Mariana P. Fraga Assis. In: **Lua Nova**, São Paulo, n.70, p. 101-138, 2007.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/SECAD; LACED/Museu Nacional, 2006.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: **Revista de Crítica Literária y de Cultura**, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

MONTEIRO, John Manuel. O desafio da história indígena no Brasil. In: SILVA, Aracy Lopes; OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 1998. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131998000100003&script=sci_arttext). Acesso em 15 de abril de 2015.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **A presença indígena no Nordeste**: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Os índios do Brasil em 1500. In: OLIVEIRA, João Pacheco de; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (Org.). **A presença Indígena na Formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. **Blog do Juvenal Payayá**. [Blog internet]. Disponível em: <http://juvenal.teodoro.blog.uol.com.br>. Acesso em 02 de fevereiro de 2015.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. **Entrevista**. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/>. Acesso em 13 de março de 2015.

PAYAYÁ, Juvenal. **Entrevista I**. [jan. 2015]. Salvador: Entrevista I. Entrevista concedida a Francielle Silva Santos.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. **O filho da ditadura**. Salvador: Fast Design, 2010.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro; PAYAYÁ, Edilene. **A Retomada X O interdito proibitório. O caminho do genocídio indígena**. Salvador: [s.n.], 2007.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. **Negócios na Periferia**. Salvador: Edições Século XXI, 2006.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. **Os Tupinikin**: versos de índio. Salvador: Edições Século XXI, 2002.

# A CONSTRUÇÃO DA MULHER NOS CONTOS MARAVILHOSOS: UM OLHAR SOBRE AS ORIGENS DO CLÁSSICO INFANTO-JUVENIL PARA COMPREENDER O CONTEMPORÂNEO

THE CONSTRUCTION OF WOMEN IN MARVELOUS SHORT STORIES:  
FROM THE ORIGINS OF CHILDREN'S AND JUVENILE STORIES UP TO  
CONTEMPORARY NARRATIVES

*Maria Aparecida Saraiva Magalhães de Sousa<sup>i</sup>*

*Liane Schneider<sup>ii</sup>*

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo lançar um olhar sobre os estudos em torno das origens e desenvolvimento dos contos maravilhosos, de modo a verificar como se deu a construção da imagem da mulher em tais produções, buscando observar as alterações sofridas ao longo dos tempos, para chegar à compreensão do contemporâneo através da discussão de um dos contos de Marina Colasanti (1994), no caso, “A moça tecelã”. Tomamos como base, especialmente, o “rastreamento” de cunho histórico-cultural apresentado por Nelly Novaes Coelho (2010) acerca da Literatura Infanto-Juvenil, bem como as reflexões de Maria Emília Traça (1992), tecidas a partir de um viés sociológico e antropológico, que vão do conto popular ao conto para crianças. Entremado a esse estudo, buscamos fundamentação nos pressupostos teóricos dos estudos culturais e de gênero, como forma de problematizar as inevitáveis questões que surgem ao se tratar de tal temática.

**PALAVRAS-CHAVE:** A imagem da mulher. Elementos mágicos. Literatura infanto-juvenil.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze studies on the origins and development of children's and adolescent's stories in which the magical element is present, verifying the way the image of women has been constructed in such literary context. Beginning with historical discussions supported by Nelly Novaes Coelho (2010) on this kind of writing and with sociological and anthropological reviews developed by Maria Emília Traça (1992), our study aims to get to the analysis of a short story by Marina Colassanti (1994), in case, “A moça tecelã”, so to exemplify the discussed topics. Our literary criticism is based on theoretical foundations of cultural and gender studies, perspectives from where we construct the questions we pose and the answers we present.

**KEYWORDS:** Women's image. Magical elements. Children and adolescent literature.

Submetido em: 09 abr. 2018.  
Aprovado em: 30 nov. 2018.

---

<sup>i</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: maria\_asms@hotmail.com.

<sup>ii</sup> Universidade Federal da Paraíba. E-mail: schliane@gmail.com.



É inegável que a maioria das pessoas possui uma memória afetiva das narrativas orais e dos contos de fadas que povoaram suas vivências/experiências desde a mais tenra idade. Longe de serem coisas do passado, os contos de outrora estão bem presentes no imaginário das crianças e jovens de todos os tempos. Mesmo na era de domínio das novas tecnologias da comunicação e da informação, o que não faltam são novas versões e adaptações dos contos maravilhosos<sup>1</sup>, seja para as novas mídias, seja para novas formas de narrar as histórias antigas aos novos leitores. Em seu livro *O Fio da Memória: do Conto Popular ao Conto para Crianças*, Maria Emília Traça (1992, p. 23) é categórica ao afirmar: “os contos, sobretudo os contos de fadas, estão na moda, um pouco por todo o lado. Há sinais inequívocos da sua vitalidade. Os contos são formas vivas.” No Prefácio à obra citada, Georges Jean defende os Contos Populares como uma forma de “fazer a criança mergulhar de novo numa cultura esquecida e perdida” e de possibilitar que as portas de um outro futuro sejam abertas. Recorrer a essa memória afetiva, acessando o repertório das histórias ouvidas e lidas na infância e adolescência pode representar uma produtiva forma de despertar o interesse / gosto pelas narrativas que se utilizam do maravilhoso para problematizar e atender as demandas contemporâneas, entre elas, aquela que aponta para a urgência de se refletir acerca das conflituosas relações de gênero, que, de certa forma, vêm sendo alimentadas e fundamentadas pela forma como as mulheres têm sido retratadas na literatura, em especial, naquela destinada ao público infanto-juvenil.

É nessa perspectiva que o presente trabalho se insere, ou seja, de valorização dessas produções literárias como fonte de conhecimento de contextos e formas de pensar de outros tempos e outros povos, mas também

---

<sup>1</sup> As denominações *contos de fadas* e *contos maravilhosos* geralmente são usadas como equivalentes, no entanto, é possível afirmar que todo *conto de fada* é um conto ‘maravilhoso’, mas este nem sempre é um conto de ‘fada’. Ambos têm em comum o encantamento. No sentido tradicional, o *conto maravilhoso* é uma narrativa que decorre em um espaço fora da realidade comum em que vivemos, e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem. No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a Literatura (COELHO, 1982, p. 84-85).

como possibilidade para desconstrução e reelaboração da imagem da mulher<sup>2</sup> até chegar aos nossos dias, como o que acontece no conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (1994<sup>3</sup>). Desse modo, como forma de compreender as produções contemporâneas, procuramos lançar um olhar sobre os estudos desenvolvidos em torno da origem dos clássicos da Literatura Infanto-Juvenil, tomando como base, especialmente, o viés histórico-cultural dado por Coelho, por comungar do seu pensamento de que tal enfoque da literatura revela a importância que se atribui ao Passado ou às heranças deixadas pelas Tradições, como “chão” que nos servirá de base para as inovações do Presente, sem perder de vista o que se deseja construir para o Futuro. Um pensamento que coincide com a própria definição do contemporâneo apresentada por Giorgio Agamben (2009), como aquele que é “inatural”, ou seja, aquele que mantém relação com o seu tempo, aderindo a este, mas dele tomando distância. Isso se confirma na afirmação da autora, para quem “os estudos de Literatura Infantil revelaram-se extremamente fecundos para abrir aos estudiosos da Literatura/Cultura de hoje os caminhos de conhecimento de ontem e, também, propiciar-lhes meios de compreenderem as inovações em curso que apontam para o amanhã em projeto.” (COELHO, 2010, p. 11).

Vale ressaltar, no entanto, que ao se pensar em termos de passado, presente e futuro e de contexto histórico-cultural, não se pode perder de vista a mudança na regra do jogo. Alguns segmentos da sociedade que antes eram considerados excluídos são hoje os “novos atores sociais”, que necessitam reconstruir uma história própria esquecida pelo discurso da comunidade hegemônica: as mulheres, os *gays*, os agrupamentos étnicos e religiosos, sem deixar de mencionar as mobilizações dos sem-teto ou o novo papel protagonista da terceira idade. Mudanças que ocorreram não só no campo das imagens, mas também nos campos político e econômico, as quais nos fazem pensar que estamos vivendo um tempo de “mutação civilizatória”. Para o crítico uruguaio Hugo Achugar (2006, p. 154), todos nós estamos inseridos nesse processo de mutação, o que gera a angústia de não saber para onde vamos,

---

<sup>2</sup> A opção pelo uso do termo mulher se dá porque, apesar de hoje se utilizar preferencialmente o plural, mulheres, ao longo da história se construiu mesmo uma imagem singular, modelar de mulher.

<sup>3</sup> Originalmente o conto faz parte do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.



nem qual a direção a ser tomada. São mudanças que tanto podem provocar entusiasmo quanto incertezas.

Conforme observa Nelly Novaes Coelho em sua obra *A Literatura Infantil: história, teoria, análise* (1982, p. 88), o “problema ‘mulher’ é, também, um dos mais importantes para serem resolvidos (ou pelo menos, enfrentados...) pela literatura infantil, juvenil e adulta.” Diante desse cenário, vale refletir se a valorização e emancipação da mulher - que no conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, e em tantas outras produções recentes ocupa uma posição de destaque - estão relacionadas mais a esse processo de mutação de que trata Achugar, que é próprio da contemporaneidade, ou se é fruto de uma mudança histórica por que passa a imagem da mulher na sociedade e, conseqüentemente, na literatura; ainda, se seria resultado das lutas feministas para se repensar o sexismo nos contos de fadas, assim como para se desconstruir aquilo que se estabeleceu como característica básica desse gênero literário, já que, conforme observa Stith Thompson, “por alguma razão para quem compõe contos populares é a mulher que, na família, é quase sempre escolhida para o papel de vilão” (apud TRAÇA, 1992, p. 53<sup>4</sup>). Em suma, revisitamos a origem da construção da imagem da mulher nos contos maravilhosos, olhando para o passado, com os pés titubeantes, apoiadas num presente incerto, na esperança de que aquilo que se reflete aqui signifique algo para o futuro que está por se construir e que muito conta e espera do público hoje infanto-juvenil para sua plena realização.

### **Da imagem negativa nas fontes orientais à imagem idealizada nas origens ocidentais**

Em seu *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*, Nelly Novaes Coelho (2010, p.5) chama a atenção para a necessidade de que as novas gerações tomem consciência da importância da Literatura no processo de “evolução” pelo qual a humanidade tem passado desde que iniciou sua trajetória, isso pelo menos no contexto do mundo ocidental. A estudiosa chama

---

<sup>4</sup> Já houve quem descobrisse que 80 por cento dos papéis negativos nos contos de Grimm são desempenhados por personagens femininas (TRAÇA, 1992, p. 96).

de “rastreamento” o estudo histórico-cultural que faz do surgimento da Literatura Infantil desde a sua “célula-máter: a Novelística Popular Medieval” com suas origens orientais e indo-europeias. Um “rastreamento” que buscaremos acompanhar para observar como a mulher tem sido retratada desde a “narrativa primordial”, ou seja, a literatura folclórica ou popular transmitida oralmente através das gerações, até aquela que, posteriormente, passou a ser transmitida por meio da escrita, a partir do século XVII, vindo a se tornarem clássicos infantis (através do registro de compiladores cultos como La Fontaine, Perrault, Grimm e Andersen, sendo este último considerado também autor de diversos contos.).

Acredita-se que surgiu na Índia, por volta do séc. V a. C., *Calila e Dimna*<sup>5</sup>, a coletânea das narrativas mais antigas que deram início à Literatura Popular europeia. No entanto, é possível que “certos papiros egípcios” (p.8), que datam de mil anos antes e que foram encontrados na Itália no séc. XIX apresentam episódios narrativos iguais aos de *Calila e Dimna*. O mesmo acontece com alguns contos de *As Mil e uma Noites*, do qual trataremos mais adiante, também de origem oriental, e que aparece tardiamente na Europa, cujas narrativas se assemelham com os relatos egípcios. Entre os motivos idênticos, está o argumento do conto “Dois irmãos”, que traz na sua base a temática da mulher como traidora, capaz de levantar falsas acusações. No estudo que faz dos contos tradicionais, Câmara Cascudo apresenta uma síntese dessa antiquíssima narrativa de origem egípcia:

Anepu e Batau, irmãos, moram juntos. Anepu é casado e sua mulher tenta seduzir Batau, que lhe resiste. A mulher de Anepu acusa o cunhado de violência. Anepu prepara-se para matar o irmão, mas este, avisado pelas bezerras de curral, foge. Anepu persegue-o, mas o deus Armachis, invocado por Batau, faz aparecer um rio entre os dois irmãos. Quando amanheceu o dia, Batau, o mais novo, disse ao mais velho que ia para a floresta dos cedros e deixaria sua alma numa flor, em cima de uma árvore. Se o cedro fosse derrubado e a flor caísse, ele morreria, e ensinou o processo para ressuscitá-lo. E separaram-se. Anepu matou sua mulher e ficou vivendo sozinho, com seus bois e seu campo. O deus solar Armachis falou ao deus Chnum

---

<sup>5</sup> Embora o texto original em sânscrito não tenha sido localizado, tem sua existência comprovada na Índia, devido às várias traduções que foram feitas dele. De antiquíssima origem *Calila e Dimna* pode ser considerado um fabulário indiano-persa-sírio-árabe-hebraico-latino-castelhano que serviu de fonte à literatura ocidental. Por alguns é visto como um verdadeiro tratado de Política, já que a luta pelo poder é um dos temas principais, por outros como um exemplário de ‘boa conduta’ para viver bem (COELHO, 2010, p. 11).

e este deu uma linda mulher a Batau, para que não continuasse solitário na floresta dos cedros. Um cacho do cabelo da mulher de Batau caiu no mar e foi perfumando as águas até o rio onde lavavam as roupas do faraó. Este, informado do estranho perfume, descobriu o cacho de cabelo e mandou procurar a dona. Depois de muita luta, veio a mulher de Batau para o faraó e contou como seu marido morreria. Cortaram o cedro, a flor caiu e Batau morreu. O irmão, sabendo, veio e procurou a flor da alma de Batau até que a encontrou. Colocou o corpo de Batau numa esteira e a flor num vaso com água de cevada. Depois pôs essa água na boca do irmão, que se ergueu, vivo. Batau transformou-se no novilho-sagrado, propriedade de Anepu. O faraó comprou o novilho-sagrado por muito ouro e o colocou num santuário. Quando a nova mulher do faraó foi visitar o novilho, este falou, exprobando-lhe o procedimento. A mulher pediu para ao faraó para comer o fígado do novilho-sagrado, e o faraó matou o touro, e a mulher comeu o fígado. No momento do sacrifício, duas gotas de sangue do novilho-sagrado caíram, e duas árvores nasceram. Quando a mulher veio repousar na sombra dessas árvores, elas falaram, censurando sua conduta. A mulher pediu que o faraó cortasse as árvores para fazer tábuas. Uma lasca feriu a mulher na boca. Ela ficou grávida e nasceu um príncipe. O faraó morreu e o príncipe subiu ao trono. Era Batau. Mandou julgar a mulher e puniu-a. O irmão, Anepu, foi feito Vice-Rei e substituiu-o no governo do Egito (CASCUDO, 1946, p. 16-17).

Interessa-nos no extenso resumo apresentado acima, a fórmula que seria seguida por fabulistas e contistas pelo ocidente a fora: *a mulher trai, a mulher merece morrer*. No texto “Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero”, a professora Heleith I. B. Saffioti realiza um estudo em que estabelece distinções entre as diferentes modalidades da violência de gênero e, de início, apresenta um conceito abrangente muito pertinente às discussões que se propõe na presente pesquisa:

Violência de gênero é o conceito mais amplo, abrangendo vítimas como mulheres, crianças e adolescentes de ambos os sexos. No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio. Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência. (SAFFIOTI, 2001, p. 115).

Passados 3.200 anos de sua criação, a história dos “Dois Irmãos” permanece viva, alimentando narrativas tradicionais tanto no Brasil, como é o caso da versão “A Princesa e o Gigante”, quanto em Portugal, com o conto folclórico “Cravo, rosa e Jasmin”. Há, ainda, o registro que o folclorista Aarne

Thompson faz do conto “The Ogre’s Heart in the egg”, que apresenta boa parte dos motivos da versão egípcia e pertence “a um ciclo universal e existente em todos os folclores conhecidos desde a coleção de Grimm” (COELHO, 2010, p.21-22). Como se pode perceber, mudam os tempos, mas os motivos permanecem, pelos menos entre os folcloristas.

Outra coletânea, também de origem indiana, que serviu de fonte para a narrativa popular ocidental foi *Sendebâr* ou o *Livro dos enganos das mulheres*<sup>6</sup>. Como o próprio título sugere a célebre coletânea foi também uma das responsáveis pela propagação “da *imagem negativa da mulher*, vista como astuta, mentirosa, traidora, ambiciosa... que mais tarde, na novelística ocidental, vai alternar com a *imagem positiva da mulher-anjo*, de inspiração cristã, dando origem à imagem dual que define a mulher até hoje, dentro da concepção cristã ocidental” (COELHO, 2010, p. 13). A obra tem como provável autor o filósofo indiano Sedabad, consta de 26 narrativas e apresenta uma estrutura em cadeia, assim como *Calila e Dimna*, ou seja, uma estória saindo de dentro da outra; forma que se vulgariza posteriormente através da coletânea de *As Mil e Uma Noites*<sup>7</sup>. Em *Sendebâr*, as narrativas “nascem e se entrelaçam” por meio de um argumento básico: uma madrasta acusa falsamente o filho de um rei de tentar violentá-la. O príncipe consegue provar sua inocência e a “madrasta mentirosa é morta, entregue às chamas” (MENÉNDEZ PELAGO apud COELHO, 2010, p. 13).

Também naquela que é considerada a mais célebre compilação de contos de origem oriental, *As Mil e Uma Noites*, já citada, o tema da violência contra a mulher está na base de suas narrativas, já que as narrativas surgem de ameaça de morte de um marido, o sultão, contra a mulher, Sherazade, que, para não morrer, todas as noites, a pedido de sua irmã Dinarzade, vai contando histórias que nunca têm fim, mantendo alerta a curiosidade do sultão, que a cada noite a vai poupando da morte para ouvir o resto das peripécias. No entanto, não se pode deixar de considerar que nessa narrativa a mulher tem poder de fala e mostra ter esperteza para sobreviver.

---

<sup>6</sup> Penetrou na Península Ibérica no século XIII, numa versão direta do árabe para o castelhano.

<sup>7</sup> Somente no século XVIII, com a tradução de Galland para o francês e algumas adaptações, foi divulgada na Europa, nesse caso, não exerceu influência direta na novelística ocidental arcaica, como as outras coletâneas.

Como podemos ver, o que as narrativas primordiais fazem nada mais é do que reproduzir a mentalidade patriarcal que sempre permeou a história da humanidade, uma história de sujeição da mulher, imposta pela intimidação; o que nunca faltou foi motivo ao longo dessa história para justificar que esta fosse atirada na fogueira. Conforme observa Rosa Montero, na Introdução do livro *Histórias de mulheres*, intitulada de “A vida invisível” (2007, p. 12-13),

as mulheres foram cidadãs de segunda classe durante milênios, tanto no Oriente como no Ocidente, no Norte como no Sul. O infanticídio por sexo (matar as meninas recém-nascidas porque são uma carga indesejada, ao contrário do cobiçado varão) foi uma prática difundidíssima e em toda a história, desde os romanos até os chineses ou os egípcios, e até hoje ocorre mais ou menos abertamente em muitos países do chamado Terceiro Mundo. O que dá uma ideia do escasso valor que se atribuía à mulher, que já vinha ao mundo com o desconsolo fundamental de não haver sido sequer desejada.

Como a arte imita a vida, não é de se estranhar que “por alguma razão para quem compõe contos populares é a mulher que, na família, é quase sempre escolhida para o papel do vilão” (THOMPSON apud TRAÇA, 1992, p, 53). Possivelmente, pelo fato de que os autores dessas produções eram homens, em sua maioria.

Dados os traços comuns aos textos literários em questão até aqui, o que se percebe é que os relatos retratam os valores próprios de sociedades primitivas, com sua lógica fundamentada na lei do mais forte; uma forma de organização social rudimentar e hierarquizada, com classes rígidas e bem delimitadas: fortes e poderosos de um lado, fracos e desvalidos do outro. Não é difícil imaginar o (não) lugar da mulher nessa lógica. O maravilhoso aparece nas narrativas primitivas como uma tentativa de explicar o mundo pelo “pensamento mágico”, já que não conseguiam ainda dominá-lo pelo conhecimento científico. No entanto, Coelho (1994, p. 16-17) defende que, mesmo com narrativas derivando da violência e nela desembocando, esses textos literários “toscos e rudimentares” que a Antiguidade Oriental transmitiu ao Ocidente podem registrar narrativas “edificantes”, capazes de difundir modelos de moral que levem à atitude de respeito ao próximo, levando a um “convívio comunitário equilibrado, aspecto que será sobremaneira ampliado na

literatura europeia que surge no período medieval”. A violência, por exemplo, que no sistema primitivo era vista como natural, no humanismo é posta em questão.

Mas até lá precisamos compreender como surgiram as primeiras manifestações literárias no Ocidente Europeu, considerando que estas produções folclóricas mais tarde seriam transformadas em literatura infantil. Nos séculos medievais, compreendidos como o período que vai do século V ao XV, circula nessa região uma vasta produção em prosa, sendo uma de cunho popular (exemplar), de fontes orientais ou greco-romanas, e outra de origem culta (aventuresca), que seriam de inspiração ocidental e corresponderiam às novelas de cavalaria. Enquanto a prosa narrativa exemplar retrata o cotidiano, o conhecimento de mundo e “valores de comportamento étnico-social”, a prosa narrativa aventuresca retrata “um mundo de magia e de maravilhas”, onde predomina um “idealismo extremo”, distante de realidade (COELHO, 2010, p. 25).

Conhecido como período intermediário entre a civilização pagã e a civilização cristã, a Idade Média foi um período marcado pela “violência no convívio humano”, marcado pelo dualismo de “forças selvagens, opostas e poderosas” que se chocaram em luta pelo poder. Nada mais natural do que encontrar as marcas dessa violência “impressas” nas produções artísticas que nasceram nessa época, entre elas, as narrativas maravilhosas. Conforme ressalta Coelho (2010, p. 29-30), “nos contos populares maravilhosos, o mundo feudal está representado em toda sua crueza”, como acontece no argumento do marido que sacrifica brutalmente a esposa, por desejar a própria filha. Nos temas comuns à época, fieis às fontes orientais, imperam temáticas negativas, entre elas, a mulher como traidora é apontada de forma naturalizada como parte da “comédia humana de ontem e de hoje”. Não é de se admirar, uma vez que a necessidade de colocar a mulher em uma situação de subjugação e de *mantê-la sob controle* é bem anterior a esse período.

Engels sustentava que a sujeição da mulher se originou ao mesmo tempo que a propriedade privada e a família, quando os humanos deixaram de ser nômades e se assentaram em povoados de agricultores. O homem, diz Engels, precisava assegurar-se filhos

próprios, aos quais pudesse transferir suas posses, e por isso controlava a mulher (MONTERO, 2007, p. 10).

A intimidação alimentada pela desconfiança e estereótipo de traidora era uma forma de diminuir a força que advinha da “assombrosa capacidade” que as mulheres tinham pelo dom procriador. Além disso, acontece que antes dos grupos terem se tornado camponeses, ainda na vida “errante e caçadora”, o valor de ambos os sexos era claramente definido e as funções eram consideradas igualmente valorosas e fundamentais: elas parindo, amamentando e criando; eles caçando e defendendo. Em contrapartida, com o surgimento da vida agrícola a função destinada ao homem deixou de ser específica, considerando que a mulher também podia cuidar da terra tanto ou melhor que ele, pois a fertilidade era uma “mágica” que conhecia e dominava bem. Nada mais natural do que ser considerada “demasiadamente poderosa” e de despertar medo e ânsia de controle por parte dos homens, que tinham a vantagem de serem mais fortes fisicamente (MONTERO, 2007, p. 10).

De acordo com Montero, o receio ante o poder feminino está retratado nas narrativas sobre a criação do mundo e nos primeiros mitos de nossa cultura. Nessas narrativas primordiais as mulheres são relegadas a um papel subsidiário e são apresentadas como “um ser débil, estouvado e carente de juízo”<sup>8</sup>. No entanto, a autora considera que essas narrativas acabam atribuindo “um papel agri-doce mais imenso” às mulheres “como fazedoras da humanidade”, ou seja, são elas que têm o “atreimento de perguntar-se sobre o que existe além, o anseio de descobrir o oculto”, desse modo, por sua curiosidade, que nada mais é do que “um ingrediente básico da inteligência”, os males que Eva e Pandora trazem para o mundo são aqueles que formam a “substância do humano”: o tempo, a enfermidade, e a mortalidade. Já, segundo a tradição judaica, a primeira mulher de Adão teria sido Lilith, e não Eva. Considerada a primeira feminista da história, Lilith reivindicava os mesmos direitos de Adão; este, por meio da força física, tenta obrigá-la a obedecer, e

---

<sup>8</sup> Eva arruína Adão e toda a humanidade por deixar-se tentar pela serpente, e o mesmo faz Pandora, a primeira mulher segundo a mitologia grega, criada por Zeus para castigar os homens: o deus dá a Pandora uma ânfora cheia de desgraças, jarra que ela destampa, movida por sua irrefreável curiosidade *feminina*, liberando assim todos os males (MONTERO, 2007, p. 11).

eis que ela o abandona. Certamente as desobediências de Lilith eram inaceitáveis para o deus patriarcal da época, que a transformou numa “diaba matadora de crianças”, condenando à morte cem de seus filhos a cada dia; um castigo emblemático do “poder do macho sobre a fêmea” (MONTERO, 2007, p. 11).

De volta à Idade Média, vale observar a significativa alteração na forma como a mulher passou a ser retratada nas novas criações literárias ocidentais, entre elas, a novela de cavalaria, forma consagrada até hoje, seja na viva literatura de cordel nordestina, seja na renovação contínua nas diversas obras de literatura infantil ou juvenil. Pensada inicialmente como uma “expressão literária culta”, as novas roupagens que foi ganhando através dos tempos fez desse, também conhecido como romance de cavalaria, “o mais popular dos gêneros medievais” (COELHO, 2010, p. 37). É de suma importância aos propósitos do presente trabalho, porque foi a partir dele que nasceram as fadas<sup>9</sup>, responsáveis pela primeira construção positiva da imagem da mulher e do feminino na literatura. Uma construção que nada mais é do que o reflexo dos valores vividos no Ocidente cristão durante os séculos XII e XIII, período que coincide com o início do culto mariano; no nível religioso a mulher começa a ser valorizada pela Igreja de Roma, que a aproximava da Virgem Maria.

De acordo com Coelho (2010, p. 46), no nível literário, ao surgirem nas novelas de cavalaria, as fadas faziam parte de um “processo de valorização e idealização da Mulher, simbolizando-a como o ser ambíguo e misterioso que detém o poder sobre os destinos dos homens e se identifica com a própria vida”. No entanto, embora no nível social essa idealização literária alimentasse na vida nos castelos aquilo que se convencionou chamar de “código do amor cortês”, pressupondo uma submissão total do homem em relação à mulher, o que os registros históricos mostram é que no nível da vida concreta do dia a dia o respeito pela mulher era praticamente nulo. As relações de gênero que marcavam a vida nas cortes medievais “eram marcadas pela violência e pela

---

<sup>9</sup> Desde sempre a mulher teria representado no universo uma força primordial, tanto necessária quanto temida pelo homem. As *fadas* simbolizariam talvez a face positiva e luminosa dessa força feminina e essencial: o seu poder de dispor da Vida, de conter em si o futuro. É preciso lembrar que a principal missão das fadas nas histórias infantis é prever e prover o futuro de algum ser, já o reverso seria a *bruxa*, face frustradora, a mulher que corta o fio do destino, frustra a realização do ser (COELHO, 1982, p. 88).



promiscuidade mais rude”, e a mulher não passava de uma “peça útil ou inútil” na luta pelo poder.

Ainda assim, foram as atitudes idealizantes e aparentemente irreais da produção literária da época, marcada pela “vassalagem amorosa”, atribuindo à mulher um “valor superior e precioso” a ser alcançado pelo homem que atuou profundamente na consciência dos povos, de modo a fazer com que a mulher passasse de

objeto da ação alheia (como era desde a Antiguidade até fins da Idade Média) a sujeito consciente de seus próprios pensamentos, atos e responsabilidades perante a si mesma e perante a sociedade dos homens (como vem descobrindo o nosso século, mas cuja conscientização ainda está longe de ser atingida pela totalidade das mulheres). Nesse processo de conscientização, incluímos a descoberta da força secreta do feminino, que deve ser feita pela própria mulher, e que na literatura arcaica estaria simbolizada nas fadas. Note-se, pois, que vem de longe a imagem dual da mulher – anjo ou demônio, que a tradição mantém até hoje. Desde cedo, através das mais inocentes histórias, as crianças, os meninos, as meninas e os jovens já vão assimilando essa interpretação polar da mulher (COELHO, 2010, p. 47).

### **Um breve olhar sobre os maravilhosos clássicos**

Considerada uma categoria diferente entre os clássicos, as histórias populares a que se convencionou chamar de contos de fadas, mesmo não sendo encaradas por parte dos críticos e da academia com a “nobreza e prestígio” dedicada a obras que o cânone da literatura ocidental cunhou de “clássico”, certamente, foram as que mais exerceram influência sobre a nossa cultura, assim como, foram as mais oferecidas às crianças. A falta de prestígio talvez esteja naquilo que Ana Maria Machado (2002, p. 35) chama “duplo preconceito” equivocado: por serem “histórias infantis” são consideradas sem importância ou por serem consideradas sem importância são dedicadas às crianças. O preconceito é explicado pelo fato de se tratar de uma criação de origem popular, no entanto, o que se percebe é que mesmo não tendo sido escritas com objetivo de alcançar o público infantil, já que este nem era notado quando surgiram os contos de fadas, “o alto nível de sua qualidade artística e a sua força cultural são atestados pela sua universalidade.” E é em meio a essas contradições e paradoxos que surge o primeiro e mais clássico dos autores /

compiladores de contos maravilhosos, Charles Perrault, aquele que se pretendia “poeta clássico”, ao produzir *Os Contos da Mãe Gansa*, no século XVII, em pleno Renascimento / Classicismo, quando ainda não existia o gênero “literatura infantil”, com o tempo, misteriosamente, faz sucesso e se immortaliza:

*A Bela Adormecida no Bosque, O Capuchinho Vermelho, Barba Azul, As fadas e Cinderela* constituem o grupo de contos que se dirigem mais diretamente à mulher. No primeiro, se atentarmos nos dons das fadas, veremos a representação da mulher aristocrática: beleza, graça, temperamento angelical, habilidade para dançar na perfeição, uma voz de rouxinol e o sentido de música. O comportamento da heroína, tanto ao longo da primeira como da segunda parte, é de uma enorme docilidade, resignação e paciência, sublinhadas pela moralidade de Perrault. (TRAÇA, 1992, p. 93).

Nos contos clássicos, a condição feminina permanece inferior à masculina e mesmo parecendo incoerentes com a mentalidade contemporânea e com as mudanças ocorridas nos demais gêneros literários ao longo dos tempos, é inegável o poder de sedução que alguns contos de fadas exercem sobre os jovens leitores. Segundo Traça (1992, p. 91-92), as editoras não perdem de vista esse filão de venda garantida, publicando “as seleções e coleções de êxito mais fácil”; a autora é taxativa ao afirmar que “pais e professores, por desconhecimento, ignorância, preguiça, ou simples procura do que lhe é mais familiar, perpetuam a cadeia de imagens e modelos, sem levantarem grandes questões sobre a sua eficácia e coerência nos nossos dias”. Para Jack Zipes:

o modelo feminino elogiado por Perrault sublinha as qualidades de recato e paciência: o que quer dizer que a rapariga deve ficar passiva até que o homem ‘que lhe convém’ reconheça as suas virtudes e aceite casar com ela. O homem age, a mulher espera. Ela deve reprimir os seus instintos e as suas pulsões e disfarçá-los em palavras convenientes, em gestos distintos, em roupas elegantes. Se é autorizada a exprimir-se, é para denotar a sua submissão” (apud TRAÇA, 1992, p. 93).

No fantástico-maravilhoso dos irmãos Grimm, produzido no século XIX, momento em que “a criança é descoberta”, período intermediário entre o Romantismo e o Realismo, a mulher pode ser a “mediadora” em potencial do indivíduo “pobre ou plebeu” que quer ascender socialmente ao se casar com a “filha do rei”; pode ser aquela que consegue “desencantar os encantados”, que

têm o poder de gerar a vida, de colocar a vida em curso normal; precisa ser bela, pura, recatada, modesta, obediente e totalmente submissa ao pai, marido ou irmão:

*Cinderela* triunfa graças à sua enorme bondade e paciência. As protagonistas de *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve* são tão passivas, tão passivas que têm de ser trazidas de novo à vida por um homem. As inocentes heroínas de *A Pequena Guardadora de Gansos* e de *Os Seis Cisnes* são vítimas de mulheres calculistas e ambiciosas (TRAÇA, 1992, p. 95).

Ela pode tanto ser “a amada” por quem o príncipe luta para conquistar quanto apenas um “instrumento da procriação”; pode ser retratada como bondosa e amorosa, mas também como ardil e traiçoeira, sendo tanto motivo de salvação quanto de perdição para os homens, revelando a “ambiguidade da natureza feminina” que marcou as narrativas maravilhosas desde suas origens; pode, ainda, estar envolta em mistério e maldade como acontece com a figura das anciãs, vistas como velhas misteriosas, relacionadas como o diabo. No entanto, conforme observa Coelho (COELHO, 2010, p. 157-158), “os aspectos negativos da mulher aparecem basicamente em contos divertidos, isto é, são aspectos realçados como pilhéria; mulheres gulosas, perdulárias, teimosas, mentirosas, ignorantes, fingidas...”.

Também na obra de Andersen, contemporâneo dos Grimm, repetem-se aquelas que são apontadas como “virtudes básicas da mulher”: submissão, obediência, recato, paciência, religiosidade. Não poderia ser diferente, já que em suas produções são retratados os valores ideológicos românticos e a mulher é vista como um ser *dual*. Uma visão que, como já pudemos ver, tem suas raízes na Idade Média, mas que é confirmada no Renascimento:

no *plano do ideal*, ela é o ser do qual depende a realização total do homem; no plano da *realidade social* e humana, é o ser-objeto, totalmente submisso à vontade do homem a quem pertence (pai, marido, irmão). Note-se, em todas as histórias que afirmam tal imagem da mulher, que sempre *alguém decide seu destino* sem consultá-la para nada: ela é totalmente passiva e a tudo se curva docilmente (COELHO, 2010, p. 162).

## **A mulher como protagonista: algumas considerações (longe de serem finais) sobre o maravilhoso contemporâneo**

Exaustivamente lido e analisado, “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (1994), é apenas um dos tantos contos maravilhosos que a autora produziu, mas já pode ser considerado, sem medo de errar, um clássico da Literatura Infanto-Juvenil Brasileira. A obra encanta leitores de todas as idades, justamente por tratar de uma temática complexa como a que envolve as relações de gênero numa “linguagem sublime”, capaz de agradar / encantar e levar a uma necessária reflexão. Quando nos referimos ao sublime, pensamos na concepção latina da palavra, como a capacidade que determinados textos tem de agradar “[...] sempre e a todos”, dispendo na alma “[...] sentimentos elevados” (LONGINO, 2005, p. 76-77), ou, ainda, na formulação moderna do sublime como o sentimento gerado pela associação dolorosa de cenas desagradáveis à primeira vista aos sentidos, mas que paulatinamente se transformam em deleite. Uma concepção que está estritamente vinculada ao conceito clássico de tragédia, pois se trata de um “[...] prazer advindo da pena e do temor” (ARISTÓTELES, 2005, p. 33).

No conto de Marina Colasanti, a mulher não só é protagonista da história, enquanto elemento diegético como personagem principal, em torno de quem gira o enredo, mas, principalmente, por ocupar uma posição de destaque em relação à figura masculina. A moça, de uma condição passiva, sobre quem um narrador onisciente narra uma história encantada, como tantas outras histórias de meninas, moças, damas, donzelas, princesas..., é ascendida a uma condição ativa, de quem, num sentido figurado, tece, e, num sentido literal, protagoniza, decidindo sobre sua vida, rompendo com o clássico final do *casaram-se e foram felizes para sempre*. Trata-se de uma produção capaz de cumprir a função da literatura de emancipar o leitor, de tirá-lo da zona de conforto dos paradigmas instituídos por uma sociedade patriarcal, que dita como ideal de felicidade para a mulher: o casamento e a companhia de um homem. Enquanto o casamento era a possibilidade para o desfecho bem-sucedido nos contos clássicos, no contemporâneo o maravilhoso representa a liberdade de escolha que a mulher dos tempos (pós) modernos tem de optar

por *desconstruir/destecer* aquilo lhe oprime, a solidão advinda da felicidade que o casamento e a companhia de um homem lhe traria. O final do conto aponta para uma tendência na vida de boa parte das mulheres que, assim como a “moça” do conto em questão, optam por outro ideal de felicidade, o trabalho: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 1994, p. 44). Eis o seu desejo e realização.

A partir da nossa experiência de leitura e dos estudos de quem se propõe pesquisador/a da área de estudos literários, podemos afirmar que há nas produções contemporâneas, em especial, nos textos escritos por mulheres, incluindo as narrativas maravilhosas destinadas ao público infanto-juvenil, uma clara intenção de levantar uma discussão acerca das relações de gênero, bem como de desconstruir a imagem / o modelo de mulher pautado nas narrativas do clássico maravilhoso.

As reflexões que fundamentam as teorias feministas e os estudos de gênero defendem que, por possuírem “um núcleo de vivências específicas”, as mulheres têm mais condições de retratar sentimentos e anseios fundamentalmente femininos. De acordo com Rosa Montero, no capítulo “Treze”, do livro *A louca da casa* (2004, p. 126), durante milênios os homens construíram literariamente inúmeros modelos de mulher que na verdade “não correspondem a como nós somos, e sim a como eles nos veem, através das diversas fantasias do seu inconsciente: a mulher como perigo (a vampe que suga a energia e a vida do homem), a mulher terra-maga-mãe, a mulher menina-bonita-boboca estilo Marilyn...”. A estudiosa defende que agora é a vez de as mulheres fazerem o mesmo, ou seja, botar para fora as suas “imagens míticas dos homens”; e questiona: “Eles nos veem assim, mas e nós como os vemos no nosso inconsciente? E que forma artística pode-se dar a esses sentimentos?”<sup>10</sup>. Pois bem, a imagem mítica do homem apresentada no conto de Marina Colasanti é de alguém invasivo, egoísta, ambicioso e manipulador. Vejamos: a moça, embora independente, capaz de prover tudo o que necessitava para uma vida tranquila, sentiu solidão, “e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao seu lado.” Teceu o seu desejo e teve

---

<sup>10</sup> Para Simone de Beauvoir, a “literatura infantil, mitologia, contos, narrativas, reflete os mitos criados pelo orgulho e pelos desejos dos homens: é através dos olhos dos homens que a rapariguinha explora o mundo e aí decifra o seu destino” (apud TRAÇA, 1992, p. 97).

a privacidade invadida a partir do momento em que “o moço meteu a mão na maçaneta, [...] e foi entrando na sua vida.” (p. 45)

Susan Moller Okin, em seu texto “Gênero, o público e o privado” (2008, p. 320), analisa um aspecto importante das relações de gênero que nos ajudarão a problematizar a discussão quando o que está em jogo é a privacidade da mulher. Diz respeito ao fato de que quando se pensa os conceitos de esfera pública e privada - e como vida privada se entende o âmbito do doméstico e, conseqüentemente, da família -, corre-se o risco de negligenciar a questão da violência sofrida pela mulher dentro da própria casa. Segundo a filósofa política, “a ideia liberal da não intervenção do Estado no âmbito doméstico, ao invés de manter a neutralidade, na verdade reforça as desigualdades existentes nesse âmbito”, já que a privacidade na esfera doméstica tem forte influência da natureza patriarcal do liberalismo. Nesse sentido, as esposas são consideradas parte da privacidade do homem, da mesma forma que suas propriedades, e isso está retratado na história da “moça”: enquanto ela pensou em filhos, por acreditar que isso aumentaria sua felicidade, ele “em nada pensou a não ser nas coisas todas” que o trabalho / tear da mulher poderia lhe dar. Aprisionada por ele na mais alta torre do palácio, que ela mesma construiu, “sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido” (p. 45), confirmando um processo de hierarquia e dominação que alimentou as relações de gênero por milênios. Okin toma como base os estudos de Joan Scott para chamar a atenção para o fato de que é preciso enfrentar o desafio de “expor a construção social do gênero por meio de sua desconstrução.” O que significaria, nas palavras de Scott,

[...] uma rejeição do caráter fixo e permanente da oposição binária, de uma historicização e de uma desconstrução genuínas dos termos da diferença sexual. [...] revertendo e deslocando sua construção hierárquica, em vez de aceitá-la como real ou auto-evidente ou como fazendo parte da natureza das coisas. É evidente que, num certo sentido, as/os feministas vêm fazendo isso por anos” (SCOTT, 1995).

De volta às pertinentes reflexões de Rosa Montero (2004, p. 123), esta afirma que embora se declare feminista e tenha apresentado argumentos de teor dualista ao sugerir uma espécie de revanche das mulheres em relação ao que os homens produziram sobre elas ao longo dos tempos, prefere se definir

como antissexista, pois a palavra feminista pode apresentar ou ser compreendida num teor semântico equívoco, parecendo contrapor-se ao machismo, sugerindo uma supremacia da mulher sobre o homem. Na verdade, segundo a estudiosa, as correntes feministas não aspiram esse dualismo, “mas reivindicam exatamente o contrário: que ninguém se subordine a ninguém por causa do sexo, que o fato de termos nascido homem ou mulher não nos encerre num estereótipo”. Deixa claro que sua preferência pelo termo antissexista não significa uma rejeição à palavra feminista, que mesmo sendo pouco precisa é “cheia de história e resume séculos e séculos de esforços de milhares de homens e mulheres que lutaram para mudar uma situação social aberrante”.

Como pudemos ver até aqui, tal situação social pode ser problematizada na contemporaneidade por narrativas que se utilizam dos elementos que constituem essa “forma viva”, comumente chamada de conto de fadas, mas que também pode ser considerado como próprio do conto, já que este, de acordo com Massaud Moisés (1985, p. 44), tem como característica básica uma “tensão poética que desencadeia no leitor sentimentos comovidos ou perplexos acerca da vida. Uma espécie de poesia das coisas, o enternecimento diante do reiterado esforço humano de superar os limites da própria condição”. Certamente os jovens leitores e leitoras encontrarão na narrativa de Marina Colasanti o talento para colocar nas reduzidas páginas desse gênero literário os elementos capazes de levá-los ao “desenfado” e ao “deslumbramento”, e de despertar o prazer pela leitura e pela reflexão acerca desses dramas humanos. Mas, principalmente, capazes de levá-los a novas formas de pensar as relações de gênero e a construir uma visão crítica acerca do mundo a sua volta.

## Referências

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

- ARISTÓTELES. Poética. In: **A Poética Clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- CASCUDO, L. Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Americ Ed., 1946.
- COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Infantil**: história teoria, análise: das raízes orientais ao Brasil de hoje. São Paulo: Quíron / Global, 1982.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2010.
- COLASANTI, Marina. A moça Tecelã. In: LADEIRA, Julieta de Godoy (Org.) **Contos Brasileiros Contemporâneos**. São Paulo: Moderna, 1994.
- LONGINO. Do Sublime. **A Poética Clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. São Paulo: Cultrix, 1979.
- MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- MONTERO, Rosa. **Histórias de mulheres** – Introdução. A vida invisível. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. Trad. Flávia Biroli. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, Vol 16 (2): 305-332. 2008.
- SAFFIOTI, Heleieth. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, n.16, p.115-136. 2001.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**, 20(2): 71-79, jul/dez. 1995.
- TRAÇA, Maria Emília. **O fio da memória**: Do Conto Popular ao conto para crianças. Porto Codex – Portugal: Porto Editora, 1992.



# NÃO EXISTIR NÃO É DEFEITO PORQUE O TODO É SÓ UMA PARTE DA HISTÓRIA QUE SE CONTA DO INCONTÁVEL

TO NOT EXIST IS NOT A DEFECT BECAUSE THE WHOLE IS ONLY A  
PART OF THE HISTORY TOLD FROM THE UNTOLDABLE

*Gustavo Capobianco Volaco*

**RESUMO:** Pensado à partir do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, esse artigo procura apontar a liberdade implicada na formulação lacaniana que versa sobre a inexistência da Mulher. Passando pelos conceitos matemático-filosóficos do que caracteriza uma existência e estendendo-os em suas consequências procuramos deixar falar a protagonista Luisa/Kehinde para contraditoriamente encontramos o oposto da escravidão que a encarcera.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulher. Existência. Liberdade.

**ABSTRACT:** Based on the novel *Um defeito de cor* (A color defect), by Ana Maria Gonçalves, this article seeks to point out the freedom implied in the Lacanian formulation that deals with the non-existence of the Woman. Going through the mathematical-philosophical concepts of what characterizes an existence and extending them in their consequences we try to let the protagonist Luisa / Kehinde speak to contradictorily find the opposite of the slavery that imprisons her.

**KEYWORDS:** Woman. Existence. Freedom.

Submetido em: 17 maio 2017  
Aprovado em: 05 set. 2018

Foi preciso que Lacan gritasse e depois repetisse incontáveis vezes para que se escutasse o que se diz em cada esquina: “A Mulher, não existe” (LACAN, 1985, p. 89). É claro que esse dizer, colhido da boca delas e proferido pela boca dele não foi bem aceito. Aliás, se estivéssemos em 1484 elas, como foram, e ele, que dessa escapou, seriam, de acordo com o *Malleus Maleficarum*, queimados vivos por “contradizerem o sentido evidente do Cânon” (KRAMER & SPRENGER, 2011, p.52), de qualquer Cânon, religioso ou não, pois o que é um Cânon? Um Cânon é uma verdade, uma verdade que se pretende insofismável e eterna à que se rende homenagem porque, centralizando um “uni-verso” (JOYCE, 2001, p. 141) produz razão, produz



medida. Pois o que Lacan colhe de sua experiência clínica derroga o princípio da unidade no campo dito dA Mulher ou, como se expressa mesmo que para dizer outra coisa – por isso apenas o parafraseio – Agualusa, existem seres “que não se contentam com uma única verdade” (AGUALUSA, 2015, p. 48).

Existem formas de fazer “monstração” (LACAN, 2016, p. 63) disso. A mais intrincada – mas ao mesmo tempo extremadamente elucidativa – é recorrer a matemática de Frege pois, em seu *Os Fundamentos da Aritmética*, ele escreve, de maneira mais delongada e precisa do que posso fazer aqui, que o 1, o número 1 “tem sempre o mesmo significado” (FREGE, 1989, p. 163) e, por isso mesmo, representa aquilo que existe, enquanto que o 0, que é “o número que convém ao conceito diferente de si mesmo” (Idem, p. 146) indica exatamente e conseqüentemente o que não existe. Lembremos que Lacan diz que A Mulher, não existe mas por isso ela estaria nessa topologia própria ao 0, quer dizer, A Mulher seria diferente de si mesma e ao contrário do 1, da unidade, da comum-unidade, ela apontaria, se lhe deixam, se não lhe queimam e se não lhe tolem, para aquilo que não faz totalidade, que não faz totalitarismo? Pois é precisamente isso: A Mulher não existe como todo e o que ela presentifica não é, como se poderia pensar, o contra-todo, o contra 1 – que é o que se chama, desde os egípcios, hysteria (MELMAN, 1985, p. 73) – mas a não-totalidade, aquilo que não restringe a idiotia – que etimologicamente indica quem ou o quê não sai do lugar – da categoria unitária e excludente – e por isso mesmo totalitária – que marca, a ferro e fogo, desde Aristóteles, a hUMANidade. A Mulher, como categoria definitiva e definitória escapa e resiste. Ela não é feita de “açúcar e especiarias” (BLACKLEDGE, 2004, p. 210) nem surge de uma costela, de uma parte do Um, de uma parte desse Todo. Ao contrário, ela parte o Todo, triparte o Um ao, como a Eva de Mark Twain que se pergunta: “Minha existência constitui a totalidade da experiência?” para responder: “Não, não o creio” (TWIN, 1985, p. 73).

Dissemos logo acima que existem formas de fazer monstração dessa verdade que é sempre “semi-dita” (LACAN, 1993, p. 11) e ninguém faz isso melhor do que Ana maria Gonçalves em seu ao mesmo tempo – estamos na lógica dA Mulher – delicioso e perturbador, belo e horroroso, terrível e maravilhoso *Um Defeito de Cor*. Vamos a ele – e a ela – então, partindo do

seguinte princípio que resume o que adiantamos até aqui: A Mulher é impegável!

A protagonista de *Um Defeito de Cor* chama-se Kehinde, em África, ao partir. Parte para ser servida como carneiro (GONÇALVES, 2015, p. 34) em holocausto aos brancos escravocratas do Brasil. Peça (Idem, p. 50), como se dizia à época. Peça de carne, sobretudo. E dentro de uma lógica pré-estabelecida – brancos devoram negros – resta se curvar. Será?

Como, desde pequena – quase 7 anos (Idem, p. 19) – ela habita esse campo da Mulher, e não crê no absolutismo das regras impostas que regem as relações entre brancos e negros, se pergunta, deslocando a lógica que se quer unívoca e sem camadas extras: se Xangô, “o deus da Tempestade” (BASTIDE, 1978, p. 288), aprecia carneiros sacrificados, qual seria mesmo a sua cor (GONÇALVES, 2015, p.34)? E mais: qual seria a sua função – a de Xangô – nesse jogo mortífero? Dito de uma outra maneira: ela, Kehinde, sacrificada, alimentaria, no final das contas, qual boca? E já que está a questionar os conceitos impostos, prossegue: quem é preto se existem pretos quase brancos de tão majestosos (Idem, p. 37) e que visivelmente eram mais pretos que ela “mas agiam como se não fossem” (Idem, p. 53) até não mais serem no trajeto para São Salvador (Idem, p. 62)? O que há, enfim, numa cor? E que lógica é essa, imposta, que fixa lugares que no fundo sofrem por si mesmos de atopia pois se contradizem tão logo são demarcados? Ah!, contradição, diz Kehinde! Há contradição, diz ela! E, nela, claro, ela não cessará de aparecer. Eis um exemplo:

O navio negreiro aponta na baía da Bahia e os negros que não foram ainda batizados (Idem, p. 59) e, portanto, renomeados precisarão sê-lo. Ela, não o quer, pois acusa a violência de ser dita o que não é e, por isso, recusa o batismo – salta do tombadilho (Idem, p. 59) – feito nessa língua que a escraviza. Mas, ao mesmo tempo – aqui, como alhures, habita a contradição – encontra melodia (Idem, p. 62) e beleza (Idem, p. 64) na voz de seu algoz. Então, por um lado, ela recusa um nome mas, como o leitor e a leitora verão, também o adota (Idem, p. 72). E mesmo que afirme que apesar de Luísa Gama sempre se considerou e se considerará Kehinde as univocidades se babelizam sem Um a cada passo. Porque, podemos nos perguntar? Por hipocrisia? Por

escroqueria? Por histeria? Se estivermos certos, nada disso! Se aquilo que adiantamos está na direção do que A Mulher aponta esse lugar fixo, delimitado, delineado, não existe. E todas as vezes que algum Todo tentar cravar-lhe os dentes o que jorrará das veias expostas será o sangue da contradição. E Kehinde/Luisa não cessará de, a cada instante, em cada ato, presentificá-las. Luisa/Kehinde não cessará de fazer mostraçõ de que a unidade não a faz mulher e todos os esforços de concentricidade e concentraçõ receberão ex-centricidade e des-concentraçõ pois, como diz Lacan, para A Mulher, “não é isso” (LACAN, 2012, p. 123), nunca É. A leitora e o leitor querem mais exemplos dessa realidade? Vamos a eles!

Em Itaparica, na propriedade e como propriedade de José Carlos de Almeida Carvalho (GONÇALVES, 2015, p. 74) Kehinde/Luisa destaca as diferenças entre as habitações destinadas ao negros nos seguintes termos: o mundo da senzala grande, que abrigava os escravos que não podiam se aproximar da casa grande, “era muito mais feio e mais real que o da senzala pequena” (Idem, p. 111) pois a dureza a crueldade do trabalho e do trato ali dispensados abolia qualquer fantasia ou devaneio. Pois diante de um panorama assim, aonde Luisa/Kehinde, que foi empregada da senzala pequena (Idem, p. 84) e depois foi expulsa (Idem, p. 115) prefere morar? Sobre as esteiras e vestindo roupas novas (Idem, p. 94) e quase limpas ou crestando a pele na gordura de baleia (Idem, p. 117)? A resposta surpreende e atordoa: “eu estava mais feliz na senzala grande” (Idem, p. 122), vivendo no inferno de onde até o diabo prefere sair (COUSTÉ, 1997, p. 97). Porque, podemos perguntar? Por ser Kehinde/Luisa uma devota de Sacher-Masoch pós Krafft-Ebing? Dito de uma outra maneira, Luisa/Kehinde tem um pendor para se fazer sofrer? Não nos parece. Parece ser mesmo mais uma ex-pressão dessas contradições. Expressões que não se coadunam em um ponto só e, quando fazem, o dissipam pois parece impossível encontrar amparo na Fazenda Amparo (GONÇALVES, 2015, p. 138) e, mesmo assim, ela encontra para, no mesmo instante, desencontrar. Kehinde/Luisa não segue uma só ou só uma direção. Nem quando pensa ela é partidária de uma realidade unívoca e/ou unitária. Eis um exemplo:

Quando seu primeiro amor – também prenhe de contradição pois Luisa/Kehinde ama e não ama Lourenço (Idem, p. 150) – é castrado pelas mãos delegadas do branco José Carlos e tudo corrobora com a vertente suposta insofismável de que os negros não passam de objetos do domínio e da violência exclusiva do sistema escravocrata, Kehinde/Luisa lembra “que os próprios pretos faziam isso na África” (Idem, p. 172) com os seus, e testemunhamos as cores das verdades com um lado só desbotarem e se complexizarem, como ela mesma demonstrou, também ao pensar, anteriormente.

Mais um exemplo: quando seu estuprador (Idem, p. 169) e patrão morre e para seu enterro são impressos convites, o que faz Luisa/Kehinde? Ela queima? Rasga? Destrói? Não! Ela fica com um e o guarda para sempre em seu colo, bem perto do coração. E mesmo que diga que “não é por gosto” (Idem, p. 180), como poderíamos interpretar esse seu apego ao monstro (Idem, p. 181) que duraria mais de 60 anos (Idem, p. 882) senão pela contradição que encerra? Se levamos – e levamos – em consideração que esse livro *Um Defeito de Cor* veio dos papéis encontrados por Ana Maria Gonçalves (Idem, p. 15) que por sua vez foram ditados à Geninha (Idem, p. 905) por Kehinde/Luisa (Idem, p. 873) já quase cega (Idem, p. 932) não chama a atenção sua memória fotográfica que faz impressão *ipsis literis* de todo o conteúdo do convite elogioso e laudatório para o enterro de José Carlos? Seria suficiente, simplesmente, dizer “não por gosto” (Idem, p. 180) para não ser por gosto? Ou Freud está certo em dizer que qualquer *verneinung* implica uma *bejahung*, ou seja, que qualquer negação só pode ser construída sobre aquilo que previamente se afirma (FREUD, 1986, p. 57 e 68)? O título dessa subcapítulo – Festa (GONÇALVES, 2015, p. 179) – não acaba por endossar que temos aí mais um ponto que ao ser pontuado se dispersa em contradições e não produz uma mulher?

É claro que vale à pena lembrar que seu primeiro filho, Banjokô (Idem, p. 187) é também filho desse homem de quem ela não quer lembrar (Idem, p. 185) e, no entanto, não cessa de evocar (Idem, p. 190). Sua relação – se é que podemos chamar isso de relação – com seu patrão não é linear e uniforme. Assim como não é e não será sua relação com a maternidade. Para além de

Banjokô essa experiência de ser mãe, de existir como mãe, é complexa, muito complexa para Luisa/Kehinde. Mas nos adiantamos. Será preciso seguir mais algumas veredas da nossa protagonista antes de entrarmos de vez nessa problemática. Mas, já que o fizemos, que o leitor ou a leitora nos permita anexar mais um dado a essa equação: porque alguém que se chama, ou melhor, é chamado de “sente-se e fique comigo” (Idem, p. 187) – o significado de Banjokô – não senta e não fica com a mãe e, tornando-se José (Idem, p. 211), seu nome de batismo, passa inclusive para os braços de quem – a sinhá, viúva do outro José – ela odeia?

Insiram os agora as perspectivas de destino para Kehinde/Luisa. Notaremos com certa facilidade que aí, também, a via não segue uma mão só. Na página 153 ela afirma com todas as letras que, ao contrário do que lhe ditam, o desafiará mas, duas páginas depois se encontra frente ao que vê como inexorabilidade dele e, nessa mesma página, algumas linhas abaixo, conclui que está, o destino, em suas próprias mãos. Passa um tempo e, já mãe e cansada das lembranças de África (Idem, p. 221), re-conclui que é “impossível mudar o destino” (Idem, p.222) e resta, então, a conformidade. Nessa barafunda interpretativa, perguntemos, se manterá ela nessa última perspectiva, quer dizer, de assumir a forma que lhe apregoam? Nada o indica. Aliás, quando tudo indica que tudo irá de mal a pior - Luisa/Kehinde é presa (Idem, 227) e perde, por isso, sua condição quase cômoda (Idem, p. 228) junto aos Clegg, para quem trabalhava emprestada (Idem, p. 220) – surge Francisco (Idem, p. 233), seu segundo namorado e mais contradições no campo do que Lacan chama de amódio (LACAN, 1985, p. 98) – amor e ódio – e sempre embaladas pela não existência da Mulher, surgem à vista – e a prazo – e acontece o seguinte:

A sinhá Ana Felipa Dusserldorf Albuquerque de Almeida Carvalho Gama (GONÇALVES, 2015, p. 181) que no período imediato do pós-Clegg volta a adonar-se com toda a força de Kehinde/Luisa (Idem, p. 229) e que, como sabemos, está viúva há já um longo tempo, deseja saciar seus desejos nos braços do mesmo negro. Que se chame isso de tesão, paixão ou mesmo amor é o que menos importa pois o que interessa é que seus olhos cheios de lubricidade estão voltados para o mesmo Francisco que é objeto de desejo (p.

231) de Luisa/Kehinde. Como seria de se esperar surge, em seu coração, um óbvio ciúme mas que aponta, paradoxalmente para uma direção inesperada: quando enfim consegue deitar-se com ele, ela pensa...nela. Expliquemos melhor: Kehinde/Luisa, na cama com Francisco lhe pede para que a chame – voltamos ao que nunca cessa de se inscrever nesse romance, isto é, a problemática dos nomes – de sinhá (Idem, p. 239), ou seja, a mesma sinhá a quem devota desprezo e rancor, na fantasia de Luisa/Kehinde, engatilha um gozo que inclusive se estende à se fazer olhar (Idem, Ibidem). Ela se oferece, portanto, a Francisco também na pele de Ana e isso a faz, como acabamos de enfatizar, gozar!

É claro que se pode fazer aqui uma série de objeções ou, mais exatamente, edulcorações mas, se nos ativermos ao texto, à sua própria tessitura encontraremos, uma vez mais, a constante de que uma só coisa em um só lugar e num só corpo não sacia a protagonista de *Um Defeito de Cor*. Ela é sempre mais do que uma unidade e se odeia sua sinhá (Idem, p. 289) ao mesmo tempo deseja que ela seja feliz (Idem, p. 291). Deseja nela, ela, e, com ele, nela, encontra um ela que é frequentemente mais que ela. Ela é, como dissemos antes, impegável! E, por extensão, inconcentrável! Vamos a mais alguns exemplos.

Essa mesma sinhá, Ana Felipa, é incapaz, nos conta Kehinde/Luisa, de ter um filho do próprio ventre (Idem, p. 99). Já havia tentado algumas vezes mas nunca conseguiu confortar por mais de algumas semanas um bebê em suas entranhas e, por isso, tomou Banjokô para si. Tratava-o como se fosse um filho (Idem, p. 102) de sangue mas chega um certo momento que tanta dedicação se interrompe e em São Salvador não titubeia em castiga-lo (Idem, p. 240), inclusive e propositalmente na frente de sua verdadeira mãe. É curioso que até então e da parte de Luisa/Kehinde havia sempre um certo ritornelo, uma certa ladainha pretensamente auto-convicente – melhor, auto-convencedora – de que era uma sorte imensa que seu filho, bastardo, tivesse sido adotado pela sinhá (Idem, p. 161) pois, assim declarava Kehinde/Luisa, Banjokô/José tinha e teria acesso a coisa que ela mesma nunca poderia oferecer (Idem, p. 200). Essa era, inclusive, uma das razões elencadas para nunca fugir do martírio que a cercava (Idem, p. 177) mas, e agora que

José/Banjokô não é mais tão bem tratado assim, o que faz Luisa/Kehinde? Ela não dá um piu sobre isso. Aliás, ela inclusive apaga as violências sofridas por Banjokô e por ela mesma e, como sobre um palimpsesto, escreve desdizendo-se e redizendo-se: “o que me segurava era que ela” – a sinhá – “tratava muito bem o Banjokô” (Idem, 253). Afinal de contas, sinhá Ana tratava ou não tratava bem seu Banjokô? Não há aí, novamente, a inscrição de uma ambiguidade, de uma contraditoriedade?

Vejamos como anda a sua fé. Para onde aponta? A coisa aqui também é complexa pois ela percorre a impossibilidade – e não a impotência – de louvar um só Deus e, confiando nos voduns da avó e nos orixás de sua mãe (Idem, p. 261) faz ruir em si, a ideia de unidade. Mas, como ela cozinha na casa de um padre católico que prega a convidativa igualdade entre brancos e pretos (Idem, p. 249) e mora, depois de expulsa da casa da sinhá (Idem, p. 255) na casa de muçumirins (Idem, p. 261), ou seja, muçulmanos, Kehinde/Luisa faz retornar o que havia sido expulso e, isso é importante, sem sincretismo, politeiza o que é mono e monoteiza o que é poli numa ciranda sem fim nem começo. Dito de uma outra maneira: se há, na sua fé, conjunto, ele é, por mais incoerente que possa parecer, aberto e sem Um referente. Ela presentifica, é outro modo de dizer, nas suas relações com as re-ligiões, a inconsistência que Godel encontra em qualquer sistema (NAGEL & NEWMAN, 1973, p. 75) e, por isso, pode mesmo encontrar conforto sem confronto em Jesus, Alá ou Olorum (GONÇALVES, 2015, p. 22). Sem força-los ou enquadrá-los em alguma categoria unitária nota, a todo instante (Idem, p.266 e 271) a ficção que a embala.

A leitora ou o leitor se lembram da história da crueldade entre os negros que evocamos mais acima, no episódio da castração de Lourenço? Pois Luisa/Kehinde é mesmo não partidária da equação simplista branco=mal ⇒ negro=bom. Já no começo do romance, e com destaque, são negros que estupram e matam sua mãe e seu irmão Kokumo (Idem, p. 23). Agora e cada vez mais a ênfase são em negros que escravizam negros (Idem, p. 262, 294, 297, 310, 324 e 416) e sonham com a escravidão de mulatos (Idem, p. 283 e 293). E ela, feito Janus, olha para os dois lados e não extrai dessa visão bífida só uma realidade. No lugar de uma linha reta ela encontra, vê, sente e



apresenta uma algaravia que se estende por todo o romance. É claro que ela não desdiz a brutalidade do sistema escravocrata prioritariamente branco. Nem nega que a maioria dos brancos se organizam e enriquecem exatamente em torno desse sistema. Mas, a cada instante, ela problematiza a linearidade dos conceitos e, como acabamos de dizer, algaraviza o que aparentemente se insurge como uma reta sem farpas ou buracos. E é nela, nessa algaravia, que iremos mergulhar um pouco mais à partir de agora e, como prometido, à partir de seu segundo filho e, portando, do(s) ponto(s) de vista da(s) sua(s) maternidade(s).

Kehinde/Luisa enfim consegue comprar a alforria – sua e de seu filho (Idem, p. 348) Banjokô – à custa de muito trabalho e muitos cookies (Idem, p. 315). Separada de Francisco – separação predita por Baba Ogumfidityimi (Idem, p. 272) – ela se deita com o branco que pela primeira vez lhe tirou o chapéu como sinal de cortesia e flerte. Desse encontro que virará casamento apócrifo (Idem, 358), desse enlace entre Luisa/Kehinde e Alberto ela ficará pejada (Idem, 349), grávida de um filho que é a razão (Idem, p. 403) desse livro ter sido escrito/ditado. E será sob o teto da sociedade de Saudades de Lisboa (Idem, p. 386) e do novo sobrado (Idem, p. 397) que nascerá Omotunde Adeleke Danbiram (Idem, p. 404), um novo filho em novas e melhores condições para ter por perto sempre (Idem, p. 417) – Omotunde significa “a criança voltou” (Idem, p. 404) – e que muito rapidamente ficamos sabendo que, como Banjokô/José não estará (Idem, p. 406 e 414) nem voltará em grande parte, usaremos uma expressão da própria Luisa/Kehinde, não por sua culpa mas por sua causa (Idem, p. 411). Eis o furo, o buraco, o rasgo e a hiância que organiza e desorganiza, orienta e desorienta todo o romance. Aí está, em definitivo, o ponto de *Um Defeito de Cor* que, mais do que qualquer outro, onde A Mulher, como estamos a dizer, carece de existência – o que não faz defeito, é bom que se diga – e, por isso mesmo, resiste a ser encapsulada em apenas um lugar, combate, mesmo que com dor, a devastação que lhe é impingida pelas pressões sociais que insistem em dizer A Mulher é... É o que? Que lugar é esse que se dá A Mulher que não existe? Não custa enfatizar: o de mãe, claro! Precisaremos, portanto, nos debruçar mais detalhadamente sobre isso e, até por razões de espaço, deixar de fora elementos narrativos importantes que

dão corpo e estrutura a narrativa como a revolta contra os portugueses (Idem, p. 423), a abdicação de D. Pedro I (Idem, 425) e a continuação do tráfico de negros que, mesmo proibido, ainda continuava a existir de forma mais ou menos clandestina (Idem, p. 431 e 433).

Deixaremos de fora, também, pela necessidade de concisão, o assassinato cometido por Kehinde/Luisa (Idem, p. 446) e sua empreitada empreendedora com charutos (Idem, p. 460). O mesmo destino terão a morte do padre Heinz (Idem, p. 506) e a rebelião encabeçada pelo muçurumins que só tocaremos transversalmente.

A hora e a vez é de Luisa/Kehinde no lugar de mãe, como mãe, não mais de Banjokô, que morreu (Idem, p. 465), mas de seu segundo filho. O que está em questão, portanto, é o que faz e fará Kehinde/Luisa com seu axé natural, que vem de seu ventre, de seus seios e de suas regras (Idem, p. 580). Ela o aplica em seu filho, como manda a tradição? Ou, frente a tradição faz traição, exatamente por não ser uma e coesa como se lhe roga por todos os lados? O que sabemos até agora é que por causa da rebelião muçurimim onde Luisa/Kehinde toma parte importante (Idem, p. 561), de seu aprisionamento (Idem, p. 565) por causa dessa participação e de sua fuga bem sucedida da cadeia (Idem, p. 567) ela precisou mudar-se para a menos vigiada ilha de Itaparica (Idem, p. 570). A pergunta é: ela leva Omutunde para o exílio forçado? Não, é a resposta. E dentro da ideia de “viver o que não tinha vivido” (Idem, p. 603) ainda, passará um ano sem o ver (Idem, p. 604). Um ano? Não, bem mais de um (Idem, p. 624).

É claro que isso não seria nenhum problema se ela não transformasse isso num problema. Não existiria nenhuma questão a ser posta se ela, diante dessa situação, simplesmente não se importasse mas Kehinde/Luisa enfatiza que estar com seu filho era a coisa mais importante da sua vida (Idem, p. 508), a coisa mais importante de sua história (Idem, p. 598). Dessa forma, porque não tê-lo por perto ou em volta? E porque, tendo a oportunidade de reencontrá-lo, vê-lo, cheirá-lo ela faz procrastinação (Idem, p. 621 e 629)? Porque a parte mais importante da sua história e da sua vida fica, por iniciativas tortuosas e desculpas instáveis (Idem, p. 642) fora de sua vida? Porque se afasta daquele que ela diz ser-lhe vital (Idem, p. 598)? E a distância só aumentará pois

Omotunde desaparece (p. 630) pós cuidados de Claudina. Dizer desaparecimento é, na verdade, adocicar as coisas pois Omotunde foi vendido pelo pai (Idem, 633) como escravo (Idem, 634) o que dará início a uma procura desenfreada (Idem, 639) que, veremos, tem mais freios do que se pode supor.

Primeiramente pelas ruas de São Sebastião (Idem, p. 644) sai Luisa/Kehinde à procura-lo, não sem antes encontrar um pouso (Idem, 646) e demorar-se mais um pouco para a ação. E, depois, perambulando pela rua do Ouvidor, enfim ela desdiz aquela ideia da causa no lugar da culpa que já evocamos aqui e declara que, ao contrário dos simulacros a culpa, na verdade, nunca a abandonou e que, por egoísmo (Idem, p 720) sempre preferiu cuidar dela (Idem, p. 659). E o que ela chama de egoísmo? Sua dedicação as batuques (Idem, p. 624), às amizades (Idem, p. 627) ou sua iniciação no mundo de seus voduns (Idem, p. 629). Enquanto procura Omotunde, ela ama (Idem, p. 666) e não titubeará em delegar a Tico, por exemplo, que o ache no lugar dela (Idem, p. 674). E, enquanto isso, Kehinde/Luisa segue a vida (Idem, p. 693) mesmo dizendo, entre uma festa e outra, entre uma trepada e outra, que não vive (Idem, p. 698).

Enfim, Luisa/Kehinde descobre que seu filho não está mais em São Sebastião (Idem, p. 704) e feito nômade resolve partir imediatamente. Imediatamente? Eis o que ela mesma contradita pois cede aos convites dos amigos e antes de partir fica mais oito dias por lá (Idem, p. 707) até dizer, ao contrário do que vinha afirmando até aqui, que só haverá, daqui em diante, uma única prioridade em sua vida: procurar Omotunde (Idem, p. 710). Mas, perguntemos, já não era?

Kehinde/Luisa segue então para Campinas (Idem, p. 712) pois é onde lhe dizem que Omotunde está e, no caminho, se encanta com São Paulo (Idem, p. 713). E como é seu costume, não é que ela encontra dentro – ou fora – de sua única prioridade, fazer um pequeno passeio turístico? E será nesse passeio que deixa escapar de sua boca a contradição das contradições! Lembremos, não custará enfatizar, que ela não cansa de dizer que a razão de sua vida é achar seu filho e eis que, nessa procura, solta o seguinte: “a cada vez que eu achava estar perto de te encontrar, isso era uma grande tortura para mim” (Idem, p. 719). Talvez, o que se esperaria seria algo como a cada

vez que eu achava que estava perto de te encontrar e *não te encontrava*, isso era para mim uma tortura! Mas o que Luisa/Kehinde acaba por dizer é exatamente o contrário do que pretendia. Será? Ou será que uma outra pretensão fura a sua pretensão e a revela para além daquilo que ela revela? Dito de uma outra maneira: ela quer ou não quer encontrar Omotunde? Se quer, porque não acelera o passo? Se não quer, porque não o interrompe?

O fato é que também não o encontra em Campinas (Idem, p. 722), retorna à Santos (Idem, p. 726) para retornar para a Bahia e, nesse instante começa a pensar em retornar para a África de onde, ela sabe, nunca mais poderia voltar (Idem, p. 729). Mas se ela quer achar, porque pensa em partir? E porque, no final das contas, parte (Idem, p. 731)? Desesperança? A resposta é curiosa: “algo me fazia acreditar que deveria ir, que seria melhor para mim” (Idem, p. 732). Seria melhor para ela ir... sem ele? E tudo o que ela afirmou antes e afirmará em seguida, como: “eu tinha vontade de me estabelecer, de ter uma família” (Idem, p. 740) não é exatamente o que ela não faz? Para se fixar ela ao mesmo tempo deseja viajar anos e anos (Idem, p. 741). Fixidez ou liquidez, eis a questão.

Kehinde/Luisa diz que quer ter uma casa e suas coisas (Idem, p. 749), que luta por isso mas basta colocar-lhes a mão, ou melhor, a mãe, para perder o interesse e olhar para outro lado. Janus, já a chamamos aqui. Do Brasil ela olha para a África (Idem, p. 756) da costa africana ela namora a brasileira (Idem, p. 774 e 818) e à brasileira. Ao ter seus últimos filhos (Idem, p. 765) em África com seu último companheiro, John (Idem, p. 757) – episódios também importantes mas que também não iremos comentar detalhadamente – lhes dá nomes brasileiros – Maria Clara e João (Idem, 756) – e confessa: com isso “contradizia o que eu pensava antes” (Idem, p. 766). E segue nessa via à ponto de assumir, também de forma contraditória e contraditada, um novo nome: Luisa Andrade da Silva (Idem, p. 789). E seu filho Omotunde, nessa mudança toda?

Presente, sempre. E ausente, também sempre. Entre outros afazeres (Idem, p. 823), entre tantos afazeres, ele desaparece para reaparecer *in effigie* e escafeder-se novamente (Idem, p. 828) pela inação – só para o resgate do filho – de dona Luisa (Idem, p. 789). A maternidade lhe é estranha, não lhe

encaixa (Idem, p. 820), não lhe diz toda e por isso ela singra outros mares e aporta em outras terras (Idem, p. 843), cheia de curiosidade (Idem, p. 845) e declarada felicidade contraditada, uma vez mais e com o filho em mente por um “eu não era infeliz em África, mas também faltava muito para dizer que era feliz. Faltava você, por exemplo” (Idem, p. 864). Faltava e continuará faltando, mas ela tergiversa: “acho que não fui boa mãe para os ibêjis” – os gêmeos Maria e João (Idem, p. 802) – “como acredito que fui para o Banjokô” – que por descuido, dela, por não ter seguido a tradição (Idem, p. 467) e por estar, sempre, olhando para outra coisa, morre sobre uma faca (Idem, p. 468) – “e para você” (Idem, p. 873). Quando ela foi essa boa mãe para Banjokô? E em qual momento ela o foi para Omotunde? Talvez por isso ela arremate a frase dizendo: “isto é, nos momentos em que estivemos juntos, antes que eu me tornasse a pior mãe do mundo” (Idem, *Ibidem*).

Ser mãe a devasta! Porque Luisa Kehinde Gama Andrade da Silva não pode ser uma só. Luisa Kehinde Gama Andrade da Silva não faz, em si, união, conjugação, agregação. Ela não é ninho nem para si mesma! Mas promete a si mesma que não confiará mais a ninguém o seu papel de mãe (Idem, p. 881) – que já é admitir que confiou – e o faz uma vez mais (Idem, p. 895), momentaneamente para os gêmeos (Idem, p. 897) e constantemente e inelutavelmente para Omotunde (Idem, p. 903). Procrastina, sempre, esse encontro e só à beira da morte, feito Hamlet, age e vai ao encontro do filho (Idem, p. 915). Mais que isso: oferece a sua morte ao e para unir-se ao filho (Idem, p. 917 e 944). Amor vira a morte pois a cristaliza e a encarquilha. Ela, nesse final, pensa “que fez o que tinha que ser feito” (Idem, p. 945) e nos seus feitos o que fez com seus amantes a desfaz porque a faz uma coisa só. E volta a partir (Idem, p. 946) para não mais ser, para não mais existir!

### Referências:

AGUALUSA, José Eduardo. **A Rainha Ginga**. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

BLACKLEDGE, Catherine. **A História de V – Abrindo a Caixa de Pandora**. São Paulo: Editora degustar, 2004.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo – O Diabo como a Sombra de Deus na História**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

FREGE, Gottlob. **Os Fundamentos da Aritmética**, in Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

FREUD, Sigmund. A Negativa, in **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

JOYCE, James. **Finnegans Wake – Finnicius Revém**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum – O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2011.

LACAN, Jacques. **Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

LACAN, Jacques. **Lacan in North Armorica**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

LACAN, Jacques. **... ou Pior, Livro 19**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. **Mais Ainda, Livro 20**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MELMAN, Charles. **Novos Estudos Sobre a Histeria**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

NAGEL, Ernest & NEWMAN, James R. **Prova de Godel**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

TWAIN, Mark. O Diário de Adão e Eva, in **Contos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.



## NORMAS PARA SUBMISSÃO DE TRABALHOS

Para submeter um artigo, exige-se que o/a autor/a ou, pelo menos, um/a dos/as autores/as possua doutorado.

Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial **desde que estejam estritamente de acordo com as normas elencadas a seguir:**

1. A contribuição deve ser original e inédita, e não deve estar em avaliação para publicação em outro periódico ou mídia acadêmico-científica, nem no prelo.
2. Os trabalhos devem ser enviados em arquivo RTF, DOCX ou DOC sem qualquer identificação de autoria, inclusive em seus metadados.
3. Os trabalhos devem vir acompanhados de folha de rosto, contendo o título do trabalho em português e em inglês, seguido de resumo em português e abstract em inglês (não mais do que 150 palavras) e constando de 3 a 5 palavras-chave abaixo do resumo, assim como das keywords correspondentes abaixo do abstract.
4. O corpo do texto do trabalho deve ser digitado em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5 linhas, com um espaço em branco entre os títulos das seções e o corpo textual. As citações longas de mais de três linhas devem conter recuo de 4 cm somente à direita antes do texto, mesma fonte, tamanho 10 e espaçamento simples. Citações curtas até três linhas devem constar entre aspas duplas e integradas ao texto.
5. Os grifos devem ser feitos em estilo de fonte itálico. O mesmo deve ser feito com os destaques para estrangeirismos e termos etimológicos. Para os títulos de obras bibliográficas em sua forma integral, o itálico também deve ser usado. Para os capítulos, ou partes de obras, deve-se usar apenas aspas duplas.
6. As ilustrações (tabelas, gráficos, fotogramas, etc.) devem ser incorporadas digitalmente no próprio texto em resolução legível para visualização na web, com suas respectivas legendas numeradas e em formato fechado. Nos casos em que as ilustrações se façam necessárias em formato aberto ou em qualidade superior, devem ser enviadas como Documento Suplementar.



7. As notas de rodapé só devem ser usadas para complementar informações indispensáveis à leitura do texto e devem ser numeradas em algarismos arábicos. Notas de título não devem ser indicadas na folha de rosto, podendo ser utilizadas no título da seção introdutória do trabalho. Não devem ser usadas notas para referências bibliográficas.
8. As citações devem obedecer à ABNT NBR 10520 em vigência, podendo, nos casos excepcionais de estudos de textos clássicos ou de literatura comparada, apresentar as abreviaturas das obras em sua apresentação de forma padronizada. e.g.:
  - a. **Comum:**  
Segundo Jakobson (1952, p. 3); ou (JAKOBSON, 1952, p. 3).
  - b. **Comparada** (*A paixão segundo G. H.* e “O homem que apareceu”):  
“a vida toda eu estivera como todo o mundo em perigo” (LISPECTOR, *PSGH*, 2009, p. 50), embora “Porque é dever da gente viver. E viver pode ser bom. Acredite”. (LISPECTOR, *OHQA*, 2009, p. 33).
  - c. **Clássicos** (*Contra os acadêmicos*):  
“a tudo isso, digo, que aparece a meus olhos e é por mim percebido como comportando terra e céu”. (AGOSTINHO, *Cont. acad.*, III, 11.24).; ou (AGOSTINHO, *Cont. acad.*, 2008, p. 124).
9. Para as referências bibliográficas e de outras fontes, usar o título **Referências** apenas. Os autores consultados devem estar em ordem alfabética, sem numeração nas entradas e com espaçamento simples. Entre uma referência e outra, uma linha em branco de 12pt. O destaque nos títulos devem vir em itálico. Na segunda entrada do mesmo autor, repetir o nome, conforme atualização da ABNT NBR 6023 de 2018. Outras formatações relativas às referências devem contemplar tais mudanças vigentes.
10. A extensão do texto não deve exceder o máximo de vinte páginas em caso de artigos e traduções, dez páginas em caso de ensaios, e cinco páginas em caso de resenhas, incluindo referências e anexos. O mínimo de páginas é flexível desde que o trabalho contemple a apresentação dos elementos estruturais próprios ao gênero textual a que se propõe.
11. Os textos originais submetidos não serão devolvidos em sua versão inicial e cada autor deve manter seu próprio arquivo devidamente seguro e seu acesso à plataforma de submissões funcionalmente ativo para efetuar reformulações porventura necessárias.
12. Os textos poderão ser enviados em fluxo contínuo a qualquer época do ano.