

ÉLCIO LUÍS ROEFERO

DE EROS AO ABISMO:
UM ESTUDO DO DESEJO EM *FELICIDADE CLANDESTINA*,
DE CLARICE LISPECTOR

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

SÃO PAULO
2006

ÉLCIO LUÍS ROEFERO

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Banca Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Olga de Sá.

**São Paulo
2006**

“Mas ao amanhecer eu penso que nós somos os contemporâneos do dia seguinte. (...) Pois agora entendo que aquilo que eu começava a sentir já era a alegria, o que eu ainda não reconhecera nem entendera.(...) – Ah, não retires de mim tua mão, eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível talvez eu entenda, oh talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos – mas não retires tua mão, mesmo que eu já saiba que encontrar tem que ser pelo caminho daquilo que somos, se eu conseguir não me afundar definitivamente naquilo que somos.”

Clarice Lispector
in: A Paixão Segundo G.H.

“De chofre explicava-se para que eu nascera com a mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir.”

Clarice Lispector
in: “Os Desastres de Sofia”

Agradecimentos:

À Profa. Olga de Sá, pela afetuosa acolhida na PUC SP, pela confiança em mim depositada, pela liberdade dada a este trabalho, pelo carinho na convivência.

À Profa. Cleusa Rios Pinheiro Passos, importante presença afetiva, por ter me apresentado a psicanálise, pelos conselhos acadêmicos e pessoais, pelo diálogo e paciência constantes.

Ao Prof. Fernando Segolin, pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação.

Aos professores Berta Waldman, Carlos Alberto da Fonseca, Maria Aparecida Junqueira e Maria José Palo, pelo afeto renovado em cada encontro.

Aos meus irmãos Cilene, Mara, Léia e Alexandre, pelas recordações de nossa infância, pelo amor que nos une, pelo respeito às diferenças.

À minha avó, Benedita, por personificar a força do desejo de vida.

Aos meus sobrinhos Felipe, Rafael e Sofia, pela alegria que trouxeram às nossas vidas.

À Nívea Marques Nogueira, amiga de infância, pelo nosso crescimento pessoal e profissional e pelas tantas outras coisas que vivemos juntos.

À Lílian dos Santos Silva (Lilica), interlocutora inestimável, pela amizade sem fim.

À Célia Rita Genovez, amiga (no sentido forte da palavra), pela companhia terna e segura, desde o primeiro ano da graduação na USP.

À Liliana Pozzi, presença materna, pelas longas conversas sobre a vida.

À Gilberto Figueiredo Martins e Dany Al-Behy Kanaan, por compartilharmos o amor por Clarice.

À Jacqueline Sant'Anna e Sueli Fidalgo, pelo afeto permanente, pela troca de experiências, pelos impagáveis conselhos profissionais.

À Paula Fábio e Viviane Magnon, pela amizade em estado puro, pelo carinho especial na encomenda dos meus livros, pelo feliz encontro que nos aproximou.

Aos meus amigos queridos: Alexandre Louzada, Aline Ricciardi, Ana Claudia Moura, Bernardo Otero Grueiro, Bráulio Tavoraro, Carla Castro, Carolina Rangel, Fabiano Deliberali, Luís Fernando Gorni, Luís Paulino Nobre, Maria da Graça Silva, Maria de Nazaré Ordonez Ablas, Maria Helena Roefero de Araújo, Marlio

Barcellos, Priscila Lizardo, Priscila Srebro, Rosa Maria Alves de Oliveira, Sara Santana, Sérgio Ricardo Rodrigues Garcia, Thaís Montenegro Chinelatto e Waldomiro Martins Neto, por fazerem parte da minha vida.

Aos amigos que eu “ganhei” do Marcio: Márcia Mendonça, Danilo Chamadoira, Lívia Lisbôa, Paulo Marquezini, Bia Borin e Marco Aurélio Campos.

À Elizabeth Cardoso, grata surpresa dos últimos tempos, pelas animadas conversas sobre literatura, congressos, cinema, teatro, cozinha, família....

Aos colegas do grupo de estudos de Crítica Literária e Psicanálise do DTLLC da FFLCH USP, em especial, Yudith Rosenbaum, Suely Corvacho e Marisa Simons, pelas enriquecedoras discussões.

Aos colegas da PUC SP, em especial, Jucimeire Endo, Regina Dworzak e Telma Saldanha.

À Ana Albertina, competente secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC SP, sempre disposta a esclarecer as nossas dúvidas nos procedimentos acadêmicos.

Aos professores e funcionários das Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, de Lorena. Agradeço, especialmente, Maria Aparecida Boncristiano e Stela Máris Leite Araújo. Às minhas alunas do curso de Letras, leitoras sensíveis e vorazes.

Aos professores, funcionários e alunos da E.E. Eva Esperança Silva, em Ilhabela.

Ao Programa Bolsa Mestrado da Secretaria de Estado da Educação, que financiou a pesquisa. À Diretoria de Ensino de Caraguatatuba, em especial, à Margarete e Vera, impecáveis e atenciosas nos trâmites burocráticos.

Dedico

Ao **Marcio Marconato de Carvalho**,
meu primeiro leitor.

Aos meus pais,

Élcio Roefero,
exemplo maior de ética e
honestidade.

e

Maria Catarina de Camargo Roefero,
de quem herdei o amor pelo ofício de professor.

*“...O dar-vos quanto tenho e quanto posso,
Que quanto mais vos pago, mais vos devo.”*

Luís de Camões

Banca Examinadora:

Olga de Sá – PUC SP (orientadora)

Cleusa Rios Pinheiro Passos – USP

Fernando Segolin – PUC SP

Berta Waldman – USP/UNICAMP (suplente)

RESUMO

Propomos, nesta dissertação de mestrado, uma leitura do desejo na obra de Clarice Lispector, partindo do estudo de “O primeiro beijo”, “Tentação”, “Felicidade clandestina”, “Restos do carnaval” e “Os desastres de Sofia”, que compõem o volume de contos *Felicidade clandestina*, publicado em 1971.

Cada conto escolhido aponta para um diferente movimento do desejo e sua aprendizagem na construção do sujeito. Dessa forma, a partir de um estado desejanste, a personagem clariciana mergulha num processo de auto-descoberta, que transita entre o gozo e a frustração, essenciais na busca constante que operam em si mesmas.

Na análise desse *corpus*, usamos como principal referencial teórico a confluência Literatura/Psicanálise, uma vez que a linha de pesquisa privilegia o estudo das personagens de Lispector, sempre inseridas num limiar entre o dizer e o não-dizer.

Na introdução desse trabalho, percorremos várias leituras acerca do desejo e sua possível constituição, encontrando ecos nas teorias de Freud e seus seguidores, além de uma breve inserção no pensamento filosófico.

No primeiro capítulo, tecemos um percurso teórico das relações entre Literatura e Psicanálise. Nos capítulos seguintes, detemo-nos nas análises dos contos escolhidos, culminando no estudo de “Os desastres de Sofia”, obra que antecipa recorrentes temas da contística clariciana, sobretudo a constituição da infância enquanto espaço de risco.

Ao elegermos a investigação do desejo na ficção de Lispector, bem como os seus desdobramentos e frustrações, percebemos uma organização das diferentes formas de configuração das relações de personagem, identidade e alteridade. Ao mesmo tempo, vislumbramos um terreno fértil onde floresce o desconhecido do Outro em confronto com o desconhecido de si.

ABSTRACT

In this Master's thesis we seek to read the concept of desire in Clarice Lispector, starting from the study of "O primeiro beijo" [The first Kiss], "Tentação" [Temptation], "Felicidade clandestina" [Clandestine Happiness], "Restos do carnaval" [The remains of Carnival] e "Os desastres de Sofia" [Sofia's disasters], which comprise the book of short stories entitled *Felicidade clandestina*, published in 1971.

Each short story chosen for this work points to a different movement of desire and of learning towards the subject construction. Thus, from the desiring state, the character in Clarice Lispector dives into a realm of self-discovery, wandering from joy to frustration – essential in the constant search of themselves.

While analyzing this corpus, our main theoretical framework was the convergence of Literature and Psychoanalysis, since the line of research that we follow allows for the study of Lispector's characters – always torn between the *spoken* and the *non-spoken*.

In the introduction, we went through several of the readings carried out about desire and its constitution, finding echo in Freud theories – as well as in those of his followers – besides taking a glance at the philosophical thought as well.

In the first chapter, we weaved our theoretical path between Literature and Psychoanalysis. The following chapters were dedicated to the analyses of the chosen short stories, culminating with the study of "Os desastres de Sofia" – a story that anticipates recurring themes found in Lispector's short stories, especially in terms of childhood constitution as a risky space.

When we selected to investigate desire in Lispector's fiction, as well as the unfolding elements and frustrations, we noticed that there was a typical organization of the different forms, by which the characters' relations, identities and alterities were interwoven. At the same time, one can see a fertile terrain in which the Other's unknown and flourish in confrontation with the self's unknown.

SUMÁRIO

Introdução	3
Capítulo I Literatura e Psicanálise: da Teoria à Crítica	17
Capítulo II A Galatéia de Clarice: “O Primeiro Beijo”	42
Capítulo III Imagens da Solidão: “Tentação”	54
Capítulo IV Restos de Felicidade	66
Capítulo V Uma Aprendizagem ou O Livro de Sofia	83
Considerações Finais	108
Referências Bibliográficas	115

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

“O objeto do desejo se apresenta como um objeto salvo das águas do amor.”

Jacques Lacan, Seminário sobre “Le Transfert”.

“Se as paixões se excitam no olhar e crescem pelo ato de ver, não sabem como se satisfazer; o ver abre todo o espaço ao desejo, mas ver não basta ao desejo. O espaço visível atesta ao mesmo tempo minha potência de descobrir e minha potência de realizar. Sabemos o quanto pode ser triste o olhar desejanete.”

Jean Starobinski, L’oeil vivant.

Desde 1944, ano em que publicou *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector foi considerada pela crítica uma escritora original, capaz de conduzir a “palavra escrita a limites até então não explorados” no cenário das letras nacionais.

Escrever sobre Clarice Lispector é enveredar por caminhos movediços, onde as palavras e seus significados se deslocam constantemente, percorrendo lugares, sensações e sentimentos depositados em espaços obscuros e inconstantes da mente.

Transbordando uma prosa “docemente aguda”, o texto clariciano ecoa como algo à margem do compreensível aos olhos comuns, daquilo que estamos habituados a ler e reler. Em seu lugar de solidão no cenário das letras brasileiras, Clarice Lispector e sua prosa são comumente aproximados de escritores estrangeiros, de evidente sondagem psicológica, como é o caso de James Joyce e Virgínia Woolf.

Ler Clarice Lispector é emaranhar-se numa teia de linguagens, para lá se perder, enredado na refinada trama de signos, tessitura de amor, desejo e morte. Impossível sair ileso desse embate em que narrador, personagens e leitor se misturam, num jogo especular em que palavras e imagens, sons e silêncio se combinam segundo uma lógica complexa, criadora de subjetividade.

Para o crítico Benedito Nunes (1997, p.56), partindo da irremediável dependência do homem em relação à linguagem, as personagens de Clarice vagueiam no limite da alienação segura e do desamparo caótico do universo não humano. Esse é o território em que a escritura de Clarice se desenha: no limiar entre o ser e o dizer.

Podemos perceber, por vezes, que na literatura clariciano o silêncio, aliado ao olhar, conduz ao ponto de partida do trabalho que

ora iniciamos: a investigação do *desejo*, emoldurando e impulsionando a ação, os devaneios ou os fluxos de consciência de suas personagens. Como objeto dessa pesquisa, procuraremos evidenciar as diversas faces do desejo que movem as personagens claricianas, em diálogo com teorias e conceitos propostos pela Teoria da Literatura em confluência com a Psicanálise. Como corpus dessa pesquisa, foram escolhidos os contos “Felicidade Clandestina”, “Restos do Carnaval”, “Tentação”, “Os Desastres de Sofia” e “O Primeiro Beijo”, que integram o livro *Felicidade Clandestina*, publicado pela primeira vez em 1971. Cabe aqui ressaltar que os contos apresentados acima também aparecem no volume de crônicas *A Descoberta do Mundo*, lançado em 1984, reunindo as crônicas semanais de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil*, entre os anos de 1967 e 1973. Listaremos a seguir, na ordem exposta na abertura do parágrafo, os títulos iniciais desses contos, aqui enquadrados como crônicas: “Tortura e Glória” (1967), “Restos do Carnaval” (1968), “O Intransponível” (1969), “Travessuras de uma Menina I, II, III e noveletas” (1970) e “O Primeiro Beijo” (1971).

Na tentativa de conceituar o *desejo* apresentamos, a seguir, uma breve digressão. Em “Os Caminhos do Desejo”, Flavio Di

Giorgi (2002) apresenta um significativo ensaio sobre a origem da palavra desejo, retomando os vários termos latinos que a formaram e os vários significados pelos quais passou ao longo da história. Cabe destacar que o termo *Wunsch* utilizado na teoria freudiana tem como raiz *van*, *ven*, que está em *venus*, palavra oriunda do latim clássico, cuja significação primeira era 'desejo' em sentido amplo e depois passa a designar o ato sexual. *Venus* veio a substituir o verbo *cupio* (eu desejo), mas também veio a cair em desuso com esse sentido; entretanto, devido ao parentesco com um termo indo-europeu, *venus* foi conservado na língua germânica com o sentido de desejo e *Wunsch* adquire com Freud uma amplitude que o eleva a conceito importante dentro da teoria psicanalítica.¹

Ainda segundo Di Giorgi (idem), os latinos passaram a usar *desiderare* e esse verbo veio originar a palavra desejar em

¹ De acordo com o *Vocabulário da Psicanálise* de J. Laplace e J.-P. Pontalis, “a definição mais elaborada [de desejo] refere-se à vivência de satisfação após a qual a imagem mnésica de uma certa percepção se conserva associada ao traço mnésico da excitação resultante da necessidade. Logo que esta necessidade aparece de novo, produz-se-á, graças à ligação que foi estabelecida, uma moção psíquica que procurará reinvestir a imagem mnésica desta percepção e mesmo invocar esta percepção, isto é, restabelecer a situação primeira da primeira satisfação: a essa moção é que chamaremos desejo; o reaparecimento da percepção é a “realização do desejo” (2001, p.159).

português, como a conhecemos atualmente. “*Desiderare vem da palavra sidus, sideris, que quer dizer “astro”, “estrela” (...) Isso vem da linguagem dos adivinhos e arúspices, dos homens que tentavam interpretar o futuro em Roma. (...) Esse ato de contemplar os astros chama-se considerare, de onde veio o português considerar*” (p. 133). Mais à frente o autor nos revela que *desiderare* seria o termo para indicar alguém que havia desistido de ler os astros e, daí, nos apresenta a conseqüência disso com uma apresentação da concepção moderna do termo desejo em consonância com a idéia de desejo na teoria lacaniana.²

*Isso era desiderare, “desistir dos astros”.
Isso é que é desejar, desejar é ter a certeza da
ausência, da ausência, não tenho o que quero*

² O desejo em Lacan recebe uma significação nova e é alçado ao centro de sua teoria. “Sinteticamente, podemos afirmar que nos escritos lacanianos o desejo é entendido como ‘falta de seu objeto’, diferentemente de Freud, que sugere o desejo como ‘realização espontaneamente alucinatória de seu fim’. Segundo Kaufmann: ‘O desejo , para Lacan, não é apenas a representação sexual e imaginária da perda, mas uma maneira que o sujeito tem de se identificar com a perda. O tempo do desejo substitui um ‘isso que me falta, um outro possui’ por um ‘isso que me falta, que jamais terei, dependendo disso porque aí fundo o meu desejo’. O desejo nasce, portanto, dessa inversão do valor da falta em ‘força da pura perda’” (1996, p. 119).

e por isso eu desejo, então desejar, na sua origem, quer dizer: desistir de olhar os astros, desistir de especular sobre o futuro, com grande realismo você reconhece que você não tem o que você quer, e por isso bye bye astrologia, bye bye Tarot, bye bye I Ching (...) e outros mantes e quiromantes. (...) eu não tenho nada, eu quero curtir a certeza da ausência (...) você desliga da tua prisão a idéia de destino (...) primeiro passo para você desejar ter o que não tem é desejá-lo, não é? É reconhecer a ausência, é marcar o objeto da tua busca (...) (p. 133).

Para reforçar nossa primeira interpretação sobre a teoria do desejo lacaniana, nos apoiamos também em Maria Rita Khel (2002):

A realidade é inimiga da satisfação absoluta do desejo, mas o princípio de realidade dentro de nós, aliado do princípio do prazer, nos ensina os caminhos para a vida e para o amor em troca do abandono do narcisismo primário. É dessa brecha entre o tudo que se quer e aquilo que se pode que nascem as possibilidades de

movimento do desejo, movimento que não cessa enquanto a vida não cessa. Não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é por isso que ele não pára de renascer de cada pequena satisfação, de cada pequeno repouso: é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui, vou buscar em outro lugar (...) (p. 476-7).

Essa delimitação do desejo como o reconhecimento da falta que constituiu o sujeito e o move, portanto, é a que nos orientará no percurso da análise dos contos de Clarice Lispector.

Partindo da presença de aspectos da teoria psicanalítica nos contos de Clarice Lispector, buscando tanto sua relação “interna” (leitura analítico-representativa) quanto a “externa” (o papel do contexto cultural nessa presença) e o estabelecimento das relações entre Literatura e Psicanálise (cf. Rosenbaum, 1999), buscaremos a função do desejo em co-relação com as funções da personagem. Dessa forma, trataremos de investigar como o texto literário trata o desejo, em suas diversas manifestações e desdobramentos.

Renato Mezan (1988) sugere que, o desejo em Freud e Melanie Klein traduz uma relação entre inveja e angústia. Assim, o objeto do desejo é um objeto perdido, e por esta razão ele se define como indestrutível. Mezan escreve:

Um primeiro objeto trouxe satisfação, e, como consequência desta experiência, o traço mnésico de uma certa percepção ficou associado ao traço mnésico da excitação resultante da necessidade.
(p. 105).

Dessa forma, desejo e necessidade são conceitos distintos que, mesmo dialogando entre si, denotam movimentos diferentes. Por exemplo, para uma leitura do conto “Felicidade clandestina”, torna-se fundamental essa delimitação, uma vez que a realização do desejo, antes revestido como necessidade, opera no registro da fantasia, numa espécie de estratégia de gozo e controle.

No tocante à epifania, buscamos encontrar uma ligação entre êxtase e frustração como pontos de chegada dos movimentos de

pulsão de vida e morte. Olga de Sá (1979) nos mostra as epifanias de beleza, as epifanias do feio, as epifanias da náusea e as “anti-epifanias” (que revelam o ser pelo seu avesso). Podemos então acreditar que, em primeira análise, a percepção, a realização ou a frustração do desejo, presente no enunciado dos contos que integram o corpus dessa dissertação, podem configurar como elementos agregadores de sentido, uma vez que se buscará tecer relações entre pólo epifânico e as representações e articulações dos significantes que conduzem ao sentido do objeto, tanto no pensamento quanto na linguagem.

Como um percurso para esta dissertação, temos o “decifrar” dos processos que conduzem a personagem clariciana. Se, por um lado, a melancolia comumente figura entre os temas preferidos da autora, ela também pode vir associada à negação do desejo. Negar o desejo contraria o princípio da psicanálise freudiana, uma vez que Bellemin-Noël (1983) aponta que o Inconsciente e o Desejo nasceram juntos e formam par, tanto na história das idéias como na de cada ser humano. Por outro lado, oposto ao melancólico, temos o sujeito centrado no êxtase. No corpus de nosso trabalho, vemos o êxtase em

diálogo com o reconhecimento, essencial no percurso de formação da personagem.

Esse desejo de reconhecimento assim como o desejo do desejo do outro – por exemplo, no conto “Os Desastres de Sofia” – tramam todas as relações do sujeito pela via dos significantes. Percebemos aí uma organização das diferentes formas literárias de configuração das relações de personagem, identidade e alteridade. Ao mesmo tempo, vislumbramos um campo fértil onde floresce o desconhecido do Outro. Constrói-se uma dialética entre esse desconhecido do Outro e a tomada de consciência do desconhecido em si.

Marilena Chauí (2002), no ensaio “Laços do Desejo”, percorre, na filosofia, distintas definições e indagações acerca do desejo e do objeto desejado, além de estabelecer uma importante dualidade, aqui reproduzida, tendo o amor como princípio: *Amor ferinus*: desejo sensual para sempre carente e insatisfeito; *Amor divinus*: desejo intelectual destinado à bem aventurança da plenitude. Ainda segundo Chauí (idem), na esteira de Leão Hebreu, desejo e amor caminham juntos, numa relação de completude. Lemos:

“O desejo é o pensar que desce do alto da mente para suprir as privações do amor. O desejo é anelar que sobe do coração, ansiando pela vida que lhe falta. (...) O desejo na Renascença é fundido, pouco a pouco, com o amor – o amor é desejo de união com o amado e todo desejo é amor e todo amor é desejo.” (p. 23)

Ainda tratando de desejo e amor, Chauí (idem) busca em Hobbes outra elucidativa questão:

“Do que os homens desejam se diz também que amam, e que odeiam aquelas coisas pelas quais sentem aversão. De modo que desejo e amor são a mesma coisa, salvo que por desejo sempre se quer significar a ausência do objeto e quando se fala em amor, geralmente se quer indicar a presença do mesmo.” (p. 24)

Para a autora, Espinosa antecipa a teoria do desejo proposta por Freud a partir da Interpretação dos Sonhos. Percebe-se que tanto Freud quanto Espinosa enlaçam desejo e memória e sinalizam um caminho em que *“a ligação mnésica estabelecida com uma certa percepção faz com que procuremos restabelecer a situação primeira da satisfação – e esse movimento chama-se desejo”* (p. 25). Assim, o desejo instaura-se na reprodução alucinatória das percepções presentes que se tornam sinais precários de sua satisfação.

Em suma, o desejo institui, peculiarmente, a relação originária entre o homem e o seu Outro, na tentativa de reconhecimento ou, ainda, no desejo de plenitude. Mais além, deriva do pensamento de Lacan a famosa sentença que atesta ser o desejo uma força que não almeja, necessariamente, o Outro, mas sim, ser para o Outro objeto de desejo: *“o desejo é desejo do desejo do outro”*.

CAPÍTULO I

LITERATURA E PSICANÁLISE: DA TEORIA À CRÍTICA

“A literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta.”

Fernando Pessoa

“A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprimir pela linguagem, ela própria sentida como falta.”

Leyla Perrone-Moisés

Antonio Candido (1995), no ensaio “O direito à literatura”, constrói, de maneira breve e certa, uma definição para “literatura” e sua relação com a humanidade. Lemos:

“Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de

todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (p. 242).

A respeito da Psicanálise, Jean Bellemin-Noël (1983) nos empresta um possível paradigma:

“A psicanálise (entendo por este termo a doutrina freudiana) mais do que uma ciência é a arte de decifrar uma verdade em todos os setores enigmáticos da experiência humana, tal como o homem a vive, isto é a “fala” a um outro ou a si mesmo. Não distinguindo um sujeito de um objeto de conhecimento, ela nega que exista um sujeito definido ou definível, e objetos de pensamentos que não sejam habitados, desviados pelas artimanhas, tentativas, desejos de uma parte do sujeito” (p. 9).

Ao longo da obra de Sigmund Freud, as referências à literatura foram uma constante. O mestre de Viena, com frequência, encontrava na literatura uma confirmação de suas construções

teóricas e apontava – de maneira polêmica – ser as criações poéticas (e as obras de arte em geral), todas obras de fantasia, a realização de um desejo e a correção de uma realidade insatisfatória.

Centrando-se na leitura do texto literário aliada às teorias de Freud e seus seguidores, da interdisciplinaridade que compreende a literatura e a psicanálise, Adélia Bezerra de Meneses (2004) nos diz:

“Com efeito, as relações entre Literatura e Psicanálise se dão em mais de um nível: desde a utilização da Palavra como matéria-prima comum, até a refinada fórmula lacaniana do “inconsciente estruturado enquanto linguagem”, passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, lendas, lapsos, epopéia, romance, poema – a imersão do inconsciente. Pois a arte é um espaço onde se permite ao inconsciente aflorar; e a psicanálise é antes de mais nada o reconhecimento desse inconsciente. E desde Freud, cujas poderosas intuições não dispunham ainda do arsenal da Lingüística estruturada enquanto ciência, até hoje em dia, as relações entre Linguagem e Inconsciente se tornam cada vez mais explícita” (p.11).

Ainda na esteira de Adélia Bezerra de Meneses (idem), podemos acrescentar que a literatura provê arquétipos de comportamento. Dessa forma, a literatura, num processo inaugurado por Freud, tornou-se a fonte para a denominação de categorias fundantes da Psicanálise: Édipo, narcisismo, sadismo, masoquismo - e também paradigmas de modos de ser: bovarysta, quixotesco, acaciano, macunaímico...

A respeito da afinidade existente entre Literatura e Psicanálise, e suas possíveis relações, Hórus Vital Brazil (1992) escreve:

“Se a psicanálise é possível é porque nós, enquanto psicanalistas presos ao “princípio da não-resposta”, do nosso “lugar” que é um topos que não responde ao significado ou ao enunciado, possibilitamos que as refrações do significado, as ressonâncias e as escansões das palavras mobilizem a disponibilidade interpretativa da subjetividade fazendo que a fala diga mais do que quer dizer, indicando o interdito na demanda de análise que é

endereçada, não à passividade de um ouvido que só escuta, mas ao psicanalista que decifra; da mesma maneira que o escritor da obra literária, buscando o interlocutor como leitor ideal em uma demanda de comunicação e reconhecimento, vem encontrar o ativo leitor que interpreta e pode, portanto, ler além do escrito, fazendo uma aproximação à interpretação psicanalítica do texto literário” (p. 55).

A análise literária com base psicanalítica não é nova na práxis da crítica literária. Talvez, caiba, entretanto, um breve panorama desse instrumental teórico na análise da linguagem literária. Seu início, nos anos de 1930, sobretudo na França, mostra uma crítica preocupada em estudar o autor e apontar as neuroses do gênio, como é o caso de René Laforgue (1931), que retrata o ‘fracasso’ em Baudelaire. Chamada de *patografia*, essa linha de abordagem centra suas análises na vida do autor: seus dramas e traumas pessoais, de acordo com Bellemin-Noël (1983). Outra vertente, conhecida como *psicobiografia*, trabalha também com o propósito de investigar o autor em primeiro plano. Posteriormente, cabe destacar a *psicocrítica* de

Charles Mauron (1948) com seu “modelo das metáforas insistentes”, que permitem configurar uma rede de relações em que desponta o “mito pessoal” do autor, de forma a tornar a análise apoiada no texto. Ainda assim a biografia do escritor é relevante demais.

Conforme nos ensina ainda Bellemin-Noël (1983), somente nos anos de 1970 é que surgem as primeiras propostas mais diretamente ligadas à análise textual, denominada *textanálise* ou *piscaleitura*, que abrem mão da vida do autor e sua repercussão na obra literária. Nesse sentido a contribuição de Lacan é decisiva e a mediação entre psicanálise e literatura ganha importantes nomes de áreas como a Lingüística (Saussure, Jakobson) e a Filosofia (Derrida, Paul Ricouer, entre outros), além de grandes pensadores como Gaston Bachelard, Jean Starobinski e Roland Barthes, que reconhecem a contribuição da psicanálise na interpretação da cultura, segundo aponta, de forma elucidativa, a pesquisadora Cleusa Rios Pinheiro Passos (1995, p.15-24).

Num ensaio claro e didático, Samira Chalhub (1999, p. 22-5) enumera e sintetiza os escritos de Freud cujo objetivo foi a literatura. Para a pesquisadora, o mestre vienense é um “admirador espantado diante da criação”, no que concerne o fazer literário. Foram

dignos de nota os trabalhos: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1906), *Dostoievski e o Parricídio* (1928), *O Estranho* (1919), *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), *O Moisés de Michelângelo* (1914), *O interesse científico da psicanálise* (1913), *O tema dos três escrínios* (1913), *Uma recordação da infância de Dichtung und Wahrheit* (1917), *Uma nota sobre o Bloco Mágico* (1925) e *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910).

Freud sempre demonstrou grande admiração pelos grandes escritores porque, guiados unicamente pela intuição, alcançaram profundidades do espírito humano. Sófocles em seu *Édipo rei*, por exemplo; Shakespeare em *Hamlet*; Dostoievski em suas novelas, etc. Todos eles pintaram condutas que a psicanálises, como técnica científica, desvelaria. Escreve Freud (2003):

“E os escritores criativos são aliados valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se

nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.” (p. 10-1)

O interesse pela literatura não é privilégio apenas de Sigmund Freud. Jacques Lacan também cita autores de diferentes nacionalidades e aconselha, de modo entusiasta, os jovens analistas ao estudo do texto literário. A respeito do fato, Philippe Willemart (1995) escreve:

“Embora usando a topologia, os símbolos, os modelos, as estruturas, Lacan inclui a literatura no campo de suas pesquisas e na formação dos analistas. Se, por um lado, salienta a antecendência do campo analítico sobre qualquer outro, por outro lado, define a literatura como litoral e fronteira entre a verdade do inconsciente e um saber em Lituraterre A ação analítica tanto quanto a literatura situa-se antes da constituição do saber da ciência psicanalítica ou da crítica; as duas manejam a linguagem pelas associações do analisando e a pontuação do analista no

consultório ou pela enunciação na escrita”
(p.145-6).

O próprio Lacan reconhece, na obra de Freud, a importância do texto literário. Isabel Paraíso (1994), pesquisadora espanhola, empresta-nos a citação:

“Según Lacan, Freud derivó su inspiración, su manera de pensar y sus armas técnicas más de la literatura de ficción que de las ciencias. Nosotros no lo creemos así, pero ciertamente, al ser Freud un hombre muy culto y amante de las artes – en la tradición humanista de los médicos – , es lógico que tome la literatura y el arte tanto como puntos de referència para sus teorías como para su confirmación” (p. 55).

Com efeito, se a literatura foi, num primeiro momento, um campo de prova para a psicanálise, um lugar em que esta buscava verificar a eficácia e a validade de seus princípios, acabou por se tornar, com o desenvolvimento da própria reflexão psicanalítica, o

lugar em que aquele que supostamente ocupa o papel de analista se depara com seu próprio desejo, aponta Marcelo Jacques de Moraes (1992).

Dessa forma, num processo inaugurado por Freud, vemos dois movimentos de investigação trilhados e privilegiados em diferentes momentos históricos. Conforme escreve Rafael Andrés Villari (2002, p. 21), por um lado, parece estabelecer-se entre a Literatura e a Psicanálise uma relação *aditiva* em que se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica e, por outro, vislumbra-se uma atitude que poderíamos chamar de *extrativa*, interessada em tentar resgatar do texto literário a particularidade que pudesse nutrir a Psicanálise.

De acordo com José Guilherme Merquior (1980), boa parte da “imagística poética” escapa ao controle consciente do escritor. Assim, o autor elabora os seus enredos e incorpora inúmeras convenções artísticas, porém, o mais denso de suas produções, o sentido latente de suas imagens temáticas ficam à deriva. Com isso, para captar uma “mensagem oculta”, a psicanálise personifica o meio ideal.

No entanto, para Valéria Jacó Monteiro (1987), tanto a literatura como a psicanálise são áreas privilegiadas para a análise de tudo aquilo que vai além das aparências, além do que é dito. Segundo a pesquisadora, a literatura configura-se como uma mimética do verossímil, um testemunho “demasiadamente humano” de algo inscrito no contexto de uma *poíeses*. A psicanálise, por sua vez, “*possui um saber e uma prática sobre os efeitos da linguagem no sujeito, isto é, sobre sua lógica estrutural discursiva*” (p.31).

Para a prática dessa confluência, Jean Bellemin-Noël (1983) nos propõe ler “com os óculos de Freud. Para o ensaísta:

“Ler com os óculos de Freud é ler numa obra literária – como atividade de um ser humano e como resultado desta atividade – aquilo que ela diz sem o revelar, porque o ignora; ler o que ela cala através do que mostra e porque o mostra por este discurso mais do que por um outro” (p.19).

Entretanto, torna-se fundamental não perder de vista a especificidade do literário, uma vez que a psicanálise será fonte de

elucidação à análise do texto ficcional. Nesse sentido, “analisar” a personagem sob a ótica da clínica psicanalítica é uma praxis errônea que deve ser evitada, sob o risco de tornar o texto literário mero pretexto para especulações de caráter duvidoso.

Com uma leitura aguda e competente do texto literário, Yudith Rosenbaum (1999) assiná-la um possível caminho a ser seguido pelo pesquisador que deseja enveredar por essa linha de pesquisa. Lemos:

“Nosso foco prioritário será, como se espera de uma crítica literária não reducionista, a organização do discurso lingüístico, ou seja, o movimento da narrativa no jogo dos planos sintático, metafórico, sonoro etc. E a Psicanálise, enquanto olhar abrangente dos vários níveis textuais, constituindo-se muitas vezes na possibilidade do salto interpretativo a partir dos elementos que a análise estilística decodificou, deverá inserir-se aqui como instrumento de construção dialética entre os sentidos latente e manifesto do texto” (p. 21-2).

Outro importante referencial teórico, Cleusa Rios Pinheiro Passos (1995), aponta ser o texto literário “um tecido de significantes, em que giram saberes diversos, entre eles o psicanalítico.” Porém, a pesquisadora alerta:

“não nos interessa ‘diagnosticar’ ou assinalar uma estrutura ‘neurótica’ ou o recorrente complexo de Édipo nas entrelinhas de uma obra” (p. 22-3).

Com base nas contribuições lacanianas à ciência psicanalítica, que atesta que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, Leyla Perrone-Moisés (2006), oferece quatro “regras” fundamentais ao estudo do texto literário, na confluência entre literatura e psicanálise:

- “1 – Lembrar que o texto literário é, antes de mais nada, obra de linguagem;*
- 2 – Abandonar a miragem de uma interpretação última e definitiva;*
- 3 – Privilegiar a produção do sentido e não a troca enganosa de sentidos plenos e prévios;*

4 – Dispensar o biografismo, que confunde indivíduo falante com enunciador” (p.116).

Por fim, acreditamos no fato de que a Literatura e a Psicanálise têm em comum a leitura do humano e partem do uso da palavra como matéria prima. Adélia Bezerra de Menezes (2004), em seu *Do poder da palavra*, utiliza como epígrafe os seguintes dizeres de Paul Ricoeur:

“Onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar”.

Iniciamos esse breve percurso teórico citando o professor Antonio Candido. Para finalizar, tomamos novamente de empréstimo palavras do mestre, tecendo brilhantemente precauções sobre um fazer crítico integrador:

“[...] mostrar de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade

ou do ser. [...] O alvo é analisar o comportamento ou o modo de ser que se manifestam dentro do texto, porque foram criados nele a partir de dados da realidade exterior” (1998 : 9-10).

Trataremos agora da fortuna crítica clariciana, tendo como recorte estudos que partem da intersecção entre Teoria da Literatura e Psicanálise. Cabe aqui ressaltar que a década de 90 foi extremamente fecunda aos trabalhos acadêmicos acerca da obra de Clarice Lispector, principalmente às pesquisas que se valeram das contribuições da teoria de Freud e seus seguidores.

Lucia Helena Vianna (1999), no ensaio “A Pietá – A confissão de um êxtase”, trata de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, um romance falhado, segundo informa a pesquisadora. Entretanto, publicado em 1969, época em que Clarice já era importante nome no cenário literário brasileiro, o romance é rotulado como adepto da *obra aberta*, propagada por Umberto Eco.

Lúcia Helena parte da imagem da Pietá, de Miguel Angelo, que Clarice Lispector evoca na cena romanesca em que Lóri se entrega a Ulisses, para dissertar sobre o romance. Muito há de erótico

e sagrado na entrega total entre homem e mulher e, no texto clariceano, uma multiplicidade de sentidos pode ser vislumbrada, uma vez que em toda *Uma aprendizagem* se percorre a lei do desejo e da espera, nos dois únicos personagens do livro. Todavia, a tônica da ensaísta é focar o instante final do romance:

(...) era como depois das grandes jornadas, quando um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da Mãe. E para Lóri era bom porque a cabeça do homem ficava perto dos joelhos e perto de suas mãos, no seu regaço que era a sua parte mais quente. E ela pôde fazer seu melhor gesto: (...) pegar aquela cabeça cansada que era fruto dela e dele. Aquela cabeça de homem pertencia àquela mulher. Nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano” (LISPECTOR, 1998, p. 144).

De acordo com Vianna (1999, p.162), a fantasia da cena final do romance trabalha o desejo por meio do jogo de amor e doação. Nela, o homem suporta a ameaça de devoração que para ele se oculta no amor de uma mulher; A mulher, por sua vez, pode suportar, na mesma entrega, o fantasma da perda do Nome, o seu triunfo sobre o pai. Ainda há, nas duas estâncias amorosas, antes antagônicas, a harmonia suprema, quando o homem pode doar à companheira o seu mais precioso bem. Ainda segundo Vianna, no instante do gozo ocorre a ilusão do preenchimento do não-lugar, destino das personagens de Clarice: A “mãe das mães”, a Pietá, que acolhe o filho no seio e o guarda na hora da morte; a “mãe de todos os homens”, a imagem profana da prostituta, a mulher carnal que conduz à iniciação. No desfecho do romance, a evocação a um Édipo é inevitável. Lóri, a Mulher, como amante de Ulisses, pôde, enfim, suportar a perda do Nome e o corte da relação patronímica, enquanto Ulisses aceita a limitação da própria mortalidade. A Pietá, para Vianna, evoca esse instante: o pai morto nos braços da filha, que agora, liberta, quer gozar sua condição de Mulher. A densidade simbólica da Pietá é infundável: segundo a ensaísta, a cena romanesca autoriza diversas inversões de papéis, como o clássico da mãe amorosa com o

filho no regaço; o filho apaixonado, em êxtase, nos braços da mãe desejada; o pai sustentado ao seio da filha, agora amante e protetora. No instante da entrega entre Lóri e Ulisses, no texto de Clarice Lispector, a imagem assume a forma amado e amante, desvanecidos pelo jogo da entrega total: "deitados no chão eles se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza".

Diante das múltiplas imagens que a cena romanesca do texto clariceano evoca, podemos associar as ideias propostas por Lúcia Helena Vianna ao texto "O Tema dos Três Escrínios" (1913), de Sigmund Freud. Nele, a figura feminina também se desloca, dando espaço a novas leituras acerca da relação do homem com o feminino.

No texto, ao tratar da tragédia *Rei Lear*, de Shakespeare, Freud faz uma interpretação alegórica das três figuras femininas, apontando a representação das três inevitáveis relações que um homem mantém com uma mulher. Elas são as três formas assumidas pela figura da Mãe: a mulher que dá à luz (a própria mãe); a mulher que é sua companheira (a amada escolhida segundo o modelo da mãe); a mulher que o destrói (a Terra Mãe, que o receberá na morte).

Trataremos agora da leitura do texto “A deformação essencial”, de Daniela Mercedes Kahn (2000), em *A via crucis do outro*³.

Daniela Kahn pretende, ao escrever sobre a crônica “A geléia viva”, de Clarice Lispector, rastrear as formas de representação do outro, sobretudo sua representação primitiva associada ao reconhecimento da diferença. Cabe, talvez, acrescentar à nossa leitura o conceito de estranho, desenvolvido por Freud, para melhor elucidar a interpretação lançada pela pesquisadora

“O tema do ‘ estranho’ (...) relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador — com o que provoca medo e horror; certamente, também a palavra nem sempre é usada num sentido claramente defínível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. (...) A palavra alemã ‘unheimlich’ é obviamente o oposto de ‘heimlich’ [doméstico], ‘heimisch’ [nativo] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que

³ Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2000, sob orientação da Profa. Dra. Regina Lucia Pontieri. O mesmo trabalho foi publicado, posteriormente, pela editora Humanitas, em 2005, mantendo o título original.

aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar (...) unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz"
(FREUD, 1976, p.85-7).

O texto de Kahn busca uma ambivalência entre a narradora de "A geléia viva" e a geléia disforme, a partir do próprio ponto de vista de quem narra, ora em primeira pessoa, ora em terceira. Assim, sujeito e objeto modulam oscilações, que incluem olhar e ser visto. Dessa forma, na dissertação, se por um lado a narradora se identifica com a geléia 'deformada sem se derramar', por outro ela parece observar a geléia de fora, mas numa nítida relação de espelhamento: *'Quando olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento em sua vida.'*

Diz ainda Kahn:

"Não é de espantar que, ao invés da própria beleza, a narradora veja nesses espelho 'a sua deformação essencial'. De-formação no sentido mais literal possível, no sentido mesmo da abolição da forma, dos contornos,

dos limites do corpo e da personalidade, presentificado na ambiguidade da própria perspectiva narrativa em que esse eu protéico pode ser ela e até mesmo nós. Deformação que atinge não somente aquele que se mira no espelho mas também o próprio espelho, já que espelho e imagem parecem representar aqui as duas faces do mesmo” (p. 48).

Provavelmente temos na forma geléia a projeção de 'um duplo fastasmal, um duplo vivenciado como o Outro, o estranho que desestabiliza e aterroriza por constituir uma matéria primária, lenta, neutra, sobretudo viva. Para Daniela Kahn, o duplo também é uma projeção do “mesmo”, e nesse confronto da narradora consigo mesma, a geléia representa a parte mais primitiva do ser cindido, projetada no ambiente externo, interpondo-se como duplo entre ela e o mundo.

O tema do duplo, na tradição literária ocidental, é freqüente, assim como a libertação do protagonista do seu duplo fantasmal, por meio de um assassinato que se configura como ou pelo suicídio efetivo do protagonista. Na crônica de Lispector, também a

narradora pretende atirar-se do terraço, na agonia de fugir da geléia. O que a faz desistir é enxergar os olhos da geléia, personificados no escuro da noite. A noite havia se transformado em geléia e a morte significaria a fusão definitiva com a substância viva, despida de contornos e forma, por isso desconhecida e assustadora. Ao desistir do suicídio, a narradora adentra um processo de reestruturação, que culmina na recomposição da identidade, ainda que seja uma reestruturação que implique perdas.

"Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz. E vi o quarto de contornos firmes. Havíamos endurecido a geléia viva em parede; havíamos endurecido a geléia viva em teto; havíamos matado tudo que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva " (LISPECTOR, 1999, p. 232)

Em suma, a leitura de Daniela Kahn é incisa, sem se deixar contagiar pelo excesso nem cair em arapucas da confluência Literatura - Psicanálise. Cabe ainda comentar, no campo do literário, um interessante passeio pelos gêneros, presentes em diversos textos migrantes de Clarice Lispector, analisados no primeiro capítulo do trabalho.

O livro de Yudith Rosenbaum (1999), *Metamorfoses do Mal – Uma leitura de Clarice Lispector*, é, muito provavelmente, um dos mais bem sucedidos estudos literários construídos com base na teoria psicanalítica

Como foco principal, Rosenbaum elegeu o Mal e suas representações na obra de Lispector. Para a estudiosa, “o sadismo – constitutivo da gênese do eu – articula-se ao tema maior da obra clariciana: a construção da subjetividade” (1999 p.19). Partindo da análise minuciosa de vários contos e dos romances *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G.H.*, o trabalho em questão busca percorrer uma linguagem do sadismo, em que figuram seres cindidos por demandas antagônicas – estas, interpretativas do humano em suas contradições fundamentais.

Há em *Metamorfoses do Mal* duas hipóteses centrais que integralizam as questões obscuras da aprendizagem do mal ou, em outras palavras, as modulações do perverso na escrita de Clarice Lispector. Escreve Rosenbaum:

“1) mostrar que o mal, na sua forma sádica de manifestação, torna-se, no contexto da literatura clariciana, uma das molas propulsoras do enredo ao deflagrar o trânsito das personagens por seus mundos interno e externo (...) 2) configurar, pelo estudo das imagens e dos recursos narrativos principais, o que se poderia chamar de um ‘estilo sádico de narrar’, através do qual a autora manipularia seu leitor como joguete de uma escrita poderosa (...)” (p. 23-4).

Para tanto, a pesquisadora agrega, como fio condutor da análise, os escritos de Freud e Melanie Klein, enquanto “suporte para a compreensão da gênese e das vicissitudes das forças sádicas: pulsão de dominação, pulsão de morte, agressividade, perversidade.” (p.25). Na tessitura do trabalho, ainda, de maneira clara e abrangente,

a estilística e a psicanálise caminham juntas, revelando aspectos do humano por meio dos movimentos da linguagem.

Portanto, no cuidado de não se obter como resultado do trabalho uma análise redutora, preocupada com diagnósticos de personagens e "emolduramentos clínicos", a Psicanálise deve configurar para a Literatura como uma luz interpretativa, capaz de sugerir caminhos de leitura e conceitos a serem inseridos como elucidativos na análise textual.

CAPÍTULO II

A GALATÉIA DE CLARICE: O PRIMEIRO BEIJO

*“Dicen em la aldea
que esa roca blanca es Ana.
Cubierta de sal y de coral
espera em la playa.*

*No esperes mas, niña de piedra.
Miguel no va a volver.
El mar le tiene preso
por no querer cederle a uma mujer.”*

J.M. Cano, “Naturaleza Muerta”.

O tema da estátua como objeto de sedução e vida é recorrente na tradição literária. Charles Baudelaire, em seu “La beauté”, dá voz à estátua feminina, matéria-prima da beleza buscada pelos poetas.

*“Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de
pierre,
Et mon sein, ou chacun s’est meurtri tour à
tour
Est fait pour inspirer au poète un amour*

*Éternel et muet ainsi que la matière.*⁴

(2006, p. 150)

Em “O Príncipe Feliz”, Oscar Wilde dá vida à triste estátua de um príncipe, que observa, melancolicamente, a pobreza em sua friagem. Então, aproxima-se uma andorinha macho – que está migrando para o Egito – e logo ficam cúmplices, na tentativa de amenizar a dor de algumas pessoas miseráveis. Com o convívio, nasce entre ambos um amor fraterno, que culmina num beijo que antecede a morte do pássaro, vitimado pelo frio. Algum tempo depois, a estátua, sem os seus adornos, é destruída numa oficina de fundição.

No conto “O primeiro beijo”, de Clarice Lispector, vemos o episódio significativo para o amadurecimento sexual de um menino por meio de um simples beijo em um chafariz de pedra com forma feminina. O fato é lembrado por ele ao ser interrogado pela primeira namorada se já havia beijado uma mulher antes, ao que ele responde afirmativamente pois considera que o beijo dado na estátua no

⁴ “A beleza”, de Charles Baudelaire. *“Eu sou bela, ó mortais! como um sonho de pedra,/ E meu seio, onde todos vêm buscar a dor,/ É feito para ao poeta inspirar esse amor/ Mudo e eterno que no ermo da matéria medra.(...)”*, in: *As Flores do Mal*. trad. Ivan Junqueira.

momento em que bebia a água que dela jorrava era equivalente a um que fosse dado em uma mulher, já que sentiu sua primeira ereção no momento em que tomou consciência de que sua boca havia tocado os lábios de pedra. Antes desse momento epifânico, porém, acompanhamos a sensação de sede do jovem, que o levou às pressas ao dito chafariz:

“E nem sombra de água. O jeito era juntar saliva, e foi o que fez. Depois de reunida na boca ardente, engolia-a lentamente, outra vez e mais outra. Era morna, porém, a saliva, e não tirava a sede. Uma sede enorme maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo (...) E se fechasse as narinas e respirasse um pouco menos daquele vento de deserto? Tentou por instantes mas logo sufocava. O jeito era mesmo esperar, esperar. Talvez minutos apenas, talvez hora, enquanto sua sede era de anos” (Lispector, 1998, p. 158).

Nesse trecho, temos mais um belo exemplar da presença do desejo na obra clariciana, bastante explícito na metáfora “sua sede

era de anos”. Vemos que o menino tenta saciar a sede física de forma autônoma, juntando a própria saliva, o que se lhe revela insuficiente. Eis o desejo: o que lhe faz falta não pode ser suprido por seu próprio ser, a falta é sempre de ordem extrínseca, é preciso sair de si, rumo à exterioridade para satisfazê-lo. A partir daí é possível o passo que relaciona sua sede física com sua sede metafórica, ambas como signo do desejo. Nesse sentido, o rapaz já se encontra em certa medida preparado para a fase subsequente de amadurecimento sexual, pois já não lhe pode ser suficiente o auto-erotismo infantil. Sua tentativa frustrada de saciar-se é representativa desse preparo: ele está caminhando em direção a um objeto de desejo, neste caso metaforizado pela água que necessita para saciar sua sede. É o instinto sexual — que no conto é chamado de “instinto animal” — que o levará ao encontro de seu objeto de desejo, a água, que também metaforiza o encontro com o órgão sexual feminino — o qual será o objeto desejável de satisfação sexual de sua libido, a qual já superou o auto-erotismo representado pela tentativa de saciar a sede com a própria saliva. A descrição física do local em que se dá esse encontro aproxima-se à descrição do órgão sexual feminino:

“O instinto animal dentro dele não errara: na curva inesperada da estrada, entre arbustos, estava... o chafariz de onde brotava num filete a água sonhada” (idem, p. 158) [grifos nossos].

Podemos sublinhar aqui a aproximação metafórica entre: a *curva* da estrada remetendo ao desenho do corpo feminino; os *arbustos* que aludem aos pêlos pubianos; e o *chafariz*, o *filete* e a *água*, alusivos à concavidade e à lubrificação do órgão sexual da mulher — e todos esses elementos são encontrados pelo *instinto animal*, que o conduz até eles.

Mais uma vez, o auto-erotismo é afastado no momento em que há o encontro desse objeto, que será o alvo no qual o desejo tentará realizar-se. Esse movimento que vai do auto-erotismo infantil à libido amadurecida, remete à análise de Freud, segundo a qual:

“De um lado subordinam-se todos os impulsos ao domínio da zona genital, por meio da qual a vida sexual se coloca em toda a plenitude ao serviço da propagação da espécie,

passando a satisfação daqueles impulsos a só ter importância como preparo e estímulo do verdadeiro ato sexual. De outro lado, a escolha de objeto repele o auto-erotismo, de maneira que na vida erótica os componentes do instinto sexual só querem satisfazer-se na pessoa amada” (Freud, 1997, p.49).

Ao encontrar o chafariz, o menino em princípio satisfará uma necessidade vital imediata, a qual, no entanto, relaciona-se com sua necessidade de crescimento psíquico. De certo modo, o fato de o menino estar “secando” aproxima-o da imagem pétrea da estátua que lhe saciará a sede, assim como o fato de a estátua fornecer o líquido vital a aproxima do menino — há uma identificação de ambos, vistos concomitantemente como doadores e receptores de vida. Assim sendo, no conto parece haver uma tentativa de pôr em funcionamento um ciclo de vida: o menino que está secando precisa da água que vem de uma estátua de pedra. A visão que o menino tem da estátua, ao considerá-la como uma mulher de fato, completaria esse ciclo, pois ele percebe que o “líquido da vida” não se identifica apenas com a água

que jorrava daquela, mas também do esperma que ele próprio poderia ejacular:

“E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra. Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador de vida (...) Perturbado, atônito, percebeu que uma parte do seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido” (Lispector, 1998, p. 159).

Como, evidentemente, o ciclo não pode completar-se, já que o menino não pode “retribuir” vida à estátua, sua libido, agora já despertada, se satisfará com a namorada cuja pergunta o faz recordar o episódio. É interessante notar que nesse esboço de um ciclo de vida, um de seu pólos é a imagem pétrea da estátua, a qual está talhada em forma feminina. Assim, o que é necessário à vida advém não apenas da natureza, representada pela água, mas também de

uma forma idealizada, construída, corporificada na estátua de pedra. O desejo, aqui, é natural, instintivo, mas precisa de uma conformação ideal para realizar-se. Há a necessidade ineludível de uma *objetivação* daquilo que é puro instinto, que se conformará numa imagem. No caso, parece que estamos frente à representação do eterno feminino — um ideal que é considerado real pelo menino⁵.

Em “O primeiro beijo”, o encontro do ideal feminino marca o início da maturidade sexual do jovem, e o que lhe é necessário à vida advém de uma forma construída, não natural. É uma *imagem* de mulher, e não uma mulher real, que desperta a sua masculinidade. Parece haver, nesse ponto, uma referência ao mito de Pigmalião, escultor que vivia afastado, deliberadamente, das mulheres reais, mas que se apaixona por uma de suas obras, a estátua feminina que ele passa a chamar pelo nome de Galatéia:

*“A mulher constituía a hera que se agarrava
ao carvalho e o sufocava inapelavelmente.
Nenhuma, jurou Pigmalião, o prenderia jamais*

⁵ A pedra como símbolo do eterno é uma metáfora que não demanda muitas explicações, como podemos ver desde o exemplo bíblico, quando Jesus profere as palavras: “Tu és Pedro, e sobre essa pedra edificarei meu reino” (Mateus: 16:19).

(...) Certo dia, enquanto lavrava e esculpia, começou a surgir de suas mãos, como o esboço de um formidável retrato, a imagem de uma mulher. **Isso aconteceu a despeito de sua intenção.** Apenas sentia que naquele bloco de pedra de puríssima brancura parecia estar aprisionada a forma primorosa de uma mulher, a quem devesse tornar livre. Ela foi surgindo lenta e gradualmente, e viu que era a mais bela obra que sua arte tinha engendrado. **Tudo que em sua concepção uma mulher devia ser estava ali**” (Lang, 2003, p. 21) [grifos nossos].

Como podemos ver no trecho supracitado, Pigmalião encontra Galatéia a despeito de sua vontade, não sendo ela fruto de um cálculo e sim de uma força natural, instintiva, vinda de suas mãos. Sob esse aspecto, este mito também transmite a idéia do instinto como único motivador do encontro amoroso, como ocorre em “O primeiro beijo”, pois o menino, assim como Pigmalião, não planejou seu encontro com a imagem que a inicia em outro estágio de sexualidade, sendo levado até ela simplesmente por seu instinto.

Por outro lado, também é possível que esteja presente um eco da teoria platônica sobre o mundo das idéias, segundo a qual os seres existentes são oriundos de um mundo de formas originais, perfeitas, que só podem realizar-se imperfeitamente no mundo dos sentidos, que é o mundo que é possível aos homens conhecer.

Para Platão (s.d.), a alma do homem já existia no mundo das Idéias antes de vir habitar o corpo, convivendo com todas as outras idéias perfeitas que lá habitam. No momento em que a alma passa a viver no corpo, porém, ela se esquece das Idéias perfeitas. Não obstante, ao deparar com formas imperfeitas como ele próprio, sente um anseio de retornar àquele mundo ideal, o das verdadeiras essências. Esse anseio, que se transformará em uma busca incessante para alguns ao longo da vida, ele chamou de *Eros*, ou amor. A partir do momento em que o homem sente essa imperfeição e essa incompletude nos seres existentes, perseguirá o mundo das formas eternas, imutáveis e perfeitas, do qual todos os fenômenos da natureza são pálidos reflexos, como tão bem explicitado em seu mito da caverna.

De certa forma, o encontro com a imagem da estátua pode ser visto como o encontro com a *idéia* de mulher, uma noção

primordial a partir da qual o jovem rapaz estará apto a reconhecer o princípio feminino em outras mulheres — fenômeno que já está em marcha no conto, já que somos informados de que ele está namorando. Assim, tomando um sentido totalmente inverso ao tomado por Pigmalião, que partiu das mulheres reais e imperfeitas rumo à imagem de perfeição feminina, em que se fixou, o jovem do conto partiu do ideal, do princípio definidor do feminino, rumo às mulheres reais, como se houvesse vislumbrado A Mulher e a partir d’Ela pudesse buscar seu reflexo em seres imperfeitos, incompletos e desejantes como ele, ou seja, reconhecê-la entre as mulheres existentes.

Podemos vislumbrar, então, que, tanto do ponto de vista da psicanálise freudiana, como a partir da abordagem relacionada com a teoria platônica, existe em “O primeiro beijo” o encontro epifânico com a imagem - idéia motivadora da busca incessante empreendida pelo desejo erótico, rumo ao objeto que lhe traria a impossível satisfação.

CAPÍTULO III

IMAGENS DA SOLIDÃO: TENTAÇÃO

*“E não nos deixeis cair em tentação,
mas livrai-nos do mal.”*

“A covardia nos mata. Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que conheço poucos homens livres. [...] E, antes de aprender a ser livre, tudo eu agüentava – só para não ser livre.”

Clarice Lispector, in: Medo da libertação

O termo “tentação”, semanticamente, é expressão quase sinônima de “desafiar”. Tentar significa pôr à prova. Nesse sentido, a tentação pode ser o que impele ao mal, mas também o que leva a superá-lo; contudo, a provocação a superá-lo pode nascer da falta de confiança. Assim, o homem é tentado, impelido ao mal; mas Deus “tenta” o homem pondo-o à prova; o homem, finalmente, “tenta” a Deus porque duvida d’Ele (cf. Monloubou & Du Buit, 2003: 783).

Tal significação promove uma ampliação de sentido do termo, conferindo-lhe diversas implicações. A “tentação” esconde um jogo de forças opostas, constituindo-se como terreno de conflito.

Como ilustração desse embate de forças, evocamos o episódio descrito no Evangelho segundo São Mateus (4: 1 - 11), em que Jesus Cristo é levado, pelo Espírito Santo, ao deserto, para ser tentado por Satanás.

Temos aí retratado o entrelaço de duas instâncias primordiais que impulsionam o homem: o Bem e o Mal. De certa maneira, Clarice Lispector também promove o conflito, em seu conto, ao aproximar duas presenças díspares, mas complementares, sintetizadas nas figuras de uma menina ruiva e um cão.

Ao descrever o espaço do conto, Clarice nos apresenta imagens que remetem ao deserto, palco da tentação de Cristo.

*“Nas ruas **vazias** as **pedras vibravam de calor** – a cabeça da menina **flamejava**. Sentada nos degraus de sua casa, ela **suportava**. **Ninguém na rua**, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. (...) Olhamo-nos sem palavras, **desalento** contra **desalento**. Na **rua deserta**, nenhum sinal de bonde”* (Lispector, 1998. p. 46)
[grifos nossos].

Entendemos o deserto como imagem da solidão. Mais ainda, configura-se como um espaço do mundo afastado de Deus. Terra árida, sem habitantes, desolada, o deserto representa para o homem o covil dos demônios (Mateus, 12, 43; Lucas, 8, 29), o lugar do castigo e da tentação (Deuterônimo, 29, 5; Marcos, 1, 12) e das revelações (Êxodo, 3, 1-6) (cf. Chevalier & Gheerbrant, 2006, p. 331).

O deserto apresenta-se, na Bíblia, como o espaço prototípico em que se manifesta o conflito. Não por coincidência, Clarice privilegia a paisagem desértica como ambientação do embate entre as personagens.

De qualquer modo, o clima intensamente quente também se associa fisicamente à luz e, num plano metafórico, à iluminação, à revelação. O calor cria condições para o desenvolvimento da vida e, nesse sentido, “o calor é princípio de renascimento e de regeneração” (idem, 2006, p.169).

Tais indícios nos levam a postular que a cena é impregnada da imagem do fogo, não só presente na ambientação, como também externado na constituição física das personagens centrais: a menina de cabelos vermelhos e o cão ruivo.

O fogo um símbolo de purificação e transformação, uma vez que o elemento queima e consome o que está ao seu alcance. Mergulhada em um universo de desamparo e incompletude, a personagem concretiza tal idéia de libertação por meio da relação com o Outro.

A própria necessidade de transformação da personagem, por si só, já representa o conflito em que vive. Clarice trabalha a postura conflituosa na própria caracterização da personagem, tanto em nível interno quanto externo, como veremos a seguir.

Internamente, tal descompasso se apresenta ao leitor pela desestabilidade física manifestada pelo soluço e, externamente, pelos cabelos ruivos que encarnam o não-pertencimento da menina ao espaço do conto. Em outras palavras, temos uma protagonista desterritorializada: “(...) *Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária*” (Lispector, 1998, p.46). Nota-se que a cor vermelha dos cabelos da menina confere-lhe um *status* de “estrangeira”, assinalando o entre-lugar que a personagem ocupa.

Em relação à caracterização externa da menina, existe uma incongruência em sua figura, pois ela segura “uma bolsa velha de

senhora” (idem), numa tentativa de escapar de uma “infância impossível” (p.47).

Em vista do exposto, a autora constrói um cenário em que o desconsolo e a solidão são a tônica, para formular, categórica: “*Que fazer de uma menina ruiva com soluço?* (p. 46).

Configurada a solidão e o desamparo, resta à menina o desejo de completude e inteireza, como um caminho a ser percorrido rumo ao preenchimento impossível da falta⁶.

O desejo que se instaura na menina ao deparar com o cão acena para uma possibilidade de integração, como se o encontro e a identificação se configurassem, enquanto promessa de plenitude e salvação.

Chama-nos a atenção o fato da possibilidade do encontro concretizar-se na figura animal ao invés de um mesmo par do gênero humano. De fato, ao retratar as figuras humanas que circulam no conto, Clarice Ihes confere um grau de imobilidade e inação, sinalizando a incapacidade da mudança no âmago desse contato.

⁶ Para Lacan (1987), o ser existe em função da falta, pois é em função da falta e na experiência do desejo que ele chega a um sentimento de si mesmo. Ainda segundo o autor: “o desejo é uma relação do ser com a falta” (p.280).

É sintomático da não-mudança a estaticidade da menina com seu “olhar submisso e paciente (...) sentada nos degraus de sua casa” (p.46) confrontada com a espera inútil de uma pessoa no ponto do bonde. A interação humana, nesse caso, não se apresenta como caminho de transformação. O isolamento imposto à menina destrói qualquer possibilidade de comunicação com outros seres humanos: “olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento” (idem).

A promessa de salvação surge quando o cachorro cruza a cena, quebrando a paralisia em que as figuras do conto encontram-se amarradas. O encantamento exercido pela figura animal pode ser explicado quando contraposta à essência humana.

Apoiando-nos na reflexão existencialista de Sartre (cf. Bornheim, 2005), evidenciamos a singularidade da existência humana, espécie animal tão diversa das demais em nosso universo. O ser humano difere das outras formas de vida, pois, ao contrário dessas, o elemento humano não tem uma essência já pré-configurada pela natureza. Isso implica dizer que os indivíduos da espécie humana estabelecem sua significação nesse mundo conforme o desenvolvimento de suas consciências. Cada ser, isoladamente, é responsável pelas escolhas que determinarão sua função de existir.

Tal empreitada, ao mesmo tempo em que confere ao homem a liberdade de construir seu destino, lança-o na incessante angústia da necessidade de escolha constante. Por outro lado, o fato de vivermos em sociedade, cercados de outros indivíduos da mesma espécie, também não nos garante uma proteção do grupo, em razão do comportamento humano não seguir um padrão pré-determinado. Esse fato imprime à existência humana uma singular solidão.

A sensação de estar só no mundo, o drama de construir sua própria significação e a consciência aguda da morte são motivos de permanente angústia do ser humano segundo o existencialismo. Tais condições dotam a experiência humana de uma grandeza trágica: a construção de nosso destino diante da inexorabilidade da morte.

Inversamente, a essência das outras espécies animais, já pré-determinada pela natureza, não espelha nenhum drama. Com efeito, os bichos têm uma consciência pré-figurada e cumprem sua natureza, sem desvirtuamentos, sem dissimulações. Acreditamos que essa característica lhes confira uma dignidade que provoca um fascínio no ser humano.

Metaforicamente, a atitude estática da menina sugere a angústia da constante escolha que vitima os indivíduos da espécie

humana: a paralisia diante de tantas possibilidades a seguir. Nesse caminho, a própria “natureza aprisionada” (p.47) do cachorro paradoxalmente promove sua liberdade de ação. Livre da angústia existencial, a essência canina é “doce sob a sua fatalidade (...), revela-se desprevenida, acostumada, cachorra” (p.47).

A aproximação da escrita clariciana à uma concepção existencialista de mundo já foi apontada por Nunes (1995, p.114) para quem a abstração do espaço e a supressão de referenciais histórico-sociais evidenciarão “uma itinerância humana, sem vínculo social e histórico, antes de tudo uma ilustração da infelicidade natural da nossa condição fraca e mortal”.

Tal condição parece retratada na personagem da menina submissa, paciente e de queixo conformado, apoiado na mão. A falta de vitalidade que a imagem sugere, contrapõe-se à “sua outra metade nesse mundo, um irmão (...) encarnado na figura de um cão” (Lispector, 1998, p. 46). Clarice associa à figura do cachorro qualidades que remetem à iniciativa, à ação: “lá vinha ele trotando, à frente de sua dona (...), sua língua vibrava” (p.47). No momento do encontro, revela-se outro importante elemento que movimenta a narrativa: o olhar.

É por meio do olhar que se instaura na personagem o desejo de completude e inteireza. Também é por meio do olhar que ocorre o reconhecimento mútuo, a identificação, a possibilidade de união com outro ser e, conseqüentemente, a fuga do entre-lugar ocupado pelo menina. A chance da “salvação”, a que a personagem tanto aspira, vislumbra-se pelo olhar. Segundo pontua Novaes (2003, p. 9), ancorado na metafísica aristotélica, a visão é de todos, o sentido mais privilegiado, pois “a vista é o que nos faz adquirir mais conhecimentos, nos faz descobrir mais diferenças”.

Ainda acerca do olhar, o psicanalista lacaniano Juan-David Nasio (1995, p. 15) estabelece duas grandes distinções, a respeito da diferença existente entre *olhar* e *ver*:

Para ele, a visão não é o olhar. Assim, *ver* liga-se ao *ato perceptivo* de fitar, captar com os olhos, enquanto *olhar* não se relacionaria com o ato, mas com o peso tensional, subjetivo da ação. Em outras palavras, *olhar* marca um sentimento, uma posição subjetiva, ligando-se à *satisfação* que está implícita no ato.

“A visão é o contexto em que se desenvolve, emerge, surge o olhar; e é precisamente no campo global da visão

*– formado de imagens – que vai surgir o olhar, num momento particular: o momento da **fascinação**” (p.18) [grifo nosso].*

Com efeito, a fascinação surgida no momento solene do “auto-reconhecer-se no Outro”, registra a tônica epifânica do conto de Clarice Lispector. De um instante de segundos – possível duração cronológica da cena – a fascinação suscitada suspende qualquer indício de temporalidade. Naquele instante em que o olhar desejante impera, a lógica do tempo sucumbe frente à necessidade da personagem.

Ambos, cão e menina, pedem-se com urgência e à idéia de complementaridade, sobrepõe-se o desejo de comunhão – “lá estava uma menina, como se fosse carne de sua ruiva carne” (Lispector, 1998, p.47).

Por fim, também será pela via do olhar a frustração do desejo da personagem.

*“Acompanhou-o com **olhos** pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a*

*bolsa e os joelhos, até **vê-lo** dobrar a outra esquina. Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez **olhou para trás**”* (idem, p. 48) [grifos nossos].

Contudo, após o cachorro partir com a sua dona, estará novamente selada a condição solitária da menina. O desejo do encontro plenificante cede novamente espaço à incompletude, restando a impossibilidade frente à promessa de união com o Outro.

Novamente a menina ruiva está à deriva de si mesma, “com sua infância impossível” (idem, p.47), no anseio de descobrir-se, num dia, capaz de “erguer insolente uma cabeça de mulher” (p. 46).

CAPÍTULO IV

RESTOS DE FELICIDADE

“Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso.”

Clarice Lispector

Neste capítulo, analisaremos comparativamente os contos “Felicidade Clandestina” e “Restos do Carnaval”. Ambos são contos autobiográficos, alusivos a pelo menos dois fatos marcantes da infância de Clarice Lispector: a referência à fantasia carnavalesca de rosa — em “Restos do Carnaval”⁷ — e à leitura de *Reinações de Narizinho* — em “Felicidade clandestina”⁸. O foco da análise será o

⁷ Conforme citado por Nádia Batella Gotlib (1995), em uma das primeiras recordações que Clarice tem de sua infância: “Aparecem-lhe cenas de um carnaval, e ela se vê, fantasiada de rosa ao lado de uma amiga da mesma idade, a assistir a um desfile na calçada do sobrado onde moravam.” p.78.

⁸ Fato narrado pela própria Clarice Lispector na crônica “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, publicada no Jornal do Brasil, em 24 de fevereiro de 1973: “Em outra de minhas vidas, o meu livro sagrado foi emprestado porque era muito caro: *Reinações de Narizinho*. Já contei o sacrifício de humilhações e perseveranças pelo qual passei, pois, já pronta para ler Monteiro Lobato, o livro

desejo infantil, que em ambos os contos precisa superar grandes obstáculos para realizar-se.

Em “Felicidade clandestina” vemos o sofrimento moral imposto pela filha do dono da livraria à menina que não pode comprar o livro desejado. O comportamento perverso da garota nos é apresentado como fruto de um sentimento de vingança, derivado, por sua vez, da profunda inveja que essa personagem parece sentir não só da protagonista, mas também de todas as outras garotas do colégio, cuja aparência era diametralmente oposta à sua figura:

“Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto todas nós

grosso pertencia a uma menina cujo pai tinha uma livraria. A menina gorda e muito sardenta se vingara tornando-se sádica e, ao descobrir o que valeria para mim ler aquele livro, fez um jogo de ‘amanhã venha em casa que eu empresto.’ Quando eu ia, com o coração literalmente batendo de alegria, ela me dizia: ‘Hoje não posso emprestar, venha amanhã’. Depois de cerca de um mês de venha amanhã , o que eu, embora altiva que era, recebia com humildade para que a menina não me cortasse de vez a esperança , a mãe daquele primeiro monstinho de minha vida notou o que se passava e, um pouco horrorizada com a própria filha, deu-lhe ordens para que naquele mesmo momento me fosse emprestado o livro. Não o li de uma vez: li aos poucos, algumas páginas de cada vez para não gastar. Acho que foi o livro que me deu mais alegria naquela vida.”

ainda éramos achatadas (...) Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres” (Lispector, 1998. p. 9)

De acordo com a psicanálise freudiana, a perversidade presente no comportamento infantil ocorre não porque a criança seja má, mas porque o superego ainda não está formado. Ou seja: a criança ainda não teve o tempo hábil para formalizar dentro de si a instância psíquica que é resultado da interiorização das exigências e proibições. Assim, o mal praticado pela criança é um efeito involuntário de seus desejos inconscientes, que ainda ignoram o equilíbrio entre esses e as interdições exteriores; sua libido ainda não foi canalizada rumo ao moralmente aprovado ou permitido. Conforme Freud:

“A crueldade é perfeitamente natural no caráter infantil, já que a trava que faz a pulsão de dominação deter-se ante a dor do outro — a capacidade de compadecer-se — tem um

desenvolvimento relativamente tardio” (2002, p.70).

No entanto, nota-se muitas vezes a intencionalidade da ação maldosa, como o cálculo efetivado pela dona do livro em “Felicidade clandestina”⁹. Inclusive nesses casos, a perversidade é anterior ao ato maldoso, pois ela é estruturante da psique infantil, que não pode discernir Bem e Mal. Assim, embora a atitude má seja consciente e voluntária, a disposição para fazê-la, ou seja, a perversidade, é involuntária, pois ela só pode existir devido à ausência de distinção entre uma conduta moral e outra imoral¹⁰.

Em “Felicidade clandestina”, vemos que a vítima tem plena consciência da tortura à qual está sendo submetida. No entanto, revela-se disposta ao sacrifício:

⁹ “O plano secreto da filha do dono de livraria era tranqüilo e diabólico (...) E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso” (Lispector, 1998. p. 10-1).

¹⁰ (Cf. VIGNOLES, 1991, p. 21).

“Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra” (Lispector, 1998. p. 11).

Essa mesma entrega consciente ao sofrimento é vista também no conto “Os desastres de Sofia”, analisado no próximo capítulo. Vemos que não se trata de um comportamento masoquista, que pressuporia algum prazer obtido pela tortura¹¹, e sim um sacrifício redentor, que tende a identificar ambas as protagonistas com a imagem do cordeiro, criatura imolada para salvar as almas sofredoras. No caso de “Felicidade clandestina”, a menina tende a sacrificar-se para purgar a alma invejosa da colega, que a vê como bode expiatório, representante de todas as outras meninas bonitas do colégio. Sua vingança realiza-se por meio do dilatamento do desejo da

¹¹ “Freud estende a noção de masoquismo para além da perversão descrita pelos sexólogos, por um lado reconhecendo elementos dela em numerosos comportamentos sexuais, e rudimentos na sexualidade infantil, e por outro lado descrevendo formas que dela derivam, particularmente o ‘masoquismo moral’, no qual o sujeito, em razão de um sentimento de culpa inconsciente, procura a posição de vítima sem que um prazer sexual esteja diretamente implicado no fato” (cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B., 2001).

protagonista, privando-a do objeto desejado. Conforme o psicanalista Renato Mezan (1988), nisso reside o objetivo do invejoso:

“Nisto consiste a diferença entre a cobiça e a inveja: o alvo da cobiça é apropriar-se do desejável, o da inveja é privar o outro do que o gratifica ou é condição de gratificação (...) Em suma, Freud concordaria com a definição espinosana da inveja, segundo a qual ‘a inveja é o ódio na medida em que afeta o homem de tal maneira que se entristece com a felicidade de outrem, e, ao contrário, experimenta contentamento com o mal de outrem’ (p. 80).

O prolongamento do prazer sádico sentido pela dona do livro, porém, é interrompido por sua própria mãe, que percebe, um tanto horrorizada segundo nos diz a narradora, a tortura psicológica que ela inflige à colega de escola (*“a potência de perversidade de sua filha desconhecida”*). Sob esse aspecto, parece-nos importante destacar que tanto em *“Felicidade clandestina”* como em *“Restos do Carnaval”* há a presença da mãe caridosa, que nunca é a da protagonista, pois essa mãe é sempre ausente: ou não é mencionada, ou está afastada pela doença. Nesse sentido, parece-nos apresentar-

se uma identificação da “mãe caridosa alheia” com a imagem típica da fada-madrinha.

A presença da fada-madrinha nos contos infantis parece ter a função básica de restituir o amor materno à menina vitimada pela maldade. Podemos perceber que, dentro dos contos de fada, ela só pode surgir para as heroínas cujas mães estão mortas, como Cinderela, a Bela adormecida e Pele-de-asno, por exemplo — o que só vem a ressaltar sua presença como reparadora da ausência ou da perda do amor e da proteção da mãe.¹² Em “Felicidade clandestina”, a “fada-madrinha” possibilita à menina um poder de manipulação sobre sua algoz, quando lhe oferece o livro “por quanto tempo quiser”: *“Valia mais do que me dar o livro: ‘pelo tempo que eu quisesse’ é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer”*. É importante destacarmos aqui que a protagonista enfatiza que essa manipulação do tempo não é somente desejada por “pessoas pequenas” — como ela —, mas também por “pessoas grandes”. Parece-nos haver aqui uma outra referência à teoria freudiana dos

¹² “O dom da fada madrinha — o mesmo valendo para suas similares — na verdade é simples: restituir algo que uma filha já teve, quando era objeto do olhar materno apaixonado de que os pequenos se nutrem. Só um olhar desse calibre, herdeiro desse amor, possibilitará que o encanto seja realçado e não coberto por cinzas e roupas feias” (Cf. CORSO, Mário & CORSO, Diana L., 2006. p. 111).

princípios do prazer e da realidade¹³: o que ela obtém é o desaparecimento das restrições, conseguindo o prazer tão longamente desejado, sem mais entraves. Nesse conto, portanto, a fada-madrinha funciona também como uma provedora de satisfação do princípio do prazer, o qual a jovem tratará de prolongar ao máximo. Esse prolongamento, inclusive, é representativo do adiamento do gozo, que significaria o fim do prazer da posse do livro.

Aspecto similar assume a mãe bondosa em “Restos do Carnaval”: ela é capaz de fazer uma doação, considerada grande pela garota que a recebe, a qual estava acostumada a “pedir pouco”:

*“Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que **já aprendera a pedir pouco** (...) E a mãe de minha amiga — talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por*

¹³ “Par de expressões [princípio do prazer / princípio da realidade] introduzido por Sigmund Freud em 1911, a fim de designar os dois princípios que regem o funcionamento psíquico. O primeiro tem por objetivo proporcionar prazer e evitar o desprazer, sem entraves nem limites (como o lactente no seio da mãe, por exemplo), e o segundo modifica o primeiro, impondo-lhe as restrições necessárias à adaptação à realidade externa” (Cf. ROUDINESCO & PLON).

pura bondade, já que sobrara papel — resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material” (Lispector, 1998. p. 26) [grifos nossos].

O que podemos deduzir do excerto acima é que essa menina já tinha internalizado o princípio da realidade, tendo total consciência das interdições exteriores aos seus desejos — interdições que são intensificadas pela doença de sua mãe, pois, como somos informados, ela nunca havia sido fantasiada devido às preocupações da família com a saúde daquela. A sua adaptação ao princípio da realidade está, assim, intimamente relacionada à ausência do olhar materno. A “fada-madrinha” neste conto tem a função de lançar-lhe um olhar amoroso que, inclusive, lhe propiciará um alívio momentâneo da realidade sufocante: *“Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma”* (idem, p. 27).

Esse alívio, decorrente da suspensão temporária da realidade, é um aspecto característico da festa de carnaval, que trata de reconstruir a vida cotidiana de forma mais prazerosa. Segundo

lemos em Mikhail Bakhtin (1999), durante a Idade Média e o Renascimento:

*“O carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a **forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada**” (p.7) [grifos nossos].*

Assim, vemos que a menina busca esse ressuscitar carnavalesco como fuga da vida real que a sufoca, considerando ser realmente possível “**ser** outra”, que não ela mesma: ela não anseia por alívio momentâneo, e sim permanente, pois acredita piamente que a

fantasia pode atribuir-lhe um outro caráter, uma nova e verdadeira identidade. Essa transformação súbita se dá “como um passe de mágica”, remetendo-nos não só ao universo carnavalesco, mas também, uma vez mais, ao mundo dos contos de fada. O caráter mágico do presente que ela recebe da mãe da amiga é revelado em diversas passagens: *“tão milagroso que eu não conseguia acreditar”, “e, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada”* (Lispector, 1998. p. 28). Se analisamos esta última afirmação, vemos que ela considera ter sido “encantada” pela doação que recebe, e “desencantada” pela doença da mãe, que a traz de volta ao duríssimo princípio da realidade.

O encantamento pelo qual passaria a menina, metamorfoseando-a, porém, é derivado de uma sobra, de um *resto*: *“Quanto ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola.”* A esmola, a doação daquilo que não faz mais falta, é uma das acepções presentes na palavra “restos” do título: tanto pode referir-se, como dissemos, aos restos da fantasia da amiga, mas também pode aludir àquilo que pôde

ser salvo da festa, por meio da atitude final do menino que lhe joga confetes e a faz sentir-se reconhecida como rosa. É interessante notarmos que, dessa forma, o termo “restos” pode adquirir tanto uma significação negativa, quando entendido por “esmola”, quanto uma conotação mais positiva, quando entendido como “salvação” daquilo que restou. Vejamos mais de perto ambas conotações.

Quando a leitura que temos é a de “restos” como esmola, a posição da protagonista aproxima-se à da menina de “Felicidade clandestina”, que também depende de uma “esmola” da filha do dono da livraria, para quem o livro não tinha a menor importância — livros eram algo que “lhe sobravam”. Essa posição inferiorizada, desejante, precisa da caridade alheia, encarnada nas mãos bondosas atuando como fadas-madrinhas. Nesse sentido, o alívio prazeroso que ambas as protagonistas obtêm é oriundo de uma doação, do presente inesperado daquilo que longamente desejaram: são restos da felicidade alheia. Em “Felicidade clandestina” configura-se como o resto da felicidade extinta da menina malvada — enquanto a felicidade desta era “oficial”, “legítima”, pois o livro com que ela manipulava a colega era seu, a felicidade da protagonista só pode, por oposição, ser “clandestina”, “extra-oficial”, pois é decorrente da posse do que não

Ihe pertence. Já em “Restos do carnaval”, a felicidade deveria advir dos restos da felicidade da coleguinha, ou seja, dos restos da fantasia de rosa.

Num outro nível de leitura, os “restos” podem ser entendidos como redenção, ou seja, quando não há uma extinção da felicidade, quando ainda “resta” uma satisfação. Assim, após o susto pela ameaça da perda da mãe, a frustração a faz sentir-se não mais como uma rosa, voltando à sua condição de uma “simples menina”, achando-se um “palhaço pensativo de lábios encarnados”. Ou seja, quando qualquer possibilidade de metamorfose já lhe parecia perdida, a menina de “Restos do carnaval” é reconhecida como a rosa, na qual desejava transformar-se, pela atitude misturada de “carinho, grossura, brincadeira e sensualidade” do menino:

“(...) cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa”
(Lispector, 1998. p. 28).

Pensemos na simbologia da rosa, na qual a menina deseja transformar-se. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2006), a rosa:

“É a flor simbólica mais empregada no Ocidente (...) Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito (...) Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo (...) Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser freqüentemente o símbolo de um renascimento místico” (p. 788-9).

Esse renascimento místico simbolizado pela rosa parece relacionar-se com uma tentativa de prolongamento da vida que termina bruscamente, por morte violenta, que tenta recuperar-se sob uma outra forma: planta, flor, fruta¹⁴. É essa a simbologia que parece estar atuante na transformação almejada pela menina: ela quer morrer

¹⁴ Cf. ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. (Apud CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 789).

para a vida anterior ao carnaval, quando renascerá na forma de rosa. Além de ser feita uma referência à flor, é também destacada a cor, cor-de-rosa, do papel crepom, que podemos interpretar como um símbolo do primeiro estágio de um futuro amadurecimento da menina, pois o rosa, cor intermediária entre o branco e o vermelho, pode indicar o degrau necessário entre o estágio de pureza e inocência do branco — como o branco que já foi indicativo de virgindade das noivas — e o estágio de sexualidade aflorada que geralmente se associa à cor vermelha — cor da sensualidade e da paixão.

Esse nível intermediário de desenvolvimento em que se encontra a protagonista de “Restos do Carnaval” é um tema recorrente dentro do livro *Felicidade clandestina*. Podemos ver que os dois contos de que tratou este capítulo abordam a temática de amadurecimento da sexualidade infantil: enquanto em “Restos do Carnaval” a menina precisa do olhar e do gesto do menino — que ela considerou um “rapaz” — para reconhecer sua natureza “rósea”, amadurecente, lemos em “Felicidade clandestina”: “Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.” Podemos perceber que aqui também

há uma tentativa de superação da vida infantil, limitada e sufocante, rumo à maturidade sexual. Essas meninas vislumbram as mulheres que virão a ser. E elas já são, em certa medida, essas mulheres.

CAPÍTULO V

UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DE SOFIA

*“... a prece profunda não é aquela que pede,
a prece profunda é a que não pede mais.”*

Clarice Lispector

*“ Só o amor com sua ciência nos
torna tão inocentes.”*

Violeta Parra

*“Aparecerá ainda
O lobo diante de ti*

...

*Toma-o como irmão
Porque o lobo conhece
A ordem das florestas*

...

*Ele te conduzirá
Pela estrada plana
Até um filho de Rei
Até o Paraíso”*

Canto fúnebre romeno

A escola como espaço privilegiado da construção da identidade é um tema comumente abordado na História Literária. Temos exemplos clássicos, como *O Ateneu*, de Raul Pompéia e

“Conto de Escola”, de Machado de Assis, além do perturbador “Morte na sala de aula”, de Walt Whitman, entre outros.

A figura do professor é bastante recorrente em toda a obra de Clarice Lispector. Olga de Sá (1979), a respeito disso, escreve: *“Ao inventar o destino de todos os personagens-professores de sua ficção, ela manifesta uma simpatia sádica por esse outro profissional das palavras. Simpatiza com ele, porque ensina, porque é um artífice da palavra. Mas acaba sempre por sacrificá-lo ou silenciá-lo”* (p.159).

Também tratando da aparição do professor – que acontece nos romances *Perto do coração selvagem* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e nos contos “Preciosidade” e “O crime do professor de matemática” – Carlos Mendes de Sousa (2000) escreve:

“Se há uma pedagogia da aprendizagem na obra de Clarice, esta pode encontrar-se no modo inquiridor que atravessa essa obra. É através da interrogação, onde se desestratifica o saber instituído, que a referida pedagogia melhor se faz sentir. Não se pode dizer que as figuras do professor cumpram tal função, nem sequer ressurgindo inconscientemente ou veladamente em outras

figuras. A interrogação, percutindo nos seres, aí grava a dúvida – o difícil modo anunciado do conhecimento da alma que Clarice persegue” (p. 211).

Trataremos, neste capítulo, do conto “Os desastres de Sofia”, de Clarice Lispector, que tem, como núcleo central, a relação narradora/personagem – professor e, segundo Yudith Rosenbaum (1999), “*eleva ao status de tema literário a construção psíquica que cada sujeito faz de si mesmo, onde não há um tempo passado a ser fielmente descrito (...) e o que se conta está repleto de dúvidas e hesitações*” (p. 51).

Com efeito, “Os desastres de Sofia” é título homônimo ao livro *Les Malheurs de Sophie*, obra francesa do século XIX, escrita pela Condessa de Ségur.

Reconhecemos na obra de Ségur uma tentativa de domesticação civilizadora da infância, por meio de uma pedagogia moralizante que aponta para a renúncia do “princípio do prazer” pelo “princípio da realidade”. A Sophie de Ségur, assim como a “Sofia” de

Clarice Lispector, possui uma imagem desmedida da infância, que se opõe à tão propagada imagem infantil da virtude e da docilidade¹⁵.

Contudo, notamos como singular no conto clariciano uma exposição de uma infância que inverte os caminhos da educação moralizadora, presente em *Les Malheurs de Sophie*. Em suma, a “Sofia” de Clarice, numa reversão paródica de Sophie, compartilha com Joana, de *Perto do coração selvagem*, a tentação do prazer, a construção de si mesma, a procura pelo caminho a seguir.

O conto “Os Desastres de Sofia” aparece, pela primeira vez, publicado em *A Legião Estrangeira*, em 1964. Em 1970, o texto é apresentado como crônica no *Jornal do Brasil*, dividido em cinco partes, sob o título “Travessuras de uma Menina: Noveleta”. Posteriormente, em 1971, o conto fará parte de *Felicidade*

¹⁵ De acordo com Vignoles (1988, p.18), na esteira de Rousseau, “para a tradição naturalista que domina as mentalidades desde o século XVIII, a criança é como o bom-selvagem: ela tem um “fundo bom”. Se é, aqui ou acolá, corrompida ou “infernal”, é por exceção ou por causa de uma má educação, por causa de “maus pais”, de “más companhias”, de “más influências” exercidas sobre ela pelos próprios adultos”.

Clandestina, obra composta por textos já publicados anteriormente¹⁶, onde retorna ao seu título original.

Em “Os desastres de Sofia” podemos ver o complexo processo de aprendizagem de uma criança rumo à constituição de sua identidade. Nesse sentido, é significativo que o nome “Travessuras de uma menina” — menina que, assim como o professor, não chega a ser nomeada — tenha apenas servido à publicação fragmentada, e não às integrais, quando “Os desastres de Sofia” guarda sua força expressiva e evocativa, que aqui nos interessa analisar.

Embora tenha sido já muitas vezes entendido que a “Sofia” do título se refira ao nome próprio da personagem principal, nada indica no texto que assim realmente seja. A narradora-personagem não nos revela o seu nome em momento algum, nem mesmo através da voz de outras personagens — que tampouco são nomeadas, e veremos adiante como essa ausência absoluta de nomes pode ser símbolo de algo maior. Assim, vemos que a menina é chamada duas vezes ao longo do conto: quando é solicitada pelo professor para explicar sua redação e quando é informada por um “ex-amiguinho”

¹⁶ *Felicidade Clandestina*, de 1971, agrega textos de *A Legião Estrangeira*, além de apresentar, sob a forma conto, crônicas publicadas pela autora no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1971.

sobre a morte daquele. No entanto, apenas somos informados de que o menino *“gritara alto meu nome, sem perceber que eu já não era mais um moleque e sim uma jovem digna cujo nome não pode mais ser berrado pelas calçadas de uma cidade.”* (Lispector, 1998, p. 103). E, no episódio com o professor: *“Foi quando ouvi meu nome.”* (Idem, P. 107)

A ausência de nomes próprios parece a princípio nos indicar que as personagens estão sendo manipuladas como universais, e não como seres individualizados, destacados de sua generalidade humana. Assim, consideraremos que o “Sofia” presente no título final do conto antes alude à própria faculdade do conhecimento, atributo da jovem estudante, que ao nome próprio da mesma. A menina identifica-se com “Sofia”, na mesma medida em que se identifica com o conhecimento, com o saber, com o qual ela pretende salvar o professor. Há que se notar, contudo, que “Sofia”, ou sabedoria, é o grau mais elevado do conhecimento:

“ [Sabedoria] é o conhecimento superior das coisas excelentes. Caracteriza-se: primeiro, por ser o grau mais elevado de conhecimento, ou seja, o mais sólido e completo; segundo,

por ter como objetivo as coisas mas elevadas e sublimes, que são as coisas divinas” (Abbagnano, 2003, p. 864).

Podemos perceber aqui a relação entre a sabedoria da menina e seu objetivo de salvar o professor, que será retomado adiante. No entanto, apesar de ter por objetivo o sublime, o caminho trilhado pelo conhecer é um caminho de “desastres”, que lhe são inerentes, inseparáveis: “desastre”, originário do italiano *disastro*, de *dis* + *astro*, remete a “má-estrela”, ou “má-fortuna” (Cunha, 2003, p. 250). A jovem parece ter nascido sob esta estrela: nascera com o infortúnio do conhecimento prévio, que a faz *adivinhar* o autocontrole excessivo que caracteriza o professor: “*Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela **controlada** impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu **adivinhou**.*” [grifo nosso] (Lispector, 1998, p. 98). Ou seja, parece antes apresentar um conhecimento originário, do qual não pode se desfazer, e que não foi fruto de uma observação ou estudo, pois ela não diz *perceber* a falha do professor — e nem poderia, já que este se apresenta como um modelo de auto-repressão — mas, simplesmente, *adivinha*, como se lançasse mão de um dom.

Munida de seu dom, a jovem assume para si a missão quase religiosa de salvar seu mestre — salvá-lo de seus ombros contraídos, de seu paletó apertado, claros indícios de sua pouca espontaneidade. Sob esse aspecto, o homem parece representar a repressão exterior, que impõe limites ao desejo infantil, quase encarnando a teoria do superego freudiano, em contraposição à menina, que encarna princípios do Id, unidade original que não se distingue do outro, desconhecendo o limite, e que vive para o imediatismo de seu próprio prazer. Podemos ver, por exemplo, o modo como ela interpreta o tema da redação proposta pelo professor, tema que deveria servir aos alunos como apologia do trabalho e do esforço, com o objetivo de se tornar rico, e que ela, desviando da moral da história, acaba por atribuir o encontro da riqueza a uma casualidade, que independe do esforço, da luta para consegui-la: *“eu de algum modo já me prometia por escrito que o ócio, mais do que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava (...) Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão”* (Lispector, 1998, p. 105-6). Ela considera, portanto, que a própria liberdade dada pelo ócio, pela ausência da

obrigatoriedade do esforço, já é o tesouro ao qual aspira, pelo prazer que provem de si mesma, de saber-se livre, satisfazendo sua auto-suficiência num hedonismo imediatista.

Os traços de auto-erotismo presentes na jovem, no entanto, se tornam confusos a partir do momento em que esta se interessa pelo homem, pois a escolha do objeto de desejo, segundo a psicanálise freudiana, repele essa auto-satisfação: *“A escolha de objeto repele o auto-erotismo, de maneira que na vida erótica os componentes do instinto sexual só querem satisfazer-se na pessoa amada”* (Freud, 1997, p. 49).

A jovem, no entanto, não pode assumir esse papel, para o qual ainda não está preparada, e também, por outro lado, já não pode voltar ao estado anterior, de indiferença em relação ao outro. Assim ela tenta conciliar sua auto-suficiência com elementos libidinosos, que pressupõem uma pessoa estranha como objeto (Idem). É sintomático dessa tentativa de conciliação o fato de a jovem não conseguir harmonizar a existência real do professor com a idealização que ela faz dele, idealização que lhe serve como mote de suas fantasias: *“De manhã — como se eu não tivesse contado com a existência real daquele que desencadeara meus negros sonhos de amor (...) em*

choque eu era jogada na vergonha, na perplexidade e na assustadora esperança. A esperança era meu pecado maior” (Lispector, 1998, p. 99).

A esperança, de realização do desejo projetada para o futuro, é vista como pecado, pois prevê que chegará o momento de concretização da satisfação da libido, ou seja, o momento do encontro sexual. É significativo, por exemplo, o fato de que quando a jovem se sente ameaçada pelo que julga (erroneamente?) ser o momento mais próximo desse encontro com o outro, no trecho em que se encontra sozinha com o mestre, ela começa a perceber com clareza a concretude física do espaço que a cerca, o que simboliza que o movimento da personagem rumo à corporeidade da libido, um movimento em direção ao outro, foi efetivado. Assim, descreve sua percepção sensorial do espaço como uma descoberta desse instante: *“Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão”* (Idem, p. 107).

Ameaçada pela idéia de uma libido precocemente concretizada, ela pensa em fugir, *“a me refugiar no meio de meus*

iguais, as crianças.” (Ibidem), retornando a um estado de não-diferenciação do outro, igualando-se aos demais, fugindo portanto de ser identificada como indivíduo. Mas a figura do professor a impele à individualização quando chama seu nome: nesse momento, ela é chamada à consciência de si mesma. O momento dessa auto-consciência, assim, coincide com o conhecimento do outro, sendo a própria diferenciação entre o “eu” e a exterioridade. Saber da existência do outro é saber da própria existência: *“Ao som do meu nome a sala se desipnotizara. E bem devagar vi o professor todo inteiro. Bem devagar vi que o professor era muito grande e muito feio, e que ele era o homem de minha vida.”* (Lispector, 1998, p.107)

Neste momento, o homem real e o homem idealizado pela jovem em seus “negros sonhos de amor” se juntam num só, o que significa que o movimento a partir de si mesma rumo ao outro está completo. O interesse que a garota nutria antes desse encontro pelo homem, embora de natureza sádica, pretendia ser a salvação da espontaneidade dele — missão que, como veremos, ela de fato logra efetuar de alguma maneira. O sadismo que ela praticava anteriormente também pode ser analisado como uma atividade libidinoso, que já iniciara o caminho para o outro. Como vemos em

Freud (1997, p. 49) os instintos da libido se dividem em dois grupos, um ativo e outro passivo: dentro do grupo ativo, encontra-se seu melhor representante, que é justamente o sadismo, o prazer de causar sofrimento, além do prazer visual ativo, do qual deriva a sede pelo saber. Podemos perceber aqui a clara associação com a personagem, que, além do prazer sádico de molestar o professor, também se identifica com a faculdade do saber, “Sofia”. Assim, a jovem tende para a atividade libidínica, ainda que de maneira inconsciente, pois segundo sua própria definição, *“eu crescia sem saber para onde”* (Lispector, 1998, p. 102).

Esse crescimento da protagonista é inerentemente trágico, já que sua ignorância do percurso a deixa vulnerável a elementos exteriores, que ela desconhece quais sejam: *“Havia a esperançosa ameaça do pecado, eu me ocupava com medo em esperar (...) só tinha tempo de crescer. O que eu fazia por todos lados, com uma falta de graça que mais parecia o resultado de um erro de cálculo”* (Idem). Notamos aqui o anseio pela concretização do movimento libidínico, que no entanto a amedronta como o desconhecido. Assim, o processo de amadurecimento só pode ser fruto de um erro de cálculo trágico, deixando-a à mercê de sua própria natureza: como na tragédia

clássica, o destino, no caso identificado com o processo de crescimento, é imponderável para quem o vive e está além do cálculo humano, que sempre é falho perante aquele.

A jovem, diante do imponderável, também transfere seu sentimento de culpa pela libido a um plano místico, que não chega a ser religioso, já que não se ordena como fé, e sim se configura como uma percepção vaga de um plano superior à sua capacidade: “*Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia do que me fizera e para o quê. Eu me deixava, pois, ser matéria d’Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora*” (Lispector, 1998, p. 101). É notória a presença de sintagmas que remetem ao discurso místico-religioso, como: redenção, salvação, penitência, reza, pecado, santidade, etc., os quais, no entanto, não são utilizados em sua acepção religiosa *ipsis literis*, e sim como alusivos à aprendizagem da menina.

A possibilidade de redenção dos adultos estava, para a menina, em sua impureza. Impureza retoma a idéia de natureza pecadora, e compreende-se aqui melhor porque, ainda que pecadora, a menina era instrumento de Deus: porque justamente ali, na

impureza, estava a chance de salvação, o instrumento da redenção. A veneração aos grandes resultava da crença em sua bondade futura. Note que a veneração resulta de uma expectativa que ela tinha em relação a si mesma; daí também que a imagem dos grandes fosse feita à sua própria imagem; imagem que tem como traço fundamental a bondade, liberta da impureza; a purificação, a limpeza seria feita pelo crescimento, que é visto como penitência. Por outro lado, crescer, com todos os tormentos e deslocamentos subterrâneos, é limpar-se das impurezas de criança. Era assim que ela olhava para os outros, adultos: como imagem projetada de si mesma. Essa crença, esse modo de olhar para os homens, era destruída pelo professor; crença que era também amor pelo professor e por si mesma: *“Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim libertada da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía meu amor por ele e por mim.”* (Lispector, 1998, p.113)

A garota que desejava evoluir de seu estágio de inferioridade e atingir a redenção do mundo adulto, porém, perde sua esperança ao perceber que o professor apresenta uma fragilidade que o aproxima de sua própria imagem. Daí sua repulsa, que a impele à fuga, ao perceber que pode tornar-se aquilo que já é. Por isso, o desejo de chamá-lo de tolo, quando este se encanta com sua redação, e a vontade de gritar-lhe: *“Essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!”* (Idem) — o que demonstra em que medida a condição de criança e de mulher é considerada como sinal de inferioridade. Aliás, é notória também a absoluta falta de mulheres no conto, com exceção da narradora, que parece mover-se num cenário exclusivamente masculino. Além do pai, e do professor obviamente, ela se cerca de figuras masculinas: de meninos na escola, de um caseiro do parque (*“meu amigo e protetor”*), e finalmente quando é avisada da morte do professor por um “ex-amiguinho”.

Assim, somos informados de que possui um pai, aparentemente ausente pelo trabalho, e de que a mãe morrera há meses. Em alguma medida ela parece querer assumir um papel de mulher e de mãe. No primeiro caso, tentando exercitar sua

feminilidade, que ela tanto anseia ver completada no futuro e que, por causa disso, já começa a exercitar-se no universo feminino de modo a preparar-se: *“Humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim (...) sacudia com altivez minha única riqueza: os cabelos escorridos que eu planejava ficarem um dia bonitos com permanente e que por conta do futuro eu já exercitava sacudindo-os”* (Lispector, 1998, p. 101). Já no que tange ao papel de mãe, a menina se encarrega de proteger e salvar a figura masculina: *“Eu já me habituara a proteger a alegria dos outros, a de meu pai, por exemplo, que era mais desprevenido que eu.”* (Idem, p. 112), traço que se mantém em sua complicada relação com o professor.

O traço feminil de proteção e salvação, dessa forma, se confunde com o traço demoníaco e pecador, ambos tradicionalmente atribuídos pela tradição cristã ocidental à mulher, e ela será identificada com a Virgem Maria e com Eva, concomitantemente: *“Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de **salvá-lo pela tentação.**”* [grifos nossos] (Ibidem, p.100). Mais uma vez, ela é Eva quando sacode os cabelos, e é Virgem Maria quando protege o homem.

A luta se prolongava: ataque, dor, prazer. O amor de um lado, o ódio do outro. Mesmo sendo o demônio do homem, a menina não deixava de ter prazer, pois aquele jogo a fascinava, o homem era despertado de sua covardia. Nesse sentido, ela se fazia apenas um instrumento daquele homem, uma prostituta. Mas poderia ser também o contrário: ela era a sua sedutora, mas seduzia-o com o propósito de salvá-lo. Nesse sentido, ela era uma santa, embora uma santa que salvasse pela tentação. O fim justifica o meio: não havia outra maneira de salvá-lo, senão provocando-o, tentando-o. Por mais que sofresse a descarga do ódio do professor, a menina insistia e puxava-o de novo, arrastava-o para a tentação, punha a maçã diante de seus olhos. O professor só sentia o incomodo, enquanto a menina tinha gosto na luta. Mas a menina seguia um mandamento divino, e por isso teria perdão. Ela não entendia o que se passava, mas se entregava, era matéria de Deus. Por Deus ela fazia o que fazia.

Nesse sentido, a salvação só pode se dar juntamente com a ferida causada pelo conhecimento do pecado, e este é a causa de sofrimento e de redenção, simultaneamente: *“Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu*

tesouro” (Lispector, 1998, p.116) Sua missão aqui aproxima-se à de Eva, pois sendo esta quem induz Adão a provar o fruto da Árvore do Conhecimento (Gênesis, 3:6), apesar da conseqüente Queda, serve aos homens, como intermediária dessa transmissão do conhecimento à humanidade, e serve a Deus, por possibilitar a execução da justiça divina. A menina, ao lograr sua missão com o professor, desperta-o para sua própria natureza, libertando-o das amarras da contenção, conseguindo deste um sorriso que seria impensável antes do momento epifânico do encontro entre os dois. E eis que ela se declara, a partir desse instante, como uma “virgem anunciada”, o que interpretamos como a possibilidade de sua própria redenção: ao operar o “milagre” de salvação daquele homem, existe a possibilidade que ela própria seja redimida. Assim, ela já está recebendo o “anúncio” de que seu traço bondoso, ideal, poderá coexistir com sua natureza perversa; conviverão efetuando a imperfeição de que todos são feitos. É somente sua natureza imperfeita que tem o poder de redimir o homem: *“Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos. (...) pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada*” (Lispector, 1998, p. 115-6)

Podemos dizer que, nos escritos claricianos em geral, as personagens mergulham num processo irreversível que as leva a um estado de autoconhecimento, que muda a percepção que têm de si mesmas. A pesquisadora Olga de Sá (1999, p. 15), baseada no conceito criado por James Joyce para descrever as “revelações” das personagens e representar os seus súbitos reconhecimentos de que algo significativo estava acontecendo, aprofunda e solidifica na crítica claricana o termo bíblico *epifania*, que pode ser aplicado tanto ao efeito final das descobertas em *Édipo Rei* quanto ao momento em que aluna e professor encontram-se sozinhos na sala de aula, em “Os Desastres de Sofia”.

Em consequência das colocações feitas até aqui, parece-nos possível afirmar que a narradora nos conduz ao seguinte pensamento: é impossível chegar ao outro, ter o conhecimento de qualquer objeto exterior ao eu, sem ter seu eu ferido e ameaçado em sua essência. No entanto, sendo o contato inevitável, essa ferida é também curada pelo outro: *“Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa mais,*

meu amor, já que eu tenho que te doar, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada.” (idem, p.116) Assim como a salvação da humanidade passa pelo sacrifício do filho de Deus, aludida nessa passagem, a salvação do professor e da própria menina passa pelo sofrimento — no caso dela pela penitência do crescimento, e no caso dele pelo ‘método’ empregado pela jovem. A paródia aqui feita do conto *Chapeuzinho Vermelho* inverte o sentido do diálogo: enquanto no conto de fadas a conversa encaminha-se para a desgraça física da menina, em “Os desastres de Sofia” o “diálogo” não acontece de fato, ocorre dentro da menina, e encaminha-se como justificativa da salvação espiritual do homem. O que é corpóreo em *Chapeuzinho Vermelho* é imaterializado em “Os desastres de Sofia”, o que é perda da menina vira salvação do homem.

Quatro anos após os sucessos narrados, a protagonista finalmente se encontra no estágio de amadurecimento ao qual pretendia chegar, pois se encontra limpa, “composta e bonitinha”, em que podemos verificar que essa limpeza é o fruto de sua purificação; a composição se opõe ao caos anterior — de quem estava crescendo desordenadamente —, e a beleza sendo a materialização de sua feminilidade. Não é casualidade o fato de, nesta aparição aos treze

anos, a personagem desejar ser vista pelo professor como se fosse um “cromo de Natal”: ela deseja ser vista como estampa, imagem idealizada, símbolo de perfeição e pureza, associando-se ao *nascimento sem pecado do salvador*. Como sua salvadora que era, o professor deveria tê-la visto nesse momento como a “virgem anunciada” que estava finalmente pronta, purificada. Nesse sentido, é simbólica a morte do professor, pois, encontrando-se já no papel ao qual aspirava, já não precisa de fato do outro, da dor de conhecê-lo para poder distinguir-se dele: concluído está o percurso para si mesma.

Percebemos que tanto Joana – protagonista de *Perto do coração selvagem* – quanto a narradora-personagem de “Os desastres de Sofia”, são construídas como crianças precoces, insubordinadas e sofrem de uma culpa milenar. Ambas estão enamoradas dos seus professores e questionam esse amor quando adultas. Como o professor de “Sofia”, que usa a sua composição para analisá-la e redimi-la, o professor de Joana examina as suas palavras, idéias e sentimentos.

No conto em questão, Clarice estabelece uma divisão entre a narradora (a “Sofia” adulta) e a personagem (a criança-

adolescente), permitindo assim articular, tecer e manipular o ponto de vista da narrativa e o tempo narrado. Ao criar uma oscilação entre o passado e o presente, a autora guia o leitor através dos vários níveis do conto, possibilitando uma auto-análise e compartilhando desse emaranhado de fios narrativos.

“Os desastres de Sofia” é uma excelente metáfora da tessitura textual, que explica esse processo de narrar tão típico de Clarice Lispector: *“Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar (...)”* (Lispector, 1998, p. 100).

Nesse “enredamento” de histórias, o conto abre-se ao diálogo intertextual¹⁷ com a história de *Chapeuzinho Vermelho*, escrita por Charles Perrault em 1697, quando, numa inversão de papéis, a

¹⁷ Vem de Julia Kristeva (1969) o conceito de intertextualidade. Segundo ela, *“todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto (s)”* (apud. Moisés, 2006). Para Leyla Perrone-Moisés (2006, p. 94), *“o objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração de elementos alheios na criação da nova obra”*.

“Sofia” personagem-narradora assume às vezes do lobo, na tentativa de salvar o professor, desviando-o de seu caminho mortal.

A respeito da figura do lobo, aqui metamorfoseado em menina, Diana e Mário Corso (2006) atestam:

“O lobo não é um bicho tão grande e raramente ataca o homem, então por que ele foi escolhido para esse papel desabonador? Acreditamos que justamente por ser a versão maligna do cachorro: ambos partilham a mesma carga genética, conforme a raça, quase a mesma aparência, e podem cruzar entre si. Enfim, um é a versão doméstica, e o outro, a versão selvagem do canídeo. Tão iguais e tão diferentes, o lobo e o cão mostram-se propícios para suportar a metáfora do perigo associado ao amor incestuoso, afinal, é algo tão familiar e próximo, como os pais, que pode ser vivido de maneira selvagem e distante, tal qual os desejos inconfessáveis e incompreensíveis que se imiscuem na relação com eles” (p. 59).

Ainda na esteira dos Corsos (idem), entendemos que entre as tantas interpretações possíveis da história de Chapeuzinho, pode-se pensar que ela seja alusiva ao potencial de sedução contido nas relações com os adultos. Sendo assim, é natural que estes, vividos até então como protetores, revelem seu lado obscuro: alguém que segue sendo o mesmo, mas que mostra a sua face selvagem.

Entretanto, em “Os desastres de Sofia”, ocorre uma inversão desses papéis. Embora ocorra a projeção edípica da jovem narradora-personagem na metáfora paterna assumida pelo professor, é ele o ser inofensivo, à deriva dos desejos da menina. Possivelmente, pela não realização desse desejo proibitivo, associado ao desejo de ser amada e reconhecida como um ser bom, a “Sofia” de Clarice, por meio da transgressão, personifique o lobo: ela também é uma menininha, mas pode revelar – e revela – a sua face selvagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemos, nesta dissertação, uma leitura das diferentes formas do desejo e do ser desejante na obra de Clarice Lispector, partindo da análise dos contos que integram o livro *Felicidade clandestina*, de 1971, a seguir: “O primeiro beijo”, “Tentação”, “Felicidade clandestina”, “Restos do carnaval” e “Os desastres de Sofia”.

Por meio do estudo da personagem clariciana, verificamos que o desejo se constitui como mola propulsora dos movimentos e da ação integrantes da narrativa. Com efeito, a partir de estado desejante, as personagens dos contos transitam entre o auto-aprendizado e a frustração, num movimento cuja temporalidade hesita diante da urgência dos seres aqui apresentados.

Ao aproximarmos a Teoria da Literatura da Teoria Psicanalítica, vislumbramos uma fértil possibilidade de interpretação do objeto desta dissertação. Na esteira de importantes estudiosos dessa área de confluência, nosso trabalho valeu-se da contribuição de Freud e seus seguidores no entendimento não apenas do desejo, mas

também dos mecanismos que tratam da subjetividade e das pulsões essenciais constituintes das personagens de Clarice Lispector.

Na tessitura das análises percebemos, de modo recorrente nos contos, que as personagens aqui focalizadas tinham, como desejo comum, a fuga da infância, o anseio pela vida adulta, uma vez que nos textos selecionados para esta dissertação a infância se configura, no olhar das protagonistas, como espaço de risco e fragilidade, lugar de exposição e medo. Curiosamente, na obra de Lispector como um todo, a representação da idade infantil carrega esse mesmo pesar.

Outro dado importante: percebemos que as personagens analisadas apontam para o fim dessa infância temerosa e se encontram num período de maturação sexual, perfazendo a passagem necessária à adolescência. Assim, o desejo de crescer constitui-se como um “ritual” necessário à entrada no mundo da não exposição.

Em “O primeiro beijo”, o desejo marca-se na descoberta da excitação e do gozo físico, porta de entrada para a fase adulta. Sendo o único protagonista de sexo masculino desse *corpus*, a personagem do conto difere dos outros aqui tratados, uma vez que se ressalta explicitamente a questão da experiência sexual.

Numa leitura do conto “Felicidade Clandestina”, vemos o embate entre duas personagens: a personagem-narradora, que tem como objeto de desejo o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, e sua antagonista, a filha do livreiro, que, num perverso jogo, adia a entrega do livro. Se, por um lado, é relativamente fácil localizar o desejo da personagem nesse conto, por outro, temos uma investigação que se apresenta muito interessante, pois ao se encontrar junto ao objeto desejado, isto é, o livro, vemos nossa leitora ávida, adiando o prazer da leitura, numa estratégia de controle e gozo.

O *desejo de ser outra* é o que perpassa a subjetividade da personagem-narradora de “Restos do Carnaval”. Nesse conto autobiográfico percebemos a rejeição da infância e conseqüentemente o anseio por ser uma moça, por fugir da meninice, presentes também em “Os Desastres de Sofia”. Entretanto, em “Restos do Carnaval”, o anseio de fuga de si mesma se explicita de maneira contundente por meio dos devaneios a partir da fantasia de *rosa*.

Para esse intenso desejo de encobrir a própria existência, temos também, como sua oportunidade de manifestação, o desejo voraz de vivenciar a experiência do carnaval. Nele, a fantasia de *rosa* se constitui uma máscara necessária para a personagem poder

adentrar no mundo dos outros, como ela almeja, máscara que concederá a satisfação do desejo de se transformar em mulher. Porém, encontramos também no conto a frustração do desejo, evidenciada na quebra do encanto da personagem-narradora, que tem seu carnaval e sua fantasia roubados por um acontecimento do destino. Como final do percurso do desejo de nossa personagem, observamos sua redenção por meio do olhar de um menino, no baile de carnaval, que a reconhece em sua fantasia de rosa.

Da leitura do conto “Tentação” podemos perceber de maneira clara a questão do *desejo que se instaura pelo olhar* e o *desejo de unicidade* que constituem os eixos principais do estudo do conto. Vemos ainda em “Tentação” a precariedade do encontro, que, no andamento da narrativa, irá culminar na não realização.

A protagonista de “Os desastres de Sofia”, orfã de mãe há alguns meses, caminha em direção ao seu crescimento no conto. Com seus medos diante das descobertas do mundo, ela tentará sublimar suas inseguranças e carências agindo de maneira provocativa com seu professor, numa tentativa de, pelo lado do avesso, conquistar a atenção e o amor que lhe faltam. Dessa maneira, entendemos que, a

partir dessa falta, o que impulsiona e move a personagem é o *desejo de ser amada*.

Na relação privilegiada entre professor e aluno, vemos uma criança altiva e faminta de aprendizagens. Em contraste, o professor, gordo, feio e cheio de defeitos, visto por ela como uma pessoa covarde, resignada diante das imposições do mundo adulto. A personagem afronta o professor para ter seu olhar, sua atenção, mesmo que a devolutiva venha de forma ríspida. Ela almeja o amor que nasce de forma desajeitada e o deseja, ao mesmo tempo em que demonstra não estar preparada para o receber.

Iniciamos, nessa dissertação, uma leitura do desejo nos contos de Lispector, partindo da luz psicanalítica como forma de abordagem do texto literário, sem, contudo, legar a segundo plano outras possíveis entradas.

De maneira breve, nas análises aqui apresentadas, privilegiamos, em alguns pontos, o diálogo com outros textos literários, como aconteceu na utilização de Chapeuzinho Vermelho no estudo de “Os desastres de Sofia” e da Bíblia Sagrada, no conto “Tentação”.

Dessa forma, intuímos uma necessidade de aprofundamento analítico nesses – e em outros – diálogos possíveis,

trabalho que muito enriquecerá a fortuna crítica de Clarice Lispector. Provavelmente esse será o foco de nossa pesquisa no doutoramento.

Tomando de empréstimo as palavras de Olga de Sá acerca dos estudos claricianos, *“para sua ficção, será sempre tempo de morangos”* (Sá, 2004, p. 290).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Clarice Lispector:

Perto do Coração Selvagem (1944). Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

Laços de Família (1960). Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

A Legião Estrangeira (1964). Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

A Paixão Segundo G.H. (1964). Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (1969). Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

Felicidade Clandestina (1971). Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

A Descoberta do Mundo (1984). Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

Sobre Clarice Lispector

Candido, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. IN *Suplemento Literário de Minas Gerais*. (Belo Horizonte), n 1.091, Ano XXII, p. 2, 1987. Texto transcrito de *Vários Escritos*, São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 123-31.

Gotlib, Nádia B. *Clarice: Uma vida que se conta*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

Kahn, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro – Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH USP, 2000.

Manzo, Lícia. *Era uma vez: Eu – A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.

- Nunes, Benedito. *O drama da linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do mal – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- Sá, Olga de. *Clarice Lispector – A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- _____. (1979) *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.
- _____. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”, in: *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.
- Sousa, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: Figuras da escrita*. Minho: Universidade do Minho, 2000.
- Waldman, Berta. *Clarice Lispector – A narração do indizível*. Porto Alegre: Editora da PUC Rio Grande do Sul, 1999.

Geral:

- Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Unb, 1999.
- Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- Bellemin-Noël, Jean. *Literatura e psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1983.

Candido, Antonio. "O direito à literatura", in: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

BIBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2004.

Bornheim, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Chalhub, Samira. *Animação da Escrita: Ensaio de Psicanálise e Semiótica Aplicada*. São Paulo: Hackers/Fapesp, 1999.

Chauí, Marilena. "Laços do desenho", in: Novaes, Adauto. (org.). *O desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Curso, Mário & Corso, Diana L. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

Cunha, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Di Giorgi, Flavio. "Os caminhos do desejo", in: Novaes, Adauto. (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Freud, Sigmund. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Cinco lições de psicanálise / Contribuições à psicologia do amor*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

- _____. “O Tema dos Três Escrínios” in: *O caso de Schreber – Artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972 (Col. Standard brasileira), vol. XII.
- _____. “O Estranho” in: *Uma Criança é Espancada – Sobre o Ensino de Psicanálise nas Universidades e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- Khel, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”, in: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Lacan, Jacques. *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- Lang, Jean. *Mitos universais*. São Paulo: Landy, 2003.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Meneses, Adélia Bezerra. *Do Poder da Palavra*. São Paulo: Duas Cidades, 2005.
- Merquior, José Guilherme. “Psicanaliteratura”, in: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- Mezan, Renato. *A vingança da esfinge – ensaios de psicanálise*. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.
- Monloubou, L & Du Buit, F.M.. *Dicionário bíblico universal*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- Monteiro, Valéria Jacó. *Dom Casmurro: escritura e discurso – ensaio em literatura e psicanálise*. São Paulo: Hacker/Fapesp, 1997.
- Moraes, Marcelo Jacques. “Psicanálise e literatura”, in: *Limites: Anais*. Abralic-3º congresso. vol. II. São Paulo/Niterói: Edusp/Abralic, 1992.

- Nasio, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- Paraíso, Isabel. *Psicoanálisis de la Experiência Literária*. Madrid, Síntesis, 1994.
- Passos, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995.
- Perrault, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. São Paulo: Landy, 2004.
- Perrone-Moisés, Leyla. “Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa”, in: *Flores da Escrivantina - ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. “Literatura comparada: intertexto e antropofagia”, in: *Flores da Escrivantina - ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Platão. *A república. Livro VI*. São Paulo: Nova Cultural, s/d.
- Roudinesco, Elisabeth & Plon, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- Vianna, Lucia Helena. “A Pietá”, in: *Cenas de Amor e Morte na Ficção Brasileira*. Niterói: Eduff, 1999.
- Villari, Rafael Andrés. *Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábato e a melancolia*. Florianópolis: UFSC, 2002.
- Vital Brazil, Hórus. *Dois Ensaios entre Literatura e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- Wilde, Oscar. *Histórias para aprender a sonhar*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2001.
- Willemart, Philippe. *Além da Psicanálise: A Literatura e as Artes*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995.