

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

MUITAS  
VOZES

## UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

<b>REITOR</b>	Miguel Sanches Neto
<b>VICE-REITORA</b>	Everson Augusto Krum
<b>PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO</b>	Giovani Marino Favero
<b>COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM</b>	Eunice de Moraes
<b>EDITOR GERAL</b>	Evanir Pavloski
<b>EDITOR DO DOSSIÊ</b>	Evanir Pavloski
<b>DIAGRAMAÇÃO</b>	Jackson Luiz Caillot
<b>CRIAÇÃO DE CAPA</b>	Dyego Chrystenson Marçal

## CONSELHO EDITORIAL

**Benito Martinez Rodriguez** - UFPR  
**Claudia Mendes Campos** - UFPR  
**Desirée Motta-Roth** - UFSM  
**Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira** - UECE  
**Julio Pimentel Pinto** - USP  
**Kanavillil Rajagopalan** - UNICAMP  
**Maria Ceres Pereira** - UFGD  
**Naira de Almeida Nascimento** - UTFPR  
**Orlando Grosseguesse** - Universidade do Minho  
**Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh** - (UEPG)  
**Regina Dalcastané** - UNB  
**Rosana Gonçalves** - Unicentro  
**Rosane Rocha Pessoa** - UFG  
**Waldir do Nascimento Flores** - UFRGS

## PARECERISTAS

Álvaro Kasuaki Fujihara	Keli Cristina Pacheco
Ana Carolina Sá Telles	Luciane Trennephol da Costa
Cicero Cunha Bezerra	Maíra Sueco Maegava Córdula
Clóris Porto Torquato	Miréia Aparecida Alves do Vale
Cristiano Augusto da Silva Jutgla	Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh
Daniel de Oliveira Gomes	Patrícia Gonçalves Tenório
Deborah Scheidt	Raquel da Silva Lopes
Fábio Scorsolini Comin	Silvana Oliveira
Gilberto Alves Araújo	Tiago Hermano Breunig
Gilson Antunes da Silva	Helder Santos Rocha
Helder Santos Rocha	

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

# MUITAS VOZES

REVISTA DO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DA  
LINGUAGEM  
UEPG

DOSSIÊ CENTENÁRIO  
DE CLARICE LISPECTOR:  
VIDA, OBRA E  
RECEPÇÃO CRÍTICA.



*Editora*  
UEPG

Muitas Vozes / Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem,  
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Editora UEPG.

Vol. 1, n.1 (jan–jun. 2012). Ponta Grossa, 2012-  
Semestral.

Vol. 9, n.2 (jul-dez. 2020)

ISSN 2238-717X (Versão impressa)

ISSN 2238-7196 (Versão online)

1- Linguagem. 2- Identidade. 3- Subjetividade.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

#### **INFORMAÇÕES / DISTRIBUIÇÃO / PERMUTAS**

Muitas Vozes

Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade  
Praça Santos Andrade n.1  
Sala 115 – Bloco B  
84.030-900 Ponta Grossa - PR

**Endereço eletrônico:** <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes>

E-mail: [revistamuitasvozes@gmail.com](mailto:revistamuitasvozes@gmail.com)

Permutas - E-mail: [intercambio@uepg.br](mailto:intercambio@uepg.br)

#### **VENDAS**

**Editora e Livrarias UEPG**

Fone/fax: (42) 3220-3306

Email: [editora@uepg.br](mailto:editora@uepg.br)

<http://www.uepg.br/editora>

**Pede-se permuta**

Exchanged Requested

2020

# SUMÁRIO

## SUMMARY

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	452
EROS ESTRANHO: REVERBERAÇÕES DO INSÓLITO EM NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR <i>STRANGE EROS: REVERBERATIONS OF THE UNUSUAL IN CLARICE LISPECTOR'S NARRATIVES</i>	
<b>Luciana Borges</b> .....	455
FILOSOFIA IRADA: ENSAIO COM A RAIVA DE CLARICE LISPECTOR <i>FURIOUS PHILOSOPHY: ESSAY WITH CLARICE LISPECTOR'S ANGER</i>	
<b>Pablo Vinícius Dias Siqueira</b> .....	469
“EU TOMO CONTA DO MUNDO”: CONSTRUÇÃO DO SENTIDO E DA ATITUDE AXIOLÓGICA DA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR <i>“I TAKE CARE OF THE WORLD”: CONSTRUCTION OF THE SENSE AND AXIOLOGICAL ATTITUDE OF CLARICE LISPECTOR'S CHRONICLE</i>	
<b>Edson Soares Martins e Leonardo Brandão de Oliveira Amaral</b> .....	483
FRAGMENTAÇÃO DA TEMPORALIDADE EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H. E EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS <i>FRAGMENTATION OF TIME IN A PAIXÃO SEGUNDO G.H. AND IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	
<b>Anderson Luiz Teixeira Pereira e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda</b> .....	498
G.H., MULHER DO FIM DO MUNDO <i>G.H., WOMAN AT THE END OF THE WORLD</i>	
<b>Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho</b> .....	509
SILÊNCIO E EXÍLIO EM A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR <i>SILENCE AND EXILE IN A MAÇÃ NO ESCURO, BY CLARICE LISPECTOR</i>	
<b>William Fernandes de Oliveira e Keli Cristina Pacheco</b> .....	534
DUAS LEITURAS DE A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR: DA ABORDAGEM EXISTENCIAL, DE BENEDITO NUNES, AO CHAMADO SELVAGEM, DE EVANDO NASCIMENTO <i>TWO READINGS OF A MAÇÃ NO ESCURO, BY CLARICE LISPECTOR: FROM THE EXISTENTIAL APPROACH, BY BENEDITO NUNES, TO THE WILD CALLING, BY EVANDRO NASCIMENTO</i>	
<b>Fabício Lemos da Costa e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda</b> .....	545
O PAPEL SOCIAL FEMININO NO CONTO “A FUGA”, DE CLARICE LISPECTOR <i>THE FEMININE SOCIAL ROLE IN THE SHORT STORY “A FUGA”, BY CLARICE LISPECTOR</i>	
<b>Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Lorena Salviano Alves</b> .....	559
É PRECISO MAIS QUE BARRO PARA CONSTRUIR UM HOMEM: A IDENTIDADE DO PERSONAGEM MASCULINO NO CONTO “A MENSAGEM”, DE CLARICE LISPECTOR <i>IT TAKES MORE THAN CLAY TO BUILD A MAN: THE IDENTITY OF THE MALE CHARACTER IN THE SHORT STORY “THE MESSAGE”, BY CLARICE LISPECTOR</i>	
<b>Leandro Lopes Soares, Maria Eliane Souza da Silva e Maria Edileuza da Costa</b> .....	574

O ESTILO VERBAL: UMA ANÁLISE DAS ESCOLHAS LINGUÍSTICAS NO CONTO <i>FELIZ ANIVERSÁRIO</i> <i>VERBAL STYLE: AN ANALYSIS OF LANGUAGE CHOICES IN THE SHORT STORY HAPPY BIRTHDAY</i> Alice Andrade Miskiw e Alcione Tereza Corbari .....	589
A PERFORMANCE DA DOR EM <i>A HORA DA ESTRELA</i> <i>PERFORMANCE OF PAIN IN THE HOUR OF THE STAR</i> Geovanny Luz dos Anjos Santos .....	605
CLARICE LISPECTOR VAI AO CINEMA: A ESTRELA É MACABÉA <i>CLARICE LISPECTOR GOES TO THE MOVIES: THE STAR IS MACABÉA</i> Jaqueline Castilho Machuca .....	621
A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS: UMA ANÁLISE DO SORRISO DA PECADORA COMO MÁQUINA DE GUERRA <i>THE BURNED SINNER AND THE HARMONIOUS ANGELS: AN ANALYSIS OF THE SINNER'S SMILE AS A WAR MACHINE</i> Ana Cláudia Andruchiw, Johny Adelio Skeika e Silvana Oliveira .....	639
<i>EM LIBERDADE: A REFIGURAÇÃO DE GRACILIANO RAMOS</i> <i>EM LIBERDADE: GRACILIANO RAMOS'S REFIGURATION</i> Juliana Prestes de Oliveira .....	650
A PRÁTICA POLÍTICA SHAKESPEARIANA EM <i>HAMLET</i> <i>SHAKESPEAREAN POLITICAL PRACTICE IN HAMLET</i> Adelson Oliveira e Thiago Martins Prado .....	666
DO ROMANCE ÀS CAPAS: FIGURAÇÃO E SOBREVIDA DA PERSONAGEM LOLITA <i>FROM NOVEL TO COVERS: FIGURATION AND AFTERLIFE OF THE CHARACTER LOLITA</i> Denize Helena Lazarin .....	675
O CUIDADO CENTRADO NA PESSOA EM PERSPECTIVA DIALÓGICA: UMA ANÁLISE DAS FALAS ENTRE FONOAUDIÓLOGA E PACIENTES COM QUEIXA DE ZUMBIDO <i>PERSON-CENTERED CARE IN DIALOGICAL PERSPECTIVE: AN ANALYSIS OF SPEECHES BETWEEN PHONOAUDIOLOGIST AND PATIENTS WITH TINNITUS COMPLAINT</i> Amanda Câmara Miranda, Wilder Kleber Fernandes de Santana e Marine Raquel Diniz da Rosa .....	690
SOBRE LINGUAGENS, CORPOS E (CONTRA)POLÍTICAS: PRAXIOLOGIAS E LETRAMENTOS <i>QUEER</i> EM TEMPOS SOMBRIOS <i>ON LANGUAGES, BODIES AND (COUNTER)POLITICS: QUEER PRAXIOLOGIES AND LITERACIES IN DARK TIMES</i> Marco Túlio de Urzêda-Freitas .....	706
<b>NORMAS PARA COLABORADORES</b> .....	737

# APRESENTAÇÃO

A Revista Muitas Vozes se junta às comemorações dos 100 anos de nascimento de Clarice Lispector com o lançamento deste Dossiê exclusivamente voltado para a produção da autora. Nesta oportunidade, é importante destacar o caráter monumental da produção de Clarice Lispector: trata-se de uma dicção única em língua portuguesa, com a invenção de um universo próprio, construído no âmbito de um projeto literário consciente e desafiador.

Clarice Lispector foi capaz de pensar a literatura brasileira e o seu lugar nela desde seus primeiros livros, quando se diferencia do que vinha sendo produzido no Brasil por meio da singularidade de um discurso a um só tempo introspectivo e especulativo. O questionamento existencial de base presente na obra de Clarice se anuncia como singularidade no conjunto da produção brasileira na medida em que traz a figura feminina para o centro da enunciação literária, tanto na dinâmica da autoria como na apresentação de uma galeria de múltiplas personagens femininas, todas problematizadas pelas profundas indagações existenciais que movem o discurso clariceano: quem sou eu? eu sou um bicho? o que é Deus? onde está Deus? o que é isso que eu digo?

Paralelamente ao tom filosófico e especulativo, Clarice revela a consciência do fazer literário como discurso engendrado em um meio de pré-determinações sociais e culturais, o que a autoriza, em livros fundamentais como *A Maça no escuro* ou *A Hora da Estrela* a desafiar o modo de funcionamento da literatura e a propor-se como movimento capaz de juntar vida e palavra, com a honestidade desconcertante de quem diz “Eu acho que quando não escrevo estou morta”, em sua última entrevista.

O artigo que abre o dossiê, de autoria de Luciana Borges, apresenta uma leitura de algumas narrativas curtas de Clarice Lispector nas quais temas eróticos e/ou amorosos se manifestam conjuntamente a soluções narrativas que expressam o estranho ou o insólito ficcional.

No texto que dá continuidade ao dossiê, Pablo Vinícius Dias Siqueira propõe pensar filosoficamente a raiva com Clarice Lispector. Para tanto, o autor considera aspectos mais diversos da obra clariciana que são afetados pela raiva e, em seguida, detém-se especificamente nos textos “Fartura e carência” e “Dies irae” para compreender essa maneira irada de pensar e sentir a vida.

Em seguida, Edson Soares Martins e Leonardo Brandão de Oliveira Amaral lançam seus olhares sobre a produção de Clarice Lispector como cronista. Os autores entender a singularidade da crônica de Lispector sob o enquadramento das interferências do conteúdo, da construção composicional e do estilo sobre a construção do sentido.

De autoria de Anderson Luiz Teixeira Pereira e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, o quarto texto do dossiê abordam a questão da temporalidade como leitmotiv na criação literária clariceano em comparação à produção roseana. Os autores examinam o aspecto da fragmentação temporal na construção de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

A obra *Paixão segundo G. H.* também é o objeto de estudo do artigo seguinte, no qual Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho entende a escrita literária como uma operação de produção do sensível na existência. Um trabalho que, mais do que produzir sentidos ou gerar interpretações que nos ajudariam a entender o mundo, fazem mundos, produzem formas próprias, capazes de atribuir configurações diferentes à existência e ao seu pensamento.

William Fernandes de Oliveira e Keli Cristina Pacheco abordam em seu artigo que a partir da leitura do romance *A maçã no escuro* (1970), de Clarice Lispector, abordar temas como testemunho e exílio, refletindo sobre essas caracterizações a partir do crime da personagem principal, Martim – tentativa de assassinato de sua esposa – e sua consequente fuga (assim, por ser um fugitivo, Martim tenta esconder seu passado, embora não sinta culpa por seu ato).

O texto seguinte, de autoria de Fabrício Lemos da Costa e Sílvia Augusto de Oliveira Holanda, também aborda a obra *A maçã no escuro*. Os autores analisam a recepção crítica do romance, a partir de duas leituras distintas e particulares da narrativa, desenvolvida pelo crítico e filósofo Benedito Nunes (1995), em *O drama da linguagem*, e pelo crítico Evando Nascimento (2012), em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*.

Na sequência do dossê, Ana Paula Franco Nobile Brandileone e Lorena Salviano Alves nos trazem uma análise do conto “A fuga”, a fim de discutir aspectos ligados ao papel feminino, figurado na protagonista Elvira. A partir de sua análise, as autoras constatam que a autora, além de apresentar um modelo narrativo e estético dissonante à ficção de 1940, fraturando o compromisso de retratar a realidade brasileira, também desnudou a realidade social feminina, promovendo uma crítica aos valores patriarcais e aos padrões dominantes de gênero.

O próximo artigo, de autoria de Leandro Lopes Soares, Maria Eliane Souza da Silva e Maria Edileuza da Costa, promove um estudo voltado para uma vertente pouco discutida da literatura lispectoriana: o personagem masculino. Nesse ensejo, o autor e as autoras apresentam como objetivo maior, analisar o personagem masculino do conto “A mensagem”, de *A legião estrangeira* (1999) para entender como sua identidade é construída transpassada por condutas exigidas ao homem na sua juventude.

De autoria de Alice Andrade Miskiw e Alcione Tereza Corbari, o texto seguinte traz uma discussão sobre a questão da dimensão verbal de enunciados no conto *Feliz aniversário*, de Clarice Lispector. O objetivo central é analisar como a autora, a partir de determinadas estratégias linguísticas, constrói marcas estilísticas para tecer a narrativa e constituir o conteúdo temático.

No décimo-primeiro artigo do dossê, Geovanny Luz dos Anjos Santos propõe uma leitura do romance *A hora da estrela* que se preocupa em analisar a obra focando nas críticas sociais e em sua composição estética. À luz da leitura de reflexões de Jacques Rancière, o autor conclui que o engajamento ético se atrela ao estético, e a obra clariciana é permeada desses encontros de formas bem sutis.

O texto seguinte, de autoria de Jaqueline Castilho Machuca, aborda as relações entre o romance *A hora da estrela* e o filme homônimo de Suzana Amaral lançado em 1985. Segundo a autora, Amaral consegue traduzir para o cinema, seja suprimindo, seja adicionando elementos, os sentimentos e as emoções de uma heroína, aparentemente calada por ser marginal, mas que, na verdade, usa a parcimônia como arma para enfrentar o sistema.

Encerrando o dossê, Ana Cláudia Andruchiw, Johny Adelio Skeika e Silvana Oliveira analisam a única produção teatral de Clarice Lispector, a peça *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* (1964), tendo como objetivo principal analisar o sorriso da protagonista como única via de expressão em todo o ato, como uma manifestação de resistência contra o sistema social que organiza sua morte. As autoras e o autor defendem que esse ato de sorrir se manifesta



como a pequena máquina de guerra clariceana, subvertendo e alterando a expectativa de punição e restauração da ordem previstas pelo ato condenatório.

Na seção livre, cinco textos com temáticas variadas na área dos estudos da linguagem concluem o presente número da revista.

Primeiramente, Juliana Prestes de Oliveira traça como foco de sua análise a elucidação de como se dá a refiguração do protagonista Graciliano Ramos, no romance *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*, e como isso serve para alimentar a sobrevivência dessa figura histórica da literatura. A autora realiza um estudo do narrador e do protagonista, e as suas figurações, no intuito de entender o formato humano do protagonista.

No segundo artigo dessa seção, Adelson Oliveira e Thiago Martins Prado investigam, por meio de uma proposta qualitativa de análise, a prática política na peça teatral *Hamlet*, de William Shakespeare. Para tanto, os autores articulam uma compreensão da personagem shakespeariana a um suporte da crítica política à obra *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel.

Em seguida, Denize Helena Lazarin investiga a figuração da personagem Lolita, no romance de Nabokov, bem como em quatro de suas capas. Segundo a autora, as personagens vêm sendo objeto de estudo no âmbito literário por muito tempo; contudo, vem ocorrendo uma transcendência delas para outros meios, inclusive nas capas de livros, o que desperta interesse de estudos mais amplos.

No próximo artigo, Amanda Câmara Miranda, Wilder Kleber Fernandes de Santana e Marine Raquel Diniz da Rosa analisam o discurso do profissional fonoaudiólogo com base na teoria dialógica durante o atendimento de pacientes com zumbido utilizando o Cuidado Centrado na Pessoa. Tendo em vista a construção da Interação discursiva a partir do momento que a profissional se utiliza do Cuidado Centrado na Pessoa, as autoras e o autor averiguam como os sentidos se concretizam no diálogo entre a fonoaudióloga e seus pacientes.

De autoria de Marco Túlio de Urzêda-Freitas, o texto que encerra o presente número apresenta, a partir do entrecruzamento de diferentes gêneros e vozes textuais, uma reflexão situada sobre o papel das praxiologias e dos letramentos *queer* nestes tempos sombrios, marcados por crises sociais que têm potencializado a circulação de repertórios autoritários e neofascistas, assim como a banalização do mal e da vida no Brasil.

O conselho editorial da Revista Muitas Vozes agradece imensamente a todos os autores, autoras e pareceristas que, com seu conhecimento e sua dedicação, possibilitaram esta publicação. E convida a todos os leitores e leitoras que compartilhem das valorosas reflexões e das importantes problematizações aqui reunidas. Boa leitura.

Evanir Pavloki  
Editor-chefe

# EROS ESTRANHO: REVERBERAÇÕES DO INSÓLITO EM NARRATIVAS DE CLARICE LISPECTOR

## STRANGE EROS: REVERBERATIONS OF THE UNUSUAL IN CLARICE LISPECTOR'S NARRATIVES

**Luciana Borges\***

UFCAT

**Resumo:** Este artigo apresenta uma leitura de algumas narrativas curtas de Clarice Lispector nas quais temas eróticos e/ou amorosos se manifestam conjuntamente a soluções narrativas que expressam o estranho ou o insólito ficcional. A combinação entre o estranhamento e o erotismo resulta em uma possível/impossível reconfiguração subjetiva de personagens que se deparam com “o mais secreto de si mesmas”, realizando na ficção a máxima de Georges Bataille (2004), para quem o erotismo é aquilo que “coloca o ser questão”. Resignificando as investidas de gênero, a percepção de si e a relação com o Outro, as ocorrências do *erótico insólito* são um componente relevante do modo clariciano de narrar temas sexuais em sua ficção.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Erotismo. Insólito.

**Abstract:** This paper presents a reading of some short stories of Clarice Lispector in which erotic or loving themes are manifested with narrative solutions that express the strange or unusual of fiction. The combination of strangeness and eroticism results in a possible/impossible subjective reconfiguration of characters which come across the “most concrete from themselves”, achieving in fiction the Georges Bataille’s maxim (2004), to whom eroticism is what “puts the being into question”. Reframing the gender endowments, the perception of herself and the relation with the Other, the occurrences of the unusual erotic are a relevant component of the Clarice’s way of narrating sexual themes in her fiction.

**Keywords:** Clarice Lispector. Eroticism. Unusual.

*Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.*

(Clarice Lispector)<sup>1</sup>

\* Doutora em Letras e Linguística (Área de Concentração Estudos Literários) pela Universidade Federal de Goiás (2009). E-mail: <borgeslucianab@gmail.com>.

<sup>1</sup> Para não esquecer. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c. p. 24.

## NOTA INTRODUTÓRIA: CLARICE INSÓLITA OU TRAÇOS DO ESTRANHO NA FICCIONALIZAÇÃO DO EROTISMO

A visita de um ser de Saturno. A invasão de visitantes mascarados no quarto de uma adolescente. Ruídos de passos de um falecido marido. O êxtase noturno conduzido por um ser andrógino. O sal do mar corpo adentro. A percepção do amor no enfrentamento com um búfalo enjaulado: As situações brevemente mencionadas reenviam a construções episódicas da ficção de Clarice Lispector, as quais confrontam personagens, bem como leitores e leitoras, com situações em que o insólito ou estranho vão se imiscuir nas tramas e dramas do cotidiano reconfigurado pela linguagem. Elaborado nas narrativas curtas que funcionam como instantâneo desse universo individual no qual a ficcionista se permite mergulhar em profundidade como principal traço da sua escrita, a presença do estranho ou do inusual é frequentemente apontada como motivo recorrente do *modus operandi* adotado por Clarice na tessitura de suas malhas ficcionais. São frequentemente apontados os processos de estranhamento da realidade e de si, vivenciados pelas personagens claricianas, como marca da autora desde os primeiros tempos da composição de sua fortuna crítica.

O insólito ou o estranho/ estranhamento são usualmente tratados do ponto de vista das tensões existenciais que circundam personagens, defrontadas com situações em que o cotidiano se torna algo inapreensível, uma vez constituído pela linguagem, inapreensível e impotente diante da “coisa”. O tipo de ocorrência insólita que pretendemos perseguir nesse breve estudo é aquele que se relaciona em específico com situações em que o erotismo ou uma situação sexual ou amorosa é narrada. Mesmo nas situações eróticas, ainda que de modo pouco objetivo, como costuma ocorrer nos textos de Clarice, a repercussão ou efeito dos fatos nos sujeitos tem mais relevância do que os fatos materiais – ou supostamente ocorridos – em si.

Tomando como ponto de partida um procedimento, que a nosso ver constitui uma categoria narrativa a que denominamos *erótico insólito*, será feita a leitura analítica de elementos específicos dos contos “Miss Algrave” e “Ruído de Passos”, de *A via crucis do corpo* (LISPECTOR, [1974] 1998); “As águas do mundo”, publicado em *Felicidade Clandestina* (LISPECTOR, [1971] 2020a); “O búfalo” e “Mistério em São Cristóvão”, publicados em *Laços de família* (LISPECTOR, [1960] 2020b). O insólito, nas narrativas tratadas, será observado especialmente na relação como estranho, considerado seu principal mecanismo de materialização discursiva.

Em seu ensaio fundador sobre a obra de Clarice, intitulado *O drama da linguagem*, Benedito Nunes aponta, a respeito de G.H., que essa personagem se apresenta dividida entre “[...] o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar sua individualidade humana” (NUNES, 1989, p. 59). Tal afirmação, a despeito de se direcionar a essa personagem em específico, poderia ser associada a uma repetição de tensionamentos que envolvem personagens claricianas como um todo, na galeria de *personas* com as quais a ficcionista vai nos presenteando ao longo da sua obra. Esse “apelo do mundo abismal” é expresso em uma cartografia variada de situações e perplexidades diante das quais as personagens, especialmente personagens femininas, são tentadas a se lançar nesse universo que extrapola o humano e coloca a personagem diante de dilemas profundos, nem sempre solúveis.

Um dos elementos dessa cartografia na qual o sujeito deve se defrontar com a diferença, como o “outro dos Outros” ou o “outro do eu”, parafraseando a própria Clarice em “A experiência

maior”, minicrônica do livro *Para não esquecer* (LISPECTOR, 2020c), citada na epígrafe, é o enfrentamento do insólito, do inesperado, ou inusual. Para Flávio García:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p. 20).

No entanto, uma vez que o elemento imprevisto que rompe a normalidade, sendo gerador do insólito pode estar no próprio cotidiano, este se torna prenhe da potencialidade de se desconfigurar em sua periclitância. No universo clariciano, a vulnerabilidade do real é tamanha que a qualquer momento tudo pode se dismantelar e é justo, nesse dismantelamento, que o insólito compareça. Trata-se de uma escrita em “estado de emergência” que vai constituir o que Benedito Nunes denominou *drama da linguagem*: “[...] a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca – o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra” (NUNES, 1989, p. 76). O espaço de agonia onde a linguagem se encerra termina por relacionar-se com o próprio estado de emergência do sujeito que deve, então, confrontar o cotidiano naquilo que ele tem de mais imprevisível, ainda que prosaico.

Sobre o não-familiar, o *unheimlich*, ou sobre os modos como a ruptura com o familiar ocorre em processos psíquicos, Sigmund Freud aproxima suas reflexões às proposições de Schelling, segundo as quais o estranhamento estaria ligado a algo que foi anteriormente reprimido:

Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010, p. 360).

Aquilo que usualmente inquieta personagens e situações estará em uma relação direta com a repressão e com a linguagem. Nas narrativas, situações eróticas estarão no emaranhado com o insólito que advém da interação dos sujeitos com o inumano (animal, vegetal ou mineral): o resultado é uma interação na qual o corpo humano se erotiza na relação com o inumano, provendo, então, a cena erótica.

E o que dizer do erotismo? Para estabelecer uma abordagem dos modos em que o erótico se manifesta nos contos a serem lidos, é preciso pensar que existem duas dimensões fundamentais de compreensão do erotismo no campo literário. A primeira, uma dimensão conceitual, em que somos interpeladas a pensar as configurações epistemológicas e filosóficas da vida erótica em termos das *formulae mentis* que regem a sexualidade humana. A segunda dimensão, formal

ou estética, na qual pensamos as formas por meio das quais os temas se constituem em artifícios retóricos de linguagem, em imagens eróticas constituídas pela via da linguagem e que se materializam no texto literário.

Sobre a primeira dimensão, Georges Bataille (2004) propõe uma abordagem do erotismo como experiência interior, a partir do momento que a atividade erótica se distancia da atividade sexual de reprodução. Ao se distanciar de sua função instintiva mais óbvia, o erotismo é apresentado justamente naquilo que “coloca o ser em questão”, ou seja, o jogo erótico prenuncia essa relação de continuidade e descontinuidade com o outro, no qual as partes constituídas estão sempre em vias de perder-se. Nesse sentido, o erótico é também um devir, um vir a ser no qual o eu e o outro se formam e desconformam na relação de interpenetração, recíproca ou não, que envolve o erotismo: “[...] o que está em jogo no erotismo é sempre a dissolução das formas constituídas. Repito: dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos (BATAILLE, 2004, p. 31). Ao romper a ordem descontínua, o erotismo funda continuidades, no entanto também dissolve contornos definidos do eu e do outro.

A dimensão retórica diz respeito às formas pelas quais o texto expressa as chamadas cenas sexuais, de modo a criar sequências de ações e pensamentos que remetem aos aspectos de expressão da sexualidade. Assim, conforme a abordagem linguística de Dominique Maingueneau (2010), a retórica do erótico se difere da retórica do pornográfico em termos da criação dessas imagens mentais e sequências de ações narradas. O corpo erotizado, de alguma forma, constitui, em ambas as perspectivas, a baliza em torno da qual sensações corporais e psíquicas se articulam no contato como o outro.

O que os contos que analisamos traz de inusitado para nós, leitores e leitoras do erotismo na literatura, é uma dimensão de entrecruzamento entre a ruptura cotidiana, a experiência subjetiva do erotismo e o insólito ficcional como estratégia representativa do elemento de erotização no universo narrado. No caso, a erotização extrapola a dimensão da humanidade e se personifica em elementos não humanos, ou inumanos, para tomar de empréstimo a proposição de Evando Nascimento (2012). Esses elementos inumanos (um extraterrestre, um andrógino, a água do mar, homens zoomorfizados por máscaras, um mamífero de grande porte) são disparadores do efeito erótico de modo que podem até significar a fuga de um tratamento mais explícito dos temas sexuais. São também estratégias narrativas potentes para desconformar, tanto personagens como leitores, frente a seus estranhamentos. Nascimento (2012) parte do tensionamento da contraposição humano/ animal, fundada nas raízes da cultura ocidental para expandir a compreensão de não humano para um conjunto amplo de seres que são insidiosamente contrapostos aos humanos (seres dominados e colonizados) e localizados em posição hierarquicamente inferior ao *homo sapiens* em cuja centralidade se localiza toda a inteligibilidade do mundo tal qual conhecemos. Para o pensador citado,

[...] com efeito, animalidade e humanidade, em vez de identidades monolíticas, parecem constituir elementos diferenciados (em si mesmos e mutuamente) num vasto conjunto que estou chamando de “não humano”. Todavia, por isso mesmo o não humano não é o oposto negativo do humano, nem inversamente sua face melhor. Seria simplesmente, eis a hipótese, aquilo que deu origem à emergência histórica de animais e homens, em sua vasta pluralidade. (NASCIMENTO, 2012, p. 31).

Se fosse estabelecido que o não humano seria o negativo do humano, estaríamos de todo modo conservando a hierarquia anterior, de modo que a proposição do autor é tensionar esses elementos em torno da diferença, e não de uma contraposição em termos. A nossa proposta é considerar, nas partes analíticas específicas que se seguem, que o inumano erótico constitui um modo metaforicamente articulado de representar a profunda desconfiguração de si que o erotismo exige do sujeito, de modo que o enfrentamento com esse “outro do eu” é levado ao limite na aproximação erótica.

## **CARTOGRAFIAS DO INSÓLITO ERÓTICO EM CONTOS CLARICIANOS: O ELEMENTO INUMANO NA CENA SEXUAL**

Para os fins que propusemos neste artigo, a presente seção passa a observar em alguns textos específicos os modos pelos quais a cena erótica se entrecruza ao estranho por meio da presença do inumano, resultando no uso do erótico insólito como estratégia narrativa. O primeiro texto a que lançamos nosso olhar é parte do conjunto de contos *A via crucis do corpo*, de 1974. Antes de abordar a construção do conto em específico, é necessário considerar que esse livro apresenta uma composição peculiar: em processo de autoficcionalização, Clarice Lispector explica no texto de abertura, a “Explicação”, que seu editor havia proposto que ela escrevesse um livro de contos sobre “assunto perigoso”. A enunciação explícita sobre qual seria esse assunto não acontece no texto, de modo que, ao percorrê-lo, é que será possível vislumbrar qual seria esse assunto tão intimidante. Primordialmente, entendemos que o assunto seria sexo, no entanto, ao logo do livro, alguns contos não vão cumprir nem mesmo a função ficcional em termos de uma fabulação restrita, quanto mais a função de uma narrativa erótica: são textos que se assemelham mais ao formato de crônica que à forma do conto, nos sentidos usuais que a teoria literária atribui a esse gênero.

Em um estudo anterior que realizamos sobre esse conjunto de contos (BORGES, 2013), propusemos que a estratégia de composição do livro estabelece uma tensão entre a *escrita da narração* e a *narração da escrita*, ou, dito de outro modo, há uma fratura interna no conjunto, de modo que alguns textos apresentam a fabulação de uma história e acontecimentos com tensão própria da ficção curta e outros textos se apresentam como uma autorreflexão sobre o processo de escrita e sobre a escolha em ter aceito o convite do editor. A segunda composição configura uma linguagem cronística, com pretensões de uma ficcionalização de si como mulher autora, mas ao um só tempo também mãe, dona de casa, amiga de seus amigos que precisam de ajuda e escritora em crise com a atividade de escrever. Evidenciam-se questões de investitura de gênero, no cruzamento dos diversos papéis ocupados por Clarice como um ser composto – mãe, escritora, mulher respeitável, dentre outros. Tais papéis poderiam ser comprometidos negativamente em termos de sua imagem como *persona* pública ao escrever textos, cuja recepção poderia não ser entusiasmada ou mesmo acusatória. Tal identidade fraturada vai se desdobrar nessa fratura do texto, de modo especular, como uma *mise en abyme* do eu que escreve em encaixe com o eu que vive e pensa o processo a um só tempo enquanto escreve.

Quanto ao tratamento dos temas sexuais, concentra-se no que chamamos de *retórica da contenção* (BORGES, 2013, p. 367), na qual a função narradora se abstém, por vezes por declarado pudor, por vezes por estratégia retórica, de narrar determinados acontecimentos que

permanecem, portanto, em seu *locus obscenum*, ou seja, etimologicamente falando, para utilizar a terminologia apropriada do teatro, atrás da cena, atrás dessas “cortinas” do texto, com a barreira linguística imposta pela narradora.

Em seu estudo sobre materiais pornográficos, Linda Williams (2004)<sup>2</sup> menciona a origem latina do termo *obsceno*, produzindo um neologismo que funciona ao mesmo tempo para

[...] indicar a normalidade com que se encara a explicitude das imagens eróticas levadas para a esfera pública e as restrições que se impõem a essa veiculação. Assim, a pornografia está sempre *on/scene*, jogo entre o *ob*, radical latino que semantiza o escondido, velado e a preposição *on*, do inglês, indicando que o sexo é sempre parte da cena humana, inesgotável fonte de questionamentos em sua faceta pública ou privada. (BORGES, 2013, p. 108).

Desse modo, podemos pensar que Clarice, ao fazer o jogo entre o revelar e o esconder em suas narrativas, aciona esses mecanismos retóricos que circundam a produção de temas sexuais na arte e na literatura, seja ela de ênfase mercadológica, ou não. É nesse contexto de dubiedade em torno do narrar ou não narrar o sexo, entre as agruras e angústias da enunciação que o insólito comparece no primeiro conto do livro.

“Miss Algrave”, ao nos apresentar a personagem Ruth, move a narrativa nessa atmosfera de contenção, por meio da qual a protagonista é inicialmente composta. Puritana, religiosa, reacionária, contida. A continência de Ruth se revela em seus hábitos que negam e invisibilizam a corporeidade física, anulam qualquer traço de satisfação erótica: “Solteira, é claro, virgem, é claro. Morava sozinha em uma cobertura em Soho. Nesse dia tinha feito suas compras de comida: legumes e frutas. Porque comer carne ela considerava pecado” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Nesse contexto de restrições corporais e intelectuais, uma vez que Ruth não se permite nem olhar e nem mentalizar cenas de sexo ou mesmo cenas de afeto, surgirá o extraterrestre Ixtlan, ao qual será atribuída a função de iniciar Ruth nos prazeres do corpo e da carne. A apresentação de Ixtlan é emblemática de sua inumanidade: “Eu sou um eu” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Ixtlan não é humano nem animal, é apenas um “eu” que veio para amá-la. A natureza dele, invisível, mas sensível como no mito de Eros e Psiqué<sup>3</sup>, é uma natureza híbrida, fria, mas que causa um frisson em Ruth; tem uma coroa de cobras na cabeça a lembrar os cabelos da Medusa; usa uma manto fosforescente cor púrpura que ilumina seu corpo como um Deus. Sua natureza estranha e compósita não importa. O que importa é que ele leva Ruth ao êxtase supremo. O aproveitamento das remissões a Eros no mito de Psiqué recupera um dos aspectos de Eros: nesse mito, inicialmente Eros é o monstruoso, uma vez que, não tendo se revelado em sua natureza divina à sua esposa que havia sido condenada a desposar um desconhecido, as narrativas correntes sobre o deus, especialmente no meio familiar de Psiqué, era de que ela havia sido entregue a um monstro que, em algum momento, a devoraria. Nessa versão do

<sup>2</sup> “If obscenity is the term given to those sexually explicit acts that once seemed unspeakable, and were thus permanently kept off-scene, *on/scenity* is the more conflicted term with which we can mark the tension between the speakable and the unspeakable which animates so many of our contemporary discourses of sexuality” (WILLIAMS, 2004, p. 4). Tradução nossa: “Se obscenidade é o termo dado aos atos sexualmente explícitos que antes pareciam indizíveis e, portanto, eram mantidos permanentemente fora da cena, *on/scenity* é o termo mais conflituoso com o qual podemos marcar a tensão entre o falável e o indizível que anima muitos de nossos discursos contemporâneos de sexualidade”.

<sup>3</sup> Para versões do mito grego e suas interpretações mais recorrentes, consultar, por exemplo, Brandão (1995).



mito de Eros, em que se associa a Psiqué, a dimensão teogônica se apresenta de parilha com a teratológica. Analogamente, Ixtlan é também deus e monstro, concentrando em si o prazer nunca experimentado por Ruth, o divisor de águas de sua existência.

O gozo do estranho, nesse caso, opera uma verdadeira transformação na protagonista, que se sente como um aleijado que repentinamente não precisa mais de seu cajado. Ruth não apenas abandonará o moralismo, como adotará uma conduta lasciva ao perceber que o exercício pleno da sexualidade não era algo condenável: “Com ele não fora pecado e sim uma delícia” (LISPECTOR, 1998, p. 18). A visita de Ixtlan, que podemos ler também como uma projeção do desejo contido de Ruth e como estratégia performática de liberação das amarras da coletividade cristã da qual ela havia se investido, instaura o insólito na narrativa. Um acontecimento que não tem paralelo com a realidade e que, aproximando-se do estranho ficcional, opera todo o estranhamento de Ruth em relação à realidade anterior: vinho tinto é bom, carne é delicioso, vestir vermelho é lindo, seduzir o chefe casado é estratégia de ascensão econômica, tudo isso passa a ser parte de uma orgia de sentidos que descortina para a personagem um mundo totalmente novo e uma Ruth totalmente reconfigurada em sua identidade.

Em “Ruído de passos”, também de *A via crucis do corpo*, o defrontar-se com o insólito virá após a visita de Dona Cândida Raposo, uma senhora de 81 anos de idade que, a despeito de sua velhice, ainda sente desejo sexual. Ao seguir o conselho do médico e encorajar-se à masturbação, Dona Cândida, apesar do prazer do orgasmo sentido, sente-se solitária e triste, com culpa por não conseguir resistir à vontade de sexo. Fogos espocam, mas são fogos mudos, como a indicar a artificialidade e incompletude com a qual ela sente todo o processo:

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifício. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo. Até a benção da morte.

A morte.

Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo. (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Os ruídos dos passos do marido morto convocam o insólito e um suposto sobrenatural para esse que é o conto mais curto de toda a coletânea, um verdadeiro instantâneo, aquele soco do *knockout* do qual nos fala Julio Cortázar (1993) em sua teoria do conto. Ainda que o texto não tenha grande tensão narrativa, o desejo reprimido de Dona Cândida estabelece esse suspense em relação à solução de um problema que, pelas questões relativas à sexualidade na velhice em contexto ocidental, aparentemente é insolúvel. O estranho, nesse caso, é essa projeção de uma instância repressora, personificada na figura do fantasma do marido morto. Ao presenciar do além a sua viúva se permitindo ter prazer, reaparece de modo abstrato para assombrá-la, como a querer tomar de volta aquilo que sempre lhe pertencera: o corpo e o prazer da esposa. Como a lembrar Freud, já citado, o desejo reprimido faz emergir o estranho: uma realidade antes familiar, a casa de Dona Cândida, torna-se então assombrada pelo espectro do homem que já não vive, mas que ali se aninha em toda uma configuração patriarcal sobre o desejo das mulheres.

Por outro lado, pela polissemia que usualmente as narrativas suscitam, seria possível ler também, em outra perspectiva, a chegada do fantasma de Antenor Raposo como um sintoma da recuperação da dimensão erótica da personagem idosa. Uma vez que o corpo das velhas é



colocado nas bordas do desejo, em uma sociedade em que exercício da sexualidade e juventude são indissociáveis, o prazer solitário é uma transgressão. No caso dessa protagonista, a interdição sobre o corpo se direciona diretamente às restrições da idade, já que é o fato de ela ter 81 anos que a impede de ter um parceiro.

Como afirma Simone de Beauvoir (1990), a velhice fica sendo um tabu maior e algo mais temido do que a própria morte, e estereótipos sobre a velhice tornam o velho um ser de exceção, que deve ser apagado da sociedade por meio do apagamento do seu corpo. Umberto Eco (2007), em seu livro *História da feiúra*, dedica um capítulo especial à feiura feminina. O autor ressalta que, na tradição antifeminina, o tema do vitupério à mulher feia sempre encontrou grande sucesso, o autor observa que, nas mulheres, a ausência da beleza ou a desproporção das formas causada pela anatomia ou pela velhice constantemente se irmana com a manifestação de caracteres internos negativos como a malícia interior, a maldade, a tendência a mentir e enganar. Na Idade Média, a velha feia é sempre símbolo da decadência física e moral, sendo a fonte de inúmeras cantigas e poemas misóginos e maledicentes. Na distinção entre o feio-em-si e o feio formal<sup>4</sup>, a velhice desponta como parte do primeiro, a velhice é constantemente associada à feiura. No caso da velhice feminina, Beauvoir ressalta que, na sociedade patriarcal e androcêntrica, a perda da beleza é sobremaneira perniciosas:

Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo; do mesmo modo que para certos primitivos, ao cair fora da condição humana a mulher assume um caráter sobrenatural: é uma mágica, uma feiticeira com enormes poderes sobrenaturais. (BEAUVOIR, 1990, p. 152).

A representação das mulheres por meio da teriomorfia, ou seja, por meio da sua monstrualização, associa-se diretamente à velhice, e as mulheres velhas são vistas como corpos repulsivos e abjetos, sem direito ao desejo e ao prazer. Acionar o insólito para resolver simbolicamente o problema da falta de parceiro pode ter sido o mecanismo encontrado na narrativa para, de algum modo, devolver a Dona Cândida um pouco da sua humanidade e da sua feminilidade negada.

Após percorrermos essas instâncias do insólito no campo das ocorrências de um ser alienígena com Ixtlan e o campo do sobrenatural com o fantasma do marido, os próximos contos analisados se direcionam para o mundo animal e mineral. “As águas do mundo”, publicado em *Felicidade Clandestina* (LISPECTOR, 2020a), é um conto que pertence ao conjunto de textos que figuram em livros diversos de Clarice Lispector, ora como conto, ora como crônica, ora como capítulo do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 2020d), quando a mulher, inominada no conto e na crônica, é simbioticamente investida como Lori.

No conto, a mulher está sozinha de frente ao mar em uma manhã com a praia vazia. E a narrativa indica a identificação desses dois seres que se confrontam, a mulher com sua solidão, o mar com sua imensidão potente: “Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não

<sup>4</sup>Eco (2003, p. 19-20) ressalta três categorias do feio: o *feio em si*, ou seja, aquilo que, independentemente de época ou cultura, tenderá a ser sempre qualificado como feio; o *feio formal*, ou seja, aquilo que expressa “[...] o desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo” (desproporção) e, por último, a *representação artística de ambos* que, em última instância, pode converter a feiura em beleza estética pela maestria do artista.

humanas. E aqui está a mulher, de pé, na praia, o mais ininteligível dos seres vivos” (LISPECTOR, 2020a, p. 136). A protagonista adjetiva o mar como uma existência não humana, e é diante dessa imensidão que, a partir do ato de beber o mar, ela vai partilhar dessa natureza singular. Beber a água do mar se transmuta em um ato erótico, a partir do momento que este é colocado em similitude com o esperma: “Com a concha das mãos faz o que sempre fez mar e, com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons” (LISPECTOR, 2020a, p. 137-138). Os goles grandes fecundam o corpo ressequido, como a indicar um processo de simbiose de sua natureza humana com um elemento ininteligível que, a partir de sua inteligibilidade, paradoxalmente faz com ela se defronte consigo mesma e se reconheça.

E era isso que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal secado pelo sol, as ondas suaves lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto. (LISPECTOR, 2020a, p. 138).

O gozo do inumano, no caso, o mar, faz com que ela se fortaleça, como um anteparo contra o qual as ondas podem se chocar e não será abalado. A reconfiguração pela qual a personagem passa a partir dessa junção com a natureza líquida do mar nos reenvia às reflexões anteriores, segundo as quais o insólito das situações pode vir associado ao erotismo em suas diversas configurações. No caso desse conto, a sacralidade do ato de beber o mar indica a conjunção cósmica com esse elemento natural que promove a reconciliação da personagem consigo mesma, em uma continuidade que substitui a sensação de descontinuidade e solidão vivenciadas antes da experiência erotizada de beber o sal do mar, bem no sentido batailliano do erotismo que adquire dimensões para além dos corpos de indivíduos e de humanos.

Em relação ao conto “O búfalo”, de *Laços de família* (LISPECTOR, 2020b), o confronto dá-se com a animalidade em seu estado mais bruto, uma vez que a protagonista se dirige a um jardim zoológico para tentar aprender o ódio ao amante que a abandonara. O conto expressa justamente a presença indubitável na qual podem ser identificados “o animal no homem e o homem no animal”, tornando fluida uma diferenciação radical que a humanidade sempre tentou estabelecer entre a humanidade e a animalidade. Para Evando Nascimento (2012, p. 23), a colonização dos homens sobre os animais “[...] trata-se de um grande aparato discursivo e institucional para justificar todo tipo de atrocidade contra aqueles a quem consideramos demasiado cruéis”. Dessa forma, os animais são sempre colocados como inferiores e exploráveis na escala zoológica, e humanos poderiam dispor de seus corpos para qualquer uso: alimentação, transporte, experiências científicas, companhias, trabalho escravo, trabalho sexual.

Toda essa exploração se justificaria pela suposta inferioridade animal, pela sua irracionalidade e pela sua violência que precisa sempre ser domesticada. Animais que são vistos como feras são ainda mais estigmatizados, uma vez que não cederiam à docilidade exigida pelos seres humanos de seus corpos. “[...] o animal pode ser violento, mas do ponto de vista da cultura, a besta e a fera são animais por assim dizer desembestados, entregues a seus mais virulentos instintos”, afirma Evando Nascimento (2012, p. 21). É bastante interessante acionar essa afirmação para ler a busca da protagonista pelo ódio no jardim zoológico:

Então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa, a vontade de matar – seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejeitada espiritualizara-se na grande esperança. Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter seu próprio ódio? (LISPECTOR, 2020b, p. 124-125).

A busca pelo ódio como uma aprendizagem da animalidade: essa parece ser a tônica dessa primeira parte do conto. De fato, como afirma Bataille,

[...] as chances de sofrer são ainda maiores na medida em que apenas o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A possessão do ser amado não significa a morte, ao contrário, mas a morte está envolvida em sua procura. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: frequentemente preferia matá-lo a perdê-lo, em outros casos, ele deseja a própria morte (BATAILLE, 2004, p. 33).

Ao encontrar o búfalo como sendo a fonte desse ódio que ela perseguia para se livrar da dor de ser “uma fêmea rejeitada”, a mulher passará por uma série de ocorrência fisiológicas que indicam seu estado de desordenação interna, sua profunda fratura na ruptura erótica que marca a descontinuidade amorosa. Ela sente tonturas, vertigens, calafrios, até se levantar para o enfrentamento final com o búfalo que resgata a dimensão erótica do encontro com o não humano: “Presa como se sua mão tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo” (LISPECTOR, 2020b, p. 129)

Esse, o desfecho do conto: a perda dos sentidos, como uma pequena morte, metáfora frequente do orgasmo. Antes, “um primeiro fio de sangue negro” (LISPECTOR, 2020b, p. 129) havia escorrido de seu corpo, como a demarcar a sua existência fêmea, essa fêmea que menstrua e perpetua a espécie a partir da junção com um seu igual. Ao perder os sentidos no suposto encontro com o ódio, a ambiguidade da relação erótica e seu poder desagregador, apontados por Bataille (2004), são atualizados. O próximo conto não apresenta um elemento animal em sua literalidade, mas explora o imaginário animal na sua composição da ocorrência erótica.

“Mistério em São Cristóvão”, também de *Laços de família* (LISPECTOR, 2020b), mostra o acontecimento insólito construído de forma metafórica a partir da composição de quatro personagens centrais: três rapazes que se dirigem a um baile de carnaval fantasiados com máscaras de galo, touro e demônio. No caminho, decidem invadir um jardim para roubar jacintos que enfeitariam suas fantasias. A quarta personagem é uma jovem de 19 anos que, em um dia trivial, após jantar com a família, depara-se com os rapazes roubando os jacintos. No entanto, o roubo aparentemente inocente dos jacintos terá desdobramentos sombrios que não são bem explicados no conto, e são responsáveis por sua atmosfera insólita.

Os rapazes, ainda que humanos, partilham da natureza animal e inumana ao estarem fantasiados de animais e demônio, de modo que o enfrentamento da personagem feminina com esse não humano será ressaltado a partir desse travestimento carnavalesco. O Carnaval é também esse momento de suspensão da lei e da ordem, em que a moral se configura elástica, por meio das transgressões permitidas, da subversão e da paródia dos costumes. É justamente

quando o galo está a quebrar a talo da primeira flor que o inesperado irá acontecer: a moça vê a cena da invasão, a quebra da haste e, assustada, lança um grito agudo no silêncio da noite, desencadeando a fuga dos mascarados: “Mal porém quebrara a haste do jacinto maior, o galo interrompeu-se gelado. Os dois outros pararam num suspiro que os mergulhou em sono. Atrás do vidro escuro da janela estava um rosto branco olhando-os” (LISPECTOR, 2020b, p. 108).

O inusitado da situação faz com seja possível uma leitura metafórica dos acontecimentos, já que, a partir do grito, toda a tranquilidade da casa será desfeita. Os elementos do conto sugerem que a quebra do talo da flor possa ser lida como ruptura erótica do estado de virgindade da moça, como se esta fora um jardim secreto, profanado pela invasão dos mascarados. Do enfrentamento com o desconhecido que invade o jardim, surgirá uma alteração física na adolescente que, a ser socorrida pela família está confusa. Ao quebrar o talo da flor, o elemento masculino rompe com violência esse gineceu metafórico, profanando a inocência e alçando a moça a uma condição de amadurecimento forçado, representado pelo cabelo branco que surge em sua testa.

A mocinha nada sabia explicar; parecia ter dito tudo no grito. Seu rosto aapequenara-se claro – toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para horror da família, um fio branco parecera entre os cabelos da fronte. (LISPECTOR, 2020b, p. 110).

O fio branco entre os cabelos indica a reconfiguração subjetiva da personagem e o insólito que se instaura pelo aparecimento desse inexplicável fenômeno nos reenvia à máxima batailliana, segundo a qual o erotismo é, primordialmente, o lugar da violação. A ruptura simbólica acontece justamente nos limites entre a infância e uma suposta idade adulta, restando a adolescência em suspenso, adiada ou inexistente em um átimo. A violação, nesse caso, é tratada em termos implícitos em profundidade, no vago das entrelinhas e muito ao estilo clariciano de narrar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU QUE ESTRANHEZAS TEM CLARICE

Ao reunir os contos propostos no presente artigo, consideramos como as narrativas acionam processos relacionados ao insólito, em termos de uma representação do erotismo no enfrentamento com o não humano. Tal expediente fabular, ainda que com variações, configura, a nosso ver, uma estratégia da ficção clariciana no tratamento do erótico, podendo, inclusive, ser perscrutado em outras narrativas da autora, como procedimento ficcional recorrente. Seja por meio de elementos animais, como o búfalo, minerais como o mar, seres compósitos como o alienígena e os mascarados ou sobrenaturais como o fantasma, o insólito ficcional irrompe como esse componente que, ao fissurar o cotidiano, obriga as personagens a se reconfigurarem do ponto de vista dos processos psíquicos que estão vivenciando.

Interessante é observar que as ocorrências se constituem em termos da construção de personagens femininas que se deparam com a necessidade de transformação identitária, afirmação de autonomia ou amadurecimento afetivo na relação erótica. O uso do insólito, do estranhamento frente ao incomum por meio do elemento erótico não humano, também pode ser lido também em perspectiva de gênero. As investidas do gênero agem com mais intensidade sobre a sexualidade feminina que, em contexto patriarcal, é sempre vista como passiva e retroflexa, podendo resultar nas soluções narrativas lidas neste artigo.

Em perspectiva complementar, a partir da noção de dispositivo da sexualidade proposta por Michel Foucault (2001), em *História da sexualidade*, é possível compreender os processos, que, ligados à autoria feminina, reenviam a modos de compor o erótico em termos de figuras retóricas. Ao compor a retórica da sexualidade nos territórios limítrofes do dito e do não dito, na atmosfera dos segredos, dos interditos sempre confessados, a sociedade ocidental estabelece um terreno movediço para o exercício do sexo e sua colocação em discurso. Dessa forma, é possível pensar também que o insólito erótico como categoria analítica ilumina algumas questões que nem sempre são evidentes no campo dos estudos do erotismo ou dos temas sexuais na literatura. Questões relativas aos modos como as expectativas de gênero podem afetar escolhas de composição narrativa ou afetar a recolha dos temas a serem tratados na ficção, vide o caso da escrita de *A via crucis do corpo* (1998), em específico, são evidências dessa repercussão no campo estético da literatura.

Se há uma repressão em termo do exercício da sexualidade, essa repressão poderá também lançar suas sombras sobre o campo literário, de modo que a escrita do erótico sempre foi considerada uma escrita de bordas, paraliterária ou mercadológica, associada à ideia de menor valor ou de menor qualidade estética. Ao associar o erótico ao insólito e ao inumano, de modo que o estranho clariciano se atualiza, as narrativas se estabelecem em terreno complexo no qual o erótico se adensa e se relaciona tanto a questões existenciais quanto a questões de gênero. Ao se defrontar com o Outro não humano, a própria sexualidade das personagens é tensionada de modo implícito ou explícito, caracterizando uma experiência subjetiva e não apenas física.

Podemos pensar, também, que o caráter transgressivo que a vida erótica adquire, portanto, tem como desdobramento o fato de que qualquer material escrito ou imagético que remeta a temas sexuais receba interdição imediata e possa circular apenas em ambientes permitidos. A essas interdições se liga também a interdição de práticas sexuais não normativas, às quais serão reservadas, segundo Judith Butler (2003), em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, um lugar de abjeção a partir do momento que os corpos vão performar de modo diverso ao que lhes foi atribuído. Para a autora, a condição coercitiva do gênero se relaciona a uma repetição estilizada: “[...] os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero” (BUTLER, 2019, p. 214). O resultado é que os rígidos códigos do gênero agirão sobre a sexualidade a partir do que a filósofa denomina heterossexualidade compulsória.

Do ponto de vista do qual falamos, o erotismo expressará quase sempre, nas proposições teóricas de sua formulação, aspectos da vida sexual heterorientada e outros tipos de erotismo receberão marcadores semânticos de diferenciação, como acontece em homoerotismo. Por outro lado, a expressão da sexualidade também se ressentirá desses códigos rígidos do gênero. Contudo, para as mulheres, confinamento do sexo à apropriação de seu outro, o homem, acarretará consequências bastante duras do ponto de vista do erotismo como experiência existencial.

É também Foucault (2001) que nos alerta para o fato de que o ocidente, por meio das estratégicas elaborações sobre sexo, corpo, desejo não teria construído uma arte erótica (*ars erótica*) e sim uma ciência da sexualidade (*scientia sexualis*). Ao tentar confinar a sexualidade ao dispositivo do casamento monogâmico, estabelecendo regras rígidas ligadas tanto à reprodução quanto à moralidade, o discurso ocidental sobre a sexualidade reservou para si um lugar mais

de explicação conceitual do que de exercício efetivo, de modo que as dimensões do erotismo são afetadas por tais aspectos.

Mesmo em termos teóricos, há algumas ocorrências sobre os modos como a repetição do gênero da qual nos fala Butler podem afetar as formulações conceituais. No ensaio de Bataille (2004, p. 31), já citado, quando ele menciona, por exemplo, a “dissolução das formas constituídas” no processo de estabelecimento da continuidade erótica, o autor aborda que a parte dissolvida é sempre feminina, posto que sempre passiva. Já Francesco Alberoni (1988) apresenta diferenciações bastante essencialistas entre o que ele chama de erotismo feminino e masculino, quase sempre em relação ao par atividade/passividade. No estudo histórico de Alexandrian (1994) sobre literatura erótica, ele estabelece um elenco de características que seriam exigidas para a expressão do erotismo feminino em termos estéticos e temáticos de modo a desconsiderar o que não se adequa à sua grade de validação.

Nesse contexto, reinventar na ficção os modos de expressão do erótico, como vimos nos contos selecionados, constitui também uma ruptura com os modos estabelecidos, com as tábuas de medida que supostamente devem ser seguidas na composição de um texto fictício de temática sexual. Tendo em vista essas considerações, encontrar na ficção clariciana esse conjunto de textos que trazem uma forma singular de representação do erótico nos mostra, mais uma vez, a atualidade da obra de Clarice Lispector, na qual elementos expressivos não se limitam a repetir um conjunto de composições preestabelecidas. Por meio da inserção do estranhamento, temático e formal, do estranhamento dessa linguagem agônica e fraturada para a qual nos chamam atenção Benedito Nunes (1989) e Evando Nascimento (2012), do estranhamento de si e do outro, do estranhamento de toda a suposta realidade, consegue reconfigurar aspectos relevantes da representação do feminino e da autoria feminina do erotismo na literatura. Ao colocar suas personagens em tensão simbólica limítrofe entre um antes e um depois no enfrentamento do estranho na cena erótica, como se nos olhassem de um abismo inexorável, os textos de Clarice Lispector nos descortinam possibilidades do erotismo que apenas uma obra instigante como a clariciana é capaz de descortinar.

## REFERÊNCIAS

- ALBERONI, F. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- ALEXANDRIAN, S. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BEAUVOIR, S de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BORGES, L. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector**, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- BRANDÃO, J. de S. Eros e Psiqué. In: BRANDÃO, J. de S. **Mitologia Grega**. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 209-251.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.



BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, U. Introdução. In: ECO, U. (org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 8-20.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FREUD, S. O inquietante (1919). FREUD, S. **Obras completas**. v. 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376.

GARCÍA, F. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, F. (org.) **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 10-22.

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

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020d.

MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

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

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

WILLIAMS, L. (Ed.). **Porn studies**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

# FILOSOFIA IRADA: ENSAIO COM A RAIVA DE CLARICE LISPECTOR

## FURIOUS PHILOSOPHY: ESSAY WITH CLARICE LISPECTOR'S ANGER

**Pablo Vinícius Dias Siqueira\***

UFMG

**Resumo:** O presente ensaio ocupa-se em pensar filosoficamente a raiva com Clarice Lispector. Para tanto, considero aspectos mais diversos da obra clariciana que são afetados pela raiva e, em seguida, me detenho especificamente nos textos “Fartura e carência” e “Dies irae” para compreender essa maneira irada de pensar e sentir a vida. Uma breve história conceitual da ira é apresentada a partir dos textos filosóficos de Sêneca, Vilém Flusser e Peter Sloterdijk para situar melhor a questão e também mostrar que Lispector pensa a ira de maneira igualmente consistente, complexa e colérica. Lispector elabora uma relação ficcional com raiva, inventa e reinventa maneiras de sentir a raiva longe da moralidade e do pecado, mas próxima da indignação e da contestação. Não há qualquer intuito de investigar um conceito, tema ou questão exaustivamente a ponto de esgotá-los. A proposta é simplesmente filosofar com a raiva de Lispector e pensar as questões da ira na forma desimpedida do ensaio filosófico.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Raiva. Vilém Flusser. Peter Sloterdijk. Filosofia irada.

**Abstract:** This essay deals with thinking philosophically the anger with Clarice Lispector. To this end, I consider more diverse aspects of the Lispector whole work that are affected by anger and then I focus specifically on the articles “*Fartura e carência*” and “*Dies irae*” to understand this angry way of thinking and feeling life. A brief conceptual history of anger is presented from the philosophical work of Seneca, Vilém Flusser and Peter Sloterdijk to better situate the issue and also to show that what Lispector thinks of anger is equally consistent, complex and furious as can be. Lispector elaborates a fictional bond with anger, she invents and reinvents ways to feel anger far from morality and sin, but close to indignation and contestation. There is no intention here to investigate a concept, theme or issue exhaustively enough to wear it out. The proposal is simply to philosophize with Lispector’s anger and think about the issues of rage with the free form of the philosophical essay.

**Keywords:** Clarice Lispector. Anger. Vilém Flusser. Peter Sloterdijk. Furious Philosophy.

### IRA ESTOICA

A ideia de que a raiva pode ser um afeto reflexivo, portanto uma maneira de pensar, sentir e compreender algo de si e do mundo, deixaria o velho Sêneca com o seu tratado *Sobre*

---

\* Doutor em Teoria da literatura e Literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (tese sobre Clarice Lispector). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8568-731X>. E-mail: <pablodiassi@gmail.com>.



a ira (2014) completamente escandalizado. Mais do que escandalizado, Sêneca ficaria irascível diante da possibilidade de considerar a raiva como método de pensamento, de escrita e ainda – calma, Sêneca! – de crítica social e política. O filósofo da Stóia jamais considera o que a raiva, enquanto paixão, tem de motivação, força e criação, mas sempre enfatiza o lado patológico, incompatível e irracional da ira. Sêneca compreende que

[...] as demais paixões admitem adiamento e podem ser tratadas mais lentamente; porém nesta, a violência impetuosa e autoimpulsora não progride aos poucos, mas, ao ter início, já é total. Não atrai a alma, à maneira de outros vícios, mas a arrasta e incita, deixando-a sem controle e ávida até mesmo de causar um malefício generalizado. Não se enfurece apenas contra aquilo a que visou, mas contra o que lhe vier à frente. Os demais vícios impelem a alma, a ira precipita-a. Ainda que uma pessoa não possa resistir a suas paixões, ao menos é possível impor obstáculos a elas. A ira, não menos do que raios e procelas — e se há outras coisas impossíveis de deter, já que não avançam, mas caem —, vai intensificando mais e mais sua força. Outros vícios apartam-se da razão, este, da sanidade; outros apresentam acessos brandos e um aumento dissimulado; dá-se, porém, um mergulho da alma na ira. Assim, coisa alguma nos oprime que seja mais atônita e sujeita às próprias forças e, se tem êxito, é arrogante; se frustrada, insana. Nem mesmo rebatida é levada ao desânimo: quando a fortuna lhe subtrai um adversário, volta suas mordidas contra si própria. E não importa o tamanho daquilo que a despertou, pois pelos motivos mais fúteis ela assoma ao grau mais extremado. (SÊNeca, 2014, p. 150).

Pensar a raiva é, sim, possível, mas todo cuidado é pouco. Porém, pensar com (a) raiva – não somente é impossível como é contraproducente. Ter *Maus pensamentos*, como os de Paul Valéry (2016) talvez fosse dos males o menor. Para Sêneca, ruim mesmo é ter pensamentos irados!

## IRA DIABÓLICA

Por sua vez, cogitar uma proximidade dialógica entre raiva e pensamento, raiva e ficção e também raiva e política apenas seria possível, para Vilém Flusser, caso esse contato dialógico fosse igualmente diabólico. Para Flusser, a ira é algo diabólico. Não em um sentido moral, não em um sentido religioso, mas no sentido conceitual. Diabólico enquanto algo que transgride e que denuncia, frequentemente, a verdade do conhecimento.

No ensaio *A história do diabo*, Flusser (2008) afirma que há uma relação de equilíbrio – e de tensão – que envolve diretamente os afetos da ira, da luxúria, do orgulho e do amor. Ira e luxúria fazem parte do mesmo “tecido do mundo” (FLUSSER, 2008, p. 106), do mesmo “campo da realidade” (FLUSSER, 2008, p. 106). Nesse sentido, ira e luxúria “são mentes irmanadas” (FLUSSER, 2008, p. 106) e, conectadas como são, modelam o tecido do orgulho e experimentam a realidade do amor.

Há também uma relação inerente entre ira e liberdade bem como ira e pensamento reflexivo, intelecto, conhecimento. Uma relação que demanda, igualmente, equilíbrio e tensão. A ira, sobretudo, almeja conquistar a liberdade e a liberdade de pensamento, a autonomia reflexiva. Por almejar a liberdade, a ira se rebela com e contra as leis e as algemas do mundo que controlam e disciplinam o encontro selvagem entre conhecimento e liberdade:

Algemas, cárceres, limitações são indignas da mente. A mente exige campo ilimitado. O que é isso que limita a mente? Chamaremos de “leis” essas algemas, e este termo substitui o termo “inibição” que tem sido utilizado em contexto diferente. É contra as leis que a ira se rebela. São as leis que ela não admite. Ela não as admite como limitações, mas ela necessita, não obstante, delas. Ela necessita delas para algemar aquilo que considera a “realidade”. As leis não devem ser destruídas. Devem ser transformadas de algemas da mente em algemas dos objetos. Liberdade sem leis não é concebível. E nisto reside a profunda problemática da liberdade e da ira que procura alcançá-la. (FLUSSER, 2008, p. 107).

Flusser (2008, p. 106) chega a pensar em uma “mente irada”, em uma “alma irada” (FLUSSER, 2008, p. 106) e mais – fala também de um “projeto existencial da ira” (FLUSSER, 2008, p. 101). Certamente por isso, Flusser não menciona Sêneca, pelo menos não de forma direta. Para Sêneca, a raiva é capaz de um único projeto – a mais absoluta destruição. Para Flusser, a ira é uma dobra do orgulho e do amor e trilha, com a luxúria e a liberdade, os estranhos caminhos do conhecimento. Ao trilhar esse pensamento, ao atravessar “os corredores e os becos da sabedoria”, chega-se à alma irada – uma alma que guarda “a pedra da sabedoria, a quinta essência e o segredo do mundo” (FLUSSER, 2008, p. 106). Para o estoico, a ira é uma desalmada. Para o *bodenleniano*, se há alma, há ira. Dentro do projeto existencial da ira flusseriana,

[...] os nossos próprios pensamentos e os nossos próprios desejos estarão sujeitos à nossa vontade razoável, e a sociedade humana será transformada em organização razoável, em tecido de liberdades dignas. Livre estará a mente da opressão da natureza brutal e dos animais ferozes, livre da opressão de fatores humanos obscurantistas. Livre estará a mente do destino cruel e cego, e libertada do braço vingador da divindade. A divindade será supérflua, e será desvendada como produto de uma mentalidade subdesenvolvida. Serão as nossas mentes os juízes e os diretores do mundo. *Aurea prima sata est aetas quae vindice nullo*. (FLUSSER, 2008, p. 119).

Não há apenas um projeto para a ira. A opressão e o obscurantismo ainda tentam obliviar a liberdade esclarecida e a mentalidade filosófica que Flusser enxerga pelo prisma da ira. Porém, quanto mais opressão, mais a ira se rebela!

## IRA REBELADA

No ensaio *Ira e tempo*, Peter Sloterdijk (2012) investiga como certos anseios por controle, manutenção e manipulação da vida – sobretudo a vida que coincide com o surgimento do capital – instigam e se aproveitam de uma fúria financeira que não se faz sem alienação afetiva. Para Sloterdijk, a raiva tem sido usada dentro de uma economia de afetos que subtrai a força de nossas lutas mais genuínas e deixa a vida no negativo enquanto soma mais acúmulo, mais gastos e mais vazio.

Para Sloterdijk (2012), os aspectos econômicos da vida – que incluem dívidas emocionais, pobreza intelectual e mais valia moral – financiam categorias de opressão que são impostas e vendidas como categorias de felicidade, de fama, de sucesso e de realização. A ostentação, o consumo, o empreendedorismo mercadológico deprimente e mesmo “a instrumentalização do

nu”, que é o “[...] sintoma diretriz da cultura do consumo, uma vez que a nudez sempre é acompanhada por um impacto de desejo” (SLOTERDIJK, 2012, p. 29), são maneiras de controlar e enfraquecer as forças subjetivas que, em cada um de nós, se rebelam contra tudo que é sistema e controle. Essas forças subjetivas são as forças timóticas, as forças da ira que lutam contra as forças condicionantes do sistema capital com sua oferta de pensamento pronto e ação pronta: produzir, consumir e não-questionar. Dentro desse lugar tão fraco, o consumo é a ação do forte e a força se revela somente na ação de consumir. No entanto, consumir significa também dar um fim em si mesmo. Sloterdijk questiona então como

[...] seria imaginável uma vida econômica que não se construa sobre os impulsos eróticos, ou seja, sobre o desejo, o querer ter, o impulso à incorporação, mas sobre impulsos timóticos como a exigência por reconhecimento e a autoestima? Como deveríamos pensar a introdução do orgulho na economia capitalista, que se confessa abertamente em favor do primado da aspiração ao lucro, isto é, em favor da cobiça, um motivo *summa summarum* desprovido de nobreza, que só é justificado, mesmo por seus defensores, com uma referência ao fato de o realista empreendedor estar condenado à falta de nobreza pela vulgaridade do real? (SLOTERDIJK, 2012, p. 44).

E ainda – de que maneira os impulsos timóticos de uma vida irada podem interferir a nosso favor em um mundo capitalista ou mesmo pós-capitalista? Ao tensionar “o grande guerreiro” (SLOTERDIJK, 2012, p. 18) que a humanidade uma vez colocou em cena com o obscuro “*hommo oeconomicus*” (SLOTERDIJK, 2012, p. 29), Sloterdijk, com cuidado e ousadia, pensa a ira como ponto dialógico entre “a arte de condução da psicopolítica do ser comum” frente a utopia da vida motivada, já colocada anteriormente por Robert Musil (2006), em *O homem sem qualidades*. Para tanto, Sloterdijk retorna inevitavelmente a Nietzsche, faz um raro e desprezioso retrato político do filósofo do martelo e, considerando os conceitos nietzschianos de valor, pesa, mede e transvaloriza a ira justo no momento em que substituir o capitalismo não é mais um sonho utópico. Ou não era.

Evidentemente, Nietzsche e Musil não são os únicos filósofos com quem Sloterdijk dialoga em *Ira e tempo*. Marx, Engels, Bataille, Snell, Groys, Fukuyama, Derrida, Lukács e outros são tão citados quanto ironizados. Sloterdijk menciona Sêneca em tom de alerta ao afirmar que *Sobre a ira* é, precisamente, “[...] o breviário do controle estoico dos afetos que se constituiu como um modelo para a ética cristã e humanista” (SLOTERDIJK, 2012, p. 16). Mas é claro que, como Sêneca, ele não perde de vista a dimensão épica de cada acontecimento e de cada afeto que a ira toca. Robert Thurman (2005), autor de *Ira*, também é mencionado de soslaio para assinalar, dentro e fora da filosofia, esse espaço que aprisiona a ira dentro da moral, da culpa, do pecado e do vício.

Nesse sentido, *Ira e tempo* parece costurado no tecido de liberdades dignas cingidas pela ira, como Flusser observa. E, embora Sloterdijk não cite Flusser nenhuma vez, fica evidente que o seu posicionamento de conceitos, no caso de *Ira e tempo*, e no caso específico da ira, é muito similar ao posicionamento de Flusser. Basta ver o modo como ele desenvolve certos pontos como “ira (*menis*) e astúcia (*metis*)” (SLOTERDIJK, 2012, p. 17) e como Flusser decodifica paralelos entre leis e liberdade ou ira e conhecimento. Da mesma maneira, enquanto Flusser

coloca orgulho, amor, luxúria e liberdade ao redor da ira; Sloterdijk coloca orgulho, dignidade, vingança e justiça.

Por considerar todos esses aspectos, sem descuidar em momento algum da tensão que há entre “o *thymós* e a *megalothymía*” (SLOTERDIJK, 2012, p. 55), Sloterdijk nos apresenta toda diversidade da ira em seus aspectos tão políticos quanto estéticos, tão éticos quanto poéticos. E por isso consegue falar de uma “ira épica” (SLOTERDIJK, 2012, p. 17), de uma “ira sublime” (SLOTERDIJK, 2012, p. 20), da “ira borbulhante” (SLOTERDIJK, 2012, p. 20), da “ira justa” (SLOTERDIJK, 2012, p. 24), “ira legítima” (SLOTERDIJK, 2012, p. 37), “ira coletiva” (SLOTERDIJK, 2012, p. 39), “ira projetiva” (SLOTERDIJK, 2012, p. 84), “ira bancária” (SLOTERDIJK, 2012, p. 85), “ira autoagressiva” (SLOTERDIJK, 2012, p. 119), “ira hiperbólica” (SLOTERDIJK, 2012, p. 122) e tantas outras faces da ira que se conectam, de maneira timótica, com grupos políticos, campos políticos, opiniões políticas e também com a retórica, pois, “[...] na posição de doutrina artística do direcionamento dos afetos no conjunto político”, a retórica torna-se “uma timótica aplicada” (SLOTERDIJK, 2012, p. 33). E ainda com as lutas pelo poder no interior dos corpos políticos, pois estas são “[...] lutas por primazia entre indivíduos timoticamente carregados, ou, dito de maneira coloquial, entre indivíduos ambiciosos acompanhados de seus séquitos; a arte do político encerra, por isso, o procedimento de indenização dos perdedores” (SLOTERDIJK, 2012, p. 33).

Além de provar que a ira não pode ser resumida a um pecado ou a uma paixão unilateral; e que, como afeto, a ira possui singularidade e subjetividades que constituem a humanidade e o mundo, Sloterdijk cuida da “dignidade da ira” (SLOTERDIJK, 2012, p. 19) sem nenhum pudor, mas com autocrítica suficiente para admitir o erro filosófico e ético-político que trata a ira quase sempre como um conteúdo desprezado e como um sentimento desprezível.

## IRA PENSANTE

Junto a tudo isso, é importante dizer que tanto Sêneca quanto Flusser e Sloterdijk usam ira, raiva e cólera como termos equivalentes em seus textos. E nenhum desses filósofos considera, de fato, a possibilidade de se elaborar um pensamento *com* a raiva – e não *sobre* a raiva. Ou seja, não encontra nos textos de Flusser ou de Sloterdijk momentos que a raiva desses pensadores se apresenta no próprio texto, contagiando o pensamento deles. Quando eles estão escrevendo, estão pensando. Não estão com raiva. É possível escrever com raiva? É possível pensar com raiva? Especialmente um pensamento filosófico, estético, mas que também faz uma leitura social e política desses mesmos aspectos estéticos e que problematiza, de maneira irada, os aspectos sociais e políticos da vida. Foi o que Clarice Lispector fez. Mais do que escrever sobre a raiva, mais do que pensar sobre a raiva, Lispector escreveu *com* raiva e pensou *com* raiva os aspectos filosóficos da ira de maneira prática, considerando como essa ira pensante repercutia nela mesma e como a raiva repercutia na sociedade.

## IRA RASGADA

No ensaio *Metamorfoses do mal*, Yudith Rosenbaum (1999), ao aproximar o mal e a literatura de Lispector pelo viés psicanalítico, logo na introdução considera que “[...] a expressividade

do mal sempre habitou a literatura – desde Homero, que fez da cólera de Aquiles o motor da *Ilíada*” (ROSENBAUM, 1999, p. 17). Nesse sentido, a ira estaria associada a forças sádicas, perversas, malignas, patológicas. Apenas sairia do desconfortável campo moral para gozar o desconforto em outro campo, o psicanalítico. Mas, no mesmo sentido, a ira também seria capaz de gerar algo tão épico e incontornável quando a *Ilíada*. A ira clariciana, raiva e literatura, é motor de um desconforto ético que não se resolve no limite de forças binárias.

Por sua vez, no ensaio *O drama da linguagem*, Benedito Nunes (1995, p. 102) afirma que “[...] um primeiro traço comum a salientar nas personagens de Clarice Lispector seria a violência represada dos sentimentos primários e destrutivos – *cólera, ira, raiva, ódio* – que subitamente explodem”. De maneira breve, Nunes pensa a relação entre ira e amor e compreende que as personagens de Lispector “mesmo quando amam, elas precisam da cólera” (NUNES, 1995, p. 103). Nesse sentido, o filósofo entende que, na obra de Lispector, ira e amor, assim como vários outros afetos, são “contrários que se interpenetram” (NUNES, 1995, p. 103). De fato, a raiva clariciana está sempre acompanhada de amor. Ira e *eros*. Mas, como esclareci ao tratar especialmente de Flusser e Sloterdijk, a raiva nunca está sozinha.

Para Flusser, a ira magnetiza orgulho, amor, luxúria e liberdade. Para Sloterdijk, orgulho, dignidade, vingança e justiça. Para Lispector, há uma atração irada em todas essas direções, mas, sobretudo, há uma tensão entre ira e arte – enquanto opostos complementares – que é capaz de criar contatos, interações, tocar o outro e, desse modo, modificar visões de mundo. Com Lispector, a tensão entre ira e arte provoca raiva e revolta, raiva e indignação, raiva e contestação.

Em 1977, ao ser entrevistada por Julio Lerner, Lispector admite uma raiva rasgada, acompanhada de certo cansaço, e que destrói manuscritos e textos por concluir (LERNER, 2007). Essa mesma raiva, com intensidades e pares diferentes, rasga o conteúdo de outros textos que não foram destruídos, mas, sim, elaborados de forma irada.

Na maior parte da obra de Lispector, a raiva<sup>1</sup> é mais um componente afetivo do fundo-forma que desemoldura a ficção clariciana. Em meio às camadas íntimas, selvagens, poéticas, reflexivas dos textos, é possível encontrar também uma camada irada que compõe a atmosfera de tensão e suspense e que faz vibrar as entrelinhas. Lispector toca a raiva e é tocada por ela. Nesse sentido, ainda que não use o termo raiva, ainda que não afirme, diretamente, o afeto da raiva, mesmo assim, é possível verificar o tom irado de Lispector rasgando trechos da narrativa, ou um personagem, ou uma ideia e até mesmo a própria Clarice Lispector que se rasga a si mesma para melhor fazer da sua fúria ficção.

Os contos “A legião estrangeira” (LISPECTOR, 1999d), do livro homônimo, e “Mal-estar de um anjo” (LISPECTOR, 1999g), de *Para não esquecer* (1978), são bons exemplos de textos, bem diferentes entre si, mas que se fazem com uma tensão furiosa e dentro de uma atmosfera irada subjacente a outras questões que envolvem esses contos. Então, mesmo que em momento algum se fale de raiva, nas entrelinhas, na atitude das personagens, na estrutura dos textos a ira se faz sentir. É justo o que ocorre com “Dia após dia”, de *A via crucis do corpo* (1974). Uma breve onda de raiva que se forma e se fecha no momento em que a narradora e Lispector se confundem totalmente, misturado ficcionalização com escrita de si. Algo que Lispector já tinha feito antes, de outro modo, com *Água viva* (1973) e que voltaria a fazer, de modo quase

<sup>1</sup> Para uma análise mais intensa sobre a questão da raiva na obra de Clarice Lispector, sugiro minha dissertação *O baile de esgrimas: reflexão sobre a ira e o discurso colérico* (DIAS SIQUEIRA, 2013).

inconsequente, mas altamente libertador, com *A hora da estrela*, de 1977 (LISPECTOR, 1999c). Pois, em “Dia após dia”, a narradora confessa que

[...] um dia um casal me convidou para almoçar no domingo. E no sábado de tarde, assim, à última hora, me avisaram que o almoço não podia ser porque tinham que almoçar com um homem estrangeiro muito importante. Por que não me convidaram também? por que me deixaram sozinha no domingo? Então me vinguei. Não sou boazinha. Não os procurei mais. E não aceitarei mais convite deles. Pão, pão, queijo queijo. (LISPECTOR, 1998b, p. 51).

Mesmo sem mencionar a raiva, nota-se que afetos como orgulho e indignação, de maneira oposta e complementar, são acompanhados pela raiva que também é acompanhada por amor-próprio. *Eros irado*. Nesse sentido, é possível – inclusive, sugiro! – ler a obra de Lispector pelo viés da raiva. O leitor encontrará um conjunto de textos definitivamente voltado para uma educação dos afetos e para a emancipação da raiva. Por isso, a obra de Lispector é muito mais legítima, em termos coléricos, e muito mais potente e eficaz que certos manuais de raiva que seguem acusado esse afeto de pecado ou acuando-o no vazio da autoajuda, como é o caso de *O manual da raiva* (2013).

Desse conjunto de textos, além dos contos citados, pode-se pensar no romance de estreia *Perto do coração selvagem* (1943). Começa com o pai de Joana misturado raiva com amor e mandando a filha, ainda pequena, bater com a cabeça na parede no lugar de importuná-lo:

— Papai, que é que eu faço?  
 — Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe!  
 — Mas eu já brinquei, juro.  
 Papai riu:  
 — Mas brincar não termina...  
 — Termina sim.  
 — Invente outro brinquedo.  
 — Não quero brincar nem estudar.  
 — Quer fazer o quê então?  
 Joana meditou:  
 — Nada do que sei...  
 — Quer voar? pergunta papai distraído.  
 — Não, responde Joana. — Pausa. — Que é que eu faço?  
 Papai tropeja dessa vez:  
 — Bata com a cabeça na parede! (LISPECTOR, 1998d, p. 17).

E segue com momentos contínuos de “raiva sincera” (LISPECTOR, 1998d, p. 28) que amparam o brilho furioso e a juventude irada de Joana que nos encontra ou “cheia de raiva” (LISPECTOR, 1998d, p. 96), ou “à espreita de nova onda de raiva” (LISPECTOR, 1998d, p. 108), mas sempre flertando com uma “raiva trôpega e arquejante” (LISPECTOR, 1998d, p. 184). Bem diferente da raiva de G.H., que é sentida como “uma tranquila e compacta raiva” (LISPECTOR, 2009, p. 42), mas que acompanha e move a personagem até o momento que “uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali” (LISPECTOR, 2009, p. 43). Sim, o que vai definir a relação entre G.H. e a barata, e



que decide todo o romance, é a raiva! E não esquecer jamais que a personagem Janair tem ira no nome.

É com essa cólera inexplicável que G.H. toca a cólera homérica quando esclarece que “[...] também se pode violentar Deus diretamente, através de um amor cheio de raiva. E Ele compreenderá que essa nossa avidez colérica e assassina é na verdade a nossa cólera sagrada e vital, a nossa tentativa de violentação de nós mesmos” (LISPECTOR, 2009, p. 152). Essa compressão irada da dimensão e da ação dos afetos com a própria vida já havia sido experimentada e aprofundada por Lispector no seu romance anterior, *A maçã no escuro* (1961), romance no qual “a grande cólera” (LISPECTOR, 1999e, p. 60) se faz.

É com esse romance que Lispector se envolve detidamente, intimamente, com uma “minuciosa raiva” (LISPECTOR, 1999e, p. 30). A poética desse livro é desenhada com gestos de cólera, gestos ferinos, fragmentados, que desafiam o tempo inteiro a estrutura do romance, densa e bastante definida. Essa provocação colérica estimula “um leve prazer de raiva” (LISPECTOR, 1999e, p. 56) que é sentido nos embates das ideias, na intensidade das personagens, na ficcionalidade dos conceitos e no grau de reflexividade que formam o romance de maneira confluyente. Lispector desenvolve um enredo no qual a cólera pode ser um crime, pode ser cárcere, mas também pode ser um caminho para trilhar a vida com os pés do pensamento. Cada personagem tenta “ser livre para ter raiva” (LISPECTOR, 1999e, p. 69), ou sente “uma escura raiva no peito” (LISPECTOR, 1999e, p. 69), ou ainda é flagrado com “lágrimas de raiva” (LISPECTOR, 1999e, p. 101) no rosto. Ao longo de todo romance, Martin não faz outra coisa senão trilhar “o caminho da cólera” (LISPECTOR, 1999e, p. 48) sozinho – na companhia do próprio espanto e do amor que se revela na raiva. Por isso Martin “[...] tem medo de sua própria cólera como se tem medo da própria força” (LISPECTOR, 1999e, p. 224).

É nesse caminho colérico que o anti-herói clariciano experimenta “uma raiva retrospectiva” (LISPECTOR, 1999e, p. 307) que o leva até a ira em sua nascente. Assim como Aquiles, na *Ilíada* (HOMERO, 2013). Mas Aquiles clama pela “ira heroica” (SLOTERDIJK, 2012, p. 17)!<sup>2</sup> Martin clama por uma ira íntima. Aquiles enfrenta adversários no campo de batalha, guerreando com exércitos: o pensamento dele se faz com estratégias e espadas. Martin enfrenta a si mesmo em uma batalha silente, nos limites de um exílio firme de tensão e de terra: o pensamento dele se faz com abandonos e devires. Assim, o clamor de Martin tenta comover as musas, deuses e deusas quando, junto de sua ira e do seu canto, ele anuncia também a prática da ira:

Oh Deus, disse ele em reivindicação, não respeitais sequer a nossa indignação? meu ódio sempre salvou minha vida, eu não quis ser triste, se não fosse a minha cólera eu seria doçura e tristeza, mas a raiva é filha de minha mais pura alegria, e de minha esperança. E quereis que eu ceda o melhor de minha cólera, vós que tivestes a Vossa, acusou ele, porque assim me disseram, e se disseram não mentiram porque eles devem ter sentido na carne a vossa cólera, acusou ele. (LISPECTOR, 1999e, p. 224).

Raiva e intimidade, raiva e devir, raiva e pensamento, raiva e reivindicação, raiva e indignação. Junto a tudo isso, uma raiva alegre e outra raiva esperançada. É com essa raiva contestadora, mas não menos poética, é com essa diversidade de iras que se ajudam e que se

<sup>2</sup> Sugiro a análise que Sloterdijk faz da ira no contexto da *Ilíada* (SLOTERDIJK, 2012, p. 17).

enraivecem, que Lispector se permite pensar e escrever sobre um cotidiano colérico e sobre a ira e suas práticas.

## A IRA E SUAS PRÁTICAS

A raiva com Lispector é expressa de maneira mais aberta e mais material, com um pensamento furioso, colérico, que desabrocha nos lugares da vida onde é possível polinizar raiva com literatura, raiva com filosofia, raiva com artes plásticas.<sup>3</sup> Lispector sabe que raiva é energia! E o tipo de energia que pode ser convertida em ação e criar contrarrealidades que modificam pontos da realidade social e política que nos cerca. Mas essa ação irada modifica as coisas sempre na condição de se afastar de qualquer ideologia, de revoluções pautadas, dos manuais de engajamento convencional e mesmo dos horizontes utópicos, embora haja utopia. Isso acontece simplesmente por dois motivos.

O primeiro motivo são os caminhos selvagens que Lispector abre e trilha na direção do incomum, do subversivo, do amador para criar “um pensamento que é solto – solto no ar – solto de disciplinas – solto de hierarquias – solto de divisões – solto de totalidades – solto de constrangimentos – solto das certezas que assediam a linguagem e que podem cativar a experiência filosófica”,<sup>4</sup> ética, política e ficcional da vida. A consciência política com Lispector é uma consciência política selvagem que habilmente se desprende da norma política.

O segundo motivo ocorre porque estamos no território da raiva. Ainda que não seja um território frequentado apenas por esse afeto. E se outros afetos transitam por aqui é justo porque a raiva não lida com barreiras e nem respeita demarcações e fronteiras. Os limites da raiva são de outra ordem. Esse afeto abre suas próprias passagens e está sempre no limiar. E nesse limiar Lispector aciona o afeto da ira na prática. Ao agir de maneira colérica fora dos julgamentos morais, Lispector propõe outras maneiras de sentir a raiva no limiar dos eixos raiva e reivindicação e raiva e indignação – que são os eixos que denunciam as situações armadas dentro da sociedade para que o amor e o orgulho sigam feridos, e a ira fique cada vez mais sobrecarregada, cansada e culpada, e, sobretudo, mais descontrolada.

Quando morrer de raiva parece ser a única possibilidade diante de uma sociedade tão desigual, indiferente e perversa, Lispector subverte esse sentimento ao afirmar que “há dias em que vivo de raiva de viver” (LISPECTOR, 1999b, p. 135), indicando que há, sim, melhores maneiras – maneiras afirmativas! – de sentir raiva.

É exatamente o que ocorre com o fragmento “Fatura e carência” de *A descoberta do mundo* (1984). Nesse texto, Lispector depara-se com uma crueza cotidiana e enfrenta a ausência de sentido que se faz pelo acúmulo de sensações boas e ruins e que redundam em um cansaço afetivo e inevitável, mas não definitivo. A intuição de Lispector é a de que ela pode se salvar desse sentimento com a raiva, porém

<sup>3</sup> Lembro que, em 28 de abril de 1975, Clarice Lispector terminou de pintar um quadro em madeira de pinho-de-riça que levou o nome de *Raiva e rei[ndifi]ção*. Na minha dissertação, dediquei um ensaio ao quadro em questão (ver DIAS SIQUEIRA, 2013).

<sup>4</sup> Para mais sobre o pensamento e o estilo conceitual de Clarice Lispector, sugiro minha tese *Filosofia selvagem: ensaio com o pensamento de Clarice Lispector* (DIAS SIQUEIRA, 2019).



[...] não um tipo de raiva amorosa que existe. Mas a raiva simples e violenta. Quanto mais violenta, melhor. Raiva dos que não sabem de nada. Raiva também dos inteligentes do tipo que dizem coisas. Raiva do cinema novo, por que não? E do outro cinema também. Raiva da afinidade que sinto com algumas pessoas, como se já houvesse fartura de mim em mim. E raiva do sucesso? O sucesso é uma gafe, é uma falsa realidade. A raiva me tem salvo a vida. Sem ela o que seria de mim? Como suportaria eu a manchete que saiu um dia no jornal dizendo que cem crianças morrem no Brasil diariamente de fome? A raiva é a minha revolta mais profunda de ser gente? Ser gente me cansa. E tenho raiva de sentir tanto amor. (LISPECTOR, 1999b, p. 135).

As relações entre a raiva, a vida e o mundo se fazem concêntricamente em torno de um ponto colérico: carência de fartura, carência de valores, carência de sentido. Na contramão da moral pecaminosa, Lispector abriga-se na raiva rasgada, bruta – que é também raiva inventada, reflexiva. Afasta-se, inclusive, da mansidão e da cordialidade e admite-se com uma lucidez arrempiada que vem da prática da ira. Muito antes do Dalai Lama<sup>5</sup> permitir que as pessoas sintam raiva, Lispector já fazia essa convocação. Se há salvação, é pela ira e suas práticas. Essa prática critica falsos valores sociais que ceifam as singularidades e as subjetividades dos indivíduos e cristalizam a desigualdade social e a normose. Por isso a crítica ao sucesso, a crítica à arte, a crítica ao intelecto, a crítica de si mesma. E são críticas iradas por isso são tão diretas e tão agudas. Como a crítica que faz ao estado, ao governo, à pátria ao relacionar a miséria social como consequência direta de uma miséria afetiva. A relação raiva e reivindicação jamais se ausenta dos posicionamentos sociais e políticos de Lispector. “Fartura e carência” reflete bastante a mente irada de Flusser, no entanto, se diferencia por não falar e pensar sobre a raiva, mas, sim, com a raiva. Lispector não traduz conceitualmente a mente irada. Ela é a mente irada. Essa é a sua forma de criar conceitos coléricos.

Todas essas questões e esses sentidos ganham mais força e mais raiva com o artigo “*Dies irae*”, também presente em *A descoberta do mundo*. Esse artigo prova que a raiva clariciana jamais encontra descanso em uma sociedade capaz de provocar, propositalmente, apenas indignação e ira. Lispector sempre deixou claro que

[...] os meus livros não se preocupam com os fatos em si, mas com a repercussão deles nos indivíduos. Isso tem muita importância para mim. É o que eu faço. Acho que, sob esse ponto de vista, eu também faço livros comprometidos com o homem, porque a realidade não é fenômeno puramente externo. (LISPECTOR, 1998c, p. 5).

Com “*Dies irae*”, é possível saber de que maneira os fatos repercutiam na vida íntima de Lispector e de que maneira ela se comprometia com a sociedade. Pode ser que os livros de Lispector não se preocupassem com os fatos em si, mas Lispector se preocupava e se indignava bastante com eles! No artigo “Literatura e Justiça”, Lispector esclarece que

[...] desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim.

<sup>5</sup> Refiro-me à crônica espiritual *Sinta raiva*, de Sua Santidade, o Dalai Lama (GYATSO, 2020). O livro em questão destaca, dentro da perspectiva budista, a raiva enquanto força capaz de mudanças afetivas e sociais.

Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer alguma coisa”, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e humilhe. (LISPECTOR, 1999f, p. 29).

Pois “Dies irae” revela o fazer-social da escrita: a beleza profunda da luta precisa também da beleza profunda da palavra. O que Lispector sente antes da arte é a poesia da luta. Poesia também é luta! E mesmo humilhada Lispector expôs todas as suas dores e indignações ao se aproximar dos aspectos sociais e políticos questionando a indigência e o desequilíbrio coletivo e um comportamento humano cada vez mais ordinário e perverso. Por isso, logo no primeiro parágrafo, nada nem ninguém é poupado da ira clariciana:

Amanheci em cólera. Não, não, o mundo não me agrada. A maioria das pessoas estão mortas e não sabem, ou estão vivas com charlatanismo. E o amor, em vez de dar, exige. E quem gosta de nós quer que sejamos alguma coisa de que eles precisam. Mentir dá remorso. E não mentir é um dom que o mundo não merece. E nem ao menos posso fazer o que uma menina semiparalítica fez em vingança: quebrar um jarro. Não sou semiparalítica. Embora alguma coisa em mim diga que somos semiparalíticos. E morre-se, sem ao menos uma explicação. E o pior – vive-se, sem ao menos uma explicação. E ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade. E ter a obrigação de ser o que se chama de apresentável me irrita. Por que não posso andar em trapos, como homens que às vezes vejo na rua com barba até o peito e uma bíblia na mão, esses deuses que fizeram da loucura um meio de entender? E por que, só porque eu escrevi, pensam que tenho que continuar a escrever? Avisei a meus filhos que amanheci em cólera, e que eles não ligassem. Mas eu quero ligar. Queria fazer alguma coisa definitiva que rebentasse com o tendão tenso que sustenta meu coração. (LISPECTOR, 1999a, p. 37).

Esse amanhecer em cólera, essa fúria das auroras que se rebela contra normas, costumes, idealismos e ideologias rege o texto por inteiro. Começar o dia com movimentos que subvertem os modos de paralisia. Movimentos com o corpo, movimentos que quebram, movimentos irados, movimentos que rebentam a paralisia afetiva – minha e do outro. A raiva é uma manada de contrariedade que estoura em relação ao absurdo da vida, ao choque da morte, ao mundo que desperdiça suas manhãs com mortos-vivos, com charlatões existenciais.

Deve-se notar o quanto Lispector sente várias camadas da sociedade, sente os dramas dos padrões de controle, o quanto ela é sensível às relações de poder. E mais – quem faz parte dessas camadas? Quem sofre os dramas? Quem está sob controle? De quem é o poder? Os sujeitos dessa crise que a ira denuncia são mulheres, homens, mães, filhos, deficientes, indiferentes, incompreendidos, injustiçados, burgueses, pobres, domésticas, religiosos, intolerantes, loucos, ofendidos, escritores, órfãos. O eu e o outro. E todos dentro do dia, da *pólis*, da vida, do mundo.

Lispector evidencia o lado menos pensado das questões sociais, o lado afetivo, que é sempre minimizado pelo caráter funcional e institucional das políticas de estado. O sentimento de desigualdade e de desamparo nunca são tão pensados quanto as ações sociais e políticas. Então é isso que Lispector se propõe a fazer: pensar com raiva várias camadas da miséria e da pobreza afetiva:

E os que desistem? Conheço uma mulher que desistiu. E vive razoavelmente bem: o sistema que arranjou para viver é ocupar-se. Nenhuma ocupação lhe agrada. Nada do que eu já fiz me agrada. E o que eu fiz com amor esotraçalhou-se. Nem amar eu sabia, nem amar eu sabia. E criaram o Dia dos Analfabetos. Só li a manchete, recusei-me a ler o texto. Recuso-me a ler o texto do mundo, as manchetes já me deixam em cólera. E comemora-se muito. E guerreia-se o tempo todo. Todo um mundo de semiparalíticos. E espera-se inutilmente o milagre. E quem não espera o milagre está ainda pior, ainda mais jarros precisaria quebrar. E as igrejas estão cheias dos que temem a cólera de Deus. E dos que pedem a graça, que seria o contrário da cólera. Não, não tenho pena dos que morrem de fome. A ira é o que me toma. E acho certo roubar para comer. (LISPECTOR, 1999a, p. 38).

Essa decisão pela política da subjetividade, e pelo sentimento de desigualdade social, é movida pela ira. Os pontos indecidíveis entre o pessoal e o político são eletrizados com raiva e exatamente por isso são tão diversos e causam tanto impacto. Lispector toma as ruas do pensamento, ocupa as passagens públicas dos afetos e escreve como quem protesta. E protesta com raiva! Assim, denuncia também essa incongruência binária tão característica de uma sociedade extremista: igreja cheia de pessoas que se sentem vazias; uma sociedade furiosa que teme a cólera de deus; jornais escritos para analfabetos funcionais; institucionalização, celebração e estímulo da alienação. O desespero da fome.

Diante desse quadro, Lispector desafia a barbárie ao expor os fatos de maneira desiludida e furiosa e, mesmo assim, com razão. Ao pensar os limites da própria ação e os limites da ação do outro, Lispector elabora uma ética irada para questionar como nós, em sociedade, “[...] não sabemos fazer um mundo onde viver e não sabemos na nossa paralisia como viver” (LISPECTOR, 1999a, p. 38). “*Dies irae*” poderia ser uma alegoria conceitual para *Ira e tempo* por evidenciar vários pontos da sociedade que são danificados pela economia política e subtração dos afetos. No entanto, diferentemente de Sloterdijk, Lispector poliniza a própria raiva e cria uma filosofia irada – não uma filosofia sobre a ira. Ao colocar a energia e a indignação da raiva em uma direção ética, Lispector contesta radicalmente esse sistema de sujeições sanguinolentas que se impõe pelo economicamente (in)viável perpetuando a inadequação, a exclusão e a aniquilação que impede, assim, que se pense e se construa “outra vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 38).

Lispector não tem a intenção de esgotar ou solucionar nenhuma das questões colocadas, mas deixa saber que o pensamento irado, a cólera do conceito e a fúria da ficção são aliados capazes de vivificar e colocar em prática o sentimento de justiça que é sempre coagido na sociedade. Portanto, não surpreende nas últimas linhas de “*Dies irae*”, Lispector sentir-se “paralítica e muda” (LISPECTOR, 1999a, p. 37). Mas isso não a impediu de agir de maneira heroica, clamar pela ira selvagem e encarnar o espírito colérico. Na prática, Lispector elabora uma relação ficcional com raiva, inventa e reinventa maneiras afirmativas de sentir a raiva. De pensar a raiva. De escrever com raiva. Portanto, de agir com raiva sem que isso acabe redundando em mera agressividade.

A raiva rasgada, raiva pensante, raiva reivindicada, raiva de viver, raiva íntima. Há um feixe furioso de raivas claricianas que convida o leitor a experimentar a ira enquanto uma força afetiva transgressora capaz de acolher e de dar sentido prático às injustiças internalizadas e aos conflitos mais carregados. Contra as doenças do desprezo, da rejeição e do desamor – nada

melhor que uma boa dose de raiva! Por isso, Lispector insiste em lembrar que “[...] só uma raiva, no entanto, é bendita: a dos que precisam” (LISPECTOR, 1999a, p. 135). Bendita a raiva que rasga a carência colérica que nos é irracionalmente imposta. Bendita a raiva de viver que nos livra de morrer de raiva. Bendita a furiosa fartura da ira!

## REFERÊNCIAS

DIAS SIQUEIRA, P. V. **Filosofia selvagem**: ensaio com o pensamento de Clarice Lispector. 2019. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DIAS SIQUEIRA, P. V. **O baile de esgrimas**: reflexão sobre a ira e o discurso colérico. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Comunicação e Letras, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2013.

FLUSSER, V. **A história do Diabo**. 3. ed. São Paulo: Anablume, 2008.

GYATSO, T. (S.S. Dalai Lama). **Sinta raiva**. Tradução Sandra Martha Dolinsky. Rio de Janeiro: Editora BestSeller, 2020.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução Fredrico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, 2013.

LERNER, J. **Clarice Lispector, essa desconhecida...** São Paulo: Via Lettera, 2007.

LISPECTOR, C. Dies irae. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 37-38.

LISPECTOR, C. Fartura e carência. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b. p. 135-135.

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

LISPECTOR, C. A legião estrangeira. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d. p. 95-110.

LISPECTOR, C. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.

LISPECTOR, C. Literatura e justiça. *In*: LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.

LISPECTOR, C. Mal-estar de um anjo. *In*: LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999g.

LISPECTOR, C. Água viva: ficção. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. Dia após dia. *In*: LISPECTOR, C. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. p. 49-53.

LISPECTOR, C. **O primeiro beijo**. São Paulo: Ática, 1998c.

LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

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

LISPECTOR, C. Dia após dia. *In*: LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Prefácio e organização Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 563-566.

MUSIL, R. **O homem sem qualidades**. Tradução Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NUNES, B. **O drama da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 1999.

SÊNECA. **Sobre a ira**. Tradução José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SLOTERDIJK, P. **Ira e tempo**. Tradução Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

THURMAN, R. A. F. **Ira**. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2005.

VALÉRY, P. **Maus pensamentos & outros**. Tradução Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyinê, 2016.

# “EU TOMO CONTA DO MUNDO”: CONSTRUÇÃO DO SENTIDO E DA ATITUDE AXIOLÓGICA DA CRÔNICA DE CLARICE LISPECTOR

## “I TAKE CARE OF THE WORLD”: CONSTRUCTION OF THE SENSE AND AXIOLOGICAL ATTITUDE OF CLARICE LISPECTOR’S CHRONICLE

**Edson Soares Martins\***

URCA

**Leonardo Brandão de Oliveira Amaral\*\***

URCA

**Resumo:** A atividade de Clarice Lispector como cronista constitui o ponto de partida do presente estudo, que tem como objetivo principal entender a singularidade da crônica de Lispector sob o enquadramento das interferências do conteúdo, da construção composicional e do estilo sobre a construção do sentido. Esse viés, de inspiração bakhtiniana, persegue a compreensão do problema da consciência criadora no exercício da atitude axiológica, que é inseparável da produção de discursos. A abordagem, contudo, particulariza tal dimensão valorativa, empenhada numa atitude de expressar um caráter de “cuidar do mundo”, matizando-a com a hipótese de uma forma arquitetônica que se liga ao testemunho como antagonista da notícia.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Crônica. Arquitetônica bakhtiniana.

**Abstract:** Clarice Lispector’s activity as a chronicler constitutes the starting point of the present study, which has as the main objective to understand the singularity of Lispector’s chronicle, under the framework of the interferences of the content, of the compositional construction and of the style on the construction of sense. This perspective, of Bakhtinian inspiration, pursues the comprehension of the problem of the creative consciousness in the exercise of the axiological attitude, which is inseparable of the production of speeches. The approach, however, particularizes the evaluative dimension, committed to an attitude of expressing a character of “taking care of the world”, blending it with the hypothesis of an architectural form that is linked to the testimony as an antagonist of the news.

**Keywords:** Clarice Lispector. Chronicle. Bakhtinian’s architectonic.

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8375-960X>. E-mail: <edson.soares@urca.br>.

\*\* Graduado em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4473-3236>. E-mail: <leonardobrandaoa@gmail.com>.

## A CRÔNICA E OS DELEITES DA SALVAÇÃO DO TEMPO: PALAVRAS INICIAIS

Antonio Candido diz que a crônica tem ar de coisa sem necessidade. Sendo perspicaz, como sempre, o crítico paulista logo acrescenta que essa despreensão do gênero, pela humanidade plural e diversa com a qual se conecta, permite-lhe compensar a aparente singeleza com o alcance de profundidade e com o acabamento de forma que lhe é próprio e que essa compensação é capaz de fazê-la “[...] discreta candidata à perfeição [...]” (CANDIDO, 1984, p. 5). Tais observações se ajustam com justiça às crônicas de Clarice Lispector, o que torna ainda mais penosa a constatação de que essa produção tem permanecido desprestigiada, sofrendo o ofuscamento da grandeza igualmente desconcertante que a autora demonstrou no domínio e na renovação das formas do romance e do conto. Candido, afinal, não se enganou ao dizer que a crônica não era um gênero maior. Isso não nos deixa dizer, felizmente, que é um gênero de fácil descrição.

Outro autor que demonstra grande domínio das três formas (romance, conto e crônica) e que discute sobre a natureza da crônica é Gabriel García Márquez (2001). O autor colombiano sustenta que jamais conseguiremos distinguir com um golpe de vista o que é crônica e o que é reportagem ou o que é conto e o que é novela ou romance. Eduardo Coutinho (2006), quase na esteira de García Márquez e relembrando a lição aprendida com o pai, chama atenção para a semelhança da crônica com o ensaio. A relação é extraída, em ambos os casos, do sentido de inacabamento, da condição de tentativa e de certo tom íntimo ou coloquial.

Quando pensamos na crônica que circula em jornais, a indefinição entrevista por García Márquez, se permanece sob o aspecto da forma, deixa de existir sob o aspecto da emergência histórica do gênero, como afirma Maria-Ève Thérenty (2009), que situa a crônica em jornais em oposição à reportagem, datando a irrupção do gênero criado por Delphine de Girardin, em 1836, enquanto a reportagem emerge entre as décadas de 1870-1880. O estudo de Thérenty se dedica a uma oposição entre o gênero declinado no feminino (a crônica) e a forma masculina que o sucede (a reportagem), discutindo aspectos da temática e da autoria, inclusive sem deixar de dar relevo à transgressão dos papéis sociais e sexuais que estavam bem demarcados na sexuação do gênero discursivo no contexto do Século XIX francês.

Para estabelecer um ponto de partida que nos permita uma aproximação interpretativa eficiente, permaneceremos no tópico da relação entre a crônica e a imprensa escrita, sem retomar, no presente estudo, a convidativa abordagem de Thérenty. No fenômeno específico do periodismo literário, em nossa leitura, que toma em caminho diferente a provocação do autor de *Crônica de uma morte anunciada*, o gênero é capaz de expressar de forma muito viva a síntese de dois interesses, dinamizados de forma vertiginosa pela popularização da imprensa escrita, que, na compreensão de Rafael Yanes Mesa (2006), poderiam parecer conflitantes: a imediatividade que governa o consumidor de notícias e o divagar sem pressa dos que buscam o prazer da contemplação da forma, sem buscar notícias do que quer que seja. Lispector entendeu isso com mais argúcia do que parece ser depreensível das declarações que deu sobre a aparente “desimportância” de sua atividade no periodismo jornalístico<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Recomendamos, sobre esse tópico, o estudo de Nícea Nogueira (2007).



Como poucos, a criadora de Macabéa e G. H. entendeu que a crônica está sempre sobre a bifurcação entre a informatividade e a valoração. Nesse gênero, a notícia é um dado inafastável do conteúdo temático<sup>2</sup>, mas encapsulada sempre pela disposição interpretativa, valorativa, sem a qual a crônica seria apenas relato de fatos, como afirma Yanes Mesa (2006), citando Martín, Vilamor, Hernando e Gutiérrez:

Seu nome tem o antecedente etimológico “chronos”, que significa “tempo”, por isso se refere a uma narrativa ligada à sequência temporal. Porém, muito mais do que informação, o que é importante nesse gênero é sua função interpretativa, já que a *crônica* é um texto que narra os acontecimentos em meio informativo com uma avaliação de seu autor (Martín, 1998: 123). Pode ser definida como uma notícia interpretada, valorizada, comentada e processada (Vilamor, 2000: 341), ou seja, um *gênero híbrido* entre os interpretativos e os informativos (Hernando, 2000: 21) ou que está na fronteira entre os informativos e os de opinião (Gutiérrez, 1984: 114). (MESA, 2006, p. 3, tradução nossa).<sup>3</sup>

Não diremos que é um gênero híbrido, porque, em nosso sentir, não se trata de um enunciado constituído de duas ou mais dimensões de estabilidades distintas. A estabilidade própria da crônica seria, antes, tematizar a notícia, emoldurando-a com a disposição interpretativa, cujos fundamentos residem nos problemas da forma e do estilo. Para dizer de outro modo, esses fundamentos, como esperamos que o nosso estudo possa demonstrar, constituem repertórios de formas e de soluções estilísticas que, versando sobre dado conjunto de temas, somente alcançam rendimento pleno na crônica. A crônica, apesar de sua enorme variedade, é um gênero dotado de relativa estabilidade. Os fatos diversos da vida cotidiana, tomados como algo a ser noticiado, são parte central dos repertórios do conteúdo da crônica. O repertório das suas formas acompanha a diversidade anterior, e uma crônica esportiva não se confunde com uma crônica de “coluna social” ou com um comentário econômico, ainda que todas elas noticiem um fato atual ou digno de ser reatualizado, lembrado. Pela contiguidade das dimensões (conteúdo e forma), chega-se às possibilidades de expressão do estilo, em sua camada ampla, como estilo do gênero, e em sua camada restrita, como estilo do autor: a linguagem da crônica de costumes se ajusta mal à crônica de apreciação literária, prima-irmã dos “rodapés”, em que críticos literários importantes estrearam nas páginas dos jornais.

A crônica não lida com as formas e os estilos dos gêneros ditos informativos, como também não é tributária dos repertórios de gêneros interpretativos. A genericidade específica da crônica não informa para interpretar, como não interpreta para informar: ela informa interpretando e interpreta informando, mas o que lhe define é a disposição de suspender a notícia no tempo, modelando-a com as formas com que a interpreta, para que ainda seja revisitada quando o interesse pelo fato e pela sua compreensão prática não tiverem mais a bênção da utilidade que

<sup>2</sup> Nesta seção, fazemos uso dos elementos constitutivos do enunciado concreto, tal como formulado por Bakhtin no célebre ensaio de 1953: construção composicional, estilo e conteúdo temático. Considerações teóricas mais aprofundadas serão feitas na próxima seção.

<sup>3</sup> Do original: “Su nombre tiene el antecedente etimológico “cronos”, que significa “tiempo”, por lo que hace referencia a una narración ligada a la secuencia temporal. Sin embargo, mucho más que la información, lo importante de este género es su función interpretativa, ya que la *crónica* es un texto que narra los hechos en un medio informativo con una valoración de su autor (Martín, 1998: 123). Se puede definir como una noticia interpretada, valorada, comentada y enjuiciada (Vilamor, 2000: 341), es decir, un *género híbrido* entre los interpretativos y los informativos (Hernando, 2000: 21) o que se encuentra en el límite entre los informativos y los de opinión (Gutiérrez, 1984: 114)” (MESA, 2006, p. 3).



informa e interpreta. Em outras palavras, releemos crônicas dos anos de 1920 e de ontem, numa postura muito diferente da que teríamos relendo notícias jornalísticas de décadas passadas. A reportagem salva o fato para que o possamos reencontrar; a crônica salva o fato para que nos deleitemos com a salvação e não com a notícia.

Nossa proposta de leitura, sem negar o mestre Candido, vai buscar, nos momentos de maioria da crônica clariciana, a oportunidade de entender a singularidade com que a autora maneja esse gênero e com que nos impõe o problema do valor estético da crônica. A leitura de Clarice nos permite suspeitar que ela entrevia, na etimologia da palavra (do grego *cronos*), o peso demasiado do sentido de tempo. Não se faz crônica apenas com o relato temporalmente ordenado do fato, da movência irrequieta de seus personagens e dos eventuais desfechos nascidos da ação humana no mundo da vida. A crônica é gênero de pés fincados no rés-do-chão do mundo da cultura e do conhecimento e só se faz com uma presença autoral que julga e ressignifica, simultaneamente, o fato e o próprio tempo.

A crônica histórica, a jornalística, a esportiva ou a literária – para citar apenas estas, dentre as numerosas possibilidades que uma incursão pela tipologia nos permitiria – trabalham necessariamente uma perspectivação do passado e, para tanto, não pode ser discreta a presença de uma consciência autoral que busca salvar o evento, corrigindo o tempo com o antídoto do belo, do inesperado ou do *ordinário sublime*. Pondo o evento passado em perspectiva, próximo ou distante do presente, a personagem da crônica, por sua vez, dá dramaticidade à consciência autoral, como o fazem as personagens históricas, os desportistas, os famosos e anônimos da cena cotidiana, que Clarice deve ter visto flutuando no éter das redações, nas ruas da cidade e dentro de casa.

Célia Ranzolin (1985) estudou a atividade de Clarice como cronista do Jornal do Brasil, entre 1967 e 1973. Do levantamento minucioso da produção da autora, Ranzolin (1985) localizou os textos que foram excluídos de *A descoberta do mundo*, buscando entender os motivos crítico-literários do empreendimento, além de devotar atenção ao que ela nomeia de reaproveitamento intertextual da escrita clariciana.

A atividade de Clarice Lispector como cronista foi intensa e produziu textos de grande impacto, além de um volume gigantesco de material publicado em veículos jornalísticos que esperam, ainda hoje, por uma apreciação mais sistemática. Ranzolin (1985) fez um inventário cuidadoso do trabalho de Clarice nas redações. Além da contribuição inaugural, em 1941, no periódico *Dom Casmurro*, Lispector atuou regularmente em *A noite* (1941), no *Última Hora* (de 1953 a 1954), no *Diário da Tarde* (de 1960 a 1961), tendo também colaborado, na década de 1970, com as revistas *Manchete* e *Fatos e Fotos*.

*A descoberta do mundo*, como já vimos, é uma coletânea das crônicas publicadas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, ao longo de seis anos, organizada pelo filho da autora e publicada em 1984. Na obra, temos um material bastante heterogêneo, como trechos de romances e de contos, que aparecem, transformados em crônicas (voltaremos a isso, adiante), além de muitas crônicas que dialogam, explicitamente com a própria obra (NOGUEIRA, 2007); crônicas que giram em torno de episódios puramente autobiográficos; reflexões sobre o valor cultural de obras literárias, quadros, músicas e sobre seus autores; retratos de famosos e de pessoas comuns, como as empregadas domésticas Jandira, Aninha, Eremita e muitos taxistas sem nome; cartas e depoimentos recebidos e considerações de interesse metalinguístico, por

exemplo. É nesse conjunto caótico que vamos procurar algumas regularidades do domínio que Lispector constrói sobre o gênero.

## ENUNCIADO CONCRETO E SEUS ELEMENTOS

Bakhtin diz que falamos através de gêneros do discurso. Estes se materializam a partir de enunciados concretos, isto é, realizados em situação comunicativa que envolve mais de uma consciência. A concepção elaborada por Bakhtin do discurso e da análise estética passa, por sua vez e necessariamente, pela compreensão da sua natureza e dos seus constituintes. Pensar em discurso ou em um objeto estético como a crônica, em interpretação de chave bakhtiniana, exige, portanto, a capacidade de compreender como cada um dos seus elementos opera em determinadas realizações discursivas.

Essa fundamentação, evidentemente, não se exaure no objeto individualizado, mas necessita, em todos os seus momentos, da consideração do todo discursivo com o qual determinado enunciado se relaciona. Para Bakhtin (2003), todo emprego da língua é realizado através de enunciados concretos e únicos. No entanto, seu pensamento considera que essas manifestações são, apesar de suas individualidades, inevitavelmente ligadas ao campo da atividade humana em que surgem, o qual elabora, mantém e transforma formas relativamente estáveis de enunciados, as quais são denominadas “[...] *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2003, p. 262, grifo do autor).

Considerando que cada campo elabora tais tipos de enunciado, e que estes têm uma estabilidade relativa, compreende-se o necessário percurso que um estudo sob essa perspectiva deve seguir. A determinação das escolhas concretizadas pelo autor na realização de determinado enunciado, em relação a outros do mesmo gênero ou dos vizinhos, permite a interpretação da sua individualidade. Ao mesmo tempo, também possibilita constatar como o enunciado individual contribui para o gênero ou para outros enunciados individuais. Estabelecem, nessa troca, o processo segundo o qual os tipos de enunciado se diferenciam e se multiplicam de acordo com o desenvolvimento e a complexificação do campo discursivo ao qual pertencem.

Para determinar as condições e as finalidades dos campos, Bakhtin enumera três elementos indissociáveis entre si e do todo do enunciado: o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo. Estes, todavia, não são determinados livremente, pois cada campo e seus gêneros influenciam os elementos do enunciado concreto. Ao identificar o campo da atividade humana ao qual pertence o enunciado, percebe-se que ele opera sempre numa relação dialógica: o falante, dotado de uma intenção discursiva, presume um ouvinte e espera sua compreensão responsiva, mesmo nos gêneros escritos. Ele orienta, assim, seu enunciado segundo um projeto de discurso, realizando as escolhas estilísticas da orientação dos seus elementos constituintes de acordo com as intenções projetadas.

Tendo em mãos um objeto do mundo da vida ou da arte, o autor transforma-o em tema do seu enunciado. É importante ressaltar que o tema, transformado em conteúdo pelo discurso, diferentemente do objeto no qual se baseia, é dotado de uma orientação axiológica. A transposição do objeto para o discurso passa, sempre, por uma ação valorativa orientada pela intenção discursiva do falante. Esse processo, por sua vez, também é orientado pela escolha do gênero discursivo e é mutuamente determinante do estilo e da construção composicional.

O conteúdo do enunciado pode ser compreendido, assim como a realidade individualizada, através do discurso. O real é isolado da sua posição externa por meio de uma formalização, processo que não só o individualiza e singulariza, mas o valoriza (no sentido bakhtiniano do termo) segundo as intenções do autor. Uma definição assim, no entanto, necessita evidentemente de uma complementação: como definir a forma e as escolhas que orientam a criação do enunciado?

É por meio da formalização que se separa o externo do interno ao discurso, e é, através delas, que o receptor do enunciado entra em contato com o conteúdo valorizado pelo autor. Continuando no pensamento de Bakhtin (2014), ele define dois tipos de formas: a arquitetônica e a composicional, que, realizadas em conjunto no objeto estético, são dois momentos da individualização da realidade.

A forma arquitetônica é a forma individual do enunciado, sua realização axiologicamente determinada. Compreende-o, portanto, em seu todo. É presente nela a consciência valorativa do autor, orientada pela, e orientando, a atitude responsiva do leitor. Entram nela todas as considerações do mundo da vida, do conhecimento e do estético, unificados, individualizados e valorizados pelo autor.

Enquanto o conteúdo da contemplação estética é realizado pela forma arquitetônica, esta é composta pela forma composicional. Se a forma arquitetônica é a unidade valorativa do conteúdo, a forma composicional é a organização do material em razão da forma arquitetônica. A tarefa da forma composicional é puramente técnica: ela é tão boa quanto o quão bem puder realizar a forma arquitetônica almejada. Assim, a primeira determina a segunda: para cada tarefa arquitetônica, determinadas escolhas composicionais demonstram diferentes níveis de desempenho. Exemplo da associação das duas é a relação entre a forma arquitetônica da tragédia que, para Bakhtin (2014, p. 25), “[...] escolhe a forma composicional adequada – a dramática”. Poderíamos adiantar aqui, de forma sintética, que as diversas formas composicionais da crônica (a forma jornalística, a jornalística-esportiva, a da coluna televisiva, a da crônica literária, a histórica etc.) compõem a forma arquitetônica que se baseia na reflexão sobre o testemunho, seja ele direto ou não.

Resta ainda definirmos como esses elementos constituintes se relacionam com a consciência autoral. Como já mencionamos, toda a determinação do conteúdo e da forma do enunciado são orientados por uma intencionalidade discursiva do autor. Realizado na forma, o enunciado elabora uma relação ativa entre o autor e o leitor. Ler, ou ouvir, é não só realizar um contato axiologicamente ativo com o conteúdo, mas também com as intenções do autor. O elemento que confere ao texto sua individualidade, pela qual é possível notar a presença do autor, é o estilo. O estilo compreende, assim, a relação criativa e valorativa “[...] do discurso com o seu objeto, com o próprio falante e com o discurso de outrem; ele tende a fazer com que o material se comunique organicamente com a linguagem e a linguagem com o material” (BAKHTIN, 2014, p. 173-174).

Indispensável ao enunciado, o estilo orienta o discurso através da instrumentalização do material. O estilo, assim como o conteúdo e a forma, não adquire orientação apenas no enunciado, mas também nos gêneros. A adoção de determinado gênero presume, e, muitas vezes, exige, a adoção de determinado estilo. É tal a importância de tal fato que o estudioso russo

escreve todo um texto sobre a diferença estilística entre dois gêneros, no ensaio “O discurso no romance”<sup>4</sup> (BAKHTIN, 2014).

As escolhas estilísticas assumem papel ainda mais importante no enunciado artístico, uma vez que ele constitui parte da sua arquitetônica, o que não é condição tão indispensável, por exemplo, nos enunciados do campo científico. A configuração do estilo é, portanto, elemento imprescindível à análise estética. Perceber como as escolhas realizadas pelo autor se relacionam com o conteúdo e com qualquer elemento extraestético é parte estruturante da contemplação estética ativa. Esse processo, embora aparentemente simples, adquire diferente grau de complexidade em diversos gêneros e manifestações artísticas. A definição do estilo do romance, realizada por Bakhtin (2014), como gênero pluriestilístico, é um exemplo claro disso. Em contraposição ao estilo espontâneo e diretamente visível da poesia, o estilo da prosa literária refrata suas intenções. Vê-se, no romance, um uso do material, a língua, em uma forma que multiplica estilos e vozes, criando uma polifonia muitas vezes confusa, vozes que se misturam e se atropelam em diversos tons e variações.

Algumas formas elevam ainda mais a complexidade da conjunção desses elementos. Duas obras que exemplificam bem o problema são *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins (1976), e *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Jorge Luís Borges (1997). Ambas, no primeiro momento, parecem trazer um conteúdo temático e uma construção composicional mais próximos do ensaio literário do que da prosa literária. No entanto, esses elementos adquirem individualidade na complexidade da relação estabelecida entre os constituintes do enunciado e do objeto estético. Embora conte com o estilo acadêmico, direto e impessoal, o estilo prosaico reaparece sob a máscara estilística e reivindica seu espaço. No romance de Osman Lins, o narrador é consumido pela realidade do estético, tendo sua realidade e língua tomadas pelas do livro que estuda. Já no conto de Borges, progressivamente o texto toma a forma narrativa em oposição à abordagem inicial, semelhante a um ensaio com notas biobibliográficas sobre um autor falecido.

As duas obras são casos de transição estilística. Ambas utilizam recursos composicionais e estilísticos de gêneros não-artísticos para a construção do todo arquitetônico. É na combinação orgânica de elementos de tipos de enunciados diferentes que cada uma dessas obras constituem suas individualidades arquitetônicas e estilísticas. Embora escolham conteúdos temáticos semelhantes, e realizem escolhas composicionais e estilísticas semelhantes, o resultado é determinado pelo todo dos elementos constituintes em suas combinações. Exemplo evidente da diferença arquitetônica entre os dois é a receptividade que os textos tiveram. Enquanto é indiscutível a prevalência do estético em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, apesar de ser igualmente estético, tornou-se a tal ponto referência “teórica” que mesmo o mencionado romance de Osman Lins o utiliza assim.

Concluída essa tarefa de digressão conceitual, passemos ao corpus clariciano, para retomar os pontos que percorremos nesta interlocução árida, na tentativa de fazer germinar algumas sementes.

<sup>4</sup>Do livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, páginas 71-210.

## OS VETORES DE CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA CRÔNICA DE LISPECTOR

Ao acolhermos a expressão vetor<sup>5</sup>, preservamos a noção indicativa de orientação, mas, é justo que se diga, em nada consideramos o que a expressão traduz em termos de linearidade. Para nós, o vetor não sugere o traço reto, que descreve uma direção. Vetor, na expressão que lhe damos, exprime a força que arrasta tanto o projeto da escrita quanto o trabalho de compreensão ativa da leitura.

Determinado pela sua atividade central na construção do sentido, o vetor implica a língua viva, o enunciado concreto consubstanciado em gênero discursivo. O vetor opera entre o interno e o externo, habita a fronteira. Ao estudá-lo no enquadramento do problema do conteúdo, é preciso vê-lo como um vetor de construção do sentido do conteúdo, operando sobre a inteligência do mundo. No território da construção composicional, ou seja, como vetor ligado ao problema da forma, o isolamento já é dado como cumprido e ele opera sobre o material, que é a palavra, e sobre a sua realização valorativa, devendo sua força sobre a ideia ser estudada no plano a que acabamos de nos referir. Por fim, o vetor que une, pela construção do sentido, a própria linguagem (o discurso, individual e socialmente materializado) e a palavra individualizada por sua ação, é o vetor estilístico propriamente dito.

O primeiro dos vetores que discutiremos é o da *disrupção da naturalidade*. Ele opera no plano do conteúdo, mas, por tratarmos da palavra viva, pressupõe uma consciência autoral e um endereçamento dialógico. O conteúdo é extraído de um campo de atividade humana em que mais de uma consciência se posicionam de forma que surge a possibilidade de trazê-lo do mundo da vida para o mundo da cultura. Nesse aspecto, a crônica de Clarice trabalha, frequentemente, para desestabilizar tal reconhecimento comum, de modo que se justifica falar em disrupção.

Se a crônica tematiza o sentimento, fixando-o no plano mais próximo do enunciado, que é o conteúdo, não é incomum que o faça pela conexão imediata com uma situação desencadeadora. Em Clarice, tal situação tem um enquadramento que privilegia um revestimento disruptivo, pelo qual a perspectivação do fato-conteúdo retira-o da trama ordinária do tempo comum, fazendo com que ele seja inserido em uma dimensão de excepcionalidade. Se, rotineiramente, quando a chamam ao telefone sem identificar o interessado, ela sempre o interroga, vem o dia em que “[...] alguma coisa na voz, doce e tímida [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 73), faz com que ela reaja diferentemente, entregando-se à interlocução com uma desconhecida. Captamos aí esse importante vetor do conteúdo clariciano: a disrupção da naturalidade, que serve de chave de acesso à reflexão da consciência autoral sobre o sentimento.

A força que a disrupção tem na crônica de Lispector é notável. Em *As doçuras de Deus* (LISPECTOR, 1999, p. 53), a emergência psiquiátrica da empregada frisa o momento em que a moça, que fora às compras, retorna com a sacola cheia de tampinhas de garrafas e de papéis sujos, sem ter comprado nada do que lhe fora pedido, mas dá acesso à visão do amor. O mesmo vetor opera em *Facilidade repentina* (LISPECTOR, 1999, p. 195-196), *O suéter* (LISPECTOR, 1999, p. 122) e *Amor* (LISPECTOR, 1999, p. 373-374). Não havendo disrupção, os fatos planos, sem relevo, viram um inventário de coisas alegres e tristes, unificadas sob o manto da generalidade, quase um não-fato: a embriaguez de andar juntos, a garganta seca, o riso alegre

<sup>5</sup> Colhida em um interessante estudo de Norma Discini (2012).

e os carros que passam, por um lado; por outro, a dança dos erros, as palavras desacertadas, o desencanto dos amantes. Em *Por não estarem distraídos* (LISPECTOR, 1999, p. 325), o telefone não toca e a carta não chega, afastando os acontecimentos do plano sublime em que o sentimento se dá a conhecer.

A situação desencadeadora da disrupção também costuma ser um objeto-acontecimento: como a primula de *Primavera se abrindo* (LISPECTOR, 1999, p. 237-238), em que a flor em si é a situação que permite alcançar o ponto em que a consciência autoral tem o que dizer. Se permanece na situação banal da amiga que lhe presenteia com uma flor, o sentido que busca o segredo do cosmos não se alcançaria a partir daquele conteúdo. A lógica com que o vetor opera sobre o sentido do objeto-conteúdo, contudo, é a mesma da situação, do fato-conteúdo: a experiência valorativa que rompe como a naturalidade não-poética da vida, mas que, nesse caso, é desencadeada a partir de um objeto (espacialização do encontro entre a coisa e a consciência) e não mais de uma situação (espacialização de uma ação entre pessoas). O encontro do humano com a coisa é tão fecundo quanto aquele entre consciências unidas pela condição de serem ambas pensantes, desde que algo salve, na forma de dicção de testemunho, esse encontro do tempo comum.

Um segundo vetor importante que observamos na crônica de Lispector é aquele que denominamos *singularidade universalizável* e cujo funcionamento pretendemos demonstrar a partir da crônica transcrita a seguir:

#### MEDO DA LIBERTAÇÃO

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes* (Paisagens com Pássaros Amarelos, de Klee), nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. 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 há poucos homens livres. Olho de novo a paisagem e de novo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jogo. A burguesia total cai ao se olhar *Paysage aux Oiseaux Jaunes*. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é pra ser explicada a um burguês quadrado. E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. *Les Oiseaux Jaunes* não pede sequer que o entenda: esse grau é ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o medo. O conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, eu aguentava – só para não ser livre. (LISPECTOR, 1999, p. 198).

A aparente singularidade das imagens (que nos remetem ao conteúdo) desencadeadas pela contemplação da tela de Klee pode permitir que pensemos estar, ainda uma vez, diante do vetor da disrupção. Aqui, contudo, não é o sentimento que arremata a conflagração da empatia com a natureza axiológica inafastável da voz autoral; o arremate fica por conta de uma ideia,



que espera de nós uma dada compreensão responsiva. Vejamos, na sua materialidade textual, como opera o vetor.

O “hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro” constituem evidente proposição metafórica. Remetem a uma ideia de privação de liberdade. Se recuperamos o contexto ignominioso da ditadura, passamos do metafórico ao alegórico, em que, pela compreensão da concretude da cela e das grades, é possível entender o contexto social ao qual a crônica convida nossa compreensão ativa responsiva. É este ir-além-da-metáfora que lhe dá dimensão universal, permitindo que a crônica tensione o repertório de conteúdos que lhe é corriqueiro através de um substituto que mascara a intencionalidade discursiva: não se trata, na superfície textual, de discorrer sobre o processo histórico da ditadura, mas da insuspeita contemplação de uma obra artística.

A camada de reflexão, que considera a covardia que mata, a prisão que é segurança e as barras que são apoio para as mãos, serve duplamente à construção de sentido. O flagrante diante do quadro propicia uma compreensão ativa, que retorna à consciência da autora como uma percepção da privação generalizada de liberdade. É assim que o projeto pragmático e semântico do argumento testemunhal abre espaço para uma transformação de atitude, necessária e responsiva: a coragem é o desafio a ser aceito, perder o medo abre as portas da prisão burguesa, no plano individual e no plano social e político mais amplos.

No que diz respeito ao repertório formal mobilizado pela construção composicional, a crônica de Clarice, em seu conjunto, colabora para a dificuldade de percepção da diferença entre a crônica e as formas narrativas mais comuns. Por esse motivo, iniciamos pela observação da relevância de um vetor ligado a aspectos macroestruturais do texto: *o tipo*. Optamos, em função disso, pela expressão forma-tipo, de modo a explicitar que, quando estamos considerando a construção composicional associada ao problema da construção do sentido, trata-se de descrever a operação de repertórios de forma composicional.

Podemos dizer que é muito frequente a forma-tipo *dissertação conservadora*. Trata-se do emprego da tipologia dissertativa, com eventuais marcas de coloquialidade, requeridas pelo gênero em sua feição de coluna jornalística. É o que vemos em *Carta atrasada, Espanha, De como evitar um homem nu e*

#### A MATANÇA DE SERES HUMANOS: OS ÍNDIOS

Antes preciso dizer quem é Noel Nutels para depois contar o que ele me relatou. Noel foi médico da expedição Roncador-Xingu, de 1944 a 1950; exerceu o mesmo cargo do Serviço de Proteção aos Índios, de 1951 a 1955, quando José Maria da Gama Malcher era, então, diretor do Serviço. Depois disso, em 1956, quando era ministro da Saúde Maurício de Medeiros, Nutels criou o Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas, que hoje constitui um setor do Serviço Nacional de Tuberculose: SUSA, continuando atualmente a dirigi-lo. Um dos objetivos do SUSA é a cobertura sanitária principalmente no que diz respeito à tuberculose. Consiste em viagens periódicas, por equipes que nele trabalham, às áreas indígenas. Entre essas áreas deve-se destacar a do Parque Nacional do Xingu. Trata-se de uma região delimitada de vinte e dois mil quilômetros quadrados que cobrem, praticamente, toda a área do rio Xingu. Nessa região vivem cerca de quinze povos indígenas em condições correspondentes às da época do descobrimento do Brasil.



Vivem aí os grupos indígenas classificados como Tupi, Gê, Aruaque e Caribe. Além desses grupos há outros isolados, dentro do Parque e nos arredores, contatados ou arredios que constituem grupos linguísticos isolados. Esta é uma área onde não se matam índios. Não se matam índios aí porque o Parque é dirigido pelos irmãos Vilas Boas, que, tendo assimilado o pensamento rondoniano, utilizam métodos pessoais e humanos na convivência com o autóctone. (LISPECTOR, 1999, p. 102-104).

A escrita de Clarice é rica em exemplos de como o tipo dissertativo pode ter seus traços radicalmente desestabilizados pelo estilo da autora. É assim que frisamos a importância de marcar a forma-tipo acima como conservadora pela ausência de procedimentos metafóricos, alegóricos, metalinguísticos, sintáticos (afetando a pontuação ou a tipologia dos elementos oracionais) que dominem a escolha da forma. Alguns procedimentos, contudo, que são usuais na tipologia dissertativa ganham autonomia relativa na prosa cronística de Clarice, engendrando outra forma-tipo bastante comum: a da *citação*. Não se perde, sob o domínio desse vetor, o traço arquitetônico do testemunho, mesmo quando a citação é crua ao ponto de dispensar uma introdução que a localize na experiência da cronista. Não é, felizmente, comum que essa introdução esteja ausente. Sua presença, aliás, funciona como dispositivo de familiarização que é comuníssimo na crônica e ainda mais marcante na crônica abrigada em coluna jornalística. É o caso de crônicas como *Carência do poder criador* (LISPECTOR, 1999, p. 450), *A cozinheira feliz* (LISPECTOR, 1999, p. 407) e

#### QUEBRAR OS HÁBITOS

Encontro numa folha de papel antiga umas frases em inglês, e de novo vejo que esqueci de anotar o nome do autor. Traduzo:

“Mas os grandes não podem guiar sua vida por você. Você precisará de um novo inventário de suas horas, de uma classificação mais severa do que vale a pena fazer e do que é simples passatempo. Precisarás compreender que é frequentemente tão importante quebrar um bom hábito como quebrar um mau. Todos os hábitos são suspeitos”. (LISPECTOR, 1999, p. 434).

Uma variação importante do tipo dissertativo é que se configura como forma-tipo *especulativa autobiográfica*. Passemos diretamente a um exemplo:

#### AS TRÊS EXPERIÊNCIAS

Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. O “amar os outros” é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge. Não posso perder um minuto do tempo que faz minha vida. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca.

E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o

aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que eu vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever.

Quanto aos meus filhos, o nascimento deles não foi casual. Eu quis ser mãe. Meus dois filhos foram gerados voluntariamente. Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho deles, eu me renovo neles, eu acompanho seus sofrimentos e angústias, eu lhes dou o que é possível dar. Se eu não fosse mãe, seria sozinha no mundo. Mas tenho uma descendência, e para eles no futuro eu preparo meu nome dia a dia. Sei que um dia abrirão as asas para o voo necessário, e eu ficarei sozinha. É fatal, porque a gente não cria os filhos para a gente, nós os criamos para eles mesmos. Quando eu ficar sozinha, estarei seguindo o destino de todas as mulheres. Sempre me restará amar. Escrever é alguma coisa extremamente forte mas que pode me trair e me abandonar: posso um dia sentir que já escrevi o que é meu lote neste mundo e que eu devo aprender também a parar. Em escrever eu não tenho nenhuma garantia.

Ao passo que amar eu posso até a hora de morrer. Amar não acaba. É como se o mundo estivesse à minha espera. E eu vou ao encontro do que me espera.

Espero em Deus não viver do passado. Ter sempre o tempo presente e, mesmo ilusório, ter algo no futuro.

O tempo corre, o tempo é curto: preciso me apressar, mas ao mesmo tempo viver como se esta minha vida fosse eterna. E depois morrer vai ser o final de alguma coisa fulgurante: morrer será um dos atos mais importantes de minha vida. Eu tenho medo de morrer: não sei que nebulosas e vias-lácteas me esperam. Quero morrer dando ênfase à vida e à morte. Só peço uma coisa: na hora de morrer eu queria ter uma pessoa amada por mim ao meu lado para me segurar a mão. Então não terei medo, e estarei acompanhada quando atravessar a grande passagem. Eu queria que houvesse encarnação: que eu renascesse depois de morta e desse a minha alma viva para uma pessoa nova. Eu queria, no entanto, um aviso. Se é verdade que existe uma reencarnação, a vida que levo agora não é propriamente minha: uma alma me foi dada ao corpo.

Eu quero renascer sempre. E na próxima encarnação vou ler meus livros como uma leitora comum e interessada, e não saberei que nesta encarnação fui eu que os escrevi.

Está-me faltando um aviso, um sinal. Virá como intuição? Virá ao abrir um livro? Virá esse sinal quando eu estiver ouvindo música? Uma das coisas mais solitárias que eu conheço é não ter a premonição. (LISPECTOR, 1999, p. 101-102).

O discurso da cronista se estabelece pela mescla discreta com procedimentos narrativos, como em *Escândalo inútil* (LISPECTOR, 1999, p. 96), mas a disposição predominante é claramente argumentativa. A voz que testemunha assume um tom confessional, em que o conteúdo é a apreciação das experiências pessoais, que desnudam os atributos anímicos de um eu-para-mim, modulado para uma meticulosa figuração de um eu-para-o-outro, sem que se perca de vista a cumplicidade estabelecida com um leitor, o outro-para-mim. Nesse sentido, atuam a autoavaliação severa, mas disposta ao perdão; a disposição amorosa sempre ativa e capaz de se satisfazer com eventuais e pouco frequentes retribuições; o abraço à vocação, enquadrado

como certa disposição indolente; a aceitação da solidão, que virá com a maturidade dos filhos. Esse conjunto de experiências corriqueiras desliza, sob o talento de Lispector, para o território sagrado da especulação, que rompe com a mesmidade da experiência imediata do leitor e o obriga a postar-se como testemunha dos devaneios despertados pela delicada mutação do que era uma confissão sem relevo. Esta forma-tipo, neste exemplo e em muitos outros, organiza o conteúdo pelo vetor da disrupção da naturalidade.

A forma-tipo especulativa autobiográfica é especialmente maleável e esse traço permite à cronista a construção de blocos de crônicas, atendendo a injunção do meio material de veiculação do gênero: o jornal, que acrescenta ao trabalho do escritor os problemas da diagramação ou extensão e o da continuidade temático-discursiva. Vemos, talvez, por isso, a página do *Jornal do Brasil* reunir, em 2 de novembro de 1968, três crônicas que são exemplares da forma-tipo em discussão: *Sensibilidade inteligente* (LISPECTOR, 1999, p. 148-149), *Intelectual? Não* (LISPECTOR, 1999, p. 149) e *O que eu queria ter sido* (LISPECTOR, 1999, p. 149-150). A especulação de si mesmo decorre do efeito do significado cultural do Dia de Finados sobre a autora e leitores? O que aparenta ser uma digressão sobre o reconhecimento da própria inteligência, movendo-se no compasso da pauta de balancete emotivo-racional que a data enlutada insinua na página, tem seu primeiro desenlace na constatação da sensibilidade inteligente como virtude superior à inteligência *tout-court*. Na sequência do bloco, olhando de fora das fronteiras do eu (para-mim e para-o-outro), a recusa da condição de intelectual põe em xeque a inteligência, pela segunda vez. Novamente, o coração que é capaz de intuir suplanta a mente capaz de inteligir. O arremate, na terceira crônica do bloco, enuncia a terceira “novidade”: mais que escritora, a autora queria ter sido lutadora. Expõe, com dedicação, seus predicados bélicos e os alinha na defesa daqueles que sofrem, *sensível* e *cordial*. A vocação de escritora, contudo, vence desta vez. Duas vezes derrotada, a razão triunfa no reconhecimento de que, em termos de luta, a literatura com que a cronista enfrenta o mal e tenta cuidar do mundo tem produzido pouco efeito.

As outras duas formas que destacamos no repertório formal de Lispector são a forma-tipo narrativa autobiográfica e a puramente narrativa, das quais *A entrevista* (LISPECTOR, 1999, p. 58-61) e *Santiago* (LISPECTOR, 1999, 65-66) exemplificam a primeira e *Calor humano* (LISPECTOR, 1999, p. 67) e as noveletas (LISPECTOR, 1999, p. 259-269) exemplificam a segunda. Dispensaremos os comentários sobre tais formas por entendermos que a nomeação já as define, sem que haja necessidade de apontar-lhes quaisquer considerações além do fato que elas discutem o problema da extensão do texto em uma relação que nos parece, em muito, determinada pelo aspecto extraliterário da diagramação da coluna no veículo jornalístico.

## **A HORA DO ESTILO: ELA QUE SE ARRANJE OU REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES OU SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS...**

Para ingressarmos, em chave de considerações finais, no último dos domínios que nos propusemos a percorrer, passemos aos problemas do estilo considerado em si mesmo. No quinto capítulo do ensaio “O discurso no romance”, intitulado *Dois linhas estilísticas do romance europeu*, Bakhtin inicia pela afirmação antológica de que o romance é a

[...] expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento de sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais [...]. (BAKHTIN, 2014, p. 164).

Assumimos que a crônica, sob o comando de grandes artistas como Lispector, exprime a mesma consciência galileana da linguagem. A crônica de Clarice solapa a estabilidade de uma linguagem una, dotada de *equilíbrio interno* e *autossuficiência* (usando aqui, ainda, a percepção do filósofo de Oriol), de modo que esgarça os limites entre o plano cultural do consumo imediato e anódino que o gênero parece ostentar entre leitores brasileiros, e a esfera tensa da palavra esteticamente empenhada. Com isso, ela contribui, em profundidade, para o amadurecimento do que seria nossa consciência linguística nacional, em que se torna possível, finalmente, pensar a linguagem radicalmente humanizada pelo estilo individual como “[...] uma das hipóteses possíveis de sentido” (BAKHTIN, 1994, p. 167).

Nossa compreensão leva-nos a outro estudo de Bakhtin, mais precisamente às últimas páginas de seu *O autor e a personagem na atividade estética*. Ali, o pensador russo formula, sem dúvida, o fundamento das considerações que citamos pouco acima e, novamente, mas em outra chave de conexão, entendemos que suas palavras nos ajudam a entender a importância da crônica clariciana. Bakhtin (2003), nos primeiros parágrafos de *A tradição e o estilo*, assevera que não há estilo sem convicção da distância que a consciência autoral instaura, axiologicamente, entre sua linguagem e o conteúdo da vida, sem o mínimo risco de isso se dar por mera casualidade. Os vetores de construção de sentido que nos esforçamos por delinear até aqui comprovam, segundo esperamos ter demonstrado, a assertiva bakhtiniana.

Ao entendermos como consciência que experiencia um estar-no-mundo que é problemático, a voz clariciana testemunha as angústias da criação estética no gênero, de modo tão sofisticado quanto o faz no conto e no romance. Se, como dissemos antes, a autora parece experimentar o conto na forma composicional da crônica, tal inquietude não nos parece casual. O questionamento dos limites das formas se associa ao que Bakhtin já apontara como um indício da crise da criação estética: o questionamento da unidade axiológica do dado ético-cognitivo leva a autora a também experimentar a criação do conteúdo. O dado da vida surge, tantas vezes, da própria consciência autoral, em um gênero que o procura, pela força da tradição, no plano concreto da ação dos corpos vivos sobre o mundo físico: o instante-lugar do ato que produz, a depender do pendor reflexivo, a notícia ou o testemunho. Ao isolar esse ato, ao transpô-lo do mundo da vida para o mundo da criação, a voz de Clarice, desdobrada em muitas vozes, dá lugar ao polifônico jogo de refrações que críticos e teóricos da literatura constatarem, corriqueiramente, no romance; que a evolução dos gêneros inacabados fazem atingir o conto, quando de sua entrada no tempo da romancização dos gêneros e, por fim, que se torna visível na insuspeita crônica, em seu paradoxalmente complexo *ao rés-do-chão*.

A invenção do conteúdo é, em certa medida, uma crônica transformada em ameaça à crônica. Na medida em que Clarice capta a forma arquitetônica do testemunho, operada por uma posição de distância autoral no modo como isola e transpõe o conteúdo que não é outra coisa senão a posição de um primado do eu-para-mim disfarçado de eu-para-os-outros, ela encontra – ou constrói –, a intranquilidade como diretriz axiológica em um gênero habitualmente considerado ligeiro. Essa intranquilidade não lhe permite posicionar-se fora da vida para dar-lhe

acabamento, não permite que o autor seja um princípio objetivado, como costuma ser na crônica e, mesmo, nos maiores cronistas.

Por fim, sua autoria, secundarizada e tensionada pela exigência arquitetônica do testemunho que persegue a perenidade, garante erguer-se sobre a dimensão crua do material e faz-nos, lendo crônicas, esbarrarmos nos picos e nas revências do conto e do romance, em que a palavra impõe-se à posição de fronteira na qual a distância entre cronista e leitor pode ser, simultaneamente, mínima e máxima. A fronteira, contudo, os reúne, pelo testemunho, diante de um mundo que deve ser cuidado.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 7. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2014.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote. *In*: BORGES, J. L. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 1997. p. 41-55.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. *In*: ANDRADE, C. D. *et al.* **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1984. v. 5. Prefácio.

COUTINHO, E. de F. A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto. **Signótica**, Goiânia, v. 18, n. 1, p. 43-57, 2006.

DISCINI, N. Para o estilo de um gênero. **Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 75-94, dez. de 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2176-45732012000200006>

GARCÍA MÁRQUEZ, G. Sofismas de distracción. *In*: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Respuestas**. [s.L]: [s. n], 2001. Disponível em <http://gabazo.blogspot.com/2004/12/respuestas.html>. Acesso em: 10 fev. 2020.

LINS, O. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

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

MESA, R. Y. La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación. **Espéculo** - Revista de Estudios Literarios de La Universidad Complutense de Madrid, Madrid, v. 32, p. 1-9, mar./jun. 2006.

NOGUEIRA, N. A crônica de Clarice Lispector em diálogo com sua obra literária. **Verbo de Minas**, v. 6, n. 11/12, p. 87-99, 2007.

RANZOLIN, C. R. **Clarice Lispector Cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)**. 1985. 426 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

THÉRENTY, M.-È. LA chronique et LE reportage: du «genre» (gender) des genres journalistiques. **Études littéraires**, [s. l.], v. 40, n. 3, p. 115-125, 2009. DOI: <https://doi.org/10.7202/039248ar>

# FRAGMENTAÇÃO DA TEMPORALIDADE EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H. E EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

## FRAGMENTATION OF TIME IN A PAIXÃO SEGUNDO G.H. AND IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS

**Anderson Luiz Teixeira Pereira\***

UFPA

**Sílvio Augusto de Oliveira Holanda\*\***

UFPA

**Resumo:** Encontram-se, no bojo da literatura moderna, obras as quais fizeram da temática da temporalidade o *leitmotiv* da criação literária. Com base nessa perspectiva, objetiva-se examinar o aspecto da fragmentação temporal na construção de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Por meio da comparação dessas duas obras, poder-se-á apontar como a construção de uma escritura temporalmente fragmentada possibilita o surgimento de uma literatura que coloca em suspensão a noção de realidade e de humanidade e, por meio disso, radicaliza a relação entre forma, tempo e linguagem.

**Palavras-chave:** Fragmentação. Clarice Lispector. Guimarães Rosa. Tempo.

**Abstract:** It can be found, in the midst of modern literature, works which made the theme of temporality the matter of literary creation. Based on this perspective, the objective is to show the aspect of temporal fragmentation in the construction of *A paixão segundo G.H.*, by Clarice Lispector, and *Grande sertão: veredas*, by Guimarães Rosa. By comparing these two novels, it will be possible to show out how the construction of a temporarily fragmented writing allows the emergence of a literature that makes the notion of reality and humanity be questionable and, thereby, it changes the relationship between form, time and language.

**Keyword:** Fragmentation. Clarice Lispector. Guimarães Rosa. Time.

---

\* Mestre em Letras, Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente é professor substituto da Escola de Aplicação da UFPA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5983-6721>. E-mail: <luizandersson@hotmail.com>.

\*\* Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Associado IV da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3971-9007>. E-mail: <eellip@hotmail.com>.



## INTRODUÇÃO OU COMO SE DESFAZ A FORMA-TEMPO

A obra literária de Clarice Lispector (1920-1977) e de Guimarães Rosa (1908-1967), conforme já trataram de demonstrar seus críticos e estudiosos, parece tecer, em cada dobra da palavra, uma reflexão que, se não fosse pelo seu aspecto ficcional, poderíamos dizê-la filosófica. De todo modo, o que está em questão neste trabalho não é a relação entre literatura e filosofia, ainda que este seja um pilar quase indissociável para se pensar a relação entre Clarice e Guimarães, mas o jogo ficcional com o tempo, o qual possibilita a inscrição de um texto, no nível da forma e do conteúdo, fragmentado.

Lograr com a noção de totalidade, dilacerar o limite da forma e pôr a consciência individual, seja em crise ou não, como eixo de sustentação narrativa, não são aspectos exclusivos dos autores que mencionamos anteriormente. Talvez, esse conjunto de traços esteja vinculado ao surgimento da própria modernidade, em seu aspecto social, filosófico e estético. Assim, tais elementos decorrem, portanto, daquilo que poderíamos designar como sentimento moderno. Fragmentar a temporalidade é, portanto, um sentimento moderno de tempo.

Lembre-mos, por exemplo, de textos como o de Friedrich Schlegel (1772-1829), que já apontavam como tarefa fundamental dos poetas do romantismo europeu, mesmo num período em que ainda estava em voga os pilares filosóficos do Idealismo Alemão, o desenvolvimento de uma estética balizada no gosto pela desordem, tanto em seu aspecto formal quanto em seu conteúdo.<sup>1</sup> Lê-se, em vários fragmentos de *Athenaum* (SCHLEGEL, 1977), a invocação de uma dialética das formas, ou seja, Schlegel, em contraste à arte clássica, vislumbra a necessidade de um espírito moderno assente no intercâmbio de gêneros e na reflexão subjetiva, cujo resultado, certamente, vai em direção a uma estética da fragmentação.

No caso do romance de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, a fragmentação, que ora estamos demonstrando no nível da temporalidade, se manifesta em diferentes camadas. Em *A paixão segundo G.H.* (1964), por exemplo, temos uma experiência narrativa subjetiva que extrema o próprio limite da narração. Acontece que o que possibilita a inscrição de um romance fragmentado é a metafórica fragmentação do sujeito que narra ao outro a sua experiência de dilaceramento. Diante de tal aspecto, não há a possibilidade de o tempo da narrativa se manter linear, objetivo e homogêneo, portanto, ele se esvai, tornando-se um intercâmbio entre o eterno, o instante e o transitório.

Em *Grande sertão: veredas*, em virtude de o jogo ficcional instaurado pela paragem reflexiva que atravessa o romance, o tempo tende a se singularizar. Riobaldo, narrador do grande romance de Rosa, sendo detentor da palavra que funda o mundo ficcional, amparado pela linguagem, narra a complexidade do tempo no que se refere à vida. Dizer é tarefa primordialmente temporal. O mundo ficcional de *Grande sertão: veredas* engloba uma série de acontecimentos da vida de Riobaldo, tomando parte de sua infância, desenrolando o seu passado como jagunço e ultimando-se no presente da narração, em que o personagem especula, ainda, sobre o seu futuro. O tempo desse romance é compreendido sob uma ótica subjetiva, isto é, relacionado à visão de mundo de um Riobaldo outro. Todavia, é necessário ressaltar que, mesmo sendo o tempo ligado à percepção do personagem, já que o foco narrativo recai sobre ele, o seu sentido

<sup>1</sup> Sobre essa questão, é interessante ver a discussão levantada por Jaime Ginzburg (1995) em *O conceito de fragmentação em suas elaborações no romantismo e em textos da teoria da literatura contemporânea*.



só é alcançado mediante a palavra narrada, que, na verdade, é o que materializa a expressão do tempo no mundo ficcional.

O que tentaremos demonstrar, por meio da análise da categoria do tempo narrativo nas duas obras que constituem o objeto deste texto, é como a literatura brasileira moderna, por meio do aspecto da fragmentação, logra com noções de elementos como a realidade e a humanidade e, por meio disso, radicaliza a relação entre forma, linguagem e tempo.

## A EXPERIÊNCIA TEMPORAL FRAGMENTADA

A experiência ficcional do tempo na narrativa moderna possibilitou, ao invés de um tempo que decorre em trânsito horizontal, o desenvolvimento de sua verticalização, fenômeno o qual está assente na forte influência que a filosofia de Henri Bergson exerceu sobre a ficção moderna.

Não há como negar a presença da “duração interior” em *A paixão segundo G.H.* e em *Grande sertão: veredas*, no sentido de que o tempo nessas obras está vinculado à própria consciência dos personagens, isto é, ligado à subjetividade de seus respectivos narradores. Assim, nosso esforço deve se concentrar na abordagem do tempo no que concerne não apenas à dimensão formal da obra, mas, sobretudo, na realização de uma travessia hermenêutica que vise a abordagem da temporalidade que advém do sentido que decorre da relação entre o existir e o narrar. Desse modo, pode-se admitir como força oculta que anima a trama de Clarice Lispector e a de Guimarães Rosa as implicações e as inquietações provocadas pelo fato de elas serem obras que podem ser descritas como *novel of time* (MENDILOW, 1972).

Um primeiro traço da temporalidade fragmentada está na presença da “duração interior” (BERGSON, 1988) na concepção de mundo dos romances analisados. Isso porque, vinculados a ela, há três elementos temporais que qualificam a experiência fictícia de G.H. e de Riobaldo: a sensação de eternidade, de instante e de transitoriedade do tempo. Tais aspectos, uma vez integrados ao mundo ficcional, assinalam o desenvolvimento de uma temporalidade *sui generis*. Além disso, deve-se acrescentar o fato de que eles estão interligados entre si e correspondem à dimensão do tempo como um contínuo, que, paradoxalmente, se compõem de diversos blocos fragmentados.

A experiência humana, enquanto raiz do romance moderno, colocou o problema do tempo num outro patamar. Veja-se, por exemplo, a trama rosiana, que, embora seja constituída por uma linha de ação, é, de igual modo, uma travessia inconclusa pelas veredas perigosas do pensamento e pelo dilema permanente do ex-jagunço Riobaldo. O que está em jogo na narrativa não é apenas a empresa pretérita já realizada, mas, principalmente, a desenvoltura da interioridade<sup>2</sup> desse sujeito desassossegado que a busca expressar.

Como resultado dessa operação que mescla os estados do pensamento à ação externa, manifesta-se o sentido que advém da percepção de que a vida é um contínuo de rupturas, uma sucessão de diversos momentos (como as várias histórias que vão sendo contadas por Riobaldo), os quais abrangem, em última instância, o caráter de mudança, isto é, daquilo que está sempre em transformação, que é, principalmente, heterogêneo.

<sup>2</sup> Como bem atentado por Ligia Chiappini (2009, p. 193), em *O direito à interioridade em João Guimarães Rosa*, ocorre na trama rosiana uma espécie de junção entre o regionalismo e a interioridade, que “[...] não é concebida em si mesma, separada do mundo exterior e da vivência coletiva. Não se apresenta o puro pensamento, mas um pensamento sensível, material mesmo”.

No romance de Clarice Lispector, em virtude da pouquíssima ação exteriorizada e das poucas referências espaciais, se o compararmos a *Grande sertão: veredas*, a interioridade ocupa grande parte da narração. O fulcro da narrativa se torna a expressão da própria interioridade de G.H., ou seja, o que dá forma ao enredo, paradoxalmente, é uma confluência de pensamentos-fragmentos materializadas por meio da linguagem, promovendo, de maneira sobressalente, uma densidade temporal, na qual se ligam os estados de consciência que G.H. experimenta ao longo do presente da narração.

Desse modo, tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em *A paixão segundo G.H.*, existe um movimento de busca não pela realidade do tempo em si, uma vez que a literatura enquanto arte não tem compromisso com a linguagem conceitual, porém ela manifesta o tempo enquanto aspecto da existência do indivíduo que, estando no tempo, “ele mesmo é tempo”<sup>3</sup>.

Começando pela questão da eternidade, a fim de apontarmos uma possível definição para esse aspecto que seja oriunda principalmente dos próprios textos literários, é interessante comentarmos a proposta de Vincenzo Arsillo (2009) de que o tempo em *Grande sertão: veredas* se estrutura numa divisão que abrange cinco<sup>4</sup> níveis macroscópicos, dentre os quais destacamos apenas um: o “tempo imóvel do sertão”, que, segundo o estudioso, estaria ligado a uma espécie de negação do tempo cronológico:

Daqui deriva a visão do tempo como provisoriedade, como uma ameaça e uma perda, como algo que se perdeu, fuga infinita, areia que se perde ficando imóvel, uma ‘lagoa de areia’, define-a Guimarães Rosa, na qual o avesso de uma possibilidade pode ser, contemporaneamente, uma outra possibilidade e uma impossibilidade. (ARSILLO, 2009, p. 224).

Esse “tempo imóvel”, tal como concebe Arsillo, começa a delinear aquilo que consideramos como a eternidade na experiência temporal, não apenas de Riobaldo, mas também podendo ser apontado na narração de G.H. Ora, como se verifica no excerto acima, o termo “imóvel” não significa que o tempo seja estático. O crítico sugere, por meio da reiteração da ideia de uma dualidade do tempo — o “avesso de uma possibilidade” — que no mundo ficcional de Guimarães Rosa o tempo é marcado por um presente eterno, que, por isso, não pode ser tomado apenas no sentido cronológico.

Cerqueira (2013), em seu trabalho sobre a temporalidade em duas obras de Clarice Lispector, a saber *Uma aprendizagem* (1979) e *Água viva* (1973), destaca que “[...] a eternidade é a duração irreparável do instante em absoluto” (CERQUEIRA, 2013, p. 42). Completando esse circuito de discussão em torno da definição de eternidade, Olga de Sá (1979), abordando a problemática do tempo também em Clarice Lispector, afirma que “[...] a eternidade não é algo de abstrato e frio, mas um momento concreto e singular, um *agora* permanente” (SÁ, 1979, p. 84).

Apesar de estarmos constantemente dialogando com textos que abordam especificamente ora a literatura de Clarice Lispector, ora de Guimarães Rosa, tudo aquilo que buscamos recortar serve como base para compreender ambos os autores, ou melhor, ambos os romances abordados neste trabalho. Além disso, considere-se o fato de que essas duas obras literárias, por mais

<sup>3</sup>No sentido pensado por Heidegger (2008) de que o ser aí, ele mesmo é tempo.

<sup>4</sup>A saber, são eles: tempo imóvel do sertão, tempo móvel da narração, tempo da existência de Riobaldo, tempo interno das histórias “laterais” e o tempo de quem ouve.

que sejam diferentes em seu conteúdo, compartilham de aspectos comuns no que concerne ao tratamento do tempo por serem oriundas da experiência artística da modernidade.

Desse modo, podemos definir a eternidade como uma percepção de uma sensação de imobilidade do tempo, mas que, como sabemos, não se desvincula da ideia de um fluxo temporal, ou seja, o estabelecimento de diversos momentos que se sucedem num agora sempre presente.

Envolvidos pelo êxtase de compreender aquilo que contam, Riobaldo e G.H. experimentam a sensação de que o tempo é paralisado em alguns momentos da narração. No caso de G.H., à medida que a mulher se deixa absorver por uma espécie de esquizofrenia momentânea que a arrebatava do mundo tangível, mais essa sensação é despertada, a ponto de sua percepção do tempo se tornar apenas um agora, que é repetido inúmeras vezes, mostrando a importância desse tempo que permanece sendo, isto é, a descoberta de que o viver, o existir, é no “tempo presente”.

Deve-se acrescentar ainda que, no discurso de G.H., no fragmento quatorze, no qual se desenvolve uma pauta acerca de uma sensação, a princípio, de estranhamento do quarto da empregada, que, aos poucos, se vai tornando familiar, a personagem, ao afirmar que: “Era a alta monotonia de uma eternidade que respira” (LISPECTOR, 2009, p. 90), reitera o sentimento de eternidade não como algo estático, mas durativo e condensado, que é manifestado justamente quando ela finalmente se sente pertencente ao cômodo, cujo significado tem ares metafóricos. Nota-se, ainda, que até as referências de espacialidade, de certo modo, são anuladas, estabelecendo-se, portanto, essa temporalidade singular que marca o mundo ficcional de Clarice Lispector.

Já para Riobaldo, essa mesma sensação manifesta-se quando o personagem “presentifica” o passado por meio da reminiscência, sempre buscando fundir os seus estados de consciência no presente da narração ao tempo dos momentos vividos: “Mas eu não percebi o vivo do tempo que passava” (ROSA, 1982, p. 191). Isso acontece, por exemplo, quando ele relata os confrontos armados, em que as horas pareciam não passar, ou mesmo, quando estava acompanhado de Diadorim, sobretudo, nos momentos em que admiravam a natureza, como na cena em que o seu amado amigo fala da beleza do “Manuelzinho-da-Crôa”. Contudo, a sensação de eternidade se dá principalmente no presente da narração, pois é nele que se estabelece a ideia de um agora permanente, uma sucessão de vários momentos, recriando a imagem de um tempo imóvel, como apontou Vincenzo Arsillo (2009).

A eternidade, “enquanto qualidade do tempo na experiência para qual não há correlato na estrutura do tempo da natureza” (MEYERHOFF, 1976, p. 48), surge, nos dois romances aqui abordados, como um esforço para capturar a experiência humana tal como ela se dá. É em razão disso que Riobaldo e G.H. enfatizam essa situação de estar no tempo.

O segundo aspecto da temporalidade a ser tratado, que mantém vínculo com o sentido de eternidade, é o instante<sup>5</sup>. Em *A paixão segundo G.H.*, a dimensão desse elemento é repassada ao discurso da própria personagem: “Mas o instante, o instante este — a atualidade — isso não é imaginável, entre a atualidade e eu não há intervalo: e agora, em mim” (LISPECTOR, 2009, p. 77). Cabe observar que a tensão advinda da ideia do viver, isto é, do existir, é algo quase impossível de ser estruturado. Despertada pelo êxtase provocado pelo confronto com a

<sup>5</sup> Sendo o “tempo-instante” um aspecto presente e importante em relação à temporalidade de *A paixão segundo: G.H.*, cabe assinalar que este elemento é retomado e desenvolvido como temática em *Água viva* (LISPECTOR, 1998).

barata, G.H. percebe que há uma disparidade entre o seu novo modo de ser e aquilo que fora, até então. Mas essa disparidade tem laços com a própria compreensão que a personagem tem acerca do tempo.

Até antes de entrar no quarto da empregada, a existência de G.H. havia sido atenuada pelo sistema cotidiano de uma vida coisificada. Após atingir “o núcleo vivo da existência”, o seu novo modo de ser ultimar-se-á também numa nova percepção do tempo. O “ontem”, que marca temporalmente o evento ocorrido no dia anterior, assumirá a dimensão do instante, ou seja, a vida não diz mais respeito àquilo que já foi, porém, ao que está sendo: “Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado ‘já’” (LISPECTOR, 2009, p. 77). Esse elemento da temporalidade, uma vez tomado como forma, preenche o romance clariceano, pois são os inúmeros instantes que formam a continuidade daquilo que se entende como existência. Por isso, uma das pautas do discurso de G.H. refere-se à dificuldade de viver, pois esse instante é fugaz. Há, nesse sentido, uma busca por expressar o fluxo de pensamento na própria estrutura da obra.

No caso de Clarice Lispector, o desenvolvimento do instante como qualidade do tempo possui uma questão que o torna ainda mais expressivo. Trata-se do fato de que os momentos de vida, esses vários instantes, abrem caminho para uma escrita fragmentada, no sentido de que, a palavra sendo a “tábua” que projeta a narrativa, fracassa, refletindo, de certo modo, o fracasso do desafio de descrever esse tempo-instante.

Na experiência romanesca de *Grande sertão: veredas*, o instante também qualifica o tempo percebido por Riobaldo, porém não tem o mesmo alcance efetuado no romance de Clarice Lispector. É claro que a vida de Riobaldo, sobretudo o presente da narração, também, é construído por esse elemento. Porém, esse aspecto surge na temporalidade do mundo-sertão motivado pela inquietação diante de uma busca, por vezes angustiante, de a toda hora computar a vida, concordando com a afirmação de Benedito Nunes de que “Riobaldo debate o tempo e se debate contra ele” (NUNES, 1983, p. 22).

De todo modo, o ex-jagunço experimenta essa sensação do instante, do tempo inacabado, que está para além do tempo objetivo. É uma faceta abstrata e fragmentada, compreendida somente no próprio existir, ou seja, uma temporalidade que se dá somente por meio da experiência particular. Sendo uma propriedade inerente à temporalidade do mundo ficcional, o instante manifesta-se como um jogo que tenta recuperar na linguagem a fugacidade da vida. A certa altura da trama rosiana, quando o personagem-narrador conta ao interlocutor a morte de Diadorim e, conseqüentemente, a sua natureza feminina, ele exclama que a história acabou, entretanto, tendo acabada a aventura sertaneja, a vida continuou, porque ela não está ancorada no antes e no depois. Veja-se o seguinte trecho, no qual se observa, no discurso de Riobaldo, uma tematização acerca dessa temporalidade que permite apontar certa consciência desse tempo-instante:

E há um vero jeito de tudo se contar — uma vivença dessas! Os tiros, gritos, éco, baque boléu, urros nos tiros e coisas rebentáveis. Dava até silêncio. Pois porque variava, naquele compasso: que bater, papocar, lascar, estralar e trovejar — truxe — cerrando fogo; e daí marasmar, o calado de repente, ou vindo aos tantos se esmorecendo, de devagar. Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar — tem uma coisa! —: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo,

quieto mole, como a enchente duma água... Tempo é a vida da morte! imperfeição.  
Bobices minhas — o senhor em mim não medite. (ROSA, 1982, p. 445).

A “vivança”, a que se refere Riobaldo, é, pois, um instante, esse “puro tempo vindo de baixo”, que em último caso, se configura como imperfeição, ou seja, a ausência de uma ordem. Riobaldo, ao longo de sua narração, utiliza algumas expressões para se referir ao tempo como “noite de toda fundura”; “tempo no tempo”; “num tempo só” e “tempo liso”; as quais evidenciam a agudeza e a densidade da percepção que o personagem tem da vida como sendo um instante.

A estrutura temporal do sertão não pode ser compreendida de maneira circular e cíclica. Ainda que seja mencionado um tempo relativo às estações do ano, das colheitas, ou mesmo, da movimentação dos astros. O tempo do sertão se faz mediante o “homem humano”, propriamente na travessia enquanto realização do fatídico destino humano. O tempo-instante, em *Grande sertão: veredas*, é reiterado ainda por meio da imagem do rio<sup>6</sup> — elemento substancial para o homem sertanejo — que traz a ideia daquilo que é corrente, como num fluxo contínuo, marcado por uma unidade que é, paradoxalmente, multiplicidade.

O terceiro e último aspecto concernente ao tempo de *Grande sertão: veredas* e de *A paixão segundo G.H.* é a transitoriedade. Esse elemento retoma, principalmente, o sentido de uma temporalidade humana, que, no âmbito da ficção, se dá mediante o fato de que o homem moderno se encontra envolvido por um cotidiano acelerado e por uma sensação de fugacidade, que o faz perceber, preliminarmente, sua existência como sendo marcada por uma sucessão de momentos em constante trânsito.

É interessante, diante dessas considerações, a discussão que Italo Calvino (1923-1985) desenvolveu em *Seis propostas para o novo milênio* (CALVINO, 1990), no ensaio intitulado “rapidez”, no qual o intelectual discorre sobre como a história literária demonstrou sempre lidar com a questão do tempo. Em síntese, o escritor italiano conclui que a eficácia da narrativa moderna promoveu a relatividade do tempo, no sentido de que ela foi capaz de manifestar a incomensurabilidade do tempo de vida com relação ao tempo real (tempo da natureza).

De todo modo, o ponto central que buscamos destacar do brevíssimo ensaio de Calvino e que nos serve como base para pensarmos a questão da transitoriedade no tempo do romance clariceano e rosiano é a metáfora que o escritor italiano utiliza para descrever a relação entre a narrativa e o tempo, comparando-a como um cavalo, cuja movimentação depende fundamentalmente do percurso a ser executado. Além do mais, Calvino destaca, tratando da forma do texto, a importância da velocidade mental: “O cavalo como emblema da velocidade também mental marca toda a história da literatura” (CALVINO, 1990, p. 53), acrescentando ainda que “O tema que aqui nos interessa não é a velocidade física, mas a relação entre a velocidade física e velocidade mental” (CALVINO, 1990, p. 54). Ao tomar a imagem do cavalo para expressar o dinamismo da experiência fictícia do tempo, Calvino ressalta a importância da relação de tensão entre o tempo humano e o tempo real, da qual resulta, por exemplo, a questão da velocidade como sendo uma qualidade relacionada à transitoriedade do tempo na literatura.

Embora Italo Calvino (1990) não trate especificamente do nosso terceiro ponto, tampouco dialogue com Bergson — que foi o ponto de partida da nossa discussão —, sua especulação nos

<sup>6</sup> Meyerhoff (1976, p. 34) observa que a metáfora do rio expressa, de forma genérica para a literatura moderna, o tempo como duração, observando que “[...] a continuidade do ‘rio’ do tempo corresponde, assim, à continuidade do ‘fluxo’ de consciência dentro do eu”.

permite pensar, justamente, como a transitoriedade está vinculada à rapidez e à transformação ocasionada pelo tempo da vida, que se mistura, em último caso, com o próprio tempo da narrativa.

A transitoriedade surge, na Literatura, caracterizada não apenas pela sucessão de vários momentos, mas engloba, substancialmente, o caráter da transformação. G.H. e Riobaldo, por exemplo, caminham sempre em direção à mudança. Já demonstramos, em outro momento do trabalho, que eles, ao passo que narram, transformam-se, pois alcançam, por meio dessa atividade de caráter reflexivo, uma suposta compreensão sobre a vida. De todo modo, a transitoriedade se refere ao desenvolvimento de uma vida que já não é cíclica e nem circular, pois a cada novo instante de tempo, os personagens encontram novas compreensões, as quais reabrem, de modo paradoxal, um destino já selado, ideia que se verifica de forma implícita como temática em Guimarães Rosa e, um pouco mais explícita, em Clarice Lispector:

O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázi-go... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei. (ROSA, 1982, p. 451).

Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois ‘eu’ e apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana — e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já e inumano. (LISPECTOR, 2009, p. 179).

A ideia que buscamos ressaltar, por meio dos fragmentos supracitados, é que os personagens-narradores de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector compreendem que a vida humana é um trânsito permanente. Não há um começo e nem muito menos se assinala um final. O que existe é o fluxo temporal. As histórias são contadas dentro dos meandros de uma estrutura temporal; entretanto, esses personagens reconhecem que a vida humana não corresponde à essa estrutura. No trecho destacado acima, referente ao momento da trama rosiana em que Riobaldo está narrando o desfecho final da empresa vingativa contra os “judas”, em que ocorre a morte de Diadorim no campo de batalha, o personagem-narrador, em seu diálogo descuidado com o interlocutor, reitera a disparidade entre o vivido e o contado. Quer dizer, o que há entre a transição de momentos é o que, de fato, comporta a dimensão daquilo que pode ser nomeado como tempo humano. Riobaldo, embora não verse especificamente sobre a transitoriedade, acaba, ao final de tudo, reafirmando o fato de que a vida do homem sertanejo é atravessada por novos instantes, isto é, a cada momento existem novos caminhos a serem tomados, como acontece depois que Diadorim morre.

Em *A paixão segundo G.H.*, essa questão é tematizada juntamente à descoberta de um novo modo de ser da personagem G.H. após a experiência fenomenológica de ruptura com o mundo no quarto da empregada. Não se trata de uma transformação física, mas do alcance de



um ou de vários novos horizontes de compreensão de si, traduzida na perda da terceira perna metafórica a que G.H. se refere ainda no primeiro fragmento.

A grande questão da transitoriedade como qualidade do tempo nesses dois romances está no suceder de momentos como uma travessia, que, na ausência de um destino ou ponto final, permite ao indivíduo a capacidade de transmutação, que a acompanha o ritmo da transição temporal romanesca, pois, como afirmou Tatarana: “O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real” (ROSA, 1982, p. 454).

Portanto, esses três elementos que desdobramos, eternidade, instante e transitoriedade, os quais, a princípio, decorrem da repercussão da filosofia de Henri Bergson na Literatura moderna, são aspectos expressivamente presentes tanto na experiência ficcional de *A paixão segundo G.H.* quanto de *Grande sertão: veredas*.

Por meio desses três elementos, demonstramos que os narradores G.H. e Riobaldo vivem um “sentimento moderno de tempo”, cuja característica principal talvez seja seu aspecto fragmentado, o qual segue o curso das novas experiências advindas das mudanças histórico-estéticas sofrida pela literatura. Ao passo que esse processo é manifestado por meio da própria matéria narrada, a experiência ficcional do tempo, como bem observou Paul Ricoeur (2010), e a configuração da narrativa também são postas à experimentação, possibilitando um jogo dialético que desdobra tanto a atividade humana da linguagem narrativa quanto a sensibilidade para recompor as experiências humanas de que se alimenta a Literatura.

Como nota final, em relação a este contexto de discussão, a lúcida consideração de Benedito Nunes (1969) a respeito da contribuição de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector para o modernismo brasileiro sintetiza a relevância da dimensão estética da escritura desses dois autores:

As criações de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, que são dotadas de uma excepcional carga inventiva, e que, na linha de abertura da linguagem traçada pelo Modernismo, representam os extremos da prosa brasileira contemporânea, propõem um estimulante desafio aos novos escritores. A este desafio começam a responder os vários grupos de vanguarda (*Invenção, Práxis e Tendência*), herdeiros, em um contexto polarizado pelos problemas das técnicas de comunicação e pela cultura de massa, das “altas reflexões estéticas da Semana de Arte Moderna de 1922”, às quais Oswald de Andrade. (NUNES, 1969, p. 123, tradução nossa)<sup>7</sup>

Clarice Lispector e Guimarães Rosa, sendo considerados grandes narradores da modernidade, foram escritores que, dada a sua sensibilidade artística, o talento para a elaboração poética e a reinvenção da linguagem, fizeram da emergência do tempo na modernidade o *leitmotiv* da experiência ficcional, que, já no plano da criação, se manifestou na reverberação do próprio sentido do tempo.

<sup>7</sup>“Le creazione di Guimarães Rosa e Clarice Lispector, che sone dotate entrambe di una eccezionale carica inventiva, e che, nella linea di apertura del linguaggio tracciata dal Modernismo, rappresentano gli estremi della prosa brasiliana contemporanea, propongono una stimolante sfida ai nuovi scrittori. A questa sfida cominciano a rispondere i diversi gruppi di avanguardia (*Invenção, Práxis e Tendência*), eredi in un contesto polarizzato dai problemi delle tecniche di comunicazione e della cultura di massa, delle ‘Alte riflessioni estetiche della Settimana di Arte Moderna del 22’, alle quali si riferiva Oswald de Andrade.” (NUNES, 1969, p. 123).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A TESSITURA DE UM TEMPO FRAGMENTADO

Em síntese, o desenvolvimento do tempo na obra de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa possibilita uma estética textual que permite a primazia de uma experiência de leitura acerca do tempo como aspecto relevante para a própria compreensão de suas obras.

Na abordagem de *A paixão segundo G.H.* e de *Grande sertão: veredas*, é impossível lançar-se ao desafio da interpretação, sem que se ponha em jogo a estética literária e o horizonte de expectativas da própria obra. Sendo o tempo um elemento da existência humana e, também, um traço intrínseco à narrativa, seu entendimento deve ser tomado com base na experiência narrada pelos personagens, pois a linguagem é o suporte que fundamenta as relações humanas com o mundo e, por assim dizer, com o tempo.

Desse modo, propondo-se a investigação destas duas obras, surge como questão substancial o enlace entre tempo e ficção, uma vez que este é instaurado já no plano da própria obra literária. É curioso que um dos estatutos da literatura moderna trata da fusão entre reflexão e linguagem, característica que nos dá a possibilidade para pressupor que a própria literatura clariceana e rosiana, mesmo dotada de uma variedade de temas, manifesta o problema do tempo.

A problematização da relação entre tempo e ficção, no universo clariceano e rosiano, pode ser entendida como partidária de uma tessitura de um tempo fragmentado, porque, ao se interrogar a obra, o tempo se constitui como questão substancial para o pensamento. Desta feita, pela abertura à temática do tempo, Clarice Lispector e Guimarães Rosa definem-se pela vinculação à estética moderna.

Por fim, finaliza-se demonstrando, por meio da leitura acerca do aspecto de uma temporalidade fragmentada, o quanto a literatura clariceana e rosiana continuam suscitando discussões críticas, teóricas e estéticas na seara dos Estudos Literários. Por meio de uma escritura ficcional que toma a linguagem como condição da própria narrativa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, ao problematizarem a estrutura temporal de seus respectivos romances, fazem do movimento da criação artística a ratificação do próprio sentido de Literatura Moderna.

## REFERÊNCIAS

ARSILLO, V. As veredas do tempo: dialética das imagens temporais em Grande sertão. In: CHIAPPINI, L.; VEJMEKKA, M. (org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 222-229.

BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERQUEIRA, M. D. S. **Confluências temporais em Clarice Lispector: análise de uma aprendizagem e Água viva**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

CHIAPPINI, L. O direito à interioridade em João Guimarães Rosa. In: CHIAPPINI, L.; VEJMEKKA, M. (org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 190-204.

GINZBURG, J. O conceito de fragmentação em suas elaborações no romantismo e em textos da teoria da literatura contemporânea. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 4., 1995. São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ABRALIC, 1995. p. 425-428.

HEIDEGGER, M. **O conceito de tempo**. Tradução Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fim do século, 2008.

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

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

MENDILOW, A. **O tempo e o romance**. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYERHOFF, H. **O tempo na literatura**. Tradução Myriam Campello. São Paulo: McGrawHill, 1976.

NUNES, B. A matéria vertente. In: NUNES, B. *et al.* **Seminário de ficção mineira II**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983. p. 9-39.

NUNES, B. Aspetti della prosa brasiliana contemporanea. **Aut**, Milano, n. 109- 110, p. 116-123, jan./mar. 1969.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução Márcia Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3 v.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

SCHLEGEL, F. **O Dialeto dos fragmentos**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras 1977.

## G.H., MULHER DO FIM DO MUNDO

## G.H., WOMAN AT THE END OF THE WORLD

Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho\*

UFRN

**Resumo:** Este texto aborda a obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, tomando-a a partir de um trabalho de escrita literária pensado como operação de produção do sensível na existência. Um trabalho que, mais do que produzir sentidos ou gerar interpretações que nos ajudariam a entender o mundo, fazem mundos, produzem formas próprias, capazes de atribuir configurações diferentes à existência e ao seu pensamento. No caso da obra de Lispector, tal processo dá-se não pela construção de um novo mundo qualquer, mas pela derrisão das definições e das finalidades desse mundo, cuja possibilidade manifesta-se no encontro entre G.H. e a barata. Tal relação opera, então, uma alteração não apenas de G.H. com o animal, mas a colocação em questão da existência da humanidade, na medida em que ela se faz paradigma dessa relação. Para tanto, operamos por meio de quatro registros, evidenciando como desdobramento o procedimento dessa possibilidade: desabamento, aberto, devir e informe, partindo de autores como Giorgio Agamben, Gilles Deleuze e Felix Guattari e Georges Bataille. Mais do que uma parada da possibilidade de entender a humanidade em G.H., deparamo-nos com uma máquina reterritorializante profundamente deslocada, fora do humano e fora do sentido.

**Palavras-chave:** Desabamento. Aberto. Devir. Informe.

**Abstract:** This text deals with the work *A paixão segundo G.H.*, by Clarice Lispector, taking it from a work of literary writing thought as an operation of production of the sensitive in existence. A work that, more than producing meanings or generating interpretations that would help us to understand the world, make worlds, produce their own forms, capable of attributing different configurations to existence and its thinking. In the case of Lispector's work, this process occurs, not through the construction of any new world, but from the overthrow of the definitions and purposes of this world, the possibility of which is manifested in the meeting between G.H. and the cockroach. Such a relationship, then, operates a strife not only of G.H. with the animal, but the questioning of the existence of humanity, insofar as it becomes a paradigm of this relationship. For this purpose, we operate through four registers, showing as a result the procedure of this possibility: landslip, open, becoming and inform, starting from authors as Giorgio Agamben, Gilles Deleuze and Felix Guattari and Georges Bataille. More than a stop from the possibility of understanding humanity in G.H., we are faced with a deeply displaced reterritorializing machine, out of the human and out of direction.

**Keywords:** Landslip. Open. Becoming. Inform.

---

\*Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4921-1699>. E-mail: <claytonrfmarinho@gmail.com>.

## INTRODUÇÃO

*É a noite do mundo que se avança diante de nós.*  
Georg Wilhelm Friedrich Hegel

*[...] a noite é também um sol.*  
Friedrich Nietzsche

O que pode a escrita literária? Qual é, mais precisamente, sua potência? O que ela faz de nós, seus leitores? Produzir sensível seja, talvez, uma resposta. Em outras palavras, ela nem é um paralelo a nossas vidas, funcionando ora como um recanto ora como uma escapatória; nem é também um suprassensível, operando como uma estrutura estética, na qual a ordenação e a condensação da vida se mostram em uma teleologia que a própria vida não comporta. A literatura desdobra a vida e a vida redobra-se em *ser literário*. Uma ecoando a outra, não como um espelho diante de outro se refletindo infinitamente, mas como uma superfície ondulante refletindo a noite.

A *Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, parece funcionar nessa modalidade de produção de sensível, na medida em que ao refletir o ser literário do mundo, reflete não um duplo do mundo (e de nós mesmos com ele), mas a sua figura distorcida, em sua baixaza mais material, em seu contato mais medonho, mais vergonhoso e, por isso, mais honesto. Ao longo de toda a trama, vemos G.H. transmutar-se, decair, fissurar-se, cortar-se e desdobrar-se. Quanto mais distante ela parece de um ser humano, ou dela mesma, mais próxima está da existência mais viva, porque desdobrada em potência. Uma potência inumana, selvagem, úmida, amarelada, prazerosa e múltipla. Aqui não se trata tanto de definir o lugar do humano no mundo, mas de pensar um mundo aberto no qual o humano toma parte. E ao tomar parte, ele não é o elemento principal, o mais favorecido sequer; quando muito é aquele que assume o fardo de devir no mundo, enquanto o mundo intensifica-se para além dele, em direção à multiplicidade informe. Uma experiência que se faz não como um trabalho de desvelamento de seus supostos enigmas, mas de elaboração de um processo de experimentação, fazendo da literatura espaço próprio de pensamento sensível.

Badiou (2002, p. 12-15) denomina três modos históricos de relação com a arte: o didático, o romântico e o clássico. O primeiro (psicanalítico) trata a arte como uma detentora enviesada da verdade, exigindo um aparato externo que a apresenta *sob interpretação*. O segundo coloca a arte como último lugar da verdade, mas uma verdade inacessível pelo pensamento, restando-nos sua contemplação, quase mística. O último trata de uma “vigilância educativa” sobre a arte. Como escapar a essa forma na qual a arte nem é tutelada nem é histórica nem é um absoluto? A resposta do filósofo é a *inestética*, isto é, o trabalho de tomar a arte como uma configuração própria de verdade, de onde retiraremos seus sentidos. Trata-se, assim, de encontrar o *modo de pensar* da arte e não um conjunto de interpretações que vise explicá-la e chegar a “uma verdade”: “Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de ‘uma verdade’” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

O nosso trabalho não é, então, oferecer interpretações do romance clariceano a fim de uma verdade, mas colocá-lo num campo de tensão, em que certos modos de experiência são dispostos, apresentados, podendo oferecer-nos *formas intensivas* de relação da arte, da literatura com os modos de produção sensível da existência. Para tanto, dividimos o exercício em quatro partes, quatro momentos operatórios interligados que nos ajudam a perceber e fazer perceber como a experiência do mundo pode se abrir a partir desse sensível produzido pela obra de Clarice Lispector, não como interpretação do mundo, mas como colocação em questão dos enigmas próprios da existência, mesmo quando vão para além ou aquém do humano. São eles: o desabamento, o aberto, o devir e o informe.

## O DESABAMENTO

A possibilidade de experiência no âmbito de uma *inumanidade* pode tratar-se, por vezes, de um *jogo*, cruel e cru, de relançarmo-nos no mundo e de constituir mundo nesse mundo. G.H. é arremessada nesse plano sem se dar conta, porque é impossível dar-se conta do que acontece. A percepção é sempre *a posteriori*, o acontecimento é sempre um já-dado ao qual nos reportamos quando a perda se efetua, no esforço de compreender o que se deu: “[...] na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro” (LISPECTOR, 2009, p. 9). Perder o mundo aqui não significa simplesmente deixá-lo de lado, como algo a recuperar se for procurado. A perda é irreparável. Perda, inclusive de algo que já se sabe *o que* foi perdido. Resta à personagem ir à procura. Então, ela se arrisca, porque não há outra forma de retornar. Lamentar-se pela perda da terceira perna, do seu equilíbrio e ordem? (LISPECTOR, 2009, p. 9-11) O que fazemos quando o que foi perdido mostra-se inessencial? A verdade é que o que havia de essência nesse equilíbrio não era o dela, mas o do próprio equilíbrio, que a impedia de ver. Ver o que, mais precisamente? Nem sua casa será mais a mesma depois dessa mudança: “O poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele” (BATAILLE, 2016, p. 35). Ela via, mas não olhava. Ela achava, sem ter o trabalho de procurar. É sempre preciso ir à procura: a vida nunca está assegurada. No entanto, uma procura do que não se sabe: que, por sua vez, não é a descoberta de um não sabido agora apreendido, mas do não-saber escondido pelo saber: “O NÃO-SABER DESNUDA”, diz ainda Bataille (2016, p. 85), isto é, “[...] desnuda, portanto *eu vejo* aquilo que o saber escondia até então, mas, se vejo, *sei*. De fato, sei, mas o que soube, o não-saber o desnuda mais uma vez” (BATAILLE, 2016, p. 85, grifo do autor). O equilíbrio e ordenamento de G.H. escondiam-lhe o não-saber, aquilo que, uma vez visto, tende a se esconder, sem, com isso, tornar as coisas o mesmo. Sempre será preciso procurar.

Procurar, no entanto, é já metade do caminho, já é o *meio*, não da definição de uma virtude qualquer (a da personagem que busca uma “organização”), mas da própria colocação em forma desse órgão (*organon*<sup>1</sup>) que é a escrita e que é a literatura. O que foi perdido volta na forma de um desejo de organização – a restauração da organização e do instrumento, das suas medidas e referências. Porém, as coisas não voltam ao mesmo, ainda que retornem as mesmas coisas: sua casa, seus móveis, ela como ser. A perda não é aquilo que está nas coisas, mas a pequena

<sup>1</sup> *Organon* tanto pode ser vertido para “órgão” (do corpo humano), como para “organização” e “instrumento”. É preciso ter em mente a polifonia do termo grego.

coisa *entre* as coisas que revela a diferença: *intensidades*. Ela tenta, então, encontrar um meio de manter tudo como estava a fim de saber o que se perdeu. A desorganização é a materialização da perda e a perda da materialização: dos símbolos, das metáforas, dos significantes – “[...] saber talvez seja o assassinato de minha alma humana” (LISPECTOR, 2009, p. 14). É impossível reorganizar(-se) novamente, o que significa desenvolver outra modalidade de relação com as coisas perdidas: “[...] o não-sentido da vontade de saber sobrevém, não-sentido de todo possível, fazendo o *ipse* saber que vai se perder, e o saber com ele” (BATAILLE, 2016, p. 87). As coisas podem ser as mesmas (não há como saber até onde vai a dissociação do que G.H. vê e de como são as coisas, porque, no começo, ela só vê o que compreende), mas os agenciamentos criados com as coisas são outros: “[...] quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação” (LISPECTOR, 2009, p. 11), pois isso a leva a ter de lidar com “potências diabólicas porvir” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 38).

Essa questão da organização parece forte em vários momentos. Que “desorganização” é essa de que estaria falando G.H.? Uma espécie de desarranjo até o esgotamento? Esgotamento de quê, desarranjo de quê? Desarranjo da própria organização (não é esse um dos caminhos de *A paixão segundo G.H.*? O desarranjo do corpo e da escrita: “Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor e nem organizar” (LISPECTOR, 2009, p. 15)). A personagem organiza, então, um *corpo sem órgãos* (isto é, um corpo sem um sistema organizador, sem uma ordem que seja capaz de orientar e, ao mesmo tempo, a possibilidade de composição com outras partes, fazendo de tudo *fluxo* e *órgão*: as bolinhas de miolo de pão, os retratos, a água, a escultura e os andares de seu apartamento, até o momento que chega ao quarto da empregada, *um farol*, que suspenderá todos esses fluxos para instalá-la em outras intensidades e outros fluxos) para si, enquanto esgota, não a si nem a sua escrita, mas as próprias possibilidades da escrita e as coisas: “Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez de volta aos objetos” (LISPECTOR, 2009, p. 26). Trata-se de levar ao limite, traçar limiares, mas sem esgotar verdadeiramente – ela continua desarranjando tudo em vias desse esgotamento:

E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real. / E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. (LISPECTOR, 2009, p. 179).

Esse órgão não vem como uma unidade, o elemento que organiza, estrutura e sistematiza. É impossível isso para G.H. Esse mundo já não existe. Ele só é possível como fragmento, porque ela está no *olho do furacão*: “Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema” (LISPECTOR, 2009, p. 11). Suas visões são a *demonstração* desse mundo, mundo possível depois de uma perda. O *essencial*, que ela não precisava, era sua montagem *humana*. Então, não era essencial, era “esperança”. Seu sistema estabelecia um fim, nem que fosse um mal: sua condição humana como achado de um propósito. No entanto, agora, para viver nesse mundo, que não é novo, mas *outro*, ela precisa “correr o sagrado risco do acaso” (LISPECTOR, 2009, p. 11), relançar a própria montagem e ir achando o que for achando, como uma probabilidade, um cálculo, uma contagem que sempre poderá acometê-la, um *lance de dados*, um lance de múltiplos, uma “constelação”, diz Mallarmé (2013, p. 173), que “[...] não enumere /

sobre alguma superfície vacante e superior / o choque sucessivo / sideralmente / de um cálculo total em formação / *velando / duvidando / rolando /brilhando e meditando / antes de se deter / em algum ponto último que o sagre*” Mallarmé (2013, p. 173, grifos nossos), sem libertá-la do acaso: a probabilidade é a entrada do acaso, cuja ocorrência não é calculada simplesmente, mas *velada, duvidada*, porque na forma do choque, como em um acidente de carro.

Didi-Huberman (2014) dá-nos esse exemplo, comparando-o ao lançamento simultâneo de três dados semelhantes, que definirá o destino de três passageiros. Quando os três são jogados, tudo se diferencia: cada um dos dados assume uma possibilidade, cruelmente; “[...] para um ecoa a vida; para o outro, a ferida; para o terceiro, a morte; a um, o olhar; ao outro, a imploração; ao terceiro, nada” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 21). O lance dos dados que jamais abole o acaso configura-se assim: um escapou ileso, sem saber como, mas desorientado, vendo com certa dificuldade, sem estabelecer bem o contorno de cada coisa, e mesmo de seus movimentos e pensamentos. O segundo foi ferido, mutilado. “Ele caminha e implora ‘Onde estou? Jo, onde você está?’” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 21). Ele procura o companheiro, ignorando que sua própria vida está por um fio. O terceiro está invisível. O primeiro, que ainda vê, olha uma poça de sangue que aumenta silenciosamente “no branco vapor da neblina” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 21-22). “Tal é o sentido do golpe de dados”, diz o filósofo, ao final: a um o olhar, o “dom envenenado do olhar”; ao segundo, “a loucura e a infinidade”, e; ao terceiro, a morte que já se aproxima. É esse o risco que G.H. decide correr, não porque ela o controle (o que é impossível), mas sim por saber o risco do “nada”, dessa “liberdade que pode me destruir” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

De que modo compreender isso que a *acomete*<sup>2</sup>? Ela rapidamente nota o seu próprio limite. Porém, quando seu limite a acomete, G.H. é instaurada numa zona de tensão, num espaço que só pode ser lido como *nada* – “[...] usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para ninguém?” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Porque, em primeiro lugar, “[...] só acontece o que eu compreendo [...] o resto não existiu” (LISPECTOR, 2009, p. 12) e “Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Depois, porque “[é] que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 21), “[u]m silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo” (LISPECTOR, 2009, p. 23) e “[u]m abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo” (LISPECTOR, 2009, p. 25). Ela está num plano vazio, no qual a força de seus símbolos, de sua organização, já não serve e ela ainda não encontrou uma nova modalidade de relação e experimentação, de caminhada e de escrita nesse mundo que se abre pela força do acaso. Assim, tal espaço não é *nada*, não é, simplesmente, um vácuo, porque perdeu seu significado, perdeu o modo referencial que torna a linguagem outra coisa: “Não há mais a designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem atribuição de metáforas segundo um sentido figurado”. O que temos aí é um “[...] circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 44-45). E o que acontece, como se nunca tivesse existido, é aquilo que ela não pode nomear com seu sentido simplesmente; que, quando muito, está *fora* dos travessões

<sup>2</sup>Falamos em acometer, porque não é ela quem procura o que lhe acontece. Ela só procura entender depois do acontecido, e nada do que lhe acontece estava previsto. Como ela mesma diz: “[...] nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. [...] nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir” (LISPECTOR, 2009, p. 22).



que compõem a obra: linhas que atravessam a obra, fios perdidos no outrora e no após dessa experiência. O que vai no *meio* desse texto, que é *A paixão segundo G.H.*, é o esforço de dizer o não-ter-lugar no dito, mas que faz da literatura o seu *meio puro*, o seu lugar de aparecimento dessa medialidade como um *uso intensivo* dessa medialidade, a fim de “[...] levar, lentamente, progressivamente, a língua para o deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52). Tomando, nesse campo, a própria literatura como lugar de aparição *impróprio* do que não tem lugar na linguagem, nem na comunidade, ela nos permite vislumbrar e experimentar, fragmentariamente, esse fora *como* fora, numa série, num bloco de outras imagens, de outros discursos, de outros usos. Então, o mundo de G.H. desmorona: ela foge, as coisas fogem, a palavra foge, não para outro lugar, mas para esse mesmo lugar no qual ela partilhará seu deslocamento, e é a partir disso que ela escreve.

A questão que colocamos, então, é: o *que* G.H. experimenta e *como* o faz e qual o *sentido* e a *potência* disso que se experimenta? A personagem não consegue nomear o que ela experencia e G.H. realiza, de sua parte, um jogo com o *fora*, não apenas uma borda que margeia o texto, mas um aparato ali disposto, próximo, pronto a ser tomado: não se trata, então, de uma incapacidade ou falta da personagem. É muito mais a tarefa de lidar com o que não pode aparecer como *ser* simplesmente. Ela está no âmbito daquilo que só aparece como um *fora do fora*, isto é, não simplesmente o que está ausente, mas o que se apresenta enquanto se ausenta, enquanto ausência. A primeira tentativa, incompreendida dela, é chamar isso de não-ser ou negatividade: “Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente” (LISPECTOR, 2009, p. 31). Porém, essa modalidade é ainda limitada e G.H. sabe disso, sempre soube, pois “[...] dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens” (LISPECTOR, 2009, p. 27). O não-ser que ela vislumbra aqui é a primeira camada dessa experiência, mas não a última, uma camada mesmo pobre: “E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita” (LISPECTOR, 2009, p. 18) e mesmo falha: “[...] terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária” (LISPECTOR, 2009, p. 31). Não se trata de uma ausência qualquer (como o silêncio nunca é um silêncio qualquer), mas sim de uma ausência fundante: “[...] o que parece falta de sentido - é o sentido” (LISPECTOR, 2009, p. 34), incapaz de ser abarcada pela linguagem no processo de composição da experiência literária em *A paixão segundo G.H.* e, no entanto, apresentar-se na medida em que desorganiza o plano de composição da experiência literária: “[...] a glória dura de estar viva é o horror”<sup>3</sup>, capaz de derrubar a moralidade do “mundo humanizado” através do “*puramente vivo*” (LISPECTOR, 2009, p. 21, grifo nosso), abrindo a uma “[...] matéria viva expressiva que fala por ela mesma e não tem mais necessidade de ser formada” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 43).

Pensamos ser esse desmoronamento do mundo humanizado através do *puramente vivo* o centro fecundo, apesar de “vazio”, porque expressão viva, “inferno”, do romance de Clarice Lispector. Ele funciona, porém, em certos momentos, pelo menos, que se ligam, entrecruzam, compõem camadas expressivas e intensivas, as quais arregimentam cadeias de sentidos móveis e, em nosso entender, inesgotáveis, como uma espécie, afirma Bataille (2016, p. 79) de “denúncia

<sup>3</sup>No final de *No coração das trevas*, de Joseph Conrad, Kurtz, não sabendo o que expressar do que via, repete apenas “O horror! O horror!”, uma forma de dizer o que já não se consegue dizer – realiza-se um *gesto*, esse na linguagem. O horror é o que está além do limite, o que faz entrar no “coração imenso das trevas” (CONRAD, 2008, p. 140). Em G.H., esse horror é o que fundamenta, não o que termina sua experiência.

da trégua”. Apresentaremos esses momentos, na medida em que eles mais se destacam, sem, com isso, significar a primazia de um sobre os demais. São eles: o aberto, o devir e o informe. Como um conjunto de momentos, eles não são absolutos, implicando muito mais um conjunto e cortes, de quadros e de relações que, no fundo, podem multiplicar-se e processarem-se numa multiplicidade por cartografar.

## O ABERTO

Antes de definirmos o aberto como o momento do *que* acontece na obra, é preciso mostrar como ele se instala. Já dissemos que a percepção de um *nada* e mesmo de um *não-ser* são inscritos como experiências da desorganização e do desmoronamento, sobre o qual G.H. não consegue falar, pelo menos não sem a consciência da sua “pobreza” em falar. Como ela só percebe o que compreende, o que lhe acomete é primeiro da ordem da ausência: *ausência de propósito* (“só mais tarde teria uma profunda falta de sentido” (LISPECTOR, 2009, p. 34)), *ausência de familiaridade* (“uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim” (LISPECTOR, 2009, p. 41-42)<sup>4</sup>), *ausência de linguagem* (“Falar com as coisas, é mudo” e “Mas eu sei que devo me destituir: o contato com a coisa tem que ser um murmúrio [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 161)) e *ausência de referência* (“Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico” (LISPECTOR, 2009, p. 37)). Talvez haja um conjunto maior de ausências. O importante é que ocorre uma separação, um *corte*, para que G.H. seja capaz de experimentar o desabamento.

Ora, essa doença [o mal-estar, o *mal de ser*], que assume mil formas e nos esgota com suas mil armadilhas ou fissuras, pode no entanto ser dita numa só palavra, escolhida por Bataille como título de um dos seus textos mais bonitos, mais extremos, mais *inteiros*: e é a palavra *culpado*, justamente, palavra por excelência do inacabamento. *O culpado*, texto ao mesmo tempo autobiográfico e teórico, escrito durante a guerra, evoca naturalmente a figura de seu autor, aquele que em *Documents* já confessava que ‘o que realmente amamos, amamos sobretudo na vergonha’. Mas *O culpado* deve também ser entendido num sentido físico e formal, teórico e processual – o ‘cortável’ – como diríamos ‘o interminável’ ou ‘o inacabável’, por exemplo. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 365, grifo do autor).

Como ainda nos mostra Scheibe (2017, p. 17), o *corte*, no dicionário francês, pode designar “um amante temerário ou impetuoso demais” e um “termo de devoção”, isto é, termo

<sup>4</sup> Poderíamos ainda tentar estabelecer uma relação fora desses quatro momentos, que é a duplicação, ou cópia, da própria G.H. A semelhança sempre foi uma forma fascinante de fortificação e de aprendizado num espaço de desorientação, uma forma de *cura*. Basta lembrarmos o adágio de Hipócrates, *Similia Similibus Curentur*, “o semelhante cura o semelhante”. Duplicar-se parece ser a forma de orientação que G.H. procura na desorientação para capturar, ou encontrar algum sentido. Outro momento: “Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que *decalca* ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da *duplicata* e a entendo. A *cópia* é sempre bonita. O ambiente de pessoas semiartísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as *cópias*: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia” (LISPECTOR, 2009, p. 29, grifos nossos). Ou mais a frente: “[...] era uma réplica bonita” (LISPECTOR, 2009, p. 30). A despeito das implicações platônicas nessas passagens, bastaria por hora aventar a possibilidade de a cópia surgir, primeiro como uma *representação* do Real, uma reapresentação, agora mais passível de entendimento, porque sempre mais pobre. Outra possibilidade, que ela descobrirá na barata, é a da cópia como *reprodução*, re-produção, uma produção da diferença, a qual pode ser aterradora, uma *agonia*.

atravessado pelo desejo, uma força maquínica que desordena a ordem que G.H. durante tanto tempo almeja, sem, contudo, abrir mão desses cortes: “Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo” (LISPECTOR, 2009, p. 32), sabendo, no entanto, que essa noção que lhe parece tão cara já não carrega um significante: “Arrumar é achar a melhor forma” (LISPECTOR, 2009, p. 32), tarefa ligada intensamente com o “prazer”. Não é possível achar forma, colocá-la em questão, sem o desejo (como ela diz ser possível, ter sido “ensinada” com a escultura). De onde surge tal corte? “Da mesa onde me atardava *porque tinha tempo*, eu *olhava em torno* enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar” (LISPECTOR, 2009, p. 28, grifos nossos), diz. E mais a frente, acrescenta: “[...] quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim” (LISPECTOR, 2009, p. 30). Ela já era um corte, já estava inacabável o suficiente para ser capaz de lidar com a experiência: “[...] o tédio me alimenta e delicadamente me come, o doce tédio de uma lua de mel” (LISPECTOR, 2009, p. 30). Aí, ela se encontra com os seus primeiros cortes: o *não-ser*, o *ser negativamente* e o *mal* (três cortes distintos: não-ser não é o mesmo que ser negativamente e nenhum desses dois significam, necessariamente, o mal, a não ser, talvez, na teologia agostiniana das *Confissões*, na qual o mal diz a ausência de bem, um modo de não-ser). Não sabendo bem o que experimenta, estando em processo, G.H. procura pelos termos, sabendo, entretanto, que nenhum será suficiente, nenhum alcançará o nome. Todos funcionam como forma de *dizer mal*, uma espécie de exercício de “piorar”, já que “a lei fundamental que governa o texto é que o pior de que a língua é capaz, o piorar, não se deixa capturar pelo nada” (BADIOU, 2002, p. 134), o que significa dizer que a “[...] língua tem exclusivamente a capacidade do menor” e não do nada (BADIOU, 2002, p. 134) – um “imperativo do dizer” como assinala ainda o filósofo, abrindo a dimensão da “tentativa, do esforço, do labor” (BADIOU, 2002, p. 135). Sua palavra superou o ato de comunicação, não por transcendê-la, mas por redução ao *menor*: “Piorar é dizer mais sobre menos” (BADIOU, 2002, p. 135). Esses termos, ao contrário de elevá-la, expandem-na cortando, tornando-a inacabada.

Na intensidade em buscar nomear, intuindo estar em um campo de intensidades no qual será preciso realizar o gesto primeiro do humano, voltar àquela origem perdida tão logo nascida, G.H. terá de recorrer ao seu próprio desejo (“De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres alheios” (LISPECTOR, 2009, p. 31)): o nome *menor* vivido pelo avesso (a “vida de freira”, o avesso da “vida de ‘devassidão’” (LISPECTOR, 2009, p. 31)). Nomear para G.H. é, então, deparar-se com uma *teleologia negativa* que não é senão a justiça do desejo, pois, segundo Deleuze e Guattari (2014, p. 93): “A justiça é somente o processo imanente do desejo”, isto é, não é um espaço vazio preenchido por uma figura transcendental<sup>5</sup>, mas a imanência da máquina desejança: “[...] o que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquina [...] o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática” (LISPECTOR, 2009, p. 35). É o que agrada G.H. É onde ela vê “bondade”, mas que a fará enfrentar o julgamento de si mesma, embora de um “si” negativo como uma *falha* (LISPECTOR, 2009, p. 31). Esses cortes, que se ligam por uma linha de desejo, nomeiam outra coisa que ela não vê ainda: o *devir* (a passagem do não-ser

<sup>5</sup> Em dado momento, quando ela parece escrever cartas, a potência, de certa forma, diminui, porque ela parece buscar justamente esse transcendental que teria o poder de restaurar a condição inicial, perdida, dela, do equilíbrio do tripé. Mas, ela mesma, como mostrará no fim, ou mesmo pelos travessões colocados, isso não é mais possível. Nem ela deseja isso.

ao ser negativamente e do mal à falha, diz-se devir devindo no menor, um exercício de piora, no sentido de Badiou (2002)). Não vê porque ainda segue em estado de *contemplação*: “[...] sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia” (LISPECTOR, 2009, p. 35) – seria aquilo que Hegel (2000, p. 78) denomina como “[...] o interior enquanto o negativo da vitalidade [...] na forma concreta mesma”, justamente, quando o “[...] eu aparece [e] se apreende como retirado da naturalidade da existência [*Dasein*] e repousado sobre si” (HEGEL, 2000, p. 79), ainda que mantenha uma ambigüidade efetiva, entre “[...] a arquitetura dupla diante de nós, uma sobreterrestre, outra subterrânea”? (HEGEL, 2000, p. 79), isto é, entre a transcendência insistente e a imanência intrusa. G.H. vê o mundo, embora não o tenha experimentado tatilmente<sup>6</sup> (o cigarro é o primeiro corte de imanência na visão de G.H., mas como um “gesto proibido”), o que amplifica essa ambigüidade e certa indecisão. O corte, não apenas como corte que forma a linha, mas o corte que corta a própria linha e a lança em outra ordem da imanência, aquilo que a figura para além das *aspas*. Esse corte é o tédio, onde ela encontrará o amor: “Eu não sabia ver que aquilo era amor delicado. E me parecia o tédio. Era na verdade o tédio” e “O tédio profundo – como um grande amor – nos unia” (LISPECTOR, 2009, p. 156).

O tédio cumpre uma importante função nisso que denominamos *aberto*. Ele se torna o achado não procurado, com o qual nada se sabe bem o que fazer, porque o tédio não é um qualitativo da experiência, mas a chave que abre a porta e lança o sujeito numa dimensão inumana. O tédio é o grande corte, a grande ruptura que coroa o relato. Mas, ao longo da trama, encontramos os cortes ínfimos, os cortes pobres: a saída da empregada, sua vida de escultora estagnada, a solidão em sua casa, a ida ao quarto de serviços onde a empregada dormia, a revelar-se como um farol (“branca luz”, “vazio seco” e “oco criado” (LISPECTOR, 2009, p. 36-37)), a luz do sol que cortava “[...] com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 37), os desenhos de carvão que desconhecia, mas com os quais se assemelha, apesar da dessemelhança (“Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto” (LISPECTOR, 2009, p. 39)). Enfim, uma série intensiva de pequenos cortes que a vão preparando para o encontro. O tédio a fundamenta, mas ela só o descobrirá no coração das trevas. Ele, porém, não era a penumbra esperada, mas o oco, o vazio e a nudez do local; um local que a tirava de sua própria casa e dela mesmo: “[o] quarto era o retrato de um estômago vazio” (LISPECTOR, 2009, p. 41-42). O quarto vazio é o *corte* espacial que a separa de seu mundo familiar, abrindo-a, todavia, a outra modalidade de familiaridade, operando em dois polos: *polo animal* e *polo familiar*, que Deleuze e Guattari (2014, p. 70) denominaram como potencialidades do “devir-animal”.

Nesse primeiro momento, o animal é o que promove a passagem de G.H. para esse lugar que denominamos *Aberto*. “Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto [...]. Nós só vemos morte”, diz-nos Rilke (2013, p. 67), na oitava elegia em *Elegia de Duíno*. Heidegger, ao contrário, acredita que o Aberto, um “nome do ser” que é a *aletheia*, isto é, o desvelamento, “a latência-ilatência do ser”, só pode ser visto pelo homem, com o “cuidado do pensamento

<sup>6</sup> Outras linhas que ligam o texto pelo *avesso*: as fotografias e o desenho com carvão (dois negativos), a escultura e a massa branca da barata, o trabalho do olhar na primeira parte e o trabalho do contato na segunda parte. Nem o olhar será o mesmo, nem o contato. Aparece o *háptico*.

autêntico” (AGAMBEN, 2013, p. 94-95), permanecendo, porém, irremediavelmente fechado ao animal, que nem mesmo pode se mover no fechado: “Enquanto o homem tem sempre diante de si o mundo, está sempre e apenas ‘diante’ (*gegenüber*) e não atinge mais o ‘espaço puro’ do fora, o animal se move, em vez disso, no aberto, em um ‘de nenhuma parte sem nada’” (AGAMBEN, 2013, p. 94). O animal está excluído desse espaço porque ele não tem palavra. A maneira como ele participa é pelo *atordoamento*: “[...] aberto em um não desvelamento do ser que, por um lado, o atordoa e desloca com tremenda violência em relação a seu desinibidor e, por outro lado, não desvela de modo algum como um ente, uma vez que o mantém assim preso e absorto” (AGAMBEN, 2013, p. 97). No entanto, diz Agamben (2013), Heidegger oscila entre dois polos opostos porque enxerga apenas uma experiência mística, mas que é capaz de fazer do atordoamento “[...] uma abertura mais intensa e arrebatadora que qualquer experiência humana”, ainda que o animal, paradoxalmente, esteja “[...] condenado a permanecer fechado em uma opacidade integral, já que não é capaz de desvelar o próprio desinibidor” (AGAMBEN, 2013, p. 97). Esse desinibidor corresponde ao “portador de significado” de Jakob Von Uexküll (AGAMBEN, 2013, p. 85), isto é, um conjunto de poucos elementos que definem o mundo perceptivo do animal (o exemplo famoso são os carrapatos, que estão definidos por três portadores: alcançar um lugar, sentir um odor característico emitido por animais de sangue quente e jogar-se em direção ao animal quando passa).

O animal no atordoamento, que não o permite ver o aberto, mas também não o fecha ao mundo, é tomado pelos seus desinibidores, os portadores de significados que eles não sabem desvelar, vivendo sob a lei das pulsões e não da consciência. O exemplo lembrado pelo filósofo do Reich é a mariposa: “[...] um dos mais antigos símbolos da *unio mystica*, a mariposa, que se deixa enfeitiçar pela chama que a atrai e que permanece obstinadamente desconhecida para ela até seu último momento” (AGAMBEN, 2013, p. 98). O animal, nessa relação, vive num tipo de *pobreza de mundo*<sup>7</sup>, onde ele sentiria uma espécie de “‘não ser’ aberto”, servindo, afirma-nos Agamben (2013, p. 100), como “função estratégica” assegurando “[...] um vão entre o ambiente animal e o aberto, em uma perspectiva na qual o atordoamento como essência do animal ‘é, de toda maneira, o pano de fundo apropriado sobre o qual se pode destacar a essência do homem’” (AGAMBEN, 2013, p. 100). Isto é, a relação do animal no seu atordoamento permite ao homem, nesse encontro, deparar-se com o limite, abrindo-se a um limiar do quer que seja o humano. Aqui começa a tensão. Como pode o homem somente encontrar o humano em si em sua relação com o animal, no aberto, que nem está lá e nem está fora dele, fechado a ele, mas atordoado? Esse problema começa justamente no momento que se tenta caracterizar o homem como algo distinto dos demais animais: “A divisão da vida em vegetal e de relação, orgânica e animal, animal e humana passa então, acima de tudo, pelo vivente humano como fronteira móvel, e sem esse corte íntimo, a própria decisão sobre o que é humano e o que não é provavelmente não seria possível” (AGAMBEN, 2013, p. 33). Se, então, a separação, prossegue o filósofo, passa pelo interior do homem, a questão deve ser recolocada:

Devemos, em vez disso, começar a pensar o homem como aquele que resulta da desconexão desses dois elementos [social e divino, elemento natural e elemento sobrenatural] e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele

<sup>7</sup> “[...] a pedra é sem mundo [*weltlos*], o animal é pobre de mundo [*weltarm*], o homem é formador de mundo [*welbildend*]” (HEIDEGGER *apud* AGAMBEN, 2013, p. 84).



prático e político da separação. O que é o homem, se ele é o lugar – e, mais, o resultado – de divisões e cortes incessantes? (AGAMBEN, 2013, p. 33).

O tédio profundo [*tiefe Langeveile*] é o “ânimo fundamental” do atordoamento do animal, que o faz permanecer “[...] estático e fora de si em uma exposição que o exaure de toda a sua força” (AGAMBEN, 2013, p. 101). Essa experiência poderá servir ao ser humano, na medida em que tal “exposição sem desvelamento” permite-lhe perceber que

[...] o ser e o mundo humano não devam ser pressupostos para poder alcançar pela via da subtração [...] o animal.; talvez seja verdade também o contrário, isto é, que a abertura do mundo humano [...] possa ser alcançada apenas por meio de uma operação efetuada sobre o não aberto do mundo animal. E o espaço dessa operação – na qual a abertura humana em um mundo e a abertura animal ao desinibidor parecem tocar-se por um átimo – é o tédio. (AGAMBEN, 2013, p. 102).

A partir do tédio, continua o autor, somos colocados em dois momentos estruturais: o primeiro deles, o “ser-deixado-vazio, o abandono no vazio”, que aparece com os passatempos com os quais nos ocupamos e que, na verdade, “[...] testemunham o ser-deixado-vazio como experiência essencial do tédio” (AGAMBEN, 2013, p. 104-105). Nesse momento, revela-se a estrutura do *Dasein*, porque o próprio ser é colocado em questão: “O *Dasein* pode ser unido pelo tédio ao ente que se lhe recusa em sua totalidade, porque ele é constitutivamente ‘remetido [überantwortet] ao próprio ser’, cabalmente ‘descartado’ e ‘perdido’ no mundo de que se trata” (AGAMBEN, 2013, p. 106-107). Porém, seria justamente nesse ser-deixado que o tédio permite que o *Dasein* entediado se assemelhe ao animal no atordoamento: “[a]mbos são, em seus gestos mais específicos, *abertos a um fechamento*, integralmente ligados a qualquer coisa que se recusa obstinadamente” (AGAMBEN, 2013, p. 107); o segundo momento é o “ser-mantido-em-suspensão”, funcionando como um tipo de *desativação*, ou melhor, entrada numa *inação*, num tornar-se inativo [*brachliegen*], que também significa “não cultivado”, permitindo-lhe, então, “desativar das possibilidades concretas” a fim de fazer-se “[...] manifesto pela primeira vez aqui que, em geral, *torna possível* [*das Ermöglichende*], a possibilidade pura” (AGAMBEN, 2013, p. 108-109, grifo do autor), o que, na filosofia de Agamben, tem um nome e uma função operatória central no seu pensamento: a *inoperosidade*. Aí aparece a “[...] *origem da potência* – e, com ela, do *Dasein*, isto é, do ente que existe na forma de poder-ser” que incluí “a forma constitutiva de uma potência-de-não” (AGAMBEN, 2013, p. 110, grifo do autor).

É essa forma da potência que difere o mundo pobre do animal, porque é “[...] incapaz precisamente de suspender e desativar a sua relação com o cerco de desinibidores” (AGAMBEN, 2013, p. 111), do mundo do homem. E o tédio (profundo) torna-se aí, nessa aproximação, “[...] o operador metafísico no qual se dá passagem da pobreza do mundo ao mundo, do ambiente animal ao mundo humano: a questão é, portanto, nada menos que a antropogênese, o devir *Da-sein* do vivente homem” (AGAMBEN, 2013, p. 111). Abrir-se a um fechamento, permite, segue Agamben (2013, p. 112), ver não o fechamento, mas um “não ver”. E o *Dasein* torna-se, portanto, um “[...] animal que aprendeu a entediar-se, despertando *do* próprio atordoamento *para* o próprio atordoamento” (AGAMBEN, 2013, p. 112, grifos do autor). E esse processo de despertar *para* um “abrir angustiante [...] é o humano” (AGAMBEN, 2013, p. 114).

Feito o devido desvio para uma sucinta abordagem pela linha animal-aberto-tédio-humano-G.H., podemos retornar à nossa investigação de G.H. Conseguimos perceber a gravidade do encontro que atordoa a personagem, quem já escreve sob o impacto do experimento. Os travessões são o resultado desse encontro que a coloca diante de um “não ver”. Todos os cortes, do não-ser à falha, do oco ao vazio, até a massa corporal da barata, são a apresentação imanente desse *não ver*. Ela não vê o não ser, mas é o próprio ver que está comprometido desde o início: talvez haja um *corte* nas figuras na parede. Ela enxerga as silhuetas, o que limita o seu ver como um não ver, a exemplo da mosca e da aranha, tomando um exemplo fornecido por Agamben (2013, p. 71-72), ao que acrescenta: “O fato mais surpreendente é que os fios da teia são exatamente proporcionais à capacidade visual do olho da mosca, que não pode vê-los e voa, portanto, para a morte quando tenta se proteger”. Dois mundos incomunicáveis relacionados por um *não ver* (da mosca) e *não saber* da aranha. Os desenhos funcionariam como as teias lançadas sobre G.H. que, não conseguindo ver, estava já se atirando, não para a morte, mas para uma metamorfose, ou, melhor ainda, para um *agenciamento*: “[...] é em mim que tenho que criar esse alguém que entenderá”, diz G.H. (LISPECTOR, 2009, p. 44). Assim, o minarete no qual se encastela desdobra-se numa enorme teia, em que ela comporá uma escrita qualificada de “animal”, ou mesmo, “baratal”: “Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara e não sabia ao certo por onde começar a arrumar” (LISPECTOR, 2009, p. 44).

## DEVIR

Ao aproximar-se do guarda-roupa, abrindo sua porta e lá colocando sua cabeça, a relação de G.H. é alterada. Ela não mais está num processo de contemplação: antes de tudo, nota a rachadura do teto; depois, passa os dedos pelo colchão, para, então, ao enfiar o rosto, ela “[...] nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva” (LISPECTOR, 2009, p. 45). G.H. é lançada nessa grande teia, sendo forçada a abrir-se para o contato, com o qual está sempre em estranhamento (“parecia ter entrado em nada [...]. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor”; “Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caiado eu me sentia sufocada de confinamento e restrição” (LISPECTOR, 2009, p. 44)). O *não ver* de G.H. abre-a a uma forma distinta de experimento. Aí não há qualquer forma de nascimento ou renascimento simbólico dela. G.H. está em processo de *agenciamento*, isto é, num processo que a cortará como sujeito e a lançará numa relação com o animal: a barata. A barata agencia, junto ao quarto-farol-teia, o não ver de G.H. numa nova dimensão, que é o da abertura da condição humana da personagem e da condição literária dessa humanidade à *potência de não* que a configura nessa relação: “Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade *potente*” (LISPECTOR, 2009, p. 46, grifo nosso).

Uma potência surgida na imanência, a fim de que percebamos que a barata não é um símbolo, ainda que possa em dados momentos *funcionar simbolicamente*, isto é, lembrando o valor “imemorial” da barata, como aquilo que *vem junto ao* que funciona, ou ainda, “o aparecer de um não desvelo como tal” (AGAMBEN, 2013, p. 111). Funciona mais como uma espécie de *paradigma*, o que vem ao lado, “[...] a gota virulenta: numa limpa proveta de ensaio uma gota de matéria” (LISPECTOR, 2009, p. 47). Isso desperta um verdadeiro *bloco de infância*



(“desloca-se no tempo, com o tempo, para reativar o desejo e fazer suas conexões proliferarem; ele é intensivo e, mesmo nas baixas intensidades, relança delas uma alta” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 140)) capaz de desterritorializar G.H. numa vivência com “os primeiros bichos da Terra” (LISPECTOR, 2009, p. 47), multiplicando-os, ao ponto de alterar a estrutura “oca” do espaço (“Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas” (LISPECTOR, 2009, p. 47)), que faz o quarto devir barata, a partir do qual ela começa a tomar consciência da matéria e de suas imagens: não mais um oásis e sim um deserto; não mais uma torre, e sim o subterrâneo de um sarcófago. O seu *não ver* começa a abrir-se, não para um ver, mas para a *potência de não ver*.

O primeiro indício disso é a sua súbita localização, que a permite retomar outro *bloco de intensidades* de sua infância: “Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 49). O que esses blocos fazem por G.H. é permitir-lhe a fuga. Mas, vejamos, ela não foge para fora do quarto; ela foge dentro do quarto (“tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado” (LISPECTOR, 2009, p. 48)) a fim de, ao ser “deixada inteiramente livre”, encontrar um ponto de localização (“único gesto de me apontar o dedo, apontar a mim e a um lugar” (LISPECTOR, 2009, p. 49)). Um ponto que, por sua vez, ao invés de alargá-la (na noite, quando criança, quando não estava dentro da linguagem), restringe-a (de dia, como sujeito de palavra). Ela se torna mais concentrada, quando se restringe. Isso a permite fugir mais uma vez. Agora a linha é a de uma *espera* que se intensifica cada vez mais, e aí ela, por um instante, passa por uma linha que a liga à barata:

Estava atenta, eu estava toda atenta. Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável em mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim. (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Nesse momento, ao invés de um sucedâneo de *cortes*, na localização de G.H., passamos a uma composição de linhas, linhas em movimento que vão de um corte a outro, fazendo aparecer outro elemento que ficava no fundo do não ver: uma afecção. Ficar presa faz com que apareça no espaço desse desvelamento de um não ver, algo que é distinto da percepção de G.H.: a barata velha no guarda-roupa que a leva a lembrar seu bloco de infância, e ação de sair do local e escapar ao medo, isto é, uma afecção. Deleuze (2018) pode nos ajudar a compreender esse ponto. A citação é longa, mas compensa por sua luminosidade.

Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sobre certos aspectos e uma ação hesitante. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente ‘de dentro’ [...]. Há forçosamente uma parcela de movimentos exteriores que ‘absorvemos’, que refratamos, e que não se transformaram nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão antes

marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura. [...]. Nessas condições, quando nossa face receptiva imobilizada absorve um movimento em vez de o refletir, nossa atividade não pode mais responder senão por uma ‘*tendência*’, um ‘*esforço*’, que substituem a ação [...] precisamente, na afecção o movimento deixa de ser de translação para tornar-se *movimento de expressão*, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento imóvel. (DELEUZE, 2018, p. 109-110, grifos nossos).

Encontramos um processo de transformação no que G.H. experimenta. Não mais um movimento em paralelo à barata; não mais uma ação, como ela desejava para sair da clausura, mas uma afecção, uma intensificação do seu experimento que a lança para dentro do que antes só era visto como um fora (o seu desvelamento a um não ver), isto é, o aberto. Tal momento permite-lhe a “coincidência” com a barata (sujeito-objeto), o que significa um encontro no aberto, no qual, o *centro de indeterminação* é também um centro de um fechamento que se abre para a experiência de um agenciamento, ultrapassando sua condição primeira de sujeito. G.H. não deixa de ser G.H. (ela já efetuara alguns cortes, a exemplo das valises), mas abre em si, segue a *tendência* de uma abertura em direção à “[...] *vida não psicológica do espírito* que não pertence nem à natureza nem à nossa individualidade orgânica [...] a alma parece *subir de novo* à luz, mas na verdade reencontrou a parte luminosa de si mesma [...]” (DELEUZE, 2018, p. 90, grifos nossos). G.H. parece deparar-se com a gota de matéria na limpa proveta, mas ela ainda não viu, ou melhor, ela não tocou. A potência de não ver pode ser uma potência de contato: não tendo o que ver, foge em direção ao contato, movendo-se pela afecção. Ela ainda precisa realizar um movimento de expressão, um movimento de afetividade, para poder alcançar essa gota, enfim. Tal movimento aparece justamente quando a barata se movimenta e “emerge do fundo” (LISPECTOR, 2009, p. 51). Trata-se de uma intensidade que a transforma: “[...] é que enfim eu assumira um medo grande, muito maior do que eu” (LISPECTOR, 2009, p. 51), medo que a permitia ter coragem, descobrindo, então, a “potência latente”, capaz de transformar sua cegueira num contato: “O medo grande me aprofundava toda. Voltada para dentro de mim, como um cego *ausculta* a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto” (LISPECTOR, 2009, p. 51, grifo nosso). Seu ódio pela barata abria-a outra dimensão, tanto temporal (“há quinze séculos eu não lutava” (LISPECTOR, 2009, p. 52)) quanto topológica (“Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza” (LISPECTOR, 2009, p. 52)), do contato. Auscultar é tocar sem invadir, ficar na superfície, mantendo uma distância por aproximação, necessitar dos outros sentidos (audição, tato) para apreender e saber.

Toda uma potência, afirma G.H., a desabrochar-se em “matéria desconhecida e feliz e inconsciente” que era ela mesma, “o que quer que seja” (LISPECTOR, 2009, p. 52). Esse movimento de expressão, que, na acepção dela chama-se *mal* leva-a a realizar, finalmente, o primeiro movimento de contato: “[...] levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata” (LISPECTOR, 2009, p. 52), que a abre para o próprio contato, a dimensão do *não ver* que o aberto a lançou. O segundo movimento de contato vem quase que imediatamente: “[...] eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca” (LISPECTOR, 2009, p. 53). Toda sorte de movimentos de expressão faz G.H. não experimentar uma sucessão de cortes simplesmente. Desses cortes inacabados não surgem

simplesmente símbolos, porque eles se tornam linhas de fuga e fazem de G.H. um experimento em *devenir*. Não qualquer *devenir*, mas um *devenir-animal*. “O *devenir-animal* é uma viagem imóvel e no mesmo lugar, que só pode se viver e compreender em intensidade (transpor limiares de intensidade)”, afirmam Deleuze e Guattari (2014, p. 69), que ainda acrescentam: “[...] o *devenir-animal* não tem nada de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria [...] é um ‘panorama’, não um ‘evangelho’” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 69). Ao invés de expandir ou recriar a subjetividade, ele, pelo contrário, apaga a dualidade sujeito de enunciação e sujeito de enunciado, tornando-se “[...] um só e mesmo processo, um só e mesmo procedimento que substitui a subjetividade” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 69), isto é, cria agenciamentos, um experimento com seu “protocolo social-político” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 90).

Essa modalidade de *devenir*, ao invés de aproximar o homem do animal, ou mesmo visar a antropogênese do animal, diferencia-os, na qual “[...] *devenir* não produz outra coisa senão ele próprio” (DELEUZE, 2012, p. 19). G.H. encontra a si mesma, mas um “eu” estranhado, não conhecido, porque sua *aliança* com a barata, ainda que no momento que tenta matá-la, permite-lhe uma *involução* (sua aliança com a Natureza): “O *devenir* é involutivo, a *involução* é criadora” (DELEUZE, 2012, p. 19). A potência de não se manifesta com mais intensidade nesse momento: “*Devenir* é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivalar’, nem ‘produzir’” (DELEUZE, 2012, p. 20), mas a criar rizomas, simbioses e multiplicidades: “Não devimos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade” (DELEUZE, 2012, p. 21). Nesse processo, em que o *devenir* se multiplica e involui, ele se afasta da possibilidade de subjetivar-se simplesmente, retornando a qualquer forma de identidade (eu = eu), para continuamente diferenciar-se. Sua forma de diferença é a da *dobra*; G.H., que tanto vislumbrou seu duplo, agora não se restringe às suas asas, não procura um *fora*, mas uma espécie de “[...] invaginação do fora [...]. Sem dúvida, é o corpo orgânico que, assim, confere à matéria um interior graças ao qual o princípio de individuação se exerce sobre ela” (DELEUZE, 2012, p. 22), encontrando seu par diferencial: *dobrar-desdobrar*, *involuir-evoluir*, isto é, encontrar uma *potência de variação* (DELEUZE, 2012, p. 37) – a exemplo da barata que se desdobra em “salamandras e quimeras e grifos e leviatãs” (LISPECTOR, 2009, p. 54) e a dobra junto, particularmente no que ela chama de *identidade*:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.

[...]

Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Aquilo que um dia G.H. chamou de *ser*, mesmo quando a concebia pela via negativa, tornou-se *devenir*, involuindo (“uma fonte muito anterior à humana” (LISPECTOR, 2009, p. 57)) e evoluindo (“e, com horror, muito maior que a humana” (LISPECTOR, 2009, p. 57)), isto é, um desdobramento, a transformação de seu *devenir* em rizoma, que, por um lado, transforma sua profundidade em superfície de deslizamento, e, por outro lado, abre-a a uma “larga vida”,

fazendo dessa superfície um plano de imanência com camadas: “[...] gemido do fundo de uma cisterna seca, nascimento de dentro da poeira, cair na danação da própria alma” (LISPECTOR, 2009, p. 57-58). Toda uma série de regulamentos e leis que davam forma à esperança, à verdade e à memória, como um esforço último de reterritorialização de G.H. Porém, a força da curiosidade (“Mas é que o inferno já me tomara, meu amor, o inferno da curiosidade malsã” (LISPECTOR, 2009, p. 77)), outro movimento de expressão, lança-a ao corte com esses mesmos regulamentos e leis para criar um experimento, o da queda “no inferno da matéria viva”. É aí que seu devir é real; é aí que G.H. não pode mais ser, não pode mais alcançar um *fim* e uma *finalidade*. Ela devém outra forma, um devir no seu devir-mulher. Um devir-animal da mulher e um devir-mulher da barata. Só assim haverá a *simbiose*, e, finalmente, ela faz sua entrada no “quarto desconhecido” (LISPECTOR, 2009, p. 58), que só seria possível pela barata, na sua “invaginação”, isto é, na desdobra do quarto: ela não retorna a uma espécie de útero de onde nasceria, mas acontece a própria indeterminação do que era um dentro e um fora, restando uma terceira via: a da desdobra: “Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente” (LISPECTOR, 2009, p. 59). O quarto devém um cubo, mas não qualquer cubo. Poderíamos comparar com *The cube* de Alberto Giacometti (1901-1966), o qual teria concebido uma obra, na qual estaria em questão uma espécie de “estrutura de obsessão”, mostrando o “totem como tabu”, ou ainda, uma espécie de “[...] fobia do toque (lembrando o *kadosh* hebreu, o *sacer* latino e o ágios grego), no fim, algo sacro *mas* impuro e proibido” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 181-182, tradução nossa), coisa que G.H. já intuíra: “Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (LISPECTOR, 2009, p. 70). Não é à toa que ela sentirá a profunda necessidade de comer a massa branca da barata. Aquilo que foi erigido como uma lei deve agora tornar-se o centro de sua profanação. A lei é erigida para ser transgredida. O prazer do experimento aparece justamente nesse momento, não para afirmar alguma coisa, reencontrar o eu, mas para se constituir novos planos: “a grande dilatação” (LISPECTOR, 2009, p. 59).

Apesar da “fenda”, ela se depara com um deserto, um plano capaz de colocá-la ao nível da barata, isto é, comportar as duas na mesma superfície, sem uma prevalência de uma ou outra, mas o aparecimento de suas diferenças diferindo:

A barata é pura sedução. / Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível [...] eu avanço, eu protozoária, proteína pura. [...]. E nesse deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. (LISPECTOR, 2009, p. 59-60).

A vida, nesse plano, não passa de uma grande linha de fuga. Não apenas desvia, como faz fugir. E o ângulo da vida é, precisamente, o desvio. Do aberto que lança G.H. num desobramento do “si”, ao encontro com a barata que a abre a uma potência de não ver essa abertura, ela se depara com o *devir*, fazendo com que ela, agora um ela designado pelo outro, uma face do cubo, seja lançada ao mundo, não como aquela que quer a verdade, mas como aquela que se vê diante de “uma verdade infamante”, uma verdade crua e úmida: a matéria branca da barata. Como não se trata de uma retomada do eu, G.H. ainda tenta retornar de alguma maneira: “[...] não ter forças para lutar era o meu único perdão” (LISPECTOR, 2009, p. 63). Tal resistência faz que todo seu drama não se desenvolva efetivamente em *máquinas abstratas*, mas se apresente

na forma de “índices maquínicos”, termos de Deleuze e Guattari (2014, p. 87), o que designam possibilidades, e não acontecimentos: “[...] os índices maquínicos são os signos de um agenciamento que não está ainda desprendido nem desmontado por si mesmo [...]”, funcionando, quando muito, como “configurações moventes do agenciamento” sem que se saiba exatamente como a máquina funciona (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 87-88). Identificar-se com o desenho na parede surge como uma maneira de tentar remontar a máquina, não para fazê-la abstrata, mas para fazê-la reterritorializar no “eu”. Não há mais “eu” e o desenho oco na parede é a prova cabal. Não há mais como se enganar: “Mas agora, pelo silêncio onde enfim eu caíra, sabia que havia lutado, que havia sucumbido e que cederá” (LISPECTOR, 2009, p. 64). Há, tão somente, a matilha, a multiplicidade: “[...] e minhas quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam” (LISPECTOR, 2009, p. 64). Há, nesse plano, o devir: “É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi” (LISPECTOR, 2009, p. 66). A relação para configurar aquilo que G.H. pode em seu devir, não apenas ela, como um cubo, mas também, todo o “material do mundo”, com seus “planetas e baratas”.

## INFORME

É o pulsar disso que ela chama de “matéria viva” cujo nome poderia ser *amor* o que a permite constituir-se no processo desse experimento. Mas esse processo permanece aberto: uma ferida se quisier. Pois ela, subitamente, como se despertasse de um sonho, pergunta sobre o acontecimento, retornando para uma cronologia temporal, um tempo humano, um desejo de comunicação humana. O que deseja comunicar G.H. senão o fim de seu próprio mundo? Tudo linha de fuga para fora desse mundo e tudo que ela consegue perceber é a sua completa impossibilidade, não de fugir, mas de haver outro mundo: “O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico” (LISPECTOR, 2009, p. 68). Esse “eu” que se torna dado não é, necessariamente G.H. Pode ser o *eu* de todos, de tudo. Ao fim de algo parece sempre preceder o início, mas tal início não é o do antropoceno, e sim o do inumano: “[...] diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos”, mas de que “[...] o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente” (LISPECTOR, 2009, p. 68). O que acaba, o que tem fim, sabe G.H., não é o mundo propriamente dito (ele reivindicou a sua própria realidade, não a nossa realidade), mas o antropoceno, o ser humano como centro da percepção e do saber sobre o mundo, bem como de seu domínio. Talvez, o nome dado a isso, a um mundo fora do domínio do antropoceno seja *neutro*: “O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida [...] quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra” (LISPECTOR, 2009, p. 69). Aos seus olhos, isso que cumulava e exigia uma volta, só lhe poderia aparecer como destruição. O neutro é neutro, não porque não toma parte, mas justamente porque só toma parte pela vida, “[...] e isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas. / E sem essa humanização e sem a sentimentaçaõ do mundo – eu me apavoro” (LISPECTOR, 2009, p. 69-70).

O neutro pode lhe servir aqui como um procedimento de neutralização do antropoceno, o qual, na primeira linha, parece corresponder ao imundo. Podemos entender esse *imundo* ora como, no sentido trivial, sujo, o contrário de limpo, ora como um *i-mundo*, a supressão do



mundo, a potência de não desse mundo, seu desvio. A alegria que G.H. sente como uma imunidade corresponderia a uma experiência de associação com um mundo outro desviado e em fuga do mundo ascético do antropoceno: um mundo possível em que haveria alegria sem esperança. Para alcançá-lo, ela precisa devir-outrem (que pode ser, inclusive, um aceno para o leitor), essa mão que ela agarra, a quem não quer prometer esperança. Um outrem que ela busca em nome do amor, por amor. De que é formado esse amor, então? “Seu amor significa que não vêem um no outro seu ser, mas sua ferida, e a necessidade de se perder: não há desejo maior que aquele do ferido por outro ferimento” (BATAILLE, 2017, p. 53). Essa ferida configura o próprio devir de G.H.: “E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas” (LISPECTOR, 2009, p. 74). Parece que a ferida que se abre como devir em G.H. só se completará com a experimentação da massa branca que continua escorrendo da barata. O que ela experimenta enquanto não prova é a distância necessária para estabelecer uma relação, a diferença. Ela vê a barata, vê seu avesso e vê seu dentro.

A barata compõe-se de dobras e de redobras, camadas e camadas. G.H. parece estar tentando dar conta de tudo isso. E a maneira como faz é colocando em questão a própria *forma*. A massa branca, não um apagamento da forma da barata, mas o seu devir, faz com que tudo seja colocado em movimento, formando uma espécie de imagem-percepção, criando agenciamento de enunciação na qual dois sujeitos heterogêneos estão em associação, “correlatos em um sistema ele próprio heterogêneo” (DELEUZE, 2018, p. 122). Isto é, eles estabelecem uma relação na qual o sujeito que enuncia compõe igualmente o discurso do outro, na diferenciação, de tal modo que, “[o] ato fundamental da linguagem não é mais a ‘metáfora’, na medida em que ela homogeneiza o sistema, mas sim o discurso indireto livre, na medida que ele afirma um sistema sempre heterogêneo, distante do equilíbrio” (DELEUZE, 2018, p. 122). Um dos modos de desdobramento dessa diferenciação, diz Deleuze (2018), é denominado *cogito da arte*: “[...] não há sujeito que aja sem um outro que o veja agir e que o apreenda como aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa”, abrindo a esse sujeito uma espécie de *ser-com* (DELEUZE, 2018, p. 122-123). Nesse processo, G.H. descobre “vasos comunicantes”, ou seja, apreende que a possibilidade mesma de devir, de ser-com, é uma *forma relacional*, do ser junto a, nem que seja na queda (a sua forma de amor, se seguirmos a compreensão batailleana): “Na reverberação parada da luz do quarto, a barata era um pequeno crocodilo lento. O quarto seco e vibrante. Eu e a barata pousadas naquela secura como na crosta seca de um vulcão extinto. Aquele deserto onde eu entrara, e também nele descobria a vida e o seu sal” (LISPECTOR, 2009, p. 76). Ondas, vasos e planos, todo um conjunto de fluxos que ligam a mulher à barata, sem que uma se reduza à outra. Pelo contrário, pelo devir, cada uma se torna mais real diante da outra. Quando G.H. afirma ver a barata, a barata, em sua medida, a olha de volta (“A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro” (LISPECTOR, 2009, p. 87)). Não há o *cogito* de G.H. sem o olhar da barata. Na medida em que se constitui no seu discurso, ela também agencia a existência da barata, numa “ligação de ferocidade mútua” (LISPECTOR, 2009, p. 81).

Esse momento no aberto, devindo junto à barata, faz com que ela mesma experimente outra forma de tempo, não o cronológico, mas o tempo do acontecimento, o *kairós* segundo os gregos: nada está dado e tudo está em aberto, “[p]ois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro”. Lançada agora só no que ela conhece como *deserto*, vê-se que, “[...] a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata” (LISPECTOR, 2009, p. 80), diferença

inexistente aos olhos dela, e ao do que ela chama deus. No entanto, e da perspectiva da barata, que possui seus desinibidores em diferença com G.H.? Ela anda no nada, chega ao núcleo, sente o espaço alagar-se e tornar-se um oratório, isto é, está numa linha ascética, daquela que não foge no mundo, mas sim tenta dele escapar. A massa branca da barata, então, adquire uma *função*, função esta operatória, quer dizer, ela se estabelece como elemento profanador dessa territorialização de G.H. numa vida transcendental, tendo como figura o “homem que já fora meu”, mas que, pelo devir-barata ela não encontra mais: “Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem ti, a quem eu quis pedir socorro [...]. Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo!” (LISPECTOR, 2009, p. 81-82). O *saber* aqui parece funcionar como um contraposto à possibilidade mesmo de transcendência, a mesma condição do paraíso.

Entretanto, como ela antes lembrou num exemplo (LISPECTOR, 2009, p. 80), esse mesmo saber pode ser um *saber trágico*, um saber surgido de uma experiência dolorosa. De tal modo, ele só pode aparecer de maneira relacional. A beleza não tem mais o seu devido lugar. Pelo menos, não a beleza como manifestação sensível do bem; não a beleza como um ideal de pureza metafísica, nada do líquido transparente do “cadinho da razão”, mas uma *beleza fissurada*, que Bataille (2017, p. 103) chama de *chance*: “A chance é mais que a beleza, mas a beleza extrai seu brilho da chance”. E essa chance é “[...] impessoal [...] inapreensível, melancólica, ela se infiltra na noite, como um canto...”, sempre em busca da “perturbadora intimidade da desgraça”. Ela faz do amor, então, uma verdadeira paixão louca, que pode constituir-se como “[...] uma máquina de guerra, ou para melhor dizer, uma possibilidade de desastre que porta em si, mesmo que seja em dose infinitesimal, a ameaça da aniquilação universal” (BLANCHOT, 2013, p. 67). A beleza da barata, por tanto tempo recusada, é justamente a da chance. G.H. sabe que operar um saber no espaço da chance é uma forma de desastre: “[é] um precisar sem nenhuma piedade pelo meu precisar e sem piedade pelo precisar da barata” (LISPECTOR, 2009, p. 86-87). Saber apreendido pelo contato, porque ele vem sobre o sujeito, mas não pode ser procurado. Diz G.H.: “[...] eu havia lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada – e havia lutado porque não tinha podido me permitir a morte daquilo a que eu chamava de minha bondade” (LISPECTOR, 2009, p. 87).

Com blocos de intensidades, conjuntos de afecções e o trabalho do contato, a barata torna-se para G.H. devir e caminho. Parece que, no entanto, para que ela consiga efetivamente tocar a barata, ela ainda faz uso de outro bloco de intensidades, um bloco amoroso, por assim dizer, um bloco de desterritorialização do amor, quando este amor se torna *neutro*, mostra a potência de variação no devir-barata de G.H. diante da massa branca que do animal escorre. Isto é, ela se encontra com o *infamiliar* do que considerava o mais fundo de seu ser. Aqui, então, a potência do devir desdobra-se: entre a “infamiliaridade do quarto” reconhecido e a “familiaridade de tudo” (LISPECTOR, 2009, p. 89). O jogo que se efetua aqui é, então, não o de uma síntese que leva ao pleno conhecer das coisas, mas a uma injunção dos estranhamentos e das variações. O infamiliar não é simplesmente o desconhecido, mas o desconhecido que é familiar, o *inquietante*. Por isso, G.H. nunca se tranquiliza: “O mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 90). Ela, então, realiza o movimento de passagem: das nuvens e do sol para os ovários da barata – um movimento de *baixeza*. Outro bloco de intensidades, então, se abre a ela: pela sua gravidez e aborto cometido, pela sua condição biológica, condição a partilhar com a barata, *contato* que lhe permite ligar-se a outra ordem: as dos plânctons. Esses



seres são tanto *errantes*, seres que se deixam carregar pela vida, como também estão entre os mais baixos da cadeia alimentar. Seria essa capacidade de *chance* que G.H. encontra, de baixar sua própria humanidade, abrindo-se a outras possibilidades?

Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. Eu me havia livrado do deserto, sim, mas também o perdera! e perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim. (LISPECTOR, 2009, p. 91-92).

As linhas de fuga, então, aparecem: a intensidade do contato faz com que G.H. tente fugir: para seu devir-barata (“Que sabia eu daquilo que obviamente viam em mim? como saberia se eu andava ou não com a barriga encostada na poeira do chão” (LISPECTOR, 2009, p. 92)), para o quarto em transmutação (“O minarete onde eu estava era de ouro duro. Eu estava no duro ouro que não recebe” (LISPECTOR, 2009, p. 93)); para bloco de infância com sua mãe, não para encontrar um território, mas para encontrar uma expressão (“Como se ter dito a palavra ‘mãe’ tivesse libertado em mim mesma uma parte grossa e branca – a vibração intensa do oratório de súbito parou, e o minarete emudeceu” (LISPECTOR, 2009, p. 93)), permitindo-lhe livrar-se dos seus “últimos restos humanos” (LISPECTOR, 2009, p. 94), isto é, da noção de uma diferenciação ascética da própria humanidade: “A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando – nome ou pessoa - perdesse a falsa transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 95). É importante ver que, aqui, o contato com a massa branca não é, meramente, nem uma contingência no processo de experimentação de G.H., nem, muito menos, o elemento de elevação dessa experiência (o branco que ora parece dizer “nada”, ou “vazio”, ou qualquer noção transcendental). É, muito mais, um infamiliar, um elemento de inquietação. Ao invés de sair, escapar, o devir se formula no contato, abrindo a personagem a um momento real de expressão. Bataille (1970), em *Le bas matérialisme et la gnose*, oferece-nos uma possibilidade de operação desse momento expressivo no aberto do devir.

Ele pensa do ponto de vista do *material baixo*, numa espécie de *potência do negativo* que opera como uma *ferida* no “corpo” mesmo do materialismo. Porém, não se pode pensar tal potência como uma ausência. Bataille (1970, p. 221-223, tradução nossa) é bastante claro sobre isso, quando toma o mal como um “princípio ativo” a operar como uma ação criadora<sup>8</sup>. Segundo ele, isso significa não implicar que “a matéria é a coisa em si”, de modo a jamais se submeter a qualquer coisa de “mais elevado”, a qualquer “autoridade de empréstimo”, pois “[...] a matéria baixa é exterior e estranha às aspirações ideais humanas e recusa deixar-se reduzir às grandes máquinas ontológicas resultantes dessas aspirações”. A aproximação com a baixeza faz com que os elementos mesmos de nossa sociedade, incluída aí a nossa humanidade, sejam colocadas em questão, feridas, lançadas ao acaso, transformadas em devir, à força de sua abertura, porque nunca é tranquila (a ilusão de tal acontecimento torna-se possível apenas por uma separação, por um desligamento):

<sup>8</sup> “[...] é possível dar um *leitmotiv* [...] à concepção da matéria como um princípio *ativo* [...] que é aquela das trevas (que não seria a ausência de luz, mas os magistrados monstruosos revelados por essa ausência), aquela do mal (que não seria a ausência do bem, mas uma *ação criadora*)” (BATAILLE, 1970, p. 223, tradução nossa, grifos nossos).

As coisas passam-se, com efeito, como se as formas do corpo, bem como as formas sociais ou as formas do pensamento tendessem para uma sorte de perfeição ideal do qual todo valor procederia, *como se a organização progressiva* dessas formas buscassem satisfazer pouco a pouco à harmonia e à hierarquia imutáveis que a filosofia grega tendia a dar às *ideias* exteriormente, aos fatos concretos [...] os corpos horrendos ou cômicos da aranha ou do hipopótamo não teriam respondido a essa elevação do espírito. (BATAILLE, 1970, p. 161, tradução nossa, grifos nossos).

O que está em jogo aqui é o que mais tarde Bataille (1970, p. 229) denominará *dialética das formas*. O tratamento dado pela “organização progressiva” a que ele faz referência significa o trabalho de sedimentação e classificação das coisas: dos objetos, dos seres, dos conceitos, dos valores, das classes. Cada coisa parece ter de ocupar seu lugar *determinado* no mundo, e isso só se torna possível se cada uma é separada e classificada, para, enfim, entrar na organização (adquirir seu órgão). Ao lembrar-se do hipopótamo e da aranha (poderíamos facilmente inscrever a barata nesse conjunto), o autor nos mostra que o processo de classificação e organização acaba por excluir diversos elementos – justamente aqueles que parecem não ter lugar. Nesse processo, G.H. percebe que a barata e ela partilham o *comum* desse horrendo de que fala o autor: eram a “própria lei ignorada”. Ela não apenas se baixa ao nível da barata, como, ao fazer isso, dá-se conta de que o que parecia diferenciá-la e hierarquizá-la na classificação do antropoceno não passa de uma ilusão, restando-lhe ignorar uma lei oculta. Apenas no contato com a barata e seu material é que esse *não ver* aparece: “No jardim do Paraíso, quem era o monstro e quem não era? [...] a barata crua me olha, e sua lei vê a minha. Eu sentia que ia saber” (LISPECTOR, 2009, p. 96). Toda tentativa de saída dessa dialética, isto é, desse contato (porque é isso que está em jogo no pensamento de Bataille), parece levar G.H. a um esforço de reterritorialização (mulher, Deus, beleza, todos modos de organização), apesar de ela sempre escapar, justamente por causa do contato baixo com o animal, criando “linhas”: notas, intervalos, afecções, silêncio, formas imperceptíveis de desestruturar seus “[...] instrumentos [...] indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva” (LISPECTOR, 2009, p. 97).

O neutro, apesar de algumas hipóteses aqui já aventadas, parece ser o nome daquilo que ultrapassa G.H., e ela não sabe bem como nomear. O neutro torna-se a própria *ferida* do texto, não como o que o macula, e sim como o que abre, o que torna respirável, que faz devir dentro da língua; um *inexpressivo*, não porque seja ausente de uma expressividade, mas porque se apresenta simplesmente como sua própria expressão (um significante sem referente e sem significado determinados). Temos, então, uma indeterminação que coloca em jogo a própria forma. Bataille dá a isso o nome de *informe*. “Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma” (BATAILLE, 2018, p. 147). E, aqui, retorna mais uma vez a figura da aranha: “O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca”, lembrando-nos, muito fundamentalmente, que o informe não designa o “nada”. O informe é a maneira como a forma ganha vida, como ela entra em seu próprio devir de “neutralidade viva” (no dizer de G.H.), atribuindo muito mais “a tarefa das palavras” (BATAILLE, 2018, p. 147). Isto é, o neutro possui uma prodigiosa capacidade operatória no corpo da experiência de G.H. fazendo com tudo entre em variação:

“[...] o neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas” (LISPECTOR, 2009, p. 99). O demoníaco e a vida pré-humana são a configuração informe dessa organização. O neutro vem para *desclassificar* a organização, tudo aquilo a colocar o humano numa forma determinada.

Qual é o custo disso tudo, podemos perguntar, para G.H.? Ela se perde em “alegria de sabá” (um devir-multidão da mulher), num inferno que é a “tortura da alegria”, num saber que desclassifica, e que a leva a uma experiência de variação de seus limites e de sua forma (“assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo” (LISPECTOR, 2009, p. 101)). Ela repete que isso a faz experimentar o “gosto do nada”, mas variando isso que ela denomina *nada*: o leite materno, a chuva, o ar. Toda a experiência que parece entrar em transcendência sempre retorna a uma forma material, sempre adquire uma capacidade de matéria, fluída e quase translúcida, até sua recaída no amarelo. Há nesse processo um movimento de contato, o estabelecimento de uma relação, um ar que impulsiona, um movimento expressivo, uma potência imanente; *potência aracniana* – tecer teias, criar conexões; *potência geológica* – abrir-se ao mundo, fazer mundos: fixar dunas, plantar árvores, encontrar civilizações; *potência escarratorial* – encontrar o mais baixo, o viscoso (que não apenas é tocado, mas gruda, adere): a massa branca da barata. O nojo é a afecção dessa forma de contato: ele não afasta simplesmente quem o sente de seu objeto. Pelo contrário, há uma identificação *infamiliar* com aquele pelo que se sente nojo, tornando-se, no caso de G.H., seu modo de saber: “O nojo me guia e me fecunda. Através do nojo, vejo uma noite na Galileia [...]. A barata é um tamanho escuro andando” (LISPECTOR, 2009, p. 115). O estatuto desse saber, diz a personagem, é a noite (LISPECTOR, 2009, p. 114), fazendo do oco e do vazio “meios de transporte”, ou seja, não mais estados determinados de imobilidade, mas espaços de passagem, linhas de fuga, fluxos: “[...] eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede” (LISPECTOR, 2009, p. 114). A noite é o espaço de criação de G.H., não o dia. Se considerarmos as imagens da luz e do sol, e do próprio desvelar, a verdade sofre uma profunda transformação ontológica. O que funda a verdade, ou mesmo a possibilidade de verdade em G.H. agora não é o trazer à luz, mas a noite, úmida e adocicada, abrindo aí uma forma de vida inteiramente outra: “A forma de viver é um segredo tão secreto que é o rastejamento silencioso de um segredo. É um segredo no deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 116).

Vejamos que esse rastejar silencioso a configurar o devir-animal de G.H. não a cala. Como ela diz do nada, isso tudo é *intervalo* (LISPECTOR, 2009, p. 118), é distância, limiar aberto. E nesse limiar, ela ainda precisa dizer, precisa do *dito*: o “eu te amo” torna-se a operação que a lembra da vida, ainda que a custo da morte da barata – uma afecção; o “eu te amo” como ato de linguagem é o sinal de existência, de continuidade da própria vida, apesar de tudo, possibilidade existente – uma ação: “Eu entendia que meu reino é deste mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 119). O intervalo como espaço de experiência, do que faz passar de uma à outra, lança-as no aberto, que é *impessoal, atonal, indiferente e material*. Isso significa a desarticulação desse “eu” e a busca de outra modalidade que ela tenta dizer constantemente. Cada vez que nomeia (nada, neutro, impessoal, mundo, astro) a própria experiência se transforma. Como uma constelação que se modifica a cada vez que um novo astro é percebido. O mundo de onde fala G.H. deixa, então, de ser humano. Ela chama de “inferno”, mas que bem poderia ser simplesmente as *profundezas de um mundo interior* (como a “experiência interior” em Bataille nunca foi de ordem individual), não de sua individualidade, não de seu “eu”, mas do próprio mundo: “Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia” (LISPECTOR, 2009, p.

124). Tratava-se, então, de um “país de ratos e tarântulas e baratas” (LISPECTOR, 2009, p. 125). Um mundo infernal porque desclassifica o mundo que G.H. conhecera, onde não consegue mais tomar parte. Todo esforço de subida, até o deus, torna-se sinal de queda, uma “súplica sem resposta”, diz Bataille (2016, p. 44), ou mesmo, o “ápice de um desastre” (BATAILLE, 2017, p. 23). O desastre, a chance, o corte e a passagem – tudo desclassifica a organização, tornando-se inferno: “Não era um soluço de dor, eu nunca o ouvira antes: era o de minha vida se partindo para me procriar” (LISPECTOR, 2009, p. 131).

A desorganização da qual já participa faz de G.H. *semente*, e não ideal (LISPECTOR, 2009, p. 132), isto é, uma possibilidade, possibilidade de variação e de constituição de linhas, *meio*, e não um fim, um produto a ser alcançado: uma ideia. A desclassificação pelo informe faz com que cada figura, afirma ainda Bataille (2017, p. 185), encontre uma figura oculta para aquela que manifesta. Nem o amor escapa a essa constatação, como “[...] experiência da lama e da degradação e da alegria pior” (LISPECTOR, 2009, p. 133). A figura oculta é a ausência, o nada, o neutro. Nunca como vazio, e sim como queda, angústia, afirmada alegremente; como nova possibilidade, como não-saber, como inacabamento, como dobra do enigma e da pergunta: “[...] a explicação de um enigma é a repetição do enigma. [...]. O que existes? E a resposta é: o que existes” (LISPECTOR, 2009, p. 134). O mundo e sua matéria é a existência.

G.H. parece considerar-se incapaz de ouvir a resposta, de modo que só consegue encontrar o que lá pôs. Mas essa não é a chegada da consciência, descobrir que só há o que lá ela mesma pôs? Para quem espera, para quem cultiva esperança, tudo se assemelha ao horror quando a espera é finalmente abandonada: “Se abandono a esperança, estou celebrando a minha carência, e esta é a maior gravidade do viver” (LISPECTOR, 2009, p. 153). Resta *errar*, abrir-se à errância, ao criar, ao pensar. Essas possibilidades são cortes profundos na continuidade da existência. A massa amarelecida da barata permitiu a G.H., enfim, conhecer o que pode ser a vida: “Não é um estado de felicidade, é um estado de contato” (LISPECTOR, 2009, p. 172). O contato, ou a relação, é o que despersonaliza (LISPECTOR, 2009, p. 174), porque não se trata de encontrar o individual, mas de chegar ao *dividual*, como diz Deleuze (2018), daquilo que pode ser partido, fragmentado, permitindo novas formas de experimentação sem alcançar uma unificação, uma unidade: “[...] pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação com humano, não tem sentido” (LISPECTOR, 2009, p. 178-179).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a trama desdobrada em *A paixão segundo G.H.* parece uma longa *suspensão*: os travessões não apenas marcam o começo da literatura, mas a suspensão mesma da ordenação que se dá à vida em nome de um progresso ou de uma forma de infinitude da existência, legada a uma teleologia, ao estabelecimento de conformidade a fins, isto é, de qualquer finalidade (e com ela a justificativa) para a vida. A suspensão realizada por Clarice Lispector não simplesmente para, não paralisa para abrir a outra dimensão, mas *desobra*, ou seja, isto é, opera num processo de dividibilidade, de corte, de desdobra. O desmoronamento não é do mundo, mas da organização do mundo e de suas certezas; o trabalho da abertura à dúvida e, não apenas a ela, como também ao ensaio sem fim dessa dúvida. O aberto, por sua vez, aparece como a primeira

desestruturação dessa desobra; desestrutura-se o que se conhece como humano, o que desenha o contorno da própria humanidade. O encontro com o animal, a inoperatividade da abertura diante do aberto, através do animal, permite a G.H. não encontrar o caminho de regresso. É importante não regressar. Instalar-se no âmbito do desmoronamento é o primeiro passo para a possibilidade da vida, e não necessariamente de viver. Vive-se a vida por outros meios, desterritorializando-a. Descobre-se que, nesse processo, o ser (não importa se em positividade ou negatividade) não é o mais essencial, mas o próprio devir. Devir inscreve, então, a experiência de G.H. no mundo, ou melhor, permite que a experiência fique encravada no mundo, ao ponto da completa ruptura dela com o mundo humano. O devir-animal com o qual se depara permite-lhe, pois, reterritorializar, mas na impossibilidade de voltar àquele mundo do humano (ou do humanismo). A reterritorialização se faz após uma série de cortes e fluxos. Reterritorializa-se numa formação informe. O informe, por fim, aparece como o espaço de um novo território e de um trajeto no qual o devir faz mundo e nós aprendemos a viver nesse mundo, muito mais alargado, onde o sentido não se diz significado, pela sua própria construção de deriva. O sentido abre-se à noite, uma noite sem fim, uma noite que coloca tudo em contato. Pelo contato, não é possível chegar a um sentido (fechado) nem a uma finalidade (última), mas a um desejo contínuo de variação e exercício maquínico de relação, capaz de abrir até mesmo o humano a outras possibilidades de existência.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BATAILLE, G. Le bas matérialisme et la gnose. *In*: BATAILLE, G. (org.). **Œuvre complètes** (Tome 1) – Premiers Écrits, 1922-1940. Paris: Gallimard, 1970. p. 220-226.
- BATAILLE, G. **A experiência interior seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: suma ateológica**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016. v. I.
- BATAILLE, G. **O culpado seguido de A aleluia: suma ateológica**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. v. III.
- BATAILLE, G. **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BLANCHOT, M. **A comunidade inconfessável**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Editora Lumme, 2013.
- CONRAD, J. **No coração das trevas**. São Paulo: Hedra, 2008.
- DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Phasmes: essais sur l'apparition**, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, G. **The cube and the face**: around a sculpture by Alberto Giacometti. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2015b.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. v. 1.

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

MALLARMÉ. Um lance de dados. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. (org.). **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 155-173.

RILKE, R. M. **Elegias do Duíno**. 6. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

SCHEIBE, F. Por trás do universo não há nada. *In*: BATAILLE, G. (ed.). **O culpado seguido de A aleluia**: suma ateológica. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. p. 7-13. v. III.

# SILÊNCIO E EXÍLIO EM *A MAÇÃ NO ESCURO*, DE CLARICE LISPECTOR

## SILENCE AND EXILE IN *A MAÇÃ NO ESCURO*, BY CLARICE LISPECTOR

**William Fernandes de Oliveira\***

UEPG

**Keli Cristina Pacheco\*\***

UEPG

**Resumo:** Neste texto, objetivamos, a partir da leitura do romance *A maçã no escuro* (1970), de Clarice Lispector, abordar temas como testemunho e exílio, refletindo sobre essas caracterizações a partir do crime da personagem principal, Martim – tentativa de assassinato de sua esposa – e sua consequente fuga (assim, por ser um fugitivo, Martim tenta esconder seu passado, embora não sinta culpa por seu ato). Desse modo, analisamos sua condição quase amoral e sua recusa de falar/testemunhar sobre sua experiência, assim como também refletimos sobre seu novo mundo (na fuga, encontra uma fazenda, em que se abriga) não como reapropriação, mas como recusa e potência da negação. A partir dessa experiência, pensamos que seja possível apontar um espaço em exílio, que surge a partir do silêncio e perda da linguagem. Para tanto, neste trabalho, apoiamos-nos, principalmente, nos autores Giorgio Agamben (2008), Jean-Luc Nancy (1996) e Maurice Blanchot (2003).

**Palavras-chave:** Testemunho. Exílio. *A maçã no escuro*. Clarice Lispector.

**Abstract:** The aim of this text is to study Clarice Lispector's novel *A maçã no escuro* (1970), addressing themes such as testimony and exile, thinking on these characterizations considering the crime committed by the main character, Martim – he attempted to murder his wife – and his consequent escape (thus, for being a fugitive, Martim tries to hide his past, although he does not feel guilty for his act). In this way, we intend to analyze his almost amoral condition and his refusal to speak/testify about his experience; as well as to think about his new world (on his way to scape, he finds shelter in a farm) not as reappropriation, but as refusal and power of denying. From this experience, we think it is possible to delimit a space of exile, which is shown through silence and loss of language. To do so, in this work, we rely mainly on the authors Giorgio Agamben (2008), Jean-Luc Nancy (1996) and Maurice Blanchot (2003).

**Keywords:** Testimony. Exile. *A maçã no escuro*. Clarice Lispector.

---

\* Professor no Programa Paraná Fala Inglês da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e Mestre em Estudos da Linguagem pela mesma instituição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3979-1359>. E-mail: <williamf.o@outlook.com>.

\*\* Professora de Teoria literária e Literaturas de língua portuguesa do Departamento de Estudos da Linguagem e da Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Autora de *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt*, publicado pela editora Annablume, em 2013, e organizadora, em parceria com André Cechinel, do livro *A comunidade errante: ensaios de literatura e exílio*, publicado por Texto e Contexto, em 2020. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9398-9505>. E-mail: <kcpacheco@uepg.br>.



## A MAÇÃ NO ESCURO, MARTIM

*A maçã no escuro* (1961), romance da ucraniana-brasileira Clarice Lispector (1920-1977), apresenta como personagem principal Martim, homem que foge da cidade em que morava por ter tentado assassinar sua esposa – ao final do romance descobre-se que ela havia sido salva. Não há muitos acontecimentos na narrativa, e somos guiados, por meio do narrador, pelos pensamentos e pelas reflexões de Martim. Segundo defende Ailton Siqueira de Souza Fonseca (2007), esse romance foi escrito quase que arqueologicamente e é considerado por tal autor como um romance central na literatura de Lispector, posto que tende a retomar diversas facetas de sua escrita, passando pela incompletude do homem moderno e o drama com a linguagem.

Pode-se entender, então, que é a fuga que desencadeia a narrativa: em seu percurso, que por vários momentos não parece ter objetivo a não ser “apenas seguir em frente”, Martim se depara com um hotel abandonado e, assim, se inicia seu medo, que, nesse momento, se transfigura na figura do “alemão”, homem que Martim considerava que poderia denunciá-lo. Após o hotel, Martim encontra uma fazenda, comandada por Vitória, e lá se abriga e arranja trabalho. Também em razão de seu crime, ele se cala, praticamente em uma recusa a falar, o que passa fortemente a impressão de que há algo que falta, e é isso que nos move neste texto.

Dado esse panorama apresentado, objetivamos aqui refletir sobre a caracterização da testemunha, conceituada a partir do filósofo italiano Giorgio Agamben (2008). Também aqui nos interessam temas como exílio (que pensaremos principalmente a partir da noção de exílio como existência, de Jean-Luc Nancy (1996)) e reflexões sobre literatura/linguagem literária – nisso, apoiamo-nos em Maurice Blanchot (2003) a partir de sua obra *O espaço literário*.

## A TESTEMUNHA

Giorgio Agamben (2008), em “A testemunha”, presente no livro *O que resta de Auschwitz?*, escreve sobre sobreviventes de campos de concentração que sobreviveram e lutaram para relatar suas experiências, ou seja, testemunhar sobre tal barbárie. Nisso, o filósofo italiano vê em Primo Levi um exemplo perfeito de testemunha. Sobrevivente de Auschwitz, Levi, que viveu entre 1919 e 1987, foi um químico e escritor italiano. Em *É isso um homem?* (LEVI, 1988), tal escritor retrata a experiência de barbárie no campo de concentração em Auschwitz – ele fora capturado pelos nazistas e feito prisioneiro nesse campo de concentração. Sua obra constitui importante testemunho sobre os horrores cometidos pelo nazismo. Nesse sentido, ele toma como missão não deixar a memória morrer; para ele, o silêncio, calar-se sobre o nazismo e suas consequências, seria, de certa forma, conceder uma absolvição, o esquecimento.

Levi não é nem pode ser um juiz, continua Agamben: segundo tal filósofo, pode-se depreender, derivadas do latim, duas figuras de testemunhas: *testis*, que seria a terceira pessoa em determinado acontecimento/processo que contivesse dois participantes; e *superstes*, aquele que viveu determinada experiência e que, portanto, pode dar seu testemunho. Nesse caso, Primo Levi pode ser considerado um *superstes*, daí a sua impossibilidade em ser considerado um juiz: interessa a ele não o julgamento, mas o estabelecimento da verdade. Nesse ponto, Agamben declara que o julgamento não estabelece a justiça, mas a punição – a exemplificação literária disso poderia ser encontrada em *O processo*, de Franz Kafka (2009), em que um homem,

Josef K., é julgado sem razão alguma, e tenta compreender o que teria feito para ocasionar o processo. Daí que:

Se a essência da lei – de toda lei – é o processo, se todo direito (e a moral que está contaminada por ele) é unicamente direito (e moral) processual, então execução e transgressão, inocência e culpabilidade, obediência e desobediência se confundem e perdem importância. [...] A finalidade última da norma consiste em produzir um julgamento; este, porém, não tem em vista punir nem premiar, nem fazer justiça nem estabelecer a verdade. (AGAMBEN, 2008, p. 28).

Por isso, como escreve o filósofo italiano, seja comum existir uma confusão entre categorias éticas e jurídicas; e daí, também, a tendência em se acreditar que o julgamento é o encerramento, o acerto de contas, a punição e a justiça. Por exemplo, basta que se vejam os julgamentos das autoridades nazistas nos Processos de Nuremberg que, continua Agamben, passaram a falsa impressão de que o assunto estava encerrado e que não havia mais nada a ser feito, quando a dor e o sofrimento ainda espreitavam aqueles que foram forçados a vivê-la.

É nesse sentido que Giorgio Agamben defende que seja necessário falar sobre, escrever sobre, não sacralizar, refletir sobre o que se considera indizível. Daí a importância de testemunhas como Primo Levi, que, se não podem trazer justiça, podem fazer com que as vítimas no nazismo não sejam esquecidas. Isso é algo que pode remeter a um inverso da testemunha, que seria perceber, também, a ausência de todo testemunho, posto que só aqueles que sobreviveram têm a possibilidade de relatar sua experiência, ou seja, falam em nome daqueles que perderam a vida ou a esperança de um dia escapar de tal terror.

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, “as testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Podemos então considerar que seja a percepção dessa ausência, desse “algo que jamais poderá ser dito integralmente”, que torna o testemunho ainda mais válido e necessário: nesse caso, torna-se necessário falar sobre aqueles que não puderam falar. Precisamente “falar sobre” e não “por aqueles”; essa lacuna talvez seja impossível de alcançar em sua completude, como podemos ver a partir de Giorgio Agamben (2008).

Então, em certo sentido, pode-se refletir que existam, na literatura, textos ou tipos de texto que contêm um caráter testemunhal; e que a literatura tem a capacidade de trazer consigo esse espaço que possibilita falar sobre, escrever sobre. Mesmo que “isso” esteja ausente, mesmo que isso seja incomunicável, mesmo que “falar sobre” seja assumir a ausência de todo verdadeiro testemunho, aquele que foi perdido ou silenciado.

Por isso, pode-se acreditar que exista uma possibilidade na literatura, e ela pode, também, comportar o que está ausente, qualquer que seja a razão. Esse é o espaço literário que

vislumbramos, que, para Maurice Blanchot (2003), também pode ser o lugar do autor. Espaço que possibilitaria tocar e iluminar o indizível a partir da linguagem literária, como uma fala errante que em si também pode apresentar o indizível.

Nisso, Blanchot considera que a obra é continuamente aberta e que sempre se reinscreve; do mesmo modo, assume o caráter de negação da linguagem literária: a fala errante, que não está disponível, não é poder, não é interpelativa, não é a linguagem cotidiana. E que, necessariamente, ao negar, afirma, pois comporta, nessa negação, o silêncio, a ausência. Passa a ser, então, a fala que parte de um incômodo produtivo, linguagem que não é o que se ouve: assim, a literatura, a obra, segundo Blanchot (2003), se inscreve numa manifestação interminável; e, da mesma maneira, aí fica apresentado o autor, que assim o é apenas quando em contato com sua obra, nos ecos dessa fala errante: “[...] o próprio da fala habitual é que ouvi-la faz parte da sua natureza. Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem se ouvir. Daí o risco da função poética” (BLANCHOT, 2003, p. 47).

E, neste texto, é para a fala errante de *A maçã no escuro* que nos dirigimos. E, principalmente, são as consequências éticas e jurídicas do não-testemunho de Martim (a partir de seu crime) que focalizamos.

## A FUGA, O SILÊNCIO

Como dito anteriormente, a linha narrativa de *A maçã no escuro* se desenvolve a partir do crime de Martim, que tenta assassinar sua esposa<sup>1</sup>. No caminho da fuga, que consiste em andar adiante sem olhar para trás, é possível ver o início do nascimento de um novo homem, que não se importaria com a condenação moral, mas faria o que estivesse ao seu domínio para que o mundo jurídico, o das leis e dos processos, não o alcançasse. Assim, nesse caminho, os devaneios engendrados na mente de Martim o possuem, e ele passa a temer a figura do alemão, homem com o qual se depara em um hotel abandonado, algo que faz com que ele se ponha a andar novamente:

Aquele homem andou léguas deixando o casarão cada vez mais para trás. Procurou andar em linha reta e às vezes se imobilizava um segundo agarrando com cautela o ar. Como andava nas trevas não poderia sequer adivinhar em que direção deixara o hotel. O que o guiava no escuro era apenas a própria intenção de andar em linha reta. O homem bem poderia ser um negro, tão pouco lhe servia a claridade da própria pele, e ele só sabia quem era pela sensação em si próprio dos movimentos que ele próprio fazia. (LISPECTOR, 1970, p. 15).

A fuga, o medo e o novo nascimento produzem em Martim silêncio, que se reflete também no romance: a narrativa está repleta desses espaços, faz disso sua potência, de modo que

<sup>1</sup> Benjamin Moser (2009), pesquisador de Clarice Lispector e autor da biografia *Why this world?* (traduzida para *Clarice*), interpreta que Martim tem uma redenção através do pecado, ou seja, Martim tenta alcançar a liberdade a partir de seu crime – e a liberdade consistia, em partes, em desaprender e reaprender a ser homem, sendo o seu ato criminoso o motor para sua salvação. Podemos declarar que há excertos que confirmam essa leitura, embora Moser tenda a se dirigir, às vezes, a uma aproximação perigosa entre uma Clarice judia e a tentativa de salvação. Podemos citar, por outro lado, a leitura de Simone Curi (2001) sobre o romance, em que a autora defende a ideia de que o romance é pautado pelo movimento – tanto assim que Curi pauta a escritura de Lispector como nômade; podemos enxergar isso em *A maçã no escuro* como escritura de potência que privilegia a significação, tendo efeito direto na narrativa e personagens – para mais detalhes, verificar a obra de Curi, *A escritura nômade em Clarice Lispector*.

o narrador, defendemos, por mais que perto das personagens, jamais as alcança totalmente. Considerado isso, essas lacunas surgem necessariamente em razão da recusa de Martim em falar.

Nesse sentido, o romance parece se basear nessa não-fala, desenvolve-se a partir do silêncio, transformando essa recusa em movimento. Isso tanto no sentido da linguagem, que tateia os segredos sem desvendá-los integralmente, quanto para Martim, que está a praticamente todo instante em estado de alerta, esperando novamente um momento que será necessário fugir. Portanto, ponderamos que a ausência se torna tão presente quanto o corpo de Martim se movendo (muitas vezes no escuro), desbravando um mundo que agora se apresenta como novo:

Chegar um dia ao mar era, porém, algo de que ele agora só usava a parte de sonho. Não pensava um instante sequer em agir de modo a que a visão feliz se tornasse uma realidade. Nem mesmo se soubesse que passos o levariam ao mar, ele agora os daria – tanto fora aos poucos se descartando com sabedoria instintiva de tudo o que pudesse mantê-lo entrando por um futuro, pois futuro é faca de dois gumes, e futuro molda o presente. Com o correr dos dias também outras ideias tinham ficado gradualmente para trás como se, à medida em que o tempo não definindo o perigo o tornasse maior, o homem fosse se despojando do que pesa. E sobretudo do que ainda pudesse mantê-lo preso ao mundo anterior. (LISPECTOR, 1970, p. 20-21).

Entretanto, não podemos esquecer as questões éticas, morais e jurídicas que envolvem a narrativa. Martim é um criminoso em fuga, e não necessariamente teme a aproximação de outras pessoas porque elas possam condená-lo moralmente, mas porque elas podem chamar a polícia. Dessa maneira, é possível retornarmos ao texto de Giorgio Agamben (2008), “A testemunha”. O autor escreve que, durante julgamento, em Jerusalém, de Adolf Eichmann, uma das maiores autoridades nazistas, sua linha de defesa consistiu em se declarar culpado perante Deus, não frente à lei; igualmente, também um grupo de pessoas de extrema direita confessou ter assassinado um comissário de polícia, mas negava a responsabilidade de ordem penal. Desse modo, continua Agamben (2008, p. 33), “[...] o fato de assumir uma responsabilidade moral só tem algum valor no caso em que se está disposto a sofrer suas consequências jurídicas”.

De forma similar, comportava-se Martim: o que ele temia, repetimos, era a consequência jurídica, não o peso moral (permanecer longe seria o único modo de escapar do que era pré-estabelecido, o passado, e assim continuar a construção de seu novo sujeito). Além do mais, seu crime soa também como uma libertação moral. Assim, de modo a se afastar, ele se cala, e resta ao narrador percorrer as lacunas deixadas por ele. Mesmo com Vitória e Ermelinda, mulheres da fazenda em que se abriga, ele pouco fala, e temia que Vitória desconfiasse de algo e o denunciasse. Logo, ponderamos que Martim se confundia com a escuridão para que desse modo não fosse possível enxergá-lo; e nesse tom a narrativa se desenvolve, com Martim conversando mais consigo mesmo do que com outras pessoas:

Agora que emergira até chegar ao ponto de homem na encosta, agora que emergira até entender seu crime e saber o que desejava – ou até ter inventado o que se passara com ele inventado o que desejava? Que importava se a verdade já existia ou se era criada, pois criada mesmo é que valia como ato de homem – agora que ele conseguira se justificar, tinha que prosseguir. E conseguir antes do fim próximo a – a reconstrução do mundo.

Sim. A reconstrução do mundo. É que o homem acabara de perder completamente a vergonha. Não teve sequer pudor de voltar a usar palavras da adolescência; foi obrigado a usá-las pois a última vez que tivera linguagem própria fora na adolescência; adolescência era arriscar tudo – e ele agora estava arriscando tudo (LISPECTOR, 1970, p. 105).

E dessa maneira a narrativa se constrói em lacunas e silêncio, de modo que parece ser impossível resgatar a experiência integral – o crime –, pois Martim nega, embora ele não tenha esquecido; ainda assim, tem-se a presença constante de um corpo no escuro, mesmo um corpo no escuro deixa rastros, os gestos que permanecem em um estado de ausência. Portanto, Martim vigiava e tentava se conectar ao mundo, também uma forma de agenciar e, assim, construir um novo homem:

Havia silêncio e intensidade sob o sol da fazenda.

Ninguém saberia como se comunicara aos outros a muda vigilância de Martim, pois ele continuava a trabalhar calmo com o mesmo rosto que nada dizia, e seus olhos tinham a expressão que os olhos têm quando a boca está amordaçada. No entanto parecia ter se estabelecido um prazo depois do qual tudo seria impossível. A comunicação de sua intensidade talvez se fizesse pela pancada mais profunda de seu martelo ou talvez pelo seu andar de botas duras ou pelos seus súbitos desaparecimentos – procuravam-no e não o achavam mas, antes que a inquietação de sua ausência se tornasse maior, ele aparecia tranquilo como se viesse de parte nenhuma. (LISPECTOR, 1970, p. 115).

Por outro lado, posto que afastado da linguagem do antigo mundo que ele habitava, também escrever é a Martim impossível. Mesmo que se esforce, ele não pode dizer, não pode anotar, não pode narrar; assim como não pode acessar a própria experiência, também não encontra palavras, a maneira mesma pela qual sua experiência poderia ser restaurada. Aqui um exemplo de seu estado:

Parecia-lhe que aquilo que lançasse no papel ficaria definitivo, ele não teve o desprazer de rabiscar a primeira palavra. Tinha a impressão defensiva de que, mal escrevesse a primeira, e seria tarde demais. Tão desleal era a potência da mais simples palavra sobre o mais vasto dos pensamentos.

E desinchado, de óculos, tudo o que lhe parecera pronto a ser dito evaporara-se, agora que queria dizê-lo. Aquilo que enchera com realidade os seus dias reduzia-se a nada diante do ultimato de dizer. Como se via, aquele homem não era um realizador, e como tantos outros, só sentia a intenção, da qual o inferno está repleto. Mas para escrever estava nu como se não lhe tivesse sido permitido levar nada consigo. Nem mesmo a própria experiência. E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir. (LISPECTOR, 1970, p. 131-132).

E desse modo é possível que percebamos a latência do não, do não-testemunho, da impossibilidade de fala; também a impossibilidade de um retorno definitivo, como lacuna intransponível, fala errante que era ausência: algumas vezes durante a narrativa Martim tenta

escrever, e mesmo uma simples frase, como anotar quais ferramentas de trabalho comprar, já parecem exigir mais do que ele possuía. Evidentemente, Martim não era o indivíduo que fora impossibilitado de testemunhar: era muito mais aquele que, por suas escolhas, que levaram a um apagamento, se impossibilitou de tocar a linguagem e, conseqüentemente, a experiência. Por outro lado, isso nos permite, também, traçar um paralelo com Walter Benjamin (1987): Em textos tais quais “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e pobreza”, presentes no livro *Magia e técnica, arte e política*, Benjamin escreve que as formas de se narrar, de contar um estória, estão em vias de extinção (sendo o romance seu substituto), e isso se deve, em grande parte, à ausência de experiências vividas pelo ser humano. Benjamin reflete sobre isso dando o exemplo do moderno como vidro: nada se fixa ao vidro, tudo passa e o material permanece como se fosse novo, sem aura, sem mistério.

## INCOMUNICABILIDADE E EXÍLIO

A condição de Martim, assim como do espaço criado na narrativa a partir da construção da linguagem no romance, permite-nos pensar uma aproximação sobre determinada caracterização de exílio. A isso, mais precisamente, nos referimos à noção de exílio como existência, de Jean-Luc Nancy (1996): coloca-se aí o indivíduo apagado/afastado de sua humanidade e impossibilitado de retornar. Para este homem moderno, irremediavelmente moderno, não há retorno, a constituição de seu ser é esse próprio apagamento, um estar fora sem partida ou chegada:

El hombre moderno es el hombre cuya *humanitas* ya no es identificable, es ese hombre cuya figura se borra o se ha borrado, como decía Foucault, se confunde con su borradura, que no es más que la consecución de la ausencia de respuesta a la pregunta: “¿Qué es el hombre?”, (aunque esa ausencia de respuesta es, como saben, la respuesta de Kant a la pregunta). Se borra así el hombre que ya no puede responder a su propia pregunta – o a la pregunta de lo propio –, el hombre que es en suma exiliado fuera de sí mismo fuera de su humanidad. [...] en la existencia moderna o en este sentido moderno de la existencia, lo que cuenta o lo que más pesa [...] ya no es el segundo momento de la palabra, ya no es la “estancia” o la “instancia” de la “existencia”, ya no es la posición del ser en acto y ya no es la entelequia en el sentido aristotélico, es decir, la realización del ser en su forma final, sino que lo que cuenta es el primer momento, es decir, el *ex*: el momento de la salida y del fuera [...] y que, para acabar, ya no es un momento, sino la cosa entera.<sup>2</sup> (NANCY, 1996, p. 35).

Logo, tem-se uma condição de exílio que já não acolhe um caráter dialético, mas o rejeita. Não mais como os filhos de Eva (e aqui Nancy se refere à oração “Salve rainha”, em que os

<sup>2</sup> “O homem moderno é o homem cuja *humanitas* já não é identificável, é esse homem cuja figura se apaga ou foi apagada, como dizia Foucault, se confunde com seu apagamento, que não é mais que a realização de ausência de resposta para a pergunta: ‘o que é o homem?’ (mesmo essa ausência de resposta é, como sabem, a resposta de Kant para a pergunta). Se apaga assim o homem que já não pode responder a pergunta – ou a pergunta do próprio –, o homem que é em suma exilado fora de si mesmo, fora de sua humanidade. [...] na existência moderna ou no sentido moderno da existência, o que conta ou o que mais pesa. [...] já não é o segundo momento da palavra, já não é “estância” ou ‘instância’ da existência, já não é a posição do ser no ato e já não é a entelequia no sentido aristotélico, quer dizer, a realização do ser em sua forma final, mas o que conta é o primeiro momento, quer dizer, o *ex*: o momento de saída e do fora [...] e que, para terminar, já não é um momento, senão a coisa inteira” (NANCY, 1996, p. 35, tradução nossa).



degradados filhos de Eva pedem por salvação); e assim, após rogarem e atravessarem a punição do vale de lágrimas, são recuperados e reconstruídos através do salvador, purificados – estado similar de ser exilado da pátria como punição e então retornar, absolvido de suas faltas.

Para Nancy, portanto, já não importa a punição, mas a destituição do próprio que, ao existir, já vivencia esse exílio, que transpassa o corpo, a linguagem e o ser-com: o corpo como exterioridade, projeção que interage com outros corpos, exposto, colocado fora; linguagem incapaz de alcançar todos os sentidos, falha, impossibilitada de expressar tudo, vivenciar tudo (similaridade com o caráter de ausência do/a testemunho/a, que não pode contar tudo, não pode experimentar tudo, e, no entanto, está impossibilitado de ignorar essa ausência, essa falha); exílio também na relação com os outros, ser-com, que perpassa o corpo e a linguagem. Nesse sentido, também Edward Said reflete sobre o exílio na modernidade e o considera como um estado de ser em descontinuidade. Em “Reflexões sobre o exílio”, presente em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, Said (2003) pensa o exílio como um rompimento incurável de um indivíduo. Said, além do mais, aborda a literatura como uma possibilidade de alcançar dignidade a partir do negativo da experiência, alcançando, assim, algo que suplante a descontinuidade, mesmo que ela não possa ser superada.

Com isso, é possível perceber, nessa relação, uma distância; como se alguém dissesse: - Não posso jamais viver tua experiência, do mesmo modo que não posso jamais viver minha experiência; teu olhar é único e expresso através de um corpo que é uma projeção, exteriorizada. Não posso ser você nem entendê-lo verdadeiramente, e é isso o nosso ser em comum, essa nossa comunidade. Então, se a qualidade da existência jaz justamente nisso que falta, nesse “estar fora”, desapropriação irretornável, o próprio da existência passa a ser o exílio, nessa concepção; exílio mesmo como abrigo:

Si lo propio es exilio, su dimensión de propiedad podría denominarse quizá “asilo”. [...] Sin embargo, el asilo es el exilio como propio: el asilo de la hospitalidad, por ejemplo, del que hablaba Cacciari. El asilo es el lugar de quien no puede ser atrapado (es el sentido del griego ásylos: aquel que no puede convertirse en presa, en botín). Pensar el exilio como asilo [...] es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio.<sup>3</sup> (NANCY, 1996, p. 37).

Do mesmo modo, Martim não pode retornar, e o seu crime gera também outros retornos impossíveis. Mesmo que ele fosse um novo homem vivendo em um novo mundo em seu primeiro domingo, retornar ao passado seria justamente se entregar a um mundo pré-estabelecido, e este caminho ele não queria traçar jamais. Assim, escondia-se também em si como forma de proteger seu segredo, e era esta a qualidade do próprio que nem mesmo um julgamento poderia apartar (espécie de estranhamento de ter a si mesmo como esconderijo mesmo que querendo deixar isso para trás).

<sup>3</sup> “Se o próprio é exílio, sua dimensão de propriedade poderia denominar-se, talvez, ‘asilo’. [...] Porém, o asilo é o exílio como próprio: o asilo da hospitalidade, por exemplo, de que falava Cacciari. O asilo é o lugar de quem não pode ser preso (é o sentido do grego ásylos: aquele que não pode se converter em presa, em pilhagem). Pensar o exílio como asilo [...] é justamente pensar o exílio como constituindo por si mesmo a propriedade do próprio: em seu exílio, está o abrigo, não pode ser expropriado de seu abrigo” (NANCY, 1996, p. 37, tradução nossa).



Nisso, então, se intensifica o não-falar (mesmo quando outras pessoas tentam conversar com ele, por exemplo Vitória ou Ermelinda, ele pouco fala, reiteramos). Também não criar provas contra si mesmo, negação e afastamento da experiência: era um novo homem aprendendo a andar, e a ele a linguagem seria impossível, assim como já não era mais possível tocá-lo, mas somente vê-lo a distância, o que causava desconfiança sobre o passado e, em Martim, medo, alerta. E assim seria sempre preciso seguir em frente e não olhar para trás – Martim parecia ser um homem de futuro, e o passado, algo a ser fechado, mesmo que tarefa difícil – sua liberdade era suplantada em desconfiança e escuridão:

O homem estremeceu com medo de tocar errado em si, ele que ainda estava todo ferido.

Mas porque profundamente sabia que até a farsa usaria contanto que conseguisse sair inteiro de seu próprio julgamento – de tal modo, se não se absolvesse, ficaria perplexo com um crime nas mãos [...].

E mais: como só se permitiria vencer, pois no ponto em que estava precisava ferozmente de si mesmo, já de antemão se disse o seguinte: depois do julgamento necessário é que ele teria à frente a sua grande tarefa. Pois ali ele deveria se lembrar do que um homem quer.

Bem que lhe ocorreu que estava invertendo o que acontecera. Que não cometera um crime para se dar a oportunidade de saber o que um homem quer – essa oportunidade nascera casualmente com o crime. Mas procurou ignorar o incômodo sentimento de mistificação: ele precisava desse erro para ir adiante, e usou-o como instrumento. (LISPECTOR, 1970, p. 100).

Parecia-lhe, no entanto, que seria impossível fugir eternamente do mundo de leis e processos. Talvez o antigo mundo, que Martim tentava evitar, um dia o alcançaria. E de fato o alcança, mais precisamente ao final da narrativa, quando Vitória o denuncia a um professor que faz uma visita à fazenda (era uma figura bastante autoritária que parecia sempre versar sobre a verdade, e que impressiona com facilidade Vitória e Ermelinda, que o exaltam como homem culto e correto). Mas mesmo a denuncia tem um preço a Vitória, e ela se sente culpada, talvez até mais que Martim, que cometera o crime. Desse modo, para a narrativa, era o fim da vigilância de Martim. Além do mais, ele dá sinais de cansaço – mesmo ali podemos ver a questão do não, a potência, por assim dizer, da negação, que posteriormente se transforma em aceitação:

Por cansaço, então, em visão rápida e balsâmica, ele [Martim] se refugiou nas plantas grossas de seu terreno — que deviam estar agora tranquilamente anoi-tecendo entre as ratazanas. “Vão para o diabo”, disse-se então olhando os homens, nauseado de ser gente. As plantas tranquilas chamavam-no. “Não ser”, esta a vasta noite de um homem. “Mesmo não é sequer com a inteligência que se dorme com uma mulher”, pensou ele desvairando, e tão profundo que não entendeu propriamente o que queria dizer com isso. Pensou com desejo nas plantas do terreno terciário, com saudade das ratas negras. Uma moleza feita de sensualidade tirou-lhe a força de combate, deu-lhe uma nostálgica safadeza, uma melancolia à-toa. Vagamente ainda tentou se apumar e se refazer: “afinal sou brasileiro, que diabo!” Mas não conseguiu. Aquele homem estava saciado, queria refúgio e paz. (LISPECTOR, 1970, p. 246).

Afinal de contas, mesmo preso, Martim conseguira, ao seu modo: tivera a liberdade como experiência, e mesmo que não pudesse falar, pensou, conseguira alguma forma de experiência individual – para ele, a única experiência possível. “Ele quisera estar livre para ir de encontro ao que existia. E que, nem por existir, era mais alcançável [...]. Por mais liberdade que tivesse, ele só poderia criar o que já existia. A grande prisão” (LISPECTOR, 1970, p. 249). Desse modo, o romance parece nos defrontar sempre com uma lacuna existente, ora como negação, ora como impossibilidade – estendendo-se, assim, a uma forma de exílio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, apesar de abordarmos majoritariamente a temática do testemunho para construir a leitura de *A maçã no escuro*, nosso foco, em essência, foi a questão de sua negação e impossibilidade: de falar, de escrever, de experimentar. Martim é um homem que perde a linguagem dos homens, que faz do seu querer a sua desapropriação; a isso – o crime, o desafio à lei – ele chamava liberdade, tanto assim que, na fuga, se renova quase como em um segundo nascimento.

E, muito embora no contato com o mundo que agora lhe é possível, ele se permita algumas reconstituições – retoma a vontade de “ser homem”, a linguagem da adolescência, a memória de experiências boas –, isso jamais constitui um retorno definitivo. Martim parece ser defrontado com uma impossibilidade constante: ora quando tenta fazer o mundo retornar para criá-lo em nova linguagem, ora quando tenta deixar tudo para trás, negando a própria experiência, o próprio passado.

Desse modo, a questão do exílio e do (não) testemunho não nos parece estar desconectada. Muito pelo contrário, pensamos que isso seja um ponto de ligação, que atravessa a linguagem, o corpo e as relações interpessoais. Tanto assim que Martim chega a se questionar se é possível que alguém saiba ou sinta o que outra pessoa vive. E, percebendo isso, Martim novamente parecia fazer da desapropriação a sua liberdade, e do silêncio a sua companhia, mesmo que isso tivesse um preço, o medo, que gerava uma vigilância constante. Afinal, é preciso que relembremos: Martim tentara assassinar sua esposa e a isso chamou de renascimento.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** – obras escolhidas. v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CURI, S. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

FONSECA, A. S. de S. **A odisseia de si: a reconstrução do homem em Clarice Lispector**. 2007. Tese (Doutorado em Ciências sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

LEVI, P. **É isto um homem?**. Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISPECTOR, C. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1970.

KAFKA, F. **O processo**. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2009.

MOSER, B. **Clarice**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NANCY, J. L. La existencia exiliada. **Archipiélago**, [s. l.], n. 26-27, inverno de 1996, p. 34-40.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

# DUAS LEITURAS DE *A MAÇÃ NO ESCURO*, DE CLARICE LISPECTOR: DA ABORDAGEM EXISTENCIAL, DE BENEDITO NUNES, AO CHAMADO SELVAGEM, DE EVANDO NASCIMENTO

## TWO READINGS OF *A MAÇÃ NO ESCURO*, BY CLARICE LISPECTOR: FROM THE EXISTENTIAL APPROACH, BY BENEDITO NUNES, TO THE WILD CALLING, BY EVANDO NASCIMENTO

**Fabício Lemos da Costa\***

UFPA

**Sílvio Augusto de Oliveira Holanda\*\***

UFPA

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a recepção crítica do romance *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (1920-1977), configurando-se em duas leituras distintas e particulares da narrativa, desenvolvida pelo crítico e filósofo Benedito Nunes (1995), em *O drama da linguagem*, e pelo crítico Evando Nascimento (2012), em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Assim, abordaremos duas temáticas que se colocam como chave das leituras. Trata-se do dramático da linguagem e da peregrinação mística em Nunes e do chamado e da vocação selvagem em Nascimento. No trabalho interpretativo dos críticos, verificaremos como os autores encaminham as suas leituras, levantando questões e problemas no que tange à conjuntura da obra, em sua realização estética e temática.

**Palavras-chave:** *A maçã no escuro*. Clarice Lispector. Benedito Nunes. Evando Nascimento. Recepção crítica.

**Abstract:** This article aims to analyze the critical reception of the novel *A maçã no escuro*, by Clarice Lispector (1920-1977), configuring itself in two distinct and particular readings of the narrative, developed by the critic and philosopher Benedito Nunes (1995), in *O Drama da linguagem*, and by the critic Evando Nascimento (2012), in *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Thus, we will approach two themes that are the key to the readings. It is the dramatic of the language and mystical pilgrimage in Nunes, and

---

\* Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5578-8315>. E-mail: <fabricio.lemos1987@yahoo.com.br>.

\*\* Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Associado da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3971-9007>. E-mail: <eellip@hotmail.com>.

the wild calling and vocation in Nascimento. In the interpretive work of those critics, we will verify how the authors direct their readings, raising questions and problems regarding the conjuncture of the work, in its aesthetic and thematic realization.

**Keywords:** *A maçã no escuro*. Clarice Lispector. Benedito Nunes. Evando Nascimento. Critical reception.

## O CRIME E O PULO DE MARTIM

O romance *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1961, pela editora Francisco Alves, tem como acontecimento central a fuga de Martim, após uma suposta violência cometida contra a sua esposa. O homem, achando ter assassinado a mulher, foge, indo parar, inicialmente, em um hotel, para, em seguida, continuar o seu itinerário por meio de um pulo a um terreno terciário. Nessas andanças, após um longo período sozinho, exposto a um jardim antigo, encontra uma fazenda, passando a trabalhar para Vitória, dona do lugar. Nesses ambientes, Martim encaminha-se em emaranhados silêncios, emudecimento que o faz produzir (des)construções de si mesmo, mas, ao mesmo tempo, passa a intercruzar-se em longos movimentos dramáticos no que tange à linguagem. Noutra perspectiva, “chamados” são percebidos pelo sujeito como legítima conjectura de encontros com o selvagem, desde o jardim terciário até os currais do sítio de Vitória. O romance é dividido em três partes: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”, no qual este último dá título ao livro. Vejamos um trecho do romance que demonstra o início do itinerário e destino desse “herói” clariceano:

Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.

Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro.

Algumas árvores haviam ali crescido com enraizado vagar até atingir o alto das próprias copas e o limite de seu destino. (LISPECTOR, 1961, p. 11).

Em suma, em *A maçã no escuro*, temos configurada a história de uma tentativa de assassinato, cujos fins são transpostos para “o trabalho com e sobre a linguagem” (MACHADO, 1989, p. 119). Para efeito deste “trabalho”, Martim deve passar por um longo itinerário, no qual se configura na vivência do homem junto à natureza, onde este passa a experimentar de qualquer coisa que caracteriza o selvagem, em sua mais genuína linguagem, isto é, dando-se pelas margens da mistura animal e das perdas de formas fixas humanas. Segundo Regina Machado, “Martim, em *A maçã no escuro*, tem também por tarefa um trabalho de construção: ele deve dar forma a uma vida de homem, a partir de uma perda originária de forma e de linguagem humanas” (MACHADO, 1989, p. 119). Portanto, no acontecimento inicial, a fuga, motivada por um crime, fê-lo transformar-se a partir da vivência de um modo de agir, andar e experimentar de comunicações outras, dadas em silêncio, mas carregadas de sinais: “A essa altura já se havia habituado à música estranha que de noite se ouve e que é feita da possibilidade de alguma coisa

piar e da fricção delicada do silêncio contra o silêncio. Era um lamento sem tristeza. O homem estava no coração do Brasil. E o silêncio fruía a si mesmo” (LISPECTOR, 1961, p. 19).

Ao tentar escapar de uma suposta prisão, Martim, por vezes, esquece o crime cometido, tamanho o envolvimento que se arrola entre ele e a nova maneira comunicativa que advém do contato com o “mundo” natural e selvagem: “[...] em duas semanas aprendera como é que um ser não pensa e não se mexe e no entanto está todo ali” (LISPECTOR, 1961, p. 17). Faz-se mister perguntar-se, nesse sentido, quais os limites e o destino de Martim, sobretudo ao experimentar a “música estranha” e deixar de viver apenas pelo crime, para alargar-se em silêncio, levando-o “ainda mais longe” (LISPECTOR, 1961, p. 12). Consideramos, para efeito interpretativo, o presente romance um dos mais difíceis e perturbadores de Clarice Lispector, por tratar-se de um nascimento de um homem, dado como herói, e que surge como uma particularidade que envolve questões de ordem ética, o aniquilamento do outro, nesse caso, a esposa, para emergir o aparecimento de um outro Eu, que nasce de “despersonalizações” de si. O “nascimento” do homem, assim, configura a destruição de um outro, aquele antes do “pulo”, dado como burocrático, matemático e lógico, para emergir um novo, capaz de contemplar e comunicar-se sem linguagem humana.

Em síntese, indaga-se: o que Martim tornou-se? Como transfigurou o acontecimento em dramático jogo de linguagem? O que encontrou e como calou para melhor ser e viver em “latência”? São algumas perguntas de intérpretes consagrados, leitores de Clarice Lispector que ajudam a “desencalacrar” uma vivência tão particular, cujo movimento de construção heroica apenas tem sentido em margens de “deseroização”. Trata-se dos intérpretes Benedito Nunes e Evando Nascimento. Neste jogo de contribuição hermenêutica à narrativa clariceana, não queremos colocá-los em “juízos”, analisando as leituras como válidas ou inválidas, haja vista que estamos lidando com leitores consagrados e que muito contribuíram e contribuem para enriquecer a fortuna crítica de uma das nossas mais ilustres escritoras.

Assim, vale a pena ressaltar que Benedito Nunes, crítico e filósofo paraense, é um dos primeiros a publicar estudos específicos sobre a obra da escritora. Admirado por Lispector, construiu um importante monumento crítico com base na ficção clariceana, publicados em artigos e livros. Em livro, sua contribuição divide-se em: *O mundo de Clarice Lispector* (1966), *Leitura de Clarice Lispector* (1973) e *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995). Em matéria de bibliografia obrigatória, Nunes é um nome essencial da recepção crítica de Lispector no Brasil, devendo ser revisitado sempre para fins de análise crítica, pois sedimentou uma leitura pela via hermenêutica de encontro entre a literatura e a filosofia, numa “transa” de contribuição que evidencia a linguagem da autora na clave do drama:

É o movimento de ir de uma a outra, portanto separadas, cada qual na sua própria identidade, sem que cada qual esteja acima ou abaixo de sua parceira, numa posição de superioridade ou inferioridade do ponto de vista do conhecimento alcançado ou da verdade divisada, que constitui aqui o essencial [...]. A relação transaccional é uma relação de proximidade na distância. A Filosofia não deixa de ser Filosofia tornando-se poética nem a poesia deixa de ser poesia tornando-se filosofia. Uma polariza a outra sem assimilação transformadora. (NUNES, 2009, p. 29).



Outro nome que tem se destacado na recepção crítica da escritora no Brasil é o escritor Evando Nascimento. Na crítica atual de Clarice, é um nome promissor, sobretudo por contribuir com novas perspectivas de leitura, envolvendo-se com uma ficção que chama de “literatura pensante”, que pode ser vislumbrado no próprio instrumental teórico que utiliza, como o francês Jacques Derrida e a sua perspectiva de desconstrução. Em livro, destaca-se *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, publicado em 2012.

Vê-se que de 1966, ano de publicação do primeiro estudo em livro, de Nunes, até 2012, ano de publicação do livro de Nascimento, portanto, 46 anos, a fortuna crítica de Lispector alargou-se demasiadamente, tanto no Brasil quanto no exterior, tendo sido matéria de reflexão crítica em diversos dossiês de periódicos acadêmicos de muitos institutos e universidades (MEDEIROS, 2014, p. 52). Infelizmente, não nos ocuparemos desse monumento crítico, deixando-o para novas oportunidades. Entretanto, destacaremos, neste trabalho, uma parte importante dessa crítica, que ecoa do início da recepção, representada por Benedito Nunes, para pensarmos para a mais nova e também fundamental, que “atualiza” a ficção clariceana como a mais digna do pensamento.

## DOIS CRÍTICOS, DUAS LEITURAS

Quando destacamos as leituras de críticos como Benedito Nunes e Evando Nascimento, prefiguramos em sentido histórico de recepção, interpretações que apresentam marcas que ora se comunicam, ora se afastam, em que temáticas são destacadas em um, ausentes ou não desenvolvidas em outro, levando-nos a novos “preenchimentos de vazios” da obra, para usar um conceito da Estética da Recepção de Wolfgang Iser. Para fins de destaque da leitura de um, interessamo-nos por esses “vazios” que preenchem e são capazes de elaborar uma nítida marca do leitor. Telma Vieira (2004, p. 26), utilizando-se desse manancial teórico em *Clarice Lispector: uma leitura instigante*, sublinha que, para Iser, “[...] a condição elementar no processo de interação texto-leitor são os ‘vazios’ que, preenchidos pelo leitor, garantem o sucesso no processo comunicativo”. Todavia, em nosso trabalho, é imprescindível constatar que se trata de leitores históricos, portanto reais e que estão relacionados ao horizonte de leitura de Lispector.

Para esclarecer esse “leitor real”, visto no seu momento histórico, vale a pena recorrermos a este breve fragmento de Hans Robert Jauss, importante nome da Estética da Recepção alemã, em *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*: “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético” (JAUSS, 1994, p. 31). Certamente, não estamos lidando com material crítico de primeira ordem, ou seja, das primeiras notícias críticas sobre o romance aqui estudado, mas sabemos que *A maçã no escuro* não é o primeiro livro de Lispector, revelando-nos que a escritora já tinha público e um horizonte de expectativa definido. De sorte, presenciamos e continuamos a lidar com a ficção clariceana como obra que se atualiza a cada nova leitura, pois novos estudos continuam a ser publicados, como revela *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, de Evando Nascimento.

Destarte, *A maçã no escuro*, talvez uma das obras menos estudadas do conjunto ficcional de Clarice Lispector, continua a servir-nos como porta de entrada a este horizonte da prosa brasileira que a autora representa. Fica claro, nesse sentido, Benedito Nunes e Evando Nascimento,

ao servirem de intérpretes ao romance, contribuem e “preenchem lacunas”, ecoadas na trajetória de Martim, auxiliando-nos em nossas próprias leituras, assim como revelando-nos a presença e a atualidade da obra. Nesse ínterim, perguntamo-nos: quais aspectos são evidenciados na leitura de cada crítico e como estas se comunicam ou se afastam para efeito de recepção?

## O MARTIM DE NUNES: ENTRE O REBELDE E O RELIGIOSO

Destacamos, como foi dito anteriormente, a leitura de *A maçã no escuro* no livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Enfatizaremos o capítulo “*A maçã no escuro* ou o drama da linguagem”, o qual ecoa no título do livro, como fica evidente na palavra “drama”. Nesse sentido, o estudo de Nunes é dedicado a vários romances de Lispector, divididos entre os capítulos. Na seção dedicada ao texto *A maçã no escuro*, enfatizamos as seguintes ideias: De acordo com o crítico, Martim, após o crime cometido, passa a fugir duplamente, porque, nesse ato, a ação criminosa “[...] transforma-se num ato positivo de ruptura com a sociedade e a fuga, num movimento de evasão interior” (NUNES, 1995, p. 40). Dessa forma, vê-se que o herói, segundo Nunes, constitui-se como aquele que infringe um ato socialmente moral, sendo capaz de transfigurar-se positivamente para o encontro consigo mesmo. O estudioso, para isso, considera três etapas, arroladas nos três capítulos do romance. Vejamos:

As etapas correspondem às três partes do romance: a primeira “Como se faz um homem”, que sucede imediatamente ao divórcio com a sociedade, é a fase de *isolamento* interior completo, de plena solitarização da *consciência*, durante a qual o personagem, em meio aos rudes trabalhos do campo, reconhece a singularidade do seu ser individual; “Nascimento do herói”, é a fase da *reconstrução* de Martim como pessoa. [...], a terceira, “A maçã no escuro”, no fim do romance, com a chegada dos policiais, em que a sanção, desagregando essa identidade postiça de herói, e anulando os efeitos de ruptura do delito, devolve o suposto criminoso ao convívio dos outros. (NUNES, 1995, p. 41, grifos nossos).

Da longa citação, enfatizamos três palavras que parecem convergir do ato do pulo, isto é, do “isolamento” de Martim, para, enfim, emergir do envolvimento “positivo”, como aborda Nunes, para o processo de “reconstrução” do homem. Assim, o verdadeiro Martim, como em cosmogonia heroica, nasce da “solitarização”, quando começa a fazer-se como pessoa singular, não burocrática, tampouco “amarrada” às normas sociais. Indagamo-nos: como é possível essa “reconstrução”, ou, ainda, o que teria visto e presenciado Martim para chegar neste “interior”? Para Nunes (1995, p. 41), a imersão do sujeito na reconstrução de si mesmo apresenta um cunho ascético, místico e religioso, no qual o estudioso chama de “peregrinação simbólica da alma”, por vezes, este “[...] caráter místico, que vem juntar-se à imagem da revolta romântica - estampada na figura de Martim, rebelde e criminoso feito herói” (NUNES, 1995, p. 41). Nesse ínterim, quando o crítico interpreta o “transe” em Martim, é pela alcunha do místico sem palavras, ou seja, do silêncio em descortino que move o herói para a possibilidade de vislumbrar a sua vida pela via evangélica, manifestada em passagens como esta: “aquele que perde a sua vida, ganha a sua vida” (LISPECTOR, 1961, p. 152).

Em suma, são muitas as palavras que o autor utiliza para comungar de uma ideia místico-religiosa na vivência de Martim. Vocábulos como “júbilo”, “glória”, “conversão”, “evangélica”,

“espiritual”, “fé”, “transcendente”, “expiar” e “culpa” parecem ter saído de um verdadeiro manancial bíblico, transplantado para o jogo hermenêutico de *A maçã no escuro*. Entretanto, ao lado da diversidade de palavras de teor religioso, Nunes elabora o fundamento interpretativo que o leva a considerar o romance em duas linhas. Trata-se da “romântica e da mística”, evidenciadas e responsáveis por um desfecho, segundo ele, ambíguo, paradoxal e contraditório. Por um lado, Martim carrega um romântico espírito rebelde, liberador de si, das normas sociais; por outro, transpõe-se em conversão, pois caro é a linha que o liga à glória espiritual do “perder para ganhar”<sup>1</sup>, postulado pela máxima do apóstolo Mateus. Vejamos um trecho que pode esclarecer tal posição crítica:

Como explicar que aquele homem esfrangalhado, desamparado, continuasse no entanto a ser aquela coisa a se olhar e a ser reconhecida até por olhos de criança: um homem, um homem com um futuro. A ressurreição, como fora prometida, se fizera. Desimportante como mais um milagre. Cuidadosamente discreta para não nos escandalizar. Exatamente como nós nos prometemos; e podeis deixar a nós a tarefa, e Deus é nossa tarefa, nós não somos a tarefa de Deus. Podeis deixar a nós a vida, oh nós bem sabemos o que fazemos! e com a mesma impassibilidade com que os mortos deitados sabem tão bem o que fazem. (LISPECTOR, 1961, p. 368).

Vê-se, dessa forma, que o itinerário de Martim produz-se numa vocação que o leva ao seu destino, afirmando-se singularmente em atmosfera espiritual, cujo sentido dá-se arrolado ao “metafísico e ético”, como sublinha Olga de Sá (2004, p. 119). Nesse ínterim, Martim carrega o exemplar arquétipo humano que, em tempos de rebeldia, se afirma também em “ética dura” (NUNES, 1995, p. 44), ao molde de São João da Cruz, como o faz lembrar Nunes, no momento da segunda fuga do personagem para *A noite escuro*, quando da aproximação da polícia para capturá-lo, devido ao crime cometido. Nunes (1995, p. 44) afirma ser um dos “*topoi* da via mística”. A obra oferece abertura para interpretações de caráter profundamente místico, dada a quantidade de vezes em que a palavra “Deus” aparece, assim como o vocábulo “silêncio”. Além disso, o crítico paraense já havia realizado leituras que perpassam pelo horizonte do místico, como fez, por exemplo, em *A Paixão Segundo G.H.*, romance publicado em 1964, pela Editora do Autor.

## MARTIM DE NASCIMENTO: DO CHAMADO SELVAGEM

Como se dá no estudo de Benedito Nunes, Evando Nascimento não dedica um livro exclusivo para o romance *A maçã no escuro*, antes o mistura entre várias temáticas abordadas a partir do conjunto da obra da escritora. Para esta seção, dedicaremos uma breve reflexão das concepções conceituais com o fim de analisarmos a base da leitura da ficção clariceana por Nascimento, podendo ser vista em diversos romances e contos da autora. A primeira concepção diz respeito à ideia do chamado ao selvagem. De acordo com Nascimento:

Existe em Clarice uma nostalgia de não ter nascido e crescido bicho de todo [...]. Isso se configura no chamado, o apelo ou a vocação (em sentido etimológico: uma questão e voz, chamamento, intimação e convite) que sente vindo dos bichos. Ao

<sup>1</sup> Cf. Mateus, X, 39: “O que acha a sua alma, perdê-la-á: e o que perder a sua alma por mim, achá-la-á” (BÍBLIA SAGRADA, 2010).

colocar sua temática animal na perspectiva do chamado, Clarice traz de volta certo recalcue fundante de nossos valores culturais. (NASCIMENTO, 2012, p. 27).

O chamado, por vezes, evidenciado como vocação na literatura de Clarice, fê-la aproximar-se de uma particularidade animal e selvagem, cujas interseções configuram o saudoso sentimento de “ter nascido e crescido bicho”. Para efeito de interpretação e contribuição, precisamos entender como essa “singularidade animal” implica a trajetória de Martim. É o que nos mostra Nascimento na seguinte passagem: “Em vez de soberano, o homem humano Martim, esse guerreiro de nascimento, se torna sujeito-objeto de uma experimentação animal e feminina, conduzida pelas vacas” (NASCIMENTO, 2012, p. 113). O acontecimento referido por Nascimento para caracterizar o animal em Martim dá-se no sítio de Vitória, quando o fugitivo é “chamado” pelas vacas do curral, num estado de mais autêntica latência, ambiente “quente e bom que pulsava como veia grossa” (LISPECTOR, 1961, p. 85). Nesse trecho, portanto, vemos como o crítico encaminha a sua leitura, revelando-nos um tom mais material, real e pulsante, como temos ainda no trecho seguinte: “Era a partir dessa larga veia que homens e bichos tinham filhos” (LISPECTOR, 1961, p. 85).

Destarte, por meio da perspectiva selvagem, o autor elabora uma leitura do conjunto da obra de Clarice Lispector com base na aproximação, o qual ele chama de chamado ou vocação, entre o homem e o animal. Como dissemos anteriormente, Nascimento não dedica um espaço, por exemplo, um capítulo inteiro, para tratar do caso exclusivo de *A maçã no escuro*, antes vai desenvolvendo uma análise a partir de várias narrativas, as quais dão conta de diversas temáticas por ele apresentadas, tendo como fundamento o que ele classifica como literatura pensante. Em relação ao aspecto selvagem na narrativa, vejamos uma passagem que ilustra essa interpretação:

E porque aquele homem parecia não querer nunca mais o pensamento nem para combater outro pensamento-foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. *Seus músculos se comprimiram selvagememente* contra a imunda consciência que se abria ao redor da unha. Ilógico, lutava primitivamente com o corpo, torcendo-se numa careta de dor e de fome, e com voracidade ele todo tentou se tornar apenas orgânico. (LISPECTOR, 1961, p. 40, grifos nossos).

Na seção “O erro de literatura”, sempre ao lado de outros romances de Lispector, o autor vai desenvolvendo algumas questões a respeito de *A maçã no escuro* com maior fôlego. Nascimento, pensando o caráter da literatura como “reflexão radical”, elabora uma pergunta: “A questão permanece a mesma: afinal, como escrever e publicar um livro questionador das convenções literárias como *A maçã no escuro*? A quem se destina?” (NASCIMENTO, 2012, p. 281). Coloca-se, aqui, neste bojo, as “políticas de interpretação”, envolvendo, por exemplo, a legitimidade de leituras e como são recepcionadas entre a crítica mais especializada.

Precisamos pensar um ponto importante, evidenciado pelo autor: o erro. Nunes, em seu *Drama da linguagem*, considera *A maçã no escuro* um romance de final paradoxal, ambíguo, e problemático, como dissemos, dado o seu caráter duplo, rebelde e religioso, tornando-o um livro sem desfecho. Nascimento, ao sublinhar sobre a presença de uma “literatura do erro”, revela justamente a qualidade, dado o seu movimento “errôneo”, numa perspectiva que se faz por marcas visíveis de “falhas” ou deixa um traçado “borrado” ao longo do romance. Ele afirma:

*A maçã no escuro* é, em minha opinião, de que podem discordar outros leitores claricianos, junto com *Água Viva* e *A descoberta do mundo*, talvez o livro mais intenso de Clarice. Não que seja necessariamente o melhor, este é ponto, se se levar em conta somente a qualidade da realização literária. [...]. *A maçã* é um dos livros mais precários que conheço. (NASCIMENTO, 2012, p. 284).

No fundo, vemos que o mais importante é como vivenciamos e projetamos o nosso “olhar” para a obra. Nessa política de interpretação, a qualidade estética se revela naquilo que esperamos dela, de horizontes trilhados por outros romances publicados pela autora, ou, ainda, daquilo que faz dela um momento de rompimento, quem sabe, de erros, como já vem sendo apontado por outros críticos, como é caso de Sônia Roncador (2002) em seu livro *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*.

No que tange ao chamado selvagem em *A maçã no escuro*, vale ressaltar que Nascimento na seção “Clarice e o não humano: rastros”, que poderia ser o momento oportuno, não menciona o romance para fins de análise da presença animal na trajetória de Martim; entretanto, pela própria organização de seu pensamento, vê-se que é possível alargar as tópicas desenvolvidas ao longo do estudo para vários textos da autora. De qualquer forma, é possível dizer que as evidências de uma animalidade podem ser vislumbradas na própria obra, como demonstra o trecho seguinte:

Naquele porão vegetal, que a luz mal nimbava, o homem se refugiava calado e bruto como se somente no princípio mais grosseiro do mundo aquela coisa que ele era coubesse: no terreno rastejante a harmonia feita de poucos elementos não o ultrapassava nem ao seu silêncio. O silêncio das plantas estava no seu diapasão: ele grunhia aprovando. Ele que não tinha nada a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que em breve deixara de ser uma pessoa. (LISPECTOR, 1961, p. 90, grifos nossos).

Nesse ínterim, a leitura da crítica de Evando Nascimento torna-se “iluminadora” para pensarmos a ficção de Lispector. Nela, várias temáticas são postas para defender a linha de pensamento que encara o texto como oportunidade para revelar o pensamento por meio da reflexão crítica das narrativas, como já explicamos.

## **A MAÇÃ NO ESCURO E A CONTRIBUIÇÃO CRÍTICA DE NUNES E NASCIMENTO**

Comparativamente, Benedito Nunes dedica maior fôlego ao exame de *A maçã no escuro*. Nunes, como afirma Sônia Roncador (2002), desenvolve uma crítica de cunho mais existencialista. Segundo ela, “[...] críticos posteriores enfatizaram as afinidades entre seus trabalhos e outras formas narrativas modernas como o romance existencialista sobretudo a partir dos estudos de Benedito Nunes ainda na década de 60” (RONCADOR, 2002, p. 12). Recorrendo ao primeiro trabalho de Nunes, não é difícil percebermos a afirmação de Roncador. Pelo primeiro e segundo capítulo, “A Náusea” e “A Experiência mística”, respectivamente, vemos como a influência existencialista afirma-se neste estudo e mais tarde em outros livros. Na “Introdução” do livro de 1966, ele argumenta:

Este ensaio é uma tentativa para interpretar coerentemente a ficção de Clarice Lispector, cuja importância cresceu muito, sobretudo depois do aparecimento de *A Maçã no Escuro* (1961). *A Paixão Segundo G.H.*, de 1964, recebido pela crítica com respeitoso silêncio, quebrado por uma ou outra apreciação, ainda não foi devidamente avaliado quanto ao lugar que ocupa na prosa de ficção da extraordinária escritora. Houve mesmo, a propósito desse último romance de Clarice Lispector, reações de surpresa e de estarrecimento. Chegou-se até a falar no hermetismo da autora, de seu culto a vaguidão, e da incomunicabilidade final dos propósitos da romancista. [...]. Preocupamo-nos mais em caracterizar a atitude criadora da romancista, e a concepção-do-mundo, marcadamente existencialista, que com essa atitude se relaciona, do que em analisar a estrutura da criação literária propriamente dita. (NUNES, 1966, p. 11-12).

Benedito Nunes, o grande intérprete de Clarice Lispector, leu a ficção clariceana à luz do existencialismo, como demonstra a preocupação do estudo de 1966. O crítico, como fica evidente em outros trabalhos, influenciado pelo pensamento de Martin Heidegger, sobretudo quando da publicação de *Passagem para o Poético — Filosofia e Poesia em Heidegger*, de 1986, passou a envolver a sua crítica no que ele chamava de “transa” entre a filosofia e a literatura. O pensamento de Heidegger, por exemplo, já era usado para fins interpretativos em *O Mundo de Clarice Lispector (ensaio)*. Da mesma maneira, em “Introdução” ao livro *Leitura de Clarice Lispector*, de 1973, ele ressalta o caráter existencialista nas obras de Lispector: “[...] da obra de Clarice Lispector, não podem deixar de repercutir na concepção-do-mundo relacionada com a temática existencial que se projeta em diversos escritos da autora” (NUNES, 1973, p. XXI, grifo nosso).

Em tom de quase recomendação, Nunes traça e demarca a sua crítica, inserindo-a na história da recepção de Lispector no Brasil. Para isso, demonstra o desejo de uma interpretação existencialista nas introduções dos dois primeiros trabalhos do crítico. A ênfase no instrumental para ler os textos de Clarice Lispector parece constituir-se num projeto crítico de Nunes, como faz lembrar Olga de Sá: “Há, no projeto crítico de Benedito Nunes, uma evolução decidida já no último capítulo ‘Linguagem e Silêncio’ do seu primeiro ensaio, no sentido de caracterizar o movimento da escritura ficcional de Clarice Lispector” (SÁ, 1979, p. 57). Curiosamente, no mesmo estudo de Sá, a autora apresenta um breve texto de Clarice Lispector leitora, nesse caso, do filósofo, no qual afirma aprender sobre si mesma com o outro, o crítico: “Benedito Nunes, não é? Ele é muito bom. Ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi” (LISPECTOR *apud* SÁ, 1979, p. 57).

Portanto, a leitura de *A maçã no escuro*, por Benedito Nunes, assume um projeto crítico, cujos alicerces estão arrolados, desde o seu primeiro ensaio, nas diretrizes do existencialismo. Nessa “lente” existencial, a literatura de Lispector ganhará força entre os leitores do Brasil e do mundo, o que é comprovado pela citação de Nunes entre diversos trabalhos acadêmicos. Superado ou não alguns pressupostos levantados, o crítico continua sendo lido, citado e estudado como intelectual de método bem projetado.

No romance, portanto, Nunes realça a perspectiva existencialista no itinerário de Martin, configurando-se em uma dupla trajetória, motivo de ambiguidade e paradoxo, ou seja, a rebelde romântica e a religiosa ascética. Vê-se que nessa dupla ação, o Ser prefigura como questão o



envolvimento também da linguagem e seu drama: “[...] o caráter problemático da forma narrativa em *A maçã no escuro*, de que os enunciados modais são o indício, manifesta-se principalmente por uma *temática da linguagem* comum às duas linhas da ação, a romântica e a mística, que confluem no itinerário de Martim” (NUNES, 1995, p. 51, grifos do autor). Nesse ponto, a linguagem, como tema que traz no seu bojo o dramático na narrativa, manifesta-se, segundo Nunes, na “perda da linguagem”, como evoca o discurso do narrador. Essa perda perfaz-se naquilo que o crítico considera como “solitarização”, movimento este que tem um fundo místico, evangélico, marcado pelo silêncio e pela contradição. De acordo com Nunes:

O episódio da entrada no bosque em “noite escura”, na terceira e última parte do romance, está em correspondência com a passagem do Sermão às Pedras. No sentido de uma temática da linguagem, que deixa em suspenso o alcance místico do incidente, a conversão religiosa, por que teria passado Martim nesse lugar, parece mais uma peripécia retórica. Quem antes se defrontara com a palavra *crime*, defronta-se agora com a palavra “salvação”, que o empolga. (NUNES, 1995, p. 52, grifo do autor).

Nessa citação, no entanto, temos presente o cerne da interpretação de Nunes. No que diz respeito à solidão, portanto, o silêncio de Martim ao longo da expiação e da animação em relação à possibilidade de salvação, vemos uma análise que corrobora o caráter místico. Como um herói santo no deserto, o homem entra numa verdadeira experiência meditativa que envolve a si mesmo e a linguagem, como defende Nunes:

Como a existência pessoal de Martim, que fracassa, também fracassa o dizer da narrativa. Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa - liberdade e ação, bem e mal, conhecimento e vida, intuição e pensamento, o cotidiano e as coisas, Deus e a existência humana - que aparecem entrelaçados na prática meditativa de *A maçã no escuro* - podem ser reduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa: *o problema do ser e do dizer*. (NUNES, 1995, p. 57, grifos do autor).

A “latitude” metafísica fê-lo, em síntese, interpretar a narrativa de Lispector no interior de um projeto crítico que se alarga para a interpretação de todos os romances da escritora, segundo o existencialismo e suas questões. A temática do silêncio, “solitarização”, da busca religiosa e mística, pois só podem estar implicadas no amálgama da metafísica e seus problemas filosóficos, transportados, em “transa”, no jogo da contribuição entre o conhecimento advindo da filosofia para a literatura, e vice versa.

Mais recente é a crítica de Evando Nascimento, como tivemos oportunidade de argumentar anteriormente. Sua trajetória acadêmica parece evidenciar um imenso interesse pela produção ficcional de Clarice Lispector, trabalhando, principalmente com temáticas que se desenvolvem na aproximação dessa literatura com a Natureza, o selvagem, o Mal e o Erro. Nascimento, também professor universitário e autor de ficção, inaugurou a sua crítica de Lispector, quando já produzia um trabalho acadêmico de grande fôlego, a relação entre o pensamento de Derrida com a literatura, objeto de conclusão de um Doutorado, em 1995, mais tarde publicado em livro, em 1999, cujo o título é *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da*



*desconstrução*. Nesse livro, Nascimento já menciona um termo que utilizará para pensar a obra de Clarice. Trata-se da literatura pensante, imbuído pelas leituras de Derrida. Sobre as preferências desse intelectual francês, ele declara:

No plano da literatura, a preferência de Derrida se faz por autores como Celan, Ponge, Shakespeare, Joyce, Poe, Baudelaire, Genet, Kafka, Jabès... uma série em que Mallarmé não é certamente o menor deles. A escolha se justifica pelo tipo especial de literatura que praticaram: chamaria, por antecipação, *uma literatura pensante*. (NASCIMENTO, 1999, p. 22, grifo do autor).

O que ele chama de literatura pensante, nesse sentido, explica o seu interesse pela produção ficcional da autora, no qual emerge todas as temáticas mencionadas. Vale a pena ressaltar que o autor se encontra ainda em plena produção acadêmica, sendo inviável, portanto, uma reflexão fechada do seu pensamento. De sorte, sabemos o material instrumental teórico que utilizou até agora para elaborar a sua interpretação de romances, como *A maçã no escuro*. Desse instrumental, podemos pensar a maneira como o silenciar de Martim fê-lo aproximar-se ao grunhir selvagem. O fugitivo emudece para melhor contemplar, passando a comunicar-se com a natureza, em um movimento de mistura e entrega. Como aponta Nunes (1995, p. 43): “Martim está mais próximo da Natureza do que das mulheres da fazenda”. Contudo, indagamo-nos: como se dá essa aproximação, ou, ainda, como esse contato se alarga no modo de agir, andar e comunicar de Martim? Na interpretação de Nascimento, podemos encontrar algumas respostas interessantes, sobretudo em sua defesa, relacionando ao chamado ou vocação pelo animal, em que é possível “ouvir ecos” do livro *O animal que logo sou*, de Derrida, como fica evidente nesta passagem: “O que este animal é, o que ele terá sido, o que ele seria, quereria ou poderia ser, talvez eu o seja” (DERRIDA, 2002, p. 63).

Em suma, o romance é citado em vários momentos ao longo do estudo de Nascimento. Dessa forma, quando as temáticas de discussões são levantadas pelo crítico, mesmo quando a narrativa não é mencionada, parece ser tarefa do leitor associá-las como possibilidade de discussão a partir da temática em questão. Nesse caso, quando o “chamado” pelo selvagem é apresentado, o estudioso não se refere à narrativa, *corpus* específico de nosso trabalho; todavia, como já argumentamos, a possibilidade de incluí-lo é enorme, haja vista que a obra consegue corresponder a essa leitura a partir de diversos momentos do itinerário de Martim<sup>2</sup>. O homem mistura-se à terra, privilegia o informe<sup>3</sup> em determinadas situações. Em silêncio, aprova atos, grunhindo.

Nesse “chamado”, poder-se-ia encontrar uma explicação para o silêncio de Martim, que se imbrica entre o primário selvagem e o informe, quando não há palavra, sendo apenas grunhidos e latências: “[...] como se nenhum passo tivesse sido dado. Pois no escuro ele era apenas

<sup>2</sup> Enumeramos, aqui, vários trechos que comprovam esse chamado selvagem: “tinha agora todos os sentidos que tem um rato” (LISPECTOR, 1961, p. 102), “quando dormia, dormia. Quando trabalhava, trabalhava. Vitória mandava nele, ele mandava no próprio corpo. E algo crescia com rumor informe” (LISPECTOR, 1961, p. 103), “Na imundície penumbrosa havia algo de oficina e de concentração como se daquele enleio informe fosse aos poucos se apontando concreto mais uma forma” (LISPECTOR, 1961, p. 104), “pertencia agora ao curral” (LISPECTOR, 1961, p. 108), “O calor do corpo do homem e dos bichos se confundiu na mesma mornidão amoniada do ar. O silêncio do homem automaticamente se transformara. Ele enfim ganhara uma dimensão que uma planta não tem” (LISPECTOR, 1961, p. 107).

<sup>3</sup> Em relação ao informe, é oportuno recorrermos, em nota, ao verbete “Informe” do filósofo francês Georges Bataille (2018, p. 147): “Termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha a sua forma. [...] Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escaro”.

aquela coisa informe com um único sentimento primário. Num único pulo de recuo, ele de novo acabara de se afastar do território da palavra” (LISPECTOR, 1961, p. 243). Nascimento, contrapondo-se, em certa medida, à crítica existencialista, mesmo não negando o caráter religioso da existência de Martim, reclama um alargamento da reflexão, principalmente no que tange à perda da linguagem. Para ele:

Não vamos reduzir, evidentemente, *A maçã no escuro* a fábula moralista de teor cristão. A travessia de Martim e a perda da linguagem como corrosão da identidade são ganhos fundamentais para nossa literatura e para nossa cultura. As malhas da lei jamais conseguirão recuperar essa devastação da linguagem e seus clichês (da *doxa*, como diria Barthes, 1995), pois atos de Martim se inscrevem por meio da força de um pensamento singular. (NASCIMENTO, 2012, p. 271).

Temos, aqui, prefigurado a imensa contribuição de Evando Nascimento em torno da interpretação da ficção clariceana. De certo modo, ele nos permite “olhar” para o lado oposto de uma tradicional leitura, principalmente romanesca da autora, no qual um viés “menos metafísico” se configura. Ao atentar-se para a vocação ou chamado para com o animal, o crítico inaugura uma perspectiva que nos estimula novas interpretações de toda a obra de Lispector. Ainda sobre *A maçã no escuro*, ele considera que:

O assassinato da linguagem consensual para obrigar a repensar as relações entre inocência, infância, pecado, mal, maldade, mal do mal, pior, e o que daí decorre — tudo isso é irrevogável, tem força de lei, de outra lei, *como lei da alteridade* que está na base de todo pensamento intensivo. (NASCIMENTO, 2012, p. 271-272, grifo nosso).

O assassinio da linguagem, portanto, é o “efeito” de uma disposição para a alteridade, despertada em Martim quando do contato mais próximo, em solidão, com a Natureza. Assim, se aquele movimento de “solitarização”, na qual considerou Benedito Nunes, leva-o a um itinerário meditativo, dividido entre as linhas rebelde e religiosa, sempre imbuído de uma evangélica oportunidade de salvação, em Nascimento, a solidão do herói, ao tornar-se “afásico”, como pensa Olga de Sá (2004) no livro *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, fê-lo atento ao outro, em alteridade, de cujo silêncio e emudecimento é o efeito.

Não queremos, com isso, invalidar uma leitura em detrimento da outra, antes estamos estimulando uma reflexão de total abertura interpretativa do romance, a qual requer uma abordagem que analise a interpretação da narrativa na história da recepção. Vê-se, em síntese, que *A maçã no escuro*, ao lado de *A Paixão Segundo G.H.*, fez consolidar o nome de Lispector no “Panteão das Letras”. Recorrendo ao comentário crítico de Álvaro Lins, Nascimento declara:

A despeito da miopia (relativa, como se verá) do crítico Álvaro Lins, declarando que ela estaria entre os chamados mas não entre os escolhidos no panteão das Letras, sua reputação só faria crescer nos anos 1950 e se consolidaria a partir dos anos 1960, depois de *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.* e outros textos decisivos de nossa cultura. (NASCIMENTO, 2012, p. 280).

Com essas leituras, do início da recepção crítica da obra de Clarice Lispector, representada, neste trabalho, por Benedito Nunes, passando pela mais recente, a de Evando Nascimento, conseguimos construir um panorama da evolução crítica dessa escritora. Evolução, aqui, não quer dizer ultrapassar uma para emergir a outra, mas abertura para novas e coerentes novidades interpretativas. Nessas políticas da interpretação, sabemos também como a reflexão crítica de Nunes se propagou e influenciou vários acadêmicos, citado em dissertações e teses nas universidades do Brasil e do Mundo. Da mesma forma, vemos os trabalhos de Nascimento ganhar um imenso fôlego, lendo pela via de temáticas atuais do ponto de vista político e das relações sociais, como se dá na referência à alteridade e à natureza, caros se fôssemos pensar a existência de uma possibilidade de leitura pelas “lentes” da biopolítica a partir da experiência de personagens, como Martim, por exemplo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, a recepção crítica da obra de Clarice Lispector alcança um maior fôlego na década de 1960, com a publicação dos romances *A maçã no escuro* e *A Paixão Segundo G.H.* No que diz respeito à crítica especializada, Benedito Nunes é um nome importante na história da recepção da ficção clariceana. Para fins cronológicos, o romance *A maçã no escuro*, *corpus* deste trabalho, foi publicado em 1961, enquanto o primeiro trabalho publicado de Nunes, em livro, data de 1966, portanto relativamente próximo do aparecimento de *A maçã no escuro*. Decorridos anos dos três trabalhos de Nunes, temos o aparecimento do estudo de Evando Nascimento, publicado em 2012, realizado juntamente a pesquisas realizadas a partir do pensamento do filósofo francês Jacques Derrida.

Em síntese, temos duas leituras do romance *A maçã no escuro*. A primeira, de Nunes, interpreta o itinerário de Martim pela via do existencialismo, cujas questões fundamentais estão arroladas sob perspectiva místico-religiosa, tendo como chave a ideia contraditória entre rebeldia e religiosidade. A segunda, de Nascimento, inserida nas interpretações mais recentes, inaugura uma perspectiva pelas vias da alteridade, nas quais se coadunam os chamados e as vocações pelo selvagem. Passando por entre as duas leituras, trata-se de interpretações coerentes, pois as ideias manifestam-se claramente a partir da própria obra. Em suma, este trabalho carrega no seu bojo a tentativa de estimular uma reflexão crítica sobre a recepção da narrativa *A maçã no escuro*, tendo como cerne a defesa das duas leituras, inseridas no seu devido tempo histórico.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. **Documents**. Tradução João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Sivadi, 2010.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LISPECTOR, C. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

MACHADO, R. Helena de Oliveira. Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, p. 119-130, 17 jun. 1989.

MEDEIROS, D. A. **As faces melancólicas de Martim em A Maçã no escuro, de Clarice Lispector**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2014.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a Literatura**: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999.

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

NUNES, B. **O mundo de Clarice Lispector (ensaio)**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

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

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

NUNES, B. Poesia e Filosofia: uma transa. *In*: ROHDEN, L.; PIRES, C. (org.). **Filosofia e Literatura**: uma relação transacional. Ijuí: Editora Unijuí, 2009. p. 17-36.

RONCADOR, S. **Poéticas do empobrecimento**: a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002.

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

SÁ, O. de. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

VIEIRA, T. M. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. São Paulo: Annablume, 2004.

# O PAPEL SOCIAL FEMININO NO CONTO “A FUGA”, DE CLARICE LISPECTOR

## THE FEMININE SOCIAL ROLE IN THE SHORT STORY “A FUGA”, BY CLARICE LISPECTOR

Ana Paula Franco Nobile Brandileone\*

UENP

Lorena Salviano Alves\*\*

G-UENP

**Resumo:** Este artigo teve por objetivo analisar o conto “A fuga”, de Clarice Lispector, publicado no ano de 1940, a fim de discutir aspectos ligados ao papel feminino, figurado na protagonista Elvira. Buscou-se situar a produção literária da autora no contexto da década de 1940, quando ainda predominavam narrativas de cunho regionalista. No que tange aos resultados obtidos com a presente análise, que se deu sob à luz de estudos de Brasil (1969), Candido (1970, 1987a, 1987b), Sússekind (1984), Nunes (1989), Santiago (1999), Bourdieu (2012), Bosi (2015), Zolin (2015), entre outros, foi possível constatar que a autora, além de apresentar um modelo narrativo e estético dissonante à ficção de 1940, fraturando o compromisso de retratar a realidade brasileira, também desnudou a realidade social feminina, promovendo uma crítica aos valores patriarcais e aos padrões dominantes de gênero.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. “A fuga”. Novo modelo narrativo e estético. Papel social feminino.

**Abstract:** This article aimed to analyze the short story “A fuga”, by Clarice Lispector, published in 1940, in order to discuss aspects related to the feminine role, represented by the protagonist Elvira. It was sought to situate the literary production of the author in the context of the 1940s, period when regionalist narratives prevailed, figuring aspects of the national reality. Regarding the results obtained with this analysis, based on studies by Brasil (1969), Candido (1970, 1987a, 1987b), Sússekind (1984), Nunes (1989), Santiago (1999), Bourdieu (2012), Bosi (2015), Zolin (2015), among others, it was possible to verify that the author, besides presenting a narrative and esthetic model dissonant of the fiction of 1940, fracturing the commitment to present the Brazilian reality, also revealed the feminine social reality, promoting a critique of patriarchal values and dominant gender patterns.

**Keywords:** Clarice Lispector. “A fuga”. New narrative and esthetic model. Feminine social role.

---

\* Professora Associada do curso de Letras e docente do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5446-3957>. E-mail: <apnobile@uenp.edu.br>.

\*\* Graduanda do curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2375-1504>. E-mail: <lorenasalviano@outlook.com>.

## CLARICE LISPECTOR NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO DO SÉCULO XX

No ano de 1943, Clarice Lispector foi projetada no cenário literário moderno brasileiro com o romance intitulado *Perto do coração selvagem*. Apesar de, atualmente, suas obras serem apreciadas positivamente, na década de 1940 seu romance de estreia foi recepcionado com resistência por parte dos críticos da época, como é o caso de Álvaro Lins, em 1944, em artigo intitulado *A experiência incompleta: Clarisse<sup>1</sup> Lispector*, que teria abalado muito a jovem estreada. Apesar de reconhecer a originalidade do romance, Lins entende que a autora faz uso exacerbado do lirismo, o que acaba por desnudar uma personalidade particular, esta, segundo o crítico, característica própria da escrita das mulheres: “O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem*, será exatamente, aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana” (LINS, 1944, p. 189). Já o título do artigo, refere-se às ponderações finais do crítico, que reverberam a impressão de que o romance não estava realizado, sua estrutura como obra de ficção estava incompleta/inacabada.

Na contramão de Lins (1944), Milliet afirmou com otimismo: “Raramente o crítico tem a alegria da descoberta” (MILLIET *apud* SANTIAGO, 1999, p. 13). Antes de Lins e Milliet, Candido (1970), no ano da publicação da obra, mostrou-se surpreendido com a estreada autora, que teria dado, à nossa literatura moderna, um romance de tom “mais ou menos raro”. Não obstante o autor considerar a autora ainda uma principiante, reconheceu na obra de Clarice Lispector a ousadia e a raridade, comparada a outros escritores da época: “[...] dentro da nossa literatura, é *performance* da melhor qualidade” (CANDIDO, 1970, p. 128, grifo do autor). Mais tardiamente, Santiago (1999) vislumbra nela a novidade, por inaugurar um “novo curso” na literatura no Brasil.

Inserindo a estreia de Clarice Lispector no contexto da história da literatura brasileira do século XX, Santiago (1999) afirma que a escritora rompeu com pressupostos estéticos e ideológicos alicerçados no instinto e/ou na consciência de nacionalidade, fraturando os moldes da trama novelesca oitocentista, a qual trazia à tona, de forma direta ou indireta, acontecimentos da vida nacional. Isso quer dizer que a ficção estava, até então, “[...] a serviço de acontecimentos, seja atrelada a eles, para confirmá-los e dar-lhes peso institucional, seja em descrença deles, para negá-los e, dessa maneira, dar-lhes peso pelo avesso crítico” (SANTIAGO, 1999, p. 13). Entre alguns desses acontecimentos da formação colonial e do desenvolvimento nacional que concorrem para a afluência das tramas novelescas, estão a descoberta do Brasil, a colonização europeia, os acontecimentos ligados à escravidão, à independência e à república no Brasil, bem como à modernização da nação. Nesse contexto, a “boa” literatura brasileira, antes de Clarice, ligava-se a esses aspectos da vida brasileira, o que inclui a caracterização e o desenvolvimento dos personagens, espaço narrativo e trama novelesca naturalista.

Nessa perspectiva, Clarice não apenas dá as costas para a auréola interpretativa do acontecimento, como também à era do romance brasileiro das décadas de 1930 e 1940, que estava fundada nas obras regionalistas e de teor social, inaugurando “[...] uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna” (SANTIAGO, 1999, p. 15). Em linhas gerais, o denominado romance social está assentado no enfoque sobre a vida dos humildes,

<sup>1</sup> Como grafado no artigo de Álvaro Lins.



na obsessão fotográfica e documental, daí a descrição minuciosa de ambientes e das sugestões da natureza, e nos personagens, na sua grande maioria, sem densidade psicológica. E, assim como a ficção oitocentista, não pressupõe obras e autores que se isentem de retratar o “instinto de nacionalidade”, ou, como quer Sússekind (1984, p. 31), que “[...] não deixem traços claros de brasilidade nos seus textos”. Diferentemente daquela, a ficção brasileira de 1930 incorpora o espírito crítico da época, absorvida pela noção de “país subdesenvolvido”. Dessa perspectiva desalentada da realidade brasileira é que nasce a denúncia social e o caráter engajado dos textos literários, tão cobrado à época. A euforia e a esperança, que se alicerçavam na ideia de um país que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso no futuro, deram lugar ao pessimismo; da “noção de país novo” para a noção de “país subdesenvolvido”:

O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira — como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais. (CANDIDO, 1987a, p. 142).

É, então, nesse contexto estético e político, dada a militância dos romances sociais, que o romance *Perto do Coração Selvagem* foi publicado; na contramão do que até então era a tônica da ficção brasileira. Não por acaso, Santiago (1999) busca evidenciar a novidade da ficção de Clarice nas letras nacionais que, em vez de tematizar as classes oprimidas e desamparadas da sociedade e, portanto, o caráter coletivo da sociedade brasileira, centrou-se no indivíduo; em vez do engajamento social, firmou-se sobre o mundo construído na introspecção, num claro apego a ideias e rumos universais, em detrimento do realismo objetivo.

Ecoando como uma voz dissonante na ficção brasileira da época por violar o compromisso da literatura brasileira com a identidade nacional, como aponta Santiago (1999, p. 14), é que a produção literária de Lispector foi considerada sentimental, como a de “[...] querer demonstrar que o compromisso do texto ficcional não era com a interpretação do acontecimento propriamente dito, mas com certa emoção privada que estava sendo desnudada pela escrita e, em seguida, entregue em letra impressa ao público”. É o caso de Candido (1970, p. 128), quando assevera: “Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação”.

Dada a incompreensão dos traços característicos da sua ficção, Clarice obteve reconhecimento da crítica e do público apenas anos mais tarde. Para Candido (1987b), o “toque novo” do seu romance de estreia estava assentado na prioridade dada à linguagem literária e que colocava em segundo plano o tema. Desse modo, a elaboração do texto torna-se aspecto decisivo para que a ficção atinja o seu máximo efeito. Nesse sentido, não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota em determinados aspectos do mundo e do ser, uma vez que só existem e atuam na medida em que é discurso literário. Concepção de literatura que exigiu dos críticos uma mudança de ponto de vista: de um lado, considerar que a força da ficção também pode residir na criação “mundos imaginários”; e, de outro, reconsiderar a atitude disjuntiva de catalogar determinada obra como de direita ou de esquerda, psicológico ou social. Sob esse viés, Candido (1987b, p. 210) afirma: “Ela [Clarice] é provavelmente a origem das tendências desestruturastes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com gosto pelos contornos fugidios”.

Também para Bosi (2015), a narrativa de Clarice Lispector rompe com o enredo factual ao se apropriar de metáforas insólitas e evidenciar o fluxo de consciência, colocando em destaque o universo íntimo de seus personagens; subjetividade que transcende o nível psicológico:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto*. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irreduzível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora [...]. (BOSI, 2015, p. 452, grifo do autor).

Nesse contexto, é possível afirmar que, desde o seu surgimento nas letras brasileiras, os textos de Clarice buscam, por meio da linguagem, desnudar e revelar o que há de mais recôndito, daí centrarem-se na existência do indivíduo e na sua densa introspecção. Em seu famoso romance *Água viva*, a autora registra: “Quero como poder pegar com a mão a palavra [...]. Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p. 12-13).

Diante do exposto, pode-se dizer que, em meio às obras da segunda geração modernista, marcadas pela ficção regionalista de cunho social, fica explícito o rompimento causado pelo romance de estreia clariceano, conforme se destacou anteriormente, e que, apesar de ter sido recepcionada com resistência por parte dos críticos da época, anos mais tarde a autora se consagraria e conquistaria espaço próprio na literatura brasileira. Entretanto, para além da relevância de discutir a “novidade” trazida pela narrativa de Clarice em meio à produção literária nacional da década de 1940, este artigo teve por objetivo analisar o conto “A fuga”, produzido antes mesmo da publicação de *Perto do coração selvagem* – que levou a autora a ganhar visibilidade no cenário nacional –, a fim de explorar o papel social assumido pela protagonista, Elvira, que, vivendo em um casamento infeliz, resolve abandonar o lar. Ao centrar-se, portanto, em Elvira, na tentativa de desnudar sua subjetividade e revelar seus dilemas, o conto rompe com o compromisso de retratar a realidade do país, expondo ao leitor a realidade social feminina.

## APRISIONAMENTO VERSUS LIBERDADE: ANÁLISE DO CONTO “A FUGA”

Publicado postumamente na coletânea *A bela e a fera* (LISPECTOR, 1999a), em 1979, o conto “A fuga” e outros sete englobam um conjunto de textos que foram escritos nas décadas de 1940 e 1970 por Clarice Lispector. Apesar da publicação tardia, “A fuga” data do ano de 1940; assim, o conto antecede a estreia da autora nas letras nacionais, com *Perto do coração selvagem*, em 1943. Publicado recentemente na coletânea *Todos os contos* (2016c), “A fuga” se insere na seção “Primeiras histórias”, que apresenta os seus primeiros escritos literários, que datam da fase da sua juventude, no início da década de 1940. Nesse período, Clarice ainda não era casada e atuava como jornalista e estudante de Direito, no Rio de Janeiro.

Não é novidade que a produção contística e romanesca da autora coloca, na maioria das vezes, a figura feminina e seu cotidiano como centro da trama. Em “Primeiras histórias”, por exemplo, dos dez contos que compõem a coletânea, oito são protagonizados por personagens femininas e revelam seus dilemas e experiências. Como prenunciado no título, o conto selecionado, intitulado “A fuga”, apresenta ao leitor a história de Elvira, uma mulher casada, que caminha pelas ruas do Rio de Janeiro em um dia chuvoso, após abandonar o lar. O motivo da fuga da protagonista é o sentimento de aprisionamento causado pelo casamento, que se acentua pela monotonia do seu dia a dia: “Abre a boca e sente o ar fresco inundá-la. Por que esperou tanto tempo por essa renovação? Só hoje, depois de doze séculos” (LISPECTOR, 2016a, p. 90-91). É, então, em um dia abafado e de calor sufocante, que Elvira, aliviada, toma a iniciativa de partir: “Um vento fresco circulava pela casa, aliviava o seu rosto quente. Ficou mais calma, então. Vestiu-se, juntou todo o dinheiro que havia em casa e foi embora” (LISPECTOR, 2016a, p. 91).

O desejo de renovação, o que inclui deixar de ser “mulher casada” para ser “apenas uma mulher”, é desencadeado pela epifania que, segundo Rosenbaum (2002), refere-se a uma repentina iluminação e/ou compreensão advinda das situações e dos gestos mais insignificantes do cotidiano; momento expresso no excerto a seguir:

Fazia calor e ela sufocava. Abriu todas as janelas e as portas. Mas não: o ar ali estava imóvel, sério, pesado. Nenhuma viração e o céu baixo, as nuvens escuras, densas. Como foi que aquilo aconteceu? A princípio apenas o mal-estar e o calor. Depois qualquer coisa dentro dela começou a crescer. De repente, em movimentos pesados, minuciosos, puxou a roupa do corpo, estraçalhou-a, rasgou-a em longas tiras. O ar fechava-se em torno dela, apertava-a. Então um forte estrondo abalou a casa. Quase ao mesmo tempo, caíam grossos pingos d’água, mornos e espaçados. Ficou imóvel no meio do quarto, ofegante. A chuva aumentava. Ouvia seu tamborilar no zinco do quintal e o grito da criada recolhendo a roupa. Agora era como um dilúvio. Um vento fresco circulava pela casa, alisava seu rosto quente. Ficou mais calma, então. Vestiu-se, juntou todo o dinheiro que havia em casa e foi embora. (LISPECTOR, 2016a, p. 91).

No que tange à epifania, a chuva se revela um elemento de grande carga simbólica. No romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1998c), a chuva representa a transitoriedade e as transformações da protagonista Lóri; já no conto “A fuga”, atua como forma de expressão do estado de espírito de Elvira, como na crônica “Alegria mansa”, da coletânea *A descoberta do mundo*: “Vou então à janela, está chovendo muito. [...]. Estamos ocupadas ambas em fluir” (LISPECTOR, 1999b, p. 99). Por isso, os acontecimentos nas narrativas clariceanas adquirem importância secundária, como é o caso do conto em análise, já que a chuva é imagem criada pela autora para figurar os conflitos íntimos da protagonista e sua crise interior. Desse modo, é possível observar que a chuva, no momento epifânico, traz à tona o mundo subjetivo da personagem, corroborando o que é dito por Brasil (1969), que afirma que o episódio externo passa a adquirir uma importância secundária em relação à ação interna.

O excerto anterior de “A fuga” também configura o que Nunes (1989) denomina de tensão conflitiva, comumente encontrado nos escritos de Clarice. Esse conceito está relacionado a um episódio que se qualifica como núcleo da trama, vinculado diretamente à crise da personagem e à sua própria interioridade: “[...] o episódio único que serve de núcleo à narrativa

é um momento de *tensão conflitiva* [...] tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe” (NUNES, 1989, p. 84, grifo do autor). No conto, o ato de libertar-se rasgando as vestes e, em seguida, experimentar o frescor trazido pela chuva que caía violentamente, relacionam-se diretamente aos dilemas vivenciados por Elvira que, naquele momento, inicia o processo de exercer as suas vontades, depois de 12 anos casada.

Ao mergulhar na vivência interior da personagem, o narrador deixa entrever uma mulher subjugada ao marido e “aprisionada” ao espaço doméstico, o que gera, ao longo da narrativa, um jogo de oposições representado pela dualidade de ideias relacionadas a duas palavras-chave: aprisionamento *versus* liberdade. Ainda que Elvira não realize trabalhos domésticos, sua rotina se institui no espaço da casa; representação comumente associada às personagens femininas nas obras literárias, incluindo os romances brasileiros contemporâneos (DALCASTAGNÈ, 2005; ZOLIN, 2015). Isso também se deve ao fato de o conto espelhar os valores vinculados à sociedade patriarcal que, desde a antiguidade, tem a ver com a noção de patriarcado que, por sua vez, remonta à autoridade do *pater familias* – expressão latina que se refere ao “pai de família” – e que aponta o homem como sujeito mais elevado no estatuto familiar. Cabe ressaltar que o patriarcado não significa, entretanto, apenas o poder do “pai” dentro das relações familiares, já que é uma organização social estruturada, centralizada na figura masculina e em sua supremacia (NOGUEIRA, 2016). Diante dessa hegemonia masculina, as mulheres acabam ocupando uma posição de subalternidade dentro dessa hierarquia social e, desse modo, destinadas a procriar e a viver no ambiente doméstico, enquanto os homens podem ocupar cargos e posições de prestígio, sendo, inclusive, considerados superiores intelectualmente.

Nesse contexto, a associação entre a figura da mulher, o lar e a família tornam-se símbolo não apenas da esfera íntima da mulher, mas também espaço de pertencimento da personagem feminina. Situação antagônica dos personagens masculinos, cuja circulação é variada e, portanto, vai além dos muros da casa. O mesmo se dá em relação às ocupações desempenhadas pelas mulheres, cujas funções estão relacionadas ao âmbito do lar, tarefas tradicionalmente tidas como femininas; o que revela uma espécie de obediência velada aos padrões dominantes. No caso de Elvira, ela passa os seus dias cuidando da filha, Rosinha, do compromisso de acordar o marido “às sete horas em ponto” e lendo livros; esta a atividade de “[...] todas as tardes dos dias de todos os anos” (LISPECTOR, 2016a, p. 91). É válido assinalar que ainda que a personagem seja uma construção fictícia, sugere ao leitor o funcionamento das relações sociais e de gênero. Para Bourdieu (2012), em *A dominação masculina*, a ordem social funciona como uma máquina simbólica que determina a divisão de tarefas, de espaços e de papéis sociais:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 18).

No conto, Elvira desempenha papéis sociais de esposa, mãe e mulher do lar, nos moldes da sociedade patriarcal. Dedicando-se estritamente ao marido e à filha, seus dias são

insistentemente iguais, no ambiente interno, representado pela casa, local onde vive atrás de uma janela observando unicamente a passagem do tempo. Não por acaso é que ser “mulher casada” remete a aspectos negativos; prova disso são os vocábulos e os termos que compõem o campo semântico referente ao matrimônio:

Agora a chuva parou. Só está frio e muito bom. Não voltarei para casa. Ah, sim, é infinitamente consolador. Ele ficará surpreso? Sim, doze anos pesam como *quilos de chumbo*. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma *grande âncora*. E a pessoa está perdida. Seu olhar adquire um jeito de poço fundo. Água escura e silenciosa. Seus gestos tornam-se brancos e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transformá-la. Vive atrás de uma janela, olhando pelos vidros a estação das chuvas cobrir o a do sol, depois tornar o verão e ainda as chuvas de novo. [...].

Ela ri. Agora pode rir...Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. *Vou procurar um lugar onde pôr os pés*. (LISPECTOR, 2016a, p. 90, grifos nossos).

Além da monotonia diária que coloca Elvira atrás de uma janela para observar a passagem do tempo, rotina que a personagem vivencia há 12 anos (“doze séculos”), também é possível constatar que o casamento está relacionado a algo que “pesa”; associação estabelecida com “quilos de chumbo” e “grande âncora”. O vocábulo âncora se refere a uma peça de ferro composta por duas ou mais pontas presa a uma corrente que é lançada ao mar com o objetivo de fixar e impedir a movimentação de embarcações (DICIO, 2014). Transpondo esse conceito para a narrativa, pode-se dizer que o casamento atua como “âncora”, capaz de acorrentá-la e afundá-la, impedindo-a de se emancipar. Ao explorarem a simbologia dos 12 anos de casamento, El Fahl e Rocha (2017, p. 22) ressaltam que o seu significado é apresentado às avessas por Clarice: “Ao contrário da maciez da seda, símbolo dos 12 anos de casamento, esse tinha a densidade do chumbo. Este peso se assemelha para ela a uma grande âncora a puxá-la para baixo, tornando-a inerte e cada vez mais fixada ao seu papel doméstico [...]”. O mesmo vale para a expressão “quilos de chumbo”, que reforça o fardo desses 12 anos de casamento. No sentido conotativo, refere-se ao acúmulo de experiências, vivências e atribuições que, conseqüentemente, tornam-se algo “pesado” para o indivíduo suportar e carregar.

Ainda no que tange aos aspectos negativos relacionados à vida de mulher casada, no último parágrafo do excerto anterior – “Ela ri. Agora pode rir...Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde pôr os pés” (LISPECTOR, 2016a, p. 90) –, pode-se verificar que o narrador se omite e cede espaço para a reprodução do fluxo de pensamentos da própria personagem. Esse fragmento só pode ser compreendido se associado ao relato do narrador que, páginas antes, apresenta um período da infância da personagem, em que ela, na escola, inventara um homem com um sério problema: “Com ele a força da gravidade não pegava... Então ele caía para fora da terra, e ficava caindo sempre, porque ela não sabia lhe dar um destino” (LISPECTOR, 2016a, p. 89). Então, quando Elvira expressa que comia, dormia, vivia “caindo”, utilizando tempo verbal que denota duração dos fatos no tempo, remonta à ideia de algo que se repetia continuamente e do qual quer se libertar; daí a busca por um lugar onde colocar os pés. Mais uma vez, o casamento aparece carregado de um sentido pejorativo; aqui de estagnação e imobilidade. Justifica-se, portanto, o riso de Elvira, que traduz a satisfação de estar livre para caminhar, viver, buscar sua emancipação e seu próprio destino como “mulher”.

A partir, então, da seleção vocabular e do campo semântico empregado, pode-se afirmar que Clarice, sem ser uma feminista panfletária que escancara ideais feministas, põe à mostra, sob o viés da crítica social, os valores da sociedade patriarcal (XAVIER, 1999), e o casamento que, no conto, é sinônimo de enclausuramento, fixidez e opressão. Nesse contexto, a figura do marido não apenas concorre para a inibição da liberdade de Elvira, tolhendo os seus pensamentos e desejos, mas também representa, ainda que de forma sutil, a superioridade masculina, que se ratifica pelos papéis desempenhados e espaços sociais ocupados por cada um:

Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos. A princípio, isso lhe trouxera certa tranquilidade, pois costumava cansar-se pensando em coisas inúteis, apesar de divertidas. (LISPECTOR, 2016a, p. 89-90).

Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, o verbo tolher significa “[...] causar embaraço ou impedimento; estorvar; pôr obstáculo a; opor-se; obstar; impor proibição; proibir; vedar; não deixar manifestar-se; coibir; embargar; impedir; privar de” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2730). Sinônimos que, apesar de não empregar violência física, dialoga com o conceito de violência simbólica apresentada por Bourdieu:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 7-8).

No entanto, além de impedir/proibir/coibir os pensamentos da protagonista, o marido também exerce a sua autoridade controlando os seus desejos; representação do “bom senso”:

Seus *gestos tornam-se brancos* e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transformá-la. [...]. *Os desejos são fantasmas* que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso. *Por que é que os maridos são o bom senso?* O seu é particularmente sólido, bom e nunca erra. Das pessoas que só usam uma marca de lápis e dizem de cor o que está escrito na sola dos sapatos. Você pode perguntar-lhes sem receio qual o horário dos trens, o jornal de maior circulação e mesmo em que região do globo os macacos se reproduzem com maior rapidez. (LISPECTOR, 2016a, p. 90, grifos nossos).

Novamente, nesse trecho, o campo semântico utilizado carrega muitos sentidos que encaminham para a questões relacionados ao casamento e seus desdobramentos na vida da mulher. “Gestos brancos”, por exemplo, convidam o leitor a pensar no apagamento das atitudes, ações e anseios de Elvira; neutralizados pelo “bom senso” do marido, cuja expressão alude a discernimento, juízo, a uma forma sensata e equilibrada de decidir e julgar; razoabilidade, prudência; modo de agir que não é afetada pelas paixões, e que se pauta na razão, no equilíbrio, de acordo com a moral e os padrões (DICIO, 2009). Evidentemente que ter “bom senso” é uma qualidade que, na justa medida, é adequado e até desejável. No entanto, a sensatez, o equilíbrio e a capacidade de discernir o que é “certo” e “errado” do marido concorrem para que



Elvira se “apague” como indivíduo, haja vista que seus gestos se tornaram “brancos” e seus desejos, “fantasmas”. O marido é, ainda, descrito como alguém sólido, bom, que nunca erra e cujo conhecimento não tem limites; o que insinua a sua personalidade de indivíduo “infalível” e “perfeito”. Mais uma razão para a progressiva invisibilidade e objetificação da protagonista.

Já em um cenário pós fuga, Elvira caminha livre e solitária pelas ruas do Rio de Janeiro, e suas ideias e pensamentos mostram-se confusos e contraditórios, pois, apesar de desejar a liberdade, se questiona sobre voltar ou não para o seu lar: “Pensava sempre: ‘Mas que é que vai acontecer agora?’ Se ficasse andando. Não era solução. Voltar para casa? Não. [...] Tonta como estava, fechou os olhos e imaginou um grande turbilhão saindo do ‘Lar Elvira’” (LISPECTOR, 2016a, p. 88). Diferentemente do campo semântico que evoca o casamento, os que se referem à fuga e ao espaço externo denotam alegria, alívio pois “[...] três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma [...]” (LISPECTOR, 2016a, p. 88-89). Não obstante a hesitação em prosseguir, o sentimento de estar despreendida de seu papel social de esposa motiva a protagonista a manter o seu plano.

Com a fuga, Elvira rompe com um padrão de comportamento esperado para uma mulher da primeira metade do século XX, que, segundo Dalcastagnè (2005), geralmente são donas-de-casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas, e que estão destinadas a viverem apenas no espaço interno da casa: “A personagem que caminha pela cidade é, via de regra, o homem. Às mulheres, cabe a esfera doméstica, o mundo que a ficção lhes destina” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 43).

Não obstante as dúvidas e os receios, e de estar em um espaço pertencente (quase) exclusivamente ao masculino, a personagem segue seu caminho rumo à sua independência: “Ela tomara o ônibus na Tijuca e saltara na Glória. Já andara para além do Morro da Viúva” (LISPECTOR, 2016a, p. 89). No bairro da Glória, depara-se com o mar; elemento da natureza que, mais uma vez, carrega uma forte carga metafórica, pois desnuda os impasses vivenciados pela protagonista. O mar e outros elementos que remetem à presença da água, quando presentes nas obras de Clarice, incidem na construção da personagem, refletindo sua interioridade; em “A fuga” não é diferente:

O mar revolvía-se forte e, quando as ondas quebravam junto às pedras, a espuma salgada salpicava-a toda. Ficou um momento pensando se aquele trecho seria fundo, porque tornava-se impossível adivinhar: as águas escuras, sombrias, tanto poderiam estar a centímetros da areia quanto esconder o infinito. Resolveu tentar de novo aquela brincadeira, agora que estava livre. Bastava olhar demoradamente para dentro d’água e pensar que aquele mundo não tinha fim. Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés. Uma angústia pesada. (LISPECTOR, 2016a, p. 89).

Os sentimentos desencadeados pelo mar e seus mistérios aludem ao jogo de oposições que atravessa o conto. O mar não apenas contrasta com a simbologia da âncora que aprisiona e fixa a protagonista em um único lugar, mas sua imensidão e profundidade, sem limite, também traduzem a ideia de libertação adquirida com a fuga, permitindo-lhe infinitas possibilidades de explorar o mundo, sem as amarras do casamento:



Vale notar que a imagem do casamento como âncora a mantê-la presa no mar, sem poder experimentar de sua imensidão, contrasta com outras imagens que Elvira gera em sua reflexão, como quando contempla a água escura, imaginando o fundo do mar, tão imenso; a imagem do navio que viaja livre pelos oceanos, ou do homem imaginado na infância, a quem a gravidade não podia conter e que se movia pelo globo com toda liberdade e fluidez. (EL FAHL; ROCHA, 2017, p. 22).

Considerando a análise desenvolvida até aqui, importa destacar que o conto fratura a linearidade narrativa, pois os acontecimentos não são narrados em ordem cronológica. Tanto a epifania quanto os momentos que o leitor tem acesso às problemáticas vivenciadas pela personagem são apresentados sob a perspectiva subjetiva do tempo, que nada tem a ver com o tempo do relógio. Não por acaso, os níveis temporais passam a se confundir sem demarcação nítida entre presente, passado e futuro, isso porque a “[...] nossa consciência não passa apenas por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 1985, p. 82). Ao submergir na corrente psíquica de Elvira, o narrador traz à tona a sua consciência, cuja totalidade engloba, como atualidade, presente e passado, e o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas:

Agora está com fome. Há doze anos não sente fome. Entrará num restaurante. O pão é fresco, a sopa é quente. Pedirá café, um café cheiroso e forte. Ah, como tudo é lindo e tem encanto. O quarto do hotel tem um ar estrangeiro, o travesseiro é macio, perfumada a roupa limpa. E quando o escuro dominar o aposento uma lua enorme surgirá, depois dessa chuva, uma lua fresca e serena. E ela dormirá coberta de luar.

Amanhecerá. Terá a manhã livre para comprar o necessário para a viagem, porque o navio parte às duas horas da tarde. O mar está quieto, quase sem ondas. O céu de um azul violento, gritante. O navio se afasta rapidamente... E em breve o silêncio. As águas cantam no casco, com suavidade, cadência... Em torno, as gaivotas esvoaçam, brancas espumas fugidas do mar. Sim, tudo isso! (LISPECTOR, 2016a, p. 91-92).

Desarticulação temporal que também se traduz na perda de fronteira espacial. Constata-se nesse excerto que os espaços – restaurante, quarto de hotel e navio - figuram de forma simultânea na mente de Elvira; todos relacionados ao cenário pós fuga e aos planos que Elvira almeja realizar. Não obstante esses espaços e o tempo verbal se localizarem predominantemente no futuro, apresenta-se, entretanto, no tempo presente. Exemplo disso é o trecho em que a personagem planeja entrar no restaurante e, logo em seguida, já o descreve como se já estivesse no local. Essa desarticulação temporal/espacial se deve à tentativa do narrador heterodiegético que, embora relate uma história à qual é estranho, uma vez que não integra como personagem o universo diegético em questão, busca reproduzir o fluxo de consciência da protagonista. Por isso, não raro o narrador desaparece, substituído pela presença direta do fluxo psíquico de Elvira, como em trecho já anteriormente transcrito: “Agora a chuva parou. Só está frio e muito bom. Não voltarei para casa. Ah, sim, isso é infinitamente consolador. Ele ficará surpreso? Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo” (LISPECTOR, 2016a, p. 90). Ou, ainda: “Oh, tudo isso é mentira. [...]. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando” (LISPECTOR, 2016a, p. 92). Desse modo, ainda que

o narrador atue como mediador dos eventos narrativos, apresentando a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ela” e da voz do pretérito, em alguns trechos a consciência de Elvira manifesta-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa o conto. Aspecto que leva ao desaparecimento da coerência e da linearidade da estrutura em que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.

Termômetro disso é que o conto se inicia em um cenário pós fuga, em que a protagonista está em um ambiente externo, após ter abandonado o lar: “Começou a ficar escuro e ela teve medo. A chuva caía sem tréguas e as calçadas brilhavam úmidas à luz das lâmpadas. [...]. Quis sentar-se num banco de jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio” (LISPECTOR, 2016a, p. 88). Ao lançar o leitor nos acontecimentos em andamento, os quais são exibidos sob ponto de vista da protagonista, por meio da focalização interna, o narrador, diferentemente da narrativa tradicional que utiliza recursos narrativos como a analepse para apresentar ao leitor fatos que antecedem o presente da enunciação, em “A fuga” o enredo se configura por meio do monólogo interior e do fluxo de pensamentos da personagem, abolindo, assim, o tempo cronológico:

Estava cansada. Pensava sempre: “Mas que é que vai acontecer agora?” Se ficasse andando. Não era solução. Voltar para casa? Não. Receava que alguma força a empurrasse para o ponto de partida. Tonta como estava, fechou os olhos e imaginou um grande turbilhão saindo do “Lar Elvira”. Assustou-se. Esperou um momento em que ninguém passava para dizer com toda a força: “Você não voltará.” Apaziguou-se. (LISPECTOR, 2016a, p. 88).

Nesse trecho, presente nos parágrafos iniciais do conto, o leitor consegue discernir que a protagonista fugiu de casa e reluta retornar ao lar, devido às problemáticas ligadas ao casamento; situação narrativa que antecede a fuga propriamente dita e revelada pelo monólogo interior. No excerto, ainda que a utilização das aspas acene para diferenciar a voz do narrador da personagem, a impressão que fica é que apenas a consciência de Elvira está sendo exposta, ocupando o primeiro plano da narração. Desse modo, a desarticulação temporal e espacial, consequência do desaparecimento (mesmo que temporário) do narrador, abre espaço para a manifestação do tempo vivencial da protagonista, que é exposto pelo monólogo interior, capaz de reproduzir seu fluxo de consciência e tornar o leitor um participante que mergulha na própria experiência da personagem (ROSENFELD, 1985).

Encaminhando para o desfecho da narrativa, não obstante o desejo de tornar-se livre, Elvira decide voltar para a casa, o que parece evidenciar que a mulher está condenada à posição e aos papéis sociais que desempenha, caminhando para um beco sem saída. A viagem de navio, senha para sua alforria, se mostra distante:

Mas ela não tem suficiente dinheiro para viajar. As passagens são tão caras. E toda aquela chuva que apanhou, deixou-lhe um frio agudo por dentro. Bem que pode ir a um hotel. Isso é verdade. Mas os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada, salvo os de primeira classe. E nestes pode talvez encontrar algum conhecido do marido, o que certamente lhe prejudicará os negócios. (LISPECTOR, 2016a, p. 92)

As barreiras para prosseguir são diversas, mas todas relacionadas ao funcionamento da ordem social, que divide os papéis sociais, espaços a serem frequentados e funções atribuídas a cada indivíduo pelo gênero; o que tende a ratificar a dominação masculina, que coloca a mulher em uma posição de submissão e dependência (BOURDIEU, 2012). É, então, nesse contexto, que a protagonista pondera e resolve voltar ao “Lar Elvira”:

Oh, tudo isso é mentira. Qual a verdade? Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos. (LISPECTOR, 2016a, p. 92).

Tragado pelo fluxo psíquico da personagem, o leitor identifica, contudo, que os impedimentos anteriormente apresentados – dependência financeira e valores machistas presentes na sociedade – apesar de vigorarem no *constructo* social, não exprimem a sua “real” vulnerabilidade. O casamento, somente ele que “pesa como quilos de chumbos” e que “aperta cada vez mais”, torna a emancipação e a busca por uma nova realidade de ser e de viver um desejo distante, como “o navio que se afasta cada vez mais”:

Entra em casa. É tarde e seu marido está lendo na cama. Diz-lhe que Rosinha esteve doente. Não recebeu seu recado avisando que só voltaria de noite? Não, diz ele.

Toma um copo de leite quente porque não tem fome. Veste um pijama de flanela azul, de pintinhas brancas, muito macio mesmo. Pede ao marido que apague a luz. Ele beija-a no rosto e diz que o acorde às sete horas em ponto. Ela promete, ele torce o comutador [...].

Fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama. Sente o luar cobri-la vagarosamente. Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais. (LISPECTOR, 2016a, p. 92).

Considerando o desfecho, pode-se afirmar que “A fuga” em muito se assemelha a outro conto da autora, “Amor”, publicado em *Laços de família*, em 1960. Assim como Elvira, Ana desempenha papéis sociais de esposa, mãe e dona do lar e, como ela, também é provocada a rever a sua vida quando vê um cego mascando chicletes (LISPECTOR, 2016b). O retorno ao lar não significa, no entanto, que o processo de autodescoberta e independência tenha ficado para trás. Ao contrário, está latente e tende a se impor, já que os impasses e as hesitações de Elvira e Ana são figuradas, não raro, pela perspectiva das próprias protagonistas, que desnudam, de um lado, a face de um casamento infeliz, que se desdobra no aprisionamento e na submissão feminina e, de outro, em uma crítica social aos valores patriarcais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na recepção crítica do primeiro romance publicado por Clarice Lispector, salta aos olhos a ideia de uma escritora notadamente “diferente” da maioria que publicava àquela altura da década de 1940. O fato de Clarice apresentar um outro modelo narrativo e estético trouxe desatino à crítica literária brasileira da época, que não sabia “ler” seus escritos, pois estava dentro

de um panorama literário impregnado pelos mesmos temas e preocupações. Exemplo disso é Lins (1944), que classificou *Perto do coração selvagem* como sentimental, porque carregado de lirismo; leitura que se perpetuou não apenas para a produção literária de Clarice, mas para a literatura de autoria feminina.

Nesse contexto também foi publicado o conto “A fuga”, que busca retratar a subjetividade e os dilemas íntimos experimentados por Elvira, figurados pelo monólogo interior, pela focalização interna e, não raro, pelo movimento miúdo das emoções e dos pensamentos da própria protagonista. Esses recursos narrativos empregados pela autora, mais do que revelar os conflitos individuais de Elvira, têm um alcance coletivo, na medida em que evidencia os sentimentos e o universo psíquico da realidade da mulher, cuja existência está atrelada à tradição patriarcal. Não por acaso é que Elvira e diversas outras personagens clariceanas estão sempre em uma busca incansável de si mesmas, na procura de um “eu” interior e de sua própria identidade, almejando a emancipação e a liberdade; desejo coletivo expresso pela voz de Joana, em *Perto do coração selvagem*: “Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (LISPECTOR, 1998b, p. 70).

Diante do exposto, “A fuga” é capaz de mimetizar papéis sociais e posições ocupados pelas mulheres dentro do funcionamento da ordem social, que tende a ratificar a dominação masculina, inscrevendo-as em uma posição de subalternidade (BOURDIEU, 2012). Assim, Elvira é a representação fictícia de mulheres aprisionadas à sua condição social e de gênero, mas que buscam se desvencilhar do “aprisionamento”, representado no conto pelo casamento. Como observado no desfecho, isso não é uma tarefa fácil, pois a personagem não consegue libertar-se do matrimônio, que a imobiliza e a leva ao apagamento paulatino de si mesma; aspecto que não deixa de suscitar no leitor a crítica social promovida pelo conto aos valores tradicionais e aos padrões dominantes.

## REFERÊNCIAS

- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRASIL, A. **Clarice Lispector**: ensaio. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, A. (org.). **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. (org.). **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987a. p. 140-162.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. (org.). **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987b. p. 199-215.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

DICIO. Dicionário Online de Português. **Significado de âncora**. 2014. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ancora/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

DICIO. Dicionário Online de Português. **Significado de bom senso**. 2009. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bom-senso/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

EL FAHL, A. de O. F.; ROCHA, F. A. de B. A lâmpada do desejo: uma leitura do conto *A fuga* de Clarice Lispector. **Revista A Cor das Letras**, Feira de Santana, v. 18, n. 1, p. 19-27, jan./abr. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.13102/cl.v18i1.1683>

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LINS, A. A experiência incompleta: Clarice Lispector. **Jornal de crítica**, Rio de Janeiro, fev. 1944.

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

LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, C. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

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

LISPECTOR, C. A fuga. In: LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Prefácio e organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016a. p. 88-92.

LISPECTOR, C. Amor. In: LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Prefácio e organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016b. p. 145-155.

LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Prefácio e organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016c.

NOGUEIRA, R. M. A evolução da sociedade patriarcal e sua influência sobre a identidade feminina e a violência de gênero. **Revista Jus Navigandi**, Teresina, maio 2016. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/48718>. Acesso em: 16 set. 2020.

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

ROSENBAUM, Y. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: ROSENFELD, A. (org.). **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 75-97.

SANTIAGO, S. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, W. M. (org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 13-30.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulheres e Literatura**, Rio de Janeiro, v. 3. p. 1-4, 1999. Disponível em: <http://litcult.net/category/mulheresrev/revista-mulheres-e-literatura-vol-3-1999>. Acesso em: 5 fev. 2020.

ZOLIN, L. O. Espaços (des)interditados: o lugar da mulher na narrativa de autoria feminina paranaense contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 197-237.



# É PRECISO MAIS QUE BARRO PARA CONSTRUIR UM HOMEM: A IDENTIDADE DO PERSONAGEM MASCULINO NO CONTO “A MENSAGEM”, DE CLARICE LISPECTOR

## IT TAKES MORE THAN CLAY TO BUILD A MAN: THE IDENTITY OF THE MALE CHARACTER IN THE SHORT STORY “THE MESSAGE”, BY CLARICE LISPECTOR

**Leandro Lopes Soares\***

UERN

**Maria Eliane Souza da Silva\*\***

UERN

**Maria Edileuza da Costa\*\*\***

UERN

**Resumo:** Para poder escrever, a mulher teve de batalhar para conquistar o direito de escrita e representar a si mesma de seu próprio ponto de vista. Conquistado esse direito, a mulher escritora passou a retratar também homens como personagens de seus romances, novelas, contos, crônicas e poemas; entre estas que se aventuraram nesse desafio, destacamos Clarice Lispector. Com uma vasta bibliografia acerca de sua obra, principalmente sobre a personagem feminina, propomos um estudo voltado para uma vertente pouco discutida da literatura lispectoriana: o personagem masculino. Nesse ensejo, destacamos, como objetivo maior, analisar o personagem masculino do conto “A mensagem”, de *A legião estrangeira* (1999) para entender como sua identidade é construída transpassada por condutas exigidas ao homem na sua juventude. À luz dos estudiosos da masculinidade, como Nolasco (2001), Oliveira (2004), Bourdieu (2016), entre outros, e da identidade (BAUMAN, 2005; HALL, 2015), nossa leitura aponta para uma representação masculina inscrita numa realidade ambígua, que, por vezes, ressalta traços hegemônicos de sua masculinidade, e, em outras, afasta-se, trazendo a lume a fragilidade humana, que independe do gênero.

**Palavras-chave:** Personagem masculino. Identidade. Gênero. Clarice Lispector.

---

\* Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3344-4532>. E-mail: <leandrolls231@gmail.com>.

\*\* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Pós-doutoranda - bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/CAPES), Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPGL/UERN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1571-7648>. E-mail: <mariaeliane28@hotmail.com>.

\*\*\* Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPGL/UERN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5669-0109>. E-mail: <edileuzacostauern@gmail.com>.

**Abstract:** In order to write, women had to struggle to conquer the right to write and to represent themselves from their own point of view. By conquering this right, the woman writer began to also portray men as characters of their novels, chronicles, short stories and poems; among those who ventured into this challenge, we highlight Clarice Lispector. Counting with a large bibliography about her work, especially on the female character, we propose a study focused on a little discussed side of Lispector's literature: the male character. In this context, we highlight, as the main objective to analyze the male character of the tale "A mensagem", from *A legião estrangeira* (1999), to understand how his identity is built through the conducts required to man in his youth. In the light of scholars of masculinity, such as Nolasco (2001), Oliveira (2004), Bourdieu (2016), among others, and of identity (BAUMAN, 2005; HALL, 2015), our reading points to a masculine representation inscribed in an ambiguous reality, which sometimes emphasizes hegemonic traces of its masculinity, and in others, it is turned away, bringing to light the human frailty, which is independent of gender.

**Keywords:** Male character. Identity. Gender. Clarice Lispector.

## PRIMEIRAS PALAVRAS

*Os homens deviam ser o que parecem ou, pelo menos, não parecerem o que não são.*  
(William Shakespeare)

As discussões empreendidas neste estudo fazem parte de um projeto maior de pesquisa voltado para a análise do personagem masculino na obra de Clarice Lispector com foco nas produções em que eles são protagonistas. Outras narrativas lispectorianas também são investigadas no intuito de entender melhor as múltiplas faces do homem e sua relação com os demais elementos e seres que o cerca, entre eles a personagem feminina. Assim sendo, este texto constitui-se como um recorte e apresenta as primeiras problematizações acerca desse tipo específico de personagem nos contos. Além do conto "A mensagem", outros dois textos ("O corpo" e "O jantar") estão nesse mesmo encaminhamento, mas voltados para outras perspectivas analíticas a serem divulgadas em outras oportunidades. Por enquanto, decifremos o enigma proposto pela esfinge Clarice Lispector nas entrelinhas do escrito supradito, presente no livro *A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1999).

Ao longo do tempo, a literatura propiciou a representação do ser humano em diferentes períodos históricos e diversos contextos sociais. Através da criatividade do autor, o sujeito masculino e o feminino foram abordados pela arte literária com enfáticas distinções entre os sexos, reforçando os estereótipos de homem e de mulher. O primeiro como um ser forte, viril, dotado de capacidades físicas e intelectuais, com livre acesso aos espaços públicos; e a segunda como um ser frágil, educada para o casamento, o cuidado com os filhos, subserviência ao marido, excluída dos espaços externos, restando-lhe apenas o triste aconchego de, em muitos casos, uma prisão sem grades conhecida como lar. Muitas dessas formas de representação têm origem nos personagens presentes nas narrativas bíblicas, bem como na mitologia grega, pois estes funcionam como modelo de socialização dos corpos, encaixando homens e mulheres em suas respectivas categorias.

Desde a criação do primeiro homem, um estereótipo de masculinidade instaurou-se no mundo, perpetuando-se desde a antiguidade até os dias atuais. Do mesmo modo, um arquétipo de feminilidade marcado, principalmente por sua criação da costela de Adão, pela desobediência à ordem divina e indução do homem ao pecado original pelo ato simbólico de ter comido a maçã, é repassado. Adão e Eva, dois personagens bíblicos, os responsáveis pelo povoamento do mundo, serviram também de modelos para a perpetuação de um pensamento que perdura até a sociedade pós-moderna: o da superioridade masculina em relação à feminina ou a submissão da mulher à figura patriarcal.

Do mesmo modo, quando direcionamos um olhar mais atento aos personagens da mitologia grega, percebemos que a superioridade masculina em relação à figura feminina também é marcante. Ao tomarmos como exemplo um episódio de amor obsessivo em que é narrado o desejo irrefreável de um deus (Apolo) por uma ninfa (Dafne), vemos um comportamento não mais aceito na atual sociedade. Tendo como causa uma flechada dada por Eros, filho de Afrodite, uma das flechas atingiu Apolo deixando-o louco de amor pela ninfa, e a outra feriu a donzela, tornando-a avessa a esse sentimento. Esse relacionamento insistente da parte de Apolo não difere de muitos existentes nos dias atuais. A mulher não queria uma vida de casada, enquanto o homem queria isso a qualquer custo. Para ele, quase nada mudaria em sua rotina, mas, no caso dela, as transformações seriam drásticas.

Era como um cão perseguindo uma lebre, com a boca aberta, pronto para apanhá-la, enquanto o débil animal avança, escapando no último momento. Assim voavam o deus e a virgem: ela com as asas do medo; ele com as do amor. O perseguidor é mais rápido, porém, e adianta-se na carreira: sua respiração ofegante, já atinge os cabelos da ninfa. (BULFINCH, 2017, p. 31).

Tal comportamento do ser masculino foi por muito tempo considerado normal, pois o homem tinha direito sobre a mulher em muitas culturas, podendo assediá-la e sair impune, visto que, na maioria dos casos, ela se calava diante dessas atrocidades. É perceptível, no mito grego, a insatisfação de Dafne com a insistência de Apolo, que mesmo estando os dois sob efeito da flecha de Eros, propiciam uma reflexão social das relações amorosas, muitas vezes abusivas, tóxicas, mais uma vez com uma superioridade masculina em detrimento da feminina. A solução encontrada para escapar desse infortúnio foi ser transformada em árvore, abandonando sua existência física, sua liberdade, sua vontade de caçar, para viver em uma nova forma, estática e silenciada por sua condição social enquanto ser feminino.

Diante desses pressupostos e com base nas distinções entre o sexo masculino e feminino, bem como nos sistemas responsáveis pela socialização dos corpos, a saber, principalmente o patriarcado, realizamos, neste estudo, uma discussão acerca do homem protagonista dos contos de Clarice Lispector, mais especificamente do jovem personagem central da narrativa “A mensagem”, de *A legião estrangeira*. Nossa análise se volta para a construção de sua identidade, inicialmente por uma identificação seguida de um distanciamento da figura feminina, impulsionada, principalmente, pela descoberta da diferença.

## UMA IDENTIDADE MASCULINA EM CONSTRUÇÃO: UMA LEITURA DO CONTO “A MENSAGEM”

*Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela.*

(Clarice Lispector)

Com características do *Bildungsroman* (romance de formação), pois o personagem desse tipo de narrativa passa por um processo de formação até alcançar um ponto específico para sua constituição como sujeito (MASS, 2000), o conto “A mensagem”, do livro *A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1999), trata da descoberta das diferenças existentes entre os gêneros masculino e feminino. Os protagonistas da história são dois adolescentes angustiados por não se encaixarem na sociedade em que vivem, encontrando na amizade uma forma de amenizar essa angústia. Os dois percebem-se diferentes um do outro, revelando, assim, as dissimilaridades existentes entre homens e mulheres, quando se deparam com uma casa antiga e abandonada.

Manifestada inicialmente no rapaz, essa angústia é o primeiro dos sentimentos experimentados pelo garoto, pois, além dele, o jovem se vê diante de muitos outros, reprimidos à medida que são manifestados. Esse comportamento é justificado pelo fato de que tais sentimentos são associados ao comportamento da mulher, sendo, portanto, sinônimos de franqueza para o homem. Inicialmente, “[...] ele se viu falando com ela na própria angústia, e logo com uma moça! ele que de coração de mulher só recebera o beijo da mãe” (LISPECTOR, 1999, p. 33). Por conta disso: “Naturalmente, o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça, conferindo-lhe um caráter masculino. Ele passou a tratá-la como camarada” (LISPECTOR, 1999, p. 34).

Numa aproximação ao mito de Narciso, personagem mitológico que se viu atraído por sua própria imagem refletida na água, o rapaz do conto é fascinado justamente pelo que de comum existe entre ele e a personagem feminina, a angústia, considerada pelo protagonista como uma emoção masculina. Assim como Narciso, que dispensou todas as jovens apaixonadas por sua beleza, podemos dizer que o personagem lispectoriano faz o mesmo, pois não é pelos traços femininos que este inicia uma amizade com a moça, mas por uma característica dele mesmo, refletida na jovem, mas que não poderá alcançar pelo fato de ser ela uma garota.

Nesse ínterim, questões acerca da construção da identidade masculina vão sendo delineadas a partir do convívio entre os dois adolescentes. Do mesmo modo, a identidade feminina vai se revelando inferior na medida em que é construída, permitindo reflexões sobre os papéis sociais e sexuais do sujeito prescritos e impostos aos gêneros como práticas a serem desempenhadas cotidianamente. Marcada pela diferença, a relação entre os jovens é, porém, iniciada justamente por um ponto convergente, o fato de sentirem-se angustiados, e é a partir dele que a narrativa segue seu curso, já com indícios de uma futura separação.

Clarice Lispector tece, por meio da sutileza de sua escrita, uma história voltada para as descobertas típicas da adolescência, quando os jovens se percebem imersos em um sistema composto por dispositivos que exercem sobre eles algum tipo de poder. Sob efeito dessas forças, concentradas principalmente no objetivo de regular suas ações, homens e mulheres são

educados sobre o que devem ou não fazer, mas é nessa fase antecedente à vida adulta em que há o entendimento seguido, muitas vezes, de um desconforto por saber que: “Quando nascemos, já encontramos a sociedade na qual estamos inseridos com as classificações do que seja pertencente ao gênero masculino e ao gênero feminino” (BENTO, 2015, p. 53).

Cientes dessa verdade, ele mais do que ela, ambos mergulham nesse jogo cujas regras ocultavam mais do que faziam transparecer. Nenhum dos dois, por exemplo, ateu-se ao fato de que o rapaz sentir-se angustiado conferia-lhe características aproximativas do universo feminino, pois, considerando o modelo masculino hegemonicamente estereotipado e legitimado pelo sistema patriarcal, sentimentos como este não poderiam se manifestar. Desta feita: “As angústias inefáveis, diluídas numa vivência difícil de ser captada pelo ritmo alucinante de vida, podem ser representadas por uma crise de identidade de gênero, onde a masculinidade e seus preceitos tradicionais emergem como demandas deslocadas” (OLIVEIRA, 2004, p. 138).

Por conta disso, preferiram masculinizar o sujeito feminino, colocando a angústia como comum ao homem. Quanto a isso, não houve resistência da jovem, pois, como propagado socialmente, a dominância é masculina, restando aos demais a submissão. Cabe ressaltarmos que esse tratamento é restrito aos dois, não sendo externado para terceiros. Os outros são, para eles, exemplos a não serem seguidos por considerarem todos iguais, monótonos, incapazes de compreender o significado de ser um jovem diante de tantas cobranças. Apenas eles compreendiam um ao outro.

O desejo de ser diferente dos outros os conduzia a um caminho de busca pela individualidade, à construção de identidades marcadas pela diferença (WOODWARD, 2014). Não sendo iguais aos outros, eles seriam únicos e todas as suas ações eram pensadas nessa direção. Nas primeiras linhas do texto, o personagem masculino é apresentado como alguém próximo ao universo emocional, pois o narrador o descreve ressaltando sentimentos diversos, muitos deles não considerados adequados para um rapaz. De repente:

Viu-se conversando com ela, escondendo com segura o maravilhamento de enfim poder falar sobre coisas que realmente importavam; e logo com uma moça! Conversavam também sobre livros, mal podiam esconder a urgência que tinham de pôr em dia tudo em que nunca antes haviam falado. Mesmo assim, jamais certas palavras eram pronunciadas entre ambos. Dessa vez não porque a expressão fosse mais uma armadilha de que *os outros* dispõem para enganar as moças. Mas por vergonha. Porque nem tudo ele teria coragem de dizer, mesmo que ela, por sentir angústia, fosse pessoa de confiança. Nem em *missão* elealaria jamais, embora essa expressão tão perfeita, que ele por assim dizer criara, lhe ardesse na boca, ansiosa por ser dita. (LISPECTOR, 1999, p. 33-34, grifos da autora).

Algumas passagens do excerto confirmam o sentimentalismo do personagem. O jovem tenta esconder qualquer ação ou expressão que denuncie sua surpresa em poder conversar sobre assuntos de seu gosto com a garota. Ademais, ele se sente envergonhado quando pensa em tratar determinados assuntos, desistindo de imediato. Um terceiro sentimento tão essencial para a afirmação da masculinidade é ausente no jovem: ele é desprovido de coragem, em face do sujeito feminino, mesmo ela sendo capaz de entendê-lo. Angústia, surpresa, vergonha e medo, características opostas às necessárias para um sujeito ser considerado homem de verdade.

Em contrapartida, no avançar da narrativa, o personagem vai se tornando diferente do início do conto, em progressão. Ele já não sente mais angústia, pois esse sentimento se tornou comum, superável, ao ponto de não sentir mais a necessidade de falar sobre ele. Aqui é perceptível uma mudança no personagem sempre primeiro. Aos poucos, sua identidade vai sendo construída pela superação de fraquezas, pela proximidade com a jovem, bem como pelo afastamento. Antes de um maior aprofundamento nessa questão, faz-se necessário salientar que:

A identidade – sejamos claros sobre isso – é um “conceito altamente contestado”. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega. Assim, não se pode evitar que ela corte dos dois lados. (BAUMAN, 2005, p. 83).

É desse modo que as identidades se constroem na narrativa, pela oscilação de convergências e divergências. Ela admite uma identidade masculina, num primeiro momento, mas em seguida não se sente confortável com o papel que lhe é conferido. Já ele, ao tentar esconder sua sensibilidade da amiga, revela um estado interior associado ao campo do sensível. Ambos procuram ser aceitos, porém essa tentativa mostra-se falha, no instante em que percebem se tratar de uma amizade movida pela aparência. “Eles eram muito infelizes. Procuravam-se cansados, expectantes, forçando uma continuação da compreensão inicial e casual que nunca se repetira – e sem nem ao menos se amarem” (LISPECTOR, 1999, p. 36-37).

Quando ele sofria, achava uma gafe ela falar em angústia. “Eu já *superei* esta palavra”, ele sempre *superava* tudo antes dela, só depois é que a moça o alcançava. [...]. E aos poucos ela se cansou de ser aos olhos dele a única mulher angustiada. [...]. Sobretudo a moça já começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa. Ao mesmo tempo que isso a lisonjeava, ofendia um pouco: era como se ele se surpreendesse de ela ser capaz, exatamente por não julgá-la capaz. Embora, se ambos não tomassem cuidado, o fato dela ser mulher poderia de súbito vir à tona. Eles tomavam cuidado. (LISPECTOR, 1999, p. 34-35, grifos da autora).

O conto é permeado por uma atmosfera conflitiva, tensionada pela imposição de uma identidade masculina a um ser do sexo feminino, aceita por ela sem questionamentos iniciais. Ao mesmo tempo, o jovem sente-se pressionado pela conduta reservada a ele, marcada por um monitoramento de seu comportamento, forçando-o a moldar suas atitudes segundo as normas patriarcais. Percebemos, portanto e mais uma vez, a construção de uma identidade influenciada pela diferença. Contudo, essa diferença está intimamente ligada aos aspectos semelhantes entre eles, que são muitos e dão margem para pensarmos na concepção de sujeitos andróginos.

Ao discursar em *O banquete*, de Platão (1983), Aristófanes remete ao ser andrógino, afirmando ser este a representação do todo humano, constituindo-se, originalmente, como um terceiro gênero, além dos dois já conhecidos. “Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum

a estes dois” (PLATÃO, 1983, p. 22). Separado por Zeus, o uno tornou-se duplo, dando origem a uma nova forma de amar, já que o tema em discussão era a existência de Eros.

Já Elisabeth Badinter (1993, p. 166) chama atenção para o fato de que “[...] o andrógino sempre teve má reputação. Sua origem mitológica o associa ao monstro hermafrodita”. Grande parte dos estudos referentes à androginia foram baseados nesse princípio e, até mesmo hoje, esse ser é incompreendido. Por outro lado, a partir dele, é possível repensar os papéis sociais de gênero tão restritivos aos homens e às mulheres e confrontar a realidade de épocas antigas com a pós-modernidade. A androginia abre espaço para percebermos as mudanças ocorridas no mundo e a necessidade da expansão das possibilidades de atuação dos gêneros. Consoante a essas ideias:

O andrógino vaga pela terra. Os homens sentem que sua sombra os invade e cedem, deixam de prender-se às suas convicções e papéis masculinos, tão duros e restritivos; as mulheres despertam para novos espaços, definidos com clareza e frieza, para planos coordenados com precisão, nas quais começam a abrir caminho com tranquilidade. (ZOLLA, 1997, p. 5).

Faz-se necessário considerarmos as divisões binárias de gênero, pois o andrógino não elimina seu lado feminino para exaltar o masculino, nem incorpora unicamente sua feminilidade em detrimento da masculinidade. Há uma dualidade necessária que se constitui como fundamental para a manifestação do androginato “que só pode ser duplo” (BADINTER, 1993, p. 166). Nesse sentido, podemos pensar os personagens da narrativa de Clarice Lispector como andróginos, no sentido de que eles, algumas vezes e sem perceber, apresentam características de seu sexo oposto ao mesmo tempo que as do seu próprio. Aos poucos, os dois personagens vão se tornando parecidos, aproximando-se um do outro de forma a adquirirem comportamentos geralmente não permitidos ao seu gênero, como no trecho:

Ela mesma também passou a ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo. Híbridos – ainda sem terem escolhido um modo pessoal de andar, e sem terem ainda uma caligrafia definitiva, cada dia a copiarem os pontos de aula com letra diferente – híbridos eles se procuravam, mal disfarçando a gravidade. Uma vez ou outra, ele ainda sentia aquela incrível aceitação da coincidência: ele, tão original, ter encontrado alguém que falava a sua língua! Aos poucos compactuaram. Bastava ela dizer, como numa senha, “passei ontem uma tarde ruim”, e ele sabia com austeridade que ela sofria como ele sofria. Havia tristeza, orgulho e audácia entre ambos. (LISPECTOR, 1999, p. 34).

Outras passagens também ilustram esse pensamento que vê os personagens como andróginos. A título de exemplo: “Como se fossem homossexuais de sexo oposto, e impossibilitados de unir, em uma só, a desgraça de cada um” (LISPECTOR, 1999, p. 35), ressaltando essa relação de proximidade e de afastamento, da diferença existente entre os dois; ou ainda quando as características de um são percebidas no outro num hibridismo que causa estranhamento devido às classificações de gênero limitadamente instituídas. Vejamos um trecho:

Estava porém suave e indeciso, como se qualquer dor só o tornasse ainda mais moço, ao contrário dela, que estava agressiva. Informes como eram, tudo lhes era



possível, inclusive às vezes permutavam as qualidades: ela se tornava como um homem, e ele com uma doçura quase ignóbil de mulher. (LISPECTOR, 1999, p. 39).

O narrador faz bom uso das palavras para pontuar aspectos importantes para a compreensão desse texto, ao referir-se a determinadas características masculinas e femininas. A agressividade e a doçura, que podem ser vistas como positivas ou negativas, dependendo do ponto de vista, são tratadas por ele (ou ela) como qualidades. De fato, elas são qualidades se presentes no gênero “adequado”, pois ser agressivo é necessário ao homem como requisito para sua masculinidade assim como a doçura é necessária à mulher, como requisito para sua feminilidade. Qualquer conduta que fuja a essas prescrições é considerada inadequada, comprometendo a honra do indivíduo.

Entretanto, tais qualidades podem ser consideradas negativas, associadas a defeitos, dependendo do grau de ocorrência. Se um homem demonstrar ser agressivo demais em situações desnecessárias, elevando essa postura ao nível da violência, e a mulher uma sensibilidade exagerada, pode ser prejudicial tanto para si mesmo quanto para os outros. É preciso que o homem seja doce em momentos específicos e a mulher mais firme em determinadas situações, pois as relações são diversas e exigem comportamentos distintos. Trata-se, portanto, de uma questão de medida. Em se tratando de literatura:

O novo herói continua sem se identificar com os papéis que lhe são atribuídos e sempre está disposto a experimentar níveis pouco comuns do ser. Pode suprimir os parâmetros binários e conceituais e, por consequência, experimentar situações não dualistas de simetria máxima, como as que predominam na ficção “pósmoderna”. (ZOLLA, 1997, p. 6).

O herói épico era dotado de características que evidenciam seus atributos masculinos. Força, coragem, inteligência e virilidade eram qualidades essenciais e presentes nos personagens das grandes epopeias e seus papéis sociais eram bem definidos, desempenhados pensando num bem coletivo (LUKÁCS, 2000). Com o surgimento da prosa, mais precisamente do romance, o herói voltou-se para sua individualidade e sua subjetividade ganhou destaque na pena dos escritores (WATT, 2010). Com isso, novos tipos masculinos foram surgindo como representações da sociedade e como crítica ao modelo hegemonicamente instituído. Mudanças ocorreram nas maneiras de ser, tendo como reflexo sujeitos dispostos a questionar, mesmo que inconscientemente, as diferenças entre os gêneros.

Pelo aspecto andrógino com que se configura a construção identitária dos personagens lispectorianos, a narrativa permite-nos associá-los aos primeiros seres humanos a habitarem o planeta Terra. Nesse sentido, a narrativa vai apresentando semelhanças ao momento da criação do homem e da mulher descrito na Bíblia. Essa analogia é possível se considerarmos outras versões desse mito, além da conhecida universalmente pelo texto sagrado. “Conta-se que Adão e Eva eram ligados pelas costas e então Deus os separou com uma machadada. Em algumas versões, Adão (o primeiro homem) era metade homem, metade mulher, porém Deus o rachou ao meio e fez dele homem e mulher” (NOLASCO, 2001, p. 26).

As primeiras criações divinas tiveram para si um ambiente repleto de riquezas naturais para o qual receberam a missão de proteger e cultivar. A única proibição era não comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, pois, como consequência, estariam condenados à morte.

A desobediência dos dois, cuja culpa é atribuída a Eva, constituiu-se como o primeiro pecado ou pecado original e, a partir dele, adquiriram consciência de seu estado e um constrangimento pelo fato de estarem despidos. O castigo foi a conhecida divisão dos gêneros com notável vantagem da supremacia masculina sobre a mulher, condenada a satisfazer as vontades de seu companheiro, sendo-lhe submissa.

Vejamos as convergências entre o mito bíblico e o texto de Clarice Lispector: os personagens lispectorianos são jovens, um rapaz e uma moça; num primeiro momento, o menino sente-se angustiado por ser solitário em relação a essa emoção, sanado com a descoberta de outra pessoa igualmente angustiada, uma menina. Ele tenta, a todo instante, não a ver como sendo do sexo feminino, e ela aceita ser tratada como um menino. No entanto, existe um medo de que essa verdade venha à tona e uma drástica mudança aconteça. Nessa perspectiva, a mulher é o ser que causa a perturbação, uma espécie de desequilíbrio, uma quebra de padrões, uma tentação que pode levar o homem a fraquejar diante de seu papel socialmente instituído.

Alguns trechos podem servir como exemplos para fundamentar esse ponto de vista: “Eles apenas concordavam no único ponto que os unia: o erro que havia no mundo e a tácita certeza de que se eles não o salvassem seriam traidores” (LISPECTOR, 1999, p. 35) – que erro seria esse? O pecado de Adão e Eva, ao desobedecerem a ordem divina e comerem o fruto proibido da árvore do conhecimento? –; “O que é, afinal, que queriam? Queriam aprender. Aprender o quê? eram uns desastrosos” (LISPECTOR, 1999, p. 36). Na sequência, outro trecho corrobora para essa possibilidade: “[...] se na verdade tocavam, sem nenhum motivo, num tal ponto extremo de felicidade como se o mundo fosse sacudido e dessa árvore imensa caíssem mil frutos” (LISPECTOR, 1999, p. 36).

Nesse estágio da análise, podemos conceber essa analogia em termos de interpretação figurada<sup>1</sup>, como sugere Erich Auerbach em seu ensaio “Figura”<sup>2</sup>. Segundo o autor de *Mimesis*, esse tipo de interpretação “[...] estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro” (AUERBACH, 1997, p. 46). Nesse sentido, seriam Adão e Eva figuras ou prefigurações dos personagens lispectorianos? Estariam os dois jovens destinados a concertar o erro cometido por seus originais?

Quanto ao primeiro questionamento, podemos dizer que sim, pois a desobediência de Adão e Eva demarcou as linhas de diferença entre homens e mulheres, desde sua gênese, permanecendo-se firme até a pós-modernidade. É fato que movimentos de engajamento sociais, como o feminismo, por exemplo, conseguiram estreitar esses limites, porém muitos ainda resistem em aderir a mudanças e insistem em defender comportamentos influenciados pelo conservadorismo e pelo tradicionalismo, no que tange às relações de gênero. Já em relação ao segundo, esse destino não se concretiza, pois, como veremos mais adiante, os personagens falham em sua tentativa de “salvar o mundo”.

<sup>1</sup> “Esse tipo de interpretação tinha como objetivo mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção” (AUERBACH, 1997, p. 28).

<sup>2</sup> Auerbach (1997) faz um apanhado sobre as várias significações do termo “figura” na antiguidade, desde a concepção de Terêncio até a de Quintiliano. Ele parte de seu sentido inicial de forma plástica até a utilização como figura de linguagem. Além disso, discorre sobre o sentido deste termo para o mundo cristão, a partir de Tertuliano, que o via como “[...] algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica” (AUERBACH, 1997, p. 27), e São Paulo.

A nudez foi revelada, o pudor percebido e os desejos do corpo manifestados. Mesmo assim, os personagens não demonstravam interesse um pelo outro, e seus encontros resumiam-se a tratar de assuntos cotidianos, sempre com o cuidado para que a face feminina da garota não viesse à luz. Por haver essa barreira, que de certo modo os impedia de se entregarem verdadeiramente, suas identidades de homem e mulher pouco eram expressas, mas, algumas vezes, seus lados masculinos e femininos davam indícios de suas existências.

Quanto ao amor, eles não se amavam, era claro. Ela até já lhe falara de uma paixão que tivera recentemente por um professor. Ele chegara a lhe dizer – já que ela era como um homem para ele –, chegara mesmo a lhe dizer, com muita frieza que inesperadamente se quebrara em horrível bater de coração, que um rapaz é obrigado a resolver “certos problemas”, se quiser ter a cabeça livre para pensar. Ele tinha dezesseis anos, e ela, dezessete. Que ele, com severidade, resolvia de vez em quando certos problemas, nem seu pai sabia. (LISPECTOR, 1999, p. 35-36).

Sem perceber, eles foram amadurecendo e sua preparação para a separação sendo finalizada. “Talvez estivessem tão prontos para se soltarem um do outro como uma gota de água quase a cair, e apenas esperassem algo que simbolizasse a plenitude da *angústia* para poderem se separar” (LISPECTOR, 1999, p. 38-39, grifo da autora). Desde o início da narrativa isso era previsto, pois a aproximação dos dois sempre esteve fragilizada. Para entender de fato seus sentimentos e acordarem finalmente prontos para a despedida, foi preciso que a emoção compartilhada se materializasse na forma de uma grande e velha casa, trazendo consigo o momento epifânico e a revelação da mensagem. Era uma casa misteriosa que tinha uma penumbra e um prenúncio de algo que há muito tempo existia.

Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. Mas e o futuro?! Oh Deus, dai-nos o nosso futuro! A casa sem olhos com a potência de um cego. E se tinha olhos, eram redondos olhos vazios de estátua. Oh Deus, não nos deixei ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro. Eles queriam ter filhos. Mas não dessa endurecida carcaça fatal, eles não compreendiam o passado: oh livrai-nos do passado, deixai-nos cumprir o nosso duro dever. (LISPECTOR, 1999, p. 42).

O rapaz é sempre o primeiro a dar-se conta dos acontecimentos. Ao perceber que está demonstrando sentimentos considerados femininos automaticamente, reprime-os: “meio que chorar nessa hora é bem de mulher” (LISPECTOR, 1999, p. 43). A esse respeito, Nolasco (2001) realça: “As práticas sociais que definem o universo simbólico masculino são caracterizadas por uma rigidez que comprime os homens a viverem sob condições de limitação emocional” (NOLASCO, 2001, p. 146-147). Só então, ao verem-se diante de uma enorme casa, velha e angustiada, a mensagem contida nessa antiga construção passa a ser conhecida. “A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão” (LISPECTOR, 1999, p. 42). Bachelard (2008), também psicanalista, adverte-nos:

Para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar

todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. (BACHELARD, 2008, p. 23).

Assim, a mensagem contida na velha casa ganha voz a partir do comportamento dos dois personagens. Eles eram iguais enquanto seres humanos, porém diferentes aos olhos da sociedade, e a casa vem lhes dizer que o futuro previsto para os dois não é o mesmo. Ele, enquanto homem, terá total liberdade para transitar em espaços exteriores ao lar, de intervir na vida pública onde poderá dominar o comércio, as ruas, os bares, sair sem ter hora para voltar, até ter outras mulheres fora do casamento, já que ele é homem, e essa condição lhe dá plena liberdade para isso.

Já ela viverá dentro da casa, no ambiente interior. Terá de limpá-la, cozinhar, lavar, passar, cuidar do marido e dos filhos que obrigatoriamente deverá ter. Uma espécie de prisão domiciliar, sem grades, sem algemas, com barreiras simbólicas impostas por uma sociedade predominantemente machista que duvida do seu potencial enquanto mulher. Uma sociedade patriarcal que prega a superioridade do masculino sobre o feminino, impondo a estas um pedido de permissão para qualquer atividade que deseje executar. Como afirma Pierre Bourdieu:

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2016, p. 22, 24).

Ao perceberem a realidade secular que os afasta e diferencia, através do momento epifânico tão marcante na obra de Clarice Lispector, os dois jovens separam-se indo cada um para um lado. Ele, ciente dos privilégios a que tem direito, permanece firme em seu corpo de macho; ela, abatida, como se já pressentisse a vida injusta de mulher que a espera, segue seu caminho agora no seu corpo de fêmea. Apressada para não perder o ônibus, ela sai sem olhar para trás; ele a observa até que ela sente no banco do transporte. No final do conto, com sua identidade parcialmente edificada e ironicamente sozinho, o personagem masculino chama por outra mulher, com quem manteve, quando infante, intenso contato, mas por conta das condições para o afloramento de sua virilidade, segundo manda os ritos de masculinização dos meninos<sup>3</sup>, não deveria recorrer: aquela que o carregou provavelmente nove meses dentro de seu útero; aquela a quem ele chama de mãe.

<sup>3</sup> Em muitas sociedades é necessário afastar os filhos homens das mães para que não sejam contaminados com a feminilidade. Para tanto, ritos de iniciação ao mundo dos homens devem ser experienciados. “O objetivo comum desses ritos é mudar o estatuto de identidade do menino para que ele renasça homem” (BADINTER, 1993, p. 71).

Já sabemos da angústia sentida no início do conto. Sabemos também da surpresa de encontrar compreensão justamente em alguém a quem não pensava ser capaz de se sentir angustiada; vimos a superação desse sentimento concomitantemente à construção de sua identidade de adolescente e homem; presenciamos ainda o androginato dos personagens pelas manifestações dualísticas de suas características, permitindo enxergar em Adão e Eva suas respectivas “figuras”. Resta-nos atentarmos para os efeitos do grande acontecimento da casa para o entendimento da enigmática mensagem escondida nos destroços “[...] daquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado” (LISPECTOR, 1999, p. 42) prestes a devorá-los.

Enfim ambos haviam inesperadamente alcançado a meta e estavam diante da esfinge. Boquiabertos, na extrema união do medo e do respeito e da palidez, diante daquela verdade. A nua angústia dera um pulo e colocara-se diante deles – nem ao menos familiar como a palavra que eles tinham se habituado a usar. Apenas uma casa grossa, tosca, sem pescoço, só aquela potência antiga. (LISPECTOR, 1999, p. 41).

Materializada na forma de uma casa, a angústia dos personagens ansiava por um futuro, possível apenas se eles fossem capazes de decifrar o enigma da esfinge<sup>4</sup>, ela própria insistente em negar a existência de um em seus espaços poéticos e carregados de sentido. “Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa” (LISPECTOR, 1999, p. 41). Mesmo assim, havia a necessidade da revelação, pois os dois personagens precisavam acordar de seus devaneios e se deparar com a crueza do mundo e sua realidade. Eles precisavam compreender a mensagem, decodificar a charada esfíngica.

Gaston Bachelard realizou um importante estudo sobre as significações dos espaços da casa para além de suas meras divisões em cômodos. Nesse ambiente, é possível empreender jornadas subconscientes rumo à produção de subjetividades envolvendo todo um imaginário do passado, do presente e do futuro. Nele, é possível ter a sensação de proteção, de privacidade, de estar livre para ser o que se é, de descanso, enfim, de ter uma vida. Dinâmicas contrárias também são viáveis. Além disso, a casa diz muito sobre o desempenho social dos sujeitos, pois a dicotomia interior/exterior ganha todo sentido nas paredes divisórias erguidas para a distinção: “No equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída pelas mulheres. Os homens só sabem construir as casas do exterior. Não conhecem a civilização da cera” (BACHELARD, 2000, p. 80-81).

No texto lispectoriano, a casa aparece como símbolo de divisão entre os gêneros masculino e feminino, necessária para a identificação de suas condições e posições a serem ocupadas no âmbito social. Nesse sentido, ela vem revelar-lhes a mensagem existente no contexto da época em que foi escrito o conto, como sabemos, a década de 1960, quando o homem dominava o mundo exterior ao da casa, bem como o interior, com liberdade para transitar nesses dois planos. Em contraponto, a mulher vivia ainda dentro da casa, com pouco acesso para adiante das

---

<sup>4</sup>Esta criatura mitológica aparece ligada à ideia de enigma e o seu era proposto a todos que lhe cruzassem o caminho, tendo como consequência, caso errassem, a morte. “Qual é o animal que de manhã anda com quatro pés, à tarde com dois e à noite com três?” (BULFINCH, 2017, p. 128). O único capaz de decifrá-lo foi Édipo com a resposta: “É o homem, que engatinha na infância, anda ereto na juventude e com a ajuda de um bastão na velhice” (BULFINCH, 2017, p. 128).

portas e janelas, reclusa, mas com a chama do feminismo sentindo o cheiro da pólvora cujo fogo libertário começava a faiscar. Após o contato inesperado com a misteriosa construção:

Ainda vacilante, ele esperou com polidez que ela se recompusesse. Esperou vacilante, sim, mas homem. Magro e irremediavelmente moço, sim, mas homem. Um corpo de homem era a solidez que o recuperava sempre. Volta e meia, quando precisava muito, ele se tornava um homem. Então, com mão incerta, acendeu sem naturalidade um cigarro, como se ele fosse os *outros*, socorrendo-se dos gestos que a maçonaria dos homens lhe dava como apoio e caminho. E ela?

Mas a moça saiu de tudo isso pintada com batom, com o ruje meio manchado, e enfeitada por um colar azul. Plumas que um momento antes haviam feito parte de uma situação e de um futuro, mas agora era como se ela não tivesse lavado o rosto antes de dormir e acordasse com as marcas impudicas de uma orgia anterior. Pois ela, volta e meia, era uma mulher. (LISPECTOR, 1999, p. 44, grifo da autora).

Eles se tornaram agora homem e mulher sem máscaras ou identidades impostas, cada um com suas próprias características e cientes de suas diferenças. Foi justamente pela descoberta da diferença que os personagens se viram com seus traços masculinos e femininos, despidos. O andrógino foi dividido, o fruto proibido foi mais uma vez degustado e o conhecimento trouxe consigo a separação acompanhada do fracasso em salvar o mundo. Em termos de “figura”, o primeiro acontecimento (o de Adão e Eva) significou o segundo, e o segundo (o dos personagens lispectorianos) realizou o primeiro, conforme aponta Auerbach (1997, p. 9). “Ele tinha acabado de nascer homem” (LISPECTOR, 1999, p. 46) e como homem inserido em um contexto regido por ditames patriarcais, tem uma identidade social masculina deslocada (HALL, 2015) a experimentar.

O desfecho traz consigo a ironia diante do percurso feito pelo personagem até descobrir-se diferente da mulher. Ela se apressou sem necessidade para pegar o ônibus e ir embora. Já ele, mesmo surpreso pela forma como a menina subiu no transporte, devaneou um pouco mais até recobrar a consciência do que fora “[...] apenas um instante de fraqueza e vacilação” (LISPECTOR, 1999, p. 46). Sozinho e com os farelos da mensagem dispersados na poeira “[...] à mercê da mentira pressurosa com que os *outros* tentavam ensiná-lo a ser um homem” (LISPECTOR, 1999, p. 47, grifo da autora), acaba por chamar, em retorno ao que a sociedade insistia em afastá-lo (NOLASCO, 2001, p. 106), por sua mãe: “Mãe, disse ele” (LISPECTOR, 1999, p. 47).

## ÚLTIMAS PALAVRAS

*Como? É o homem apenas um erro de Deus? Ou é Deus unicamente um erro do homem? Quem “criou” quem? Ou seria como se criou?.*

(Friedrich Nietzsche)

Sob o título provocativo *É preciso mais que barro para construir um homem: a identidade do personagem masculino no conto “A mensagem”, de Clarice Lispector*, procuramos problematizar as questões que envolvem a identidade do jovem personagem diante da ascensão de sua masculinidade. No percurso, evocamos elementos da religiosidade cristã e da mítica



grega, além de recorrermos aos estudiosos da masculinidade para refletirmos sobre o processo de construção identitária do sujeito masculino. Além disso, nos detemos na fase jovem da vida do homem, etapa esta em que muitos questionamentos o rodeiam, muitos deles provocados pela figura feminina. Feito isso, destacamos a seguir algumas considerações.

O adolescente protagonista do conto “A mensagem” inicia seu processo de formação ao se deparar com uma personagem feminina na qual se vê refletido, numa associação ao mito de Narciso. Sua identidade é construída pela diferença entre ele e a menina, porém, num primeiro momento, é justamente pela semelhança que os dois se aproximam. Seduzido por sua própria imagem, como se estivesse diante da fonte, ele se interessa pela companhia dela, mas nunca poderá alcançá-la, por estar diante de uma mulher. Ela, podemos dizer, na condição de ser masculino a qual é consagrada, vê-se incapaz de rebater a tal qualificação, respondendo, assim como Eco, apenas à voz masculina.

Dessa relação narcísica, parte-se para o caráter figural desses personagens, como significações de Adão e Eva e seu pecado cometido no texto bíblico. Como seres andróginos em que um apresenta, além das suas, características do outro gênero, eles são repartidos ao meio quando se deparam com a personificação de suas angústias na forma de uma casa antiga, portadora da mensagem. Diante dela, a separação final e o retorno ao útero, ou seja, a sua mãe, consagrando, assim, a sensibilidade do rapaz. Por fim, este termina a narrativa com sua identidade masculina ainda em construção, tendo como única certeza sua superioridade em relação ao sujeito feminino, como mandam as instruções dos “outros” a quem tanto ignorava.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BADINTER, E. **XY: sobre a identidade masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENTO, B. **O homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas**. Natal: EDUFRN, 2015.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia grega: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2017.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LUCKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MASS, P. W. **O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.



NOLASCO, S. **De Tarzan a Homer Simpson**: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

OLIVEIRA, P. P. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PLATÃO. O banquete. *In*: PLATÃO. **Diálogos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 7-53.

WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução. *In*: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

ZOLLA, E. **Androginia**. Madrid: Edições Delprado, 1997.

# O ESTILO VERBAL: UMA ANÁLISE DAS ESCOLHAS LINGUÍSTICAS NO CONTO *FELIZ ANIVERSÁRIO*

## VERBAL STYLE: AN ANALYSIS OF LANGUAGE CHOICES IN THE SHORT STORY *HAPPY BIRTHDAY*

Alice Andrade Miskiw\*

Unioeste

Alcione Tereza Corbari\*\*

Unioeste

**Resumo:** Neste artigo, discorre-se sobre a questão da dimensão verbal de enunciados no conto *Feliz aniversário*, de Clarice Lispector. O objetivo central é analisar como a autora, a partir de determinadas estratégias linguísticas, constrói marcas estilísticas para tecer a narrativa e constituir o conteúdo temático. Como guia dessa análise, este estudo pauta-se na noção de estilo estabelecida a partir das reflexões teóricas cunhadas por intelectuais do Círculo bakhtiniano, como a interação e a enunciação. Como resultado desse processo de investigação, verificou-se que as escolhas estilísticas de Lispector, tais como o uso de estruturas assindéticas e a inversão sintática, criam efeitos que ativam o extraverbal em vários aspectos do texto.

**Palavras-chave:** Dialogismo. Conteúdo temático. Estilo. Prosa intimista.

**Abstract:** In this article, the issue of the verbal dimension of statements in the short story *Happy birthday*, by Clarice Lispector, is discussed. The central objective is to analyze how the author, based on certain linguistic strategies, builds stylistic marks to weave the narrative and constitute the thematic content. As a guide for this analysis, this study is based on the notion of style established from the theoretical reflections coined by intellectuals from the Bakhtinian Circle, such as interaction and enunciation. As a result of this investigation process, it was found that Lispector's stylistic choices, such as the use of asyndetic structures and syntactic inversion, create effects that activate extraverbal in various aspects of the text.

**Keywords:** Dialogism. Thematic content. Style. Intimate prose.

---

\* Mestranda em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). E-mail: <alicemiskiw3@gmail.com>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8688-573X>

\*\* Doutora em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). E-mail: <alcione\_corbari@hotmail.com>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3247-7191>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A estilística tem sido entendida, de acordo com Faraco (2017), de duas diferentes formas ao longo da história dos estudos linguísticos: como atualização individual do sistema ou como a expressão criativa do pensamento individual. No entanto, pela constante mudança no entendimento da linguagem, a escolha estilística deixa de ser redutível ao espaço das opções ofertadas pelo sistema. Além disso, as variáveis geográficas, sociais, contextuais e históricas abrem um leque de alternativas que demonstram que a expressão estilística não está ligada unicamente à atividade individual.

Para ampliar tal compreensão, os estudiosos do Círculo de Bakhtin destacam-se como autores que perceberam e tematizaram essa questão. Os pesquisadores salientaram que, sem uma orientação social e axiológica, não há atividade mental. Logo, a concepção de sujeito como único, singular e social abre espaço para os estudos estilísticos, que relacionam o sujeito individual ao seu contexto, a sua inserção na sociedade (BAKHTIN, 1997).

Ao considerarmos que o estilo representa um dos fatores imprescindíveis na composição dos enunciados e que é um dos tópicos que, desde o início dos estudos linguísticos, acompanha as reflexões sobre a estética literária e sobre os gêneros discursivos, pretendemos, neste artigo, analisar algumas escolhas estilísticas feitas no conto *Feliz aniversário* por Clarice Lispector, autora cuja notoriedade foi percebida no período denominado como Neomodernismo (ou terceira e última fase da geração Modernista brasileira).

Assim, com esta pesquisa, buscamos responder ao seguinte questionamento: Quais são as escolhas feitas pela autora, estilisticamente, e como elas se relacionam à temática e ao contexto da obra? Com o propósito de encontrar respostas a essa problematização, o objetivo geral desta pesquisa foi analisar como a autora recorre às marcas estilísticas para tecer sua narrativa e constituir seu conteúdo temático. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, sustentamos a pesquisa nos pressupostos teóricos de Bakhtin (1997, 2013), Brait (2010), Faraco (2017), Puzzo (2015). Além disso, buscamos contribuições de autores como Galvão (1998), Herman (1967), Santos (2012), Moisés (2006) acerca de questões literárias.

Metodologicamente, desenvolvemos uma pesquisa qualitativa com viés interpretativista, conforme Bortoni-Ricardo (2008). No processo de análise, constituímos-nos como observadoras ativas e, pautadas em conceitos bakhtinianos, buscamos interpretar certas estratégias linguísticas como constitutivas do estilo de Clarice Lispector.

Para dar conta do objetivo proposto, organizamos este artigo da seguinte forma: inicialmente, discutimos alguns aspectos da teoria discursiva de Bakhtin e do Círculo. Em seguida, propomos a análise do conto *Feliz aniversário* quanto a sua dimensão verbal, atentando-nos, mais especificamente, para seu aspecto estilístico.

## DIALOGISMO, INTERAÇÃO, ENUNCIÇÃO

De acordo com Brait (2010), o estilo, na perspectiva do Círculo, está fundado na relação das múltiplas vozes que se defrontam para construir a singularidade de um enunciado. No entanto, segundo a autora, para o senso comum e para boa parte da estilística clássica/tradicional, características como a subjetividade, a particularidade e a individualidade eram sinônimas de estilo.

Conforme a autora, mesmo que o termo não se limite unicamente às artes, ele sempre está relacionado às idiossincrasias de uma certa pessoa, sinalizando uma relação contígua entre estilo, personalidade e individualidade, como é possível observar na definição de estilo apresentada por George Louis Buffon, em sua obra *Discours sur le style* (1753), citado por Brait (2010, p. 83): “o estilo é o homem”.

Ao observarmos a definição apresentada por Buffon (1753), percebemos que o autor relaciona o conceito de estilo aos pensamentos individuais do sujeito. Quando menciona que o estilo é “o homem”, ele afirma que a construção do texto depende da expressão individual do autor. Todavia, no viés de estudos linguísticos mais recentes, o estilo tem sido entendido como a possibilidade do uso de diferentes formas oferecidas pela língua em termos de organização dos textos, que não são necessariamente literários. Nesse sentido, destacam-se as questões relacionadas ao estilo em Bakhtin (1997), visto que o linguista russo e os intelectuais que compõem o Círculo bakhtiniano, ao procurar discutir a linguagem de forma mais ampla, distanciam-se da concepção de estilística clássica.

Os conceitos bakhtinianos abordam o estilo a partir dos estudos de aspectos como a interação, a enunciação e o dialogismo. De acordo com Puzzo (2015), ao refletir sobre a linguagem, o Círculo tece uma teoria ampla, que tem por seu princípio norteador a concepção de linguagem como forma de interação. Aqui, referimo-nos à interação como um processo que não pode ser simplificado ao encontro casual de dois seres isolados e autossuficientes que trocam enunciados a esmo. Segundo Faraco (2017), os sujeitos deparam-se em uma relação dialógica entre o eu e o outro, no texto. Assim, uma relação de alteridade é estabelecida. Nessa perspectiva, levar em conta o papel do outro na constituição do sentido é indispensável, considerando que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.

Para Pires (2002), a natureza social da linguagem é notável, pois a relação entre o enunciado e o meio social circundante são essenciais para a construção de sentidos. Para a autora, a situação de enunciação, ou seja, o contexto extraverbal, as condições sociais reais, e enunciado são essenciais um ao outro, já que de sua união dependem seus sentidos. Pires (2002) também explica que, para o autor russo, o contexto extraverbal é composto por três aspectos: o horizonte espacial – espaço e tempo – comum aos interlocutores; o conhecimento e a compreensão da situação, ou seja, o saber comum, o conteúdo temático partilhado; e a avaliação (elemento axiológico) que manifesta a posição dos sujeitos frente à situação vivenciada.

Essa “teoria mais ampla” diz respeito à noção de que a linguagem passou a ser considerada, pelo Círculo, como uma atividade e não um sistema. Tal noção baseou-se nos estudos de Bakhtin (1997), os quais explicitavam a acepção de linguagem como um instrumento dialógico de interação verbal, constituída de signos sociais e ideológicos, vinculada ao contexto social, histórico e cultural, que expressa o pensamento do sujeito social. Sob essa compreensão, a ideia de uma linguagem monológica e individualista é superada.

Nessa mesma perspectiva, a partir do momento em que se compreende o sujeito como um ser social, admite-se que este faz parte de diversas esferas da atividade humana. As esferas são, basicamente, os campos em que os sujeitos estão inseridos, como, por exemplo, a esfera cotidiana, a esfera escolar, a esfera tecnológica etc. Para Bakhtin (1997):

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana. [...] A utilização de uma língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas. (BAKHTIN, 1997, p. 279).

Compreendemos, a partir dessas palavras, que o uso da língua se efetua em forma de enunciados expressos por sujeitos participantes de determinada área da atividade humana; logo, os enunciados são vistos como unidades reais da comunicação discursiva. Nesse sentido, é importante deixarmos claro que o enunciado não é equivalente à frase como elemento textual, mas diz respeito a uma unidade mais complexa, que vai além dos limites do texto. Desse modo, a noção de enunciado não se limita a sua dimensão linguística, mas contempla a situação social que o envolve. Ademais, o enunciado é tido, para o Círculo, como ato singular, irrepetível (já que é único e não pode ser repetido, apenas citado), concretamente situado e emergido de uma atitude ativamente responsiva, isto é, uma atitude valorativa em relação a determinado estado de coisas.

A partir dessa compreensão de enunciado e de esferas da atividade humana, torna-se essencial a discussão sobre os gêneros do discurso, dada sua relevância para os estudos sobre o estilo. Este “[...] está indissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 1997, p. 282-283). Sobre isso, Bakhtin (1997) declara:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolúvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles estão marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 1997, p. 279, grifos do autor).

Assim, entendemos que os gêneros do discurso são formas preexistentes de enunciado de uma determinada esfera, às quais adaptamos nosso discurso, de acordo com a necessidade social. Além disso, devemos considerar a relatividade dos gêneros. Conforme Bakhtin (1997, p. 284), “[...] uma dada função e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico”.

Então, o fato de o gênero ser relativamente estável significa que, apesar da existência de certas características que o definem, há de considerarmos que eles não são apenas um amontoado de características formais fixas, não seguem uma “receita”, mas podem se adaptar às atividades humanas, que são dinâmicas e estão em contínua mutação em função das demandas sociais.

A relevância da relação entre os gêneros do discurso e o estilo fica registrada quando Bakhtin (1997) aponta que, quanto mais domínio é exercido sobre determinado gênero, mais o autor torna-se capaz de exercer sua individualidade nas formas aplicadas, e, dessa forma, o estilo torna-se mais evidente. Segundo o autor:

É de acordo com nosso domínio dos gêneros que usamos com desembaraço, que descobrimos mais depressa e melhor nossa individualidade neles (quando isso nos é possível e útil), que refletimos, com maior agilidade, a situação irreproduzível da comunicação verbal, que realizamos, com o máximo de perfeição, o intuito discursivo que livremente concebemos. (BAKHTIN, 1997, p. 304).

Após a discussão desses conceitos, torna-se necessário focar, mais especificamente, nas questões que regem a noção de estilo. De acordo com Bakhtin (1997, p. 215), “[...] chamamos estilo a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo. O herói é, para o autor, o que chamamos de “tema do enunciado”. Assim sendo, o estilo é a escolha dos recursos linguísticos que se faz em detrimento do gênero e do conteúdo temático.

Ademais, para que se alcance o entendimento sobre o estilo em Bakhtin, faz-se imprescindível notar que a individualidade do autor, principal fator atribuído ao estilo até meados do século XX, tornou-se ultrapassado, uma vez que o pensamento “[...] nasce e forma-se em interação e luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento” (BAKHTIN, 1997, p. 317). Em outras palavras, o pensamento, para o autor, não é individual, não é formulado em sua mente a partir de reflexões unicamente suas, mas é influenciado pelo todo, pelo coletivo, pelos enunciados passados e pelas interações das quais participou.

No que corresponde ao estilo, mais notadamente para Bakhtin e Voloshinov (1976), em seu ensaio *Discurso na vida, discurso na arte*, publicado originalmente em 1926, a concepção de uma perspectiva estilística ajustada à concepção dialógica da linguagem é discutida. Para Bakhtin e Voloshinov (1976), “[...] o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p. 114). De outro modo, a famosa ideia de que “o estilo é o homem”, a qual representa a individualidade do autor como a peça mais relevante na definição do estilo, é, mais uma vez, refutada por Bakhtin e Voloshinov.

Ainda nessa obra, os autores destacam que

[...] todos os elementos do estilo de uma obra poética estão também impregnados da atitude avaliativa do autor com relação ao conteúdo e expressam sua posição social básica. Mesmo se o poeta, de fato, extrai sua paixão em grande parte das circunstâncias de sua própria vida privada, ainda assim ele precisa socializar esse sentimento, e, conseqüentemente, elaborar o evento correspondente ao nível de *significação social*. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p. 110).

Por conseguinte, o autor é responsável pela construção da obra, seja qual for o gênero da qual faz parte. No entanto, apesar de tal responsabilidade, o autor não parte do nada. É a partir da observação de vários elementos que se posiciona axiologicamente com o contexto social.

## A DIMENSÃO VERBAL EM FELIZ ANIVERSÁRIO

*Feliz aniversário* faz parte de uma coletânea de contos de Clarice Lispector (1920-1977) que compõem o livro *Laços de família*. A autora, de origem judia, foi escritora e jornalista brasileira. Suas obras emergiram no cenário nacional como algumas das mais importantes do século XX. Clarice fez parte do Terceiro Tempo Modernista, e, com a escrita de romances inovadores e com sua linguagem altamente poética, pôs em xeque os modelos narrativos tradicionais. De acordo com Bosi (2015, p. 502), “[...] a palavra neutra de Clarice Lispector articula essa experiência metafísica radical valendo-se do verbo ‘ser’ e de construções sintáticas anômalas que obrigam o leitor a repensar as relações convencionais praticadas pela sua própria linguagem”.

A composição estilística de Clarice relaciona-se não somente ao contexto social e literário do momento. Como podemos observar na pesquisa de Cunha (2009), o universo ficcional clariceano é constituído em meio a um contexto de embates de forças ideológicas, históricas e filosóficas. Clarice nasceu em 1920, numa pequena cidade da Ucrânia. Nessa época, a Rússia sofria os impactos da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa de 1917. Movimentos fascistas promoviam perseguições aos judeus: esse contexto conturbado marcou a história de vida da família Lispector que esteve refugiada na Europa nesse período.

Nas décadas seguintes, período significativo na formação intelectual da escritora, a sociedade enfrentou um período marcado pelas consequências das duas grandes guerras. Os acontecimentos deflagrados no período entre guerras marcou a crise da civilização Ocidental. Kujawski (1991 *apud* CUNHA, 2009, p. 25) afirma que a crise do século XX apresentou três características: a crise de identidade do homem contemporâneo, a crise de familiaridade com o mundo e a crise de segurança.

Para Kujawski (1991 *apud* CUNHA, 2009), durante esse período, todas as categorias do cotidiano como habitar, trabalhar, conversar, passear e comer foram comprometidas. Para o autor, “[...] a quebra do cotidiano significa nossa ruptura com o contorno, [...] envolve, portanto, nossa radical discrepância com o mundo, nosso estranhamento das coisas, acompanhado da sensação de estarmos perdidos entre elas, desamparados ao relento” (KUJAWSKI, 1991 *apud* CUNHA, 2009, p. 25).

O conto *Feliz aniversário* reflete também esse momento histórico e o modo de recriá-lo na literatura. Publicado em 1960, o conto, segundo Santos (2012), esboça a lógica presente nos demais contos do livro. Para o autor, “[...] os ‘laços’, de família, constituem-se ao mesmo tempo em proximidade, distância, dilaceramento e prisão” (SANTOS, 2012, p. 115). O conto representa, assim, o processo de aprisionamento dos indivíduos por meio de sua prisão doméstica, de suas obrigações para com os familiares, de seu cotidiano etc.

De acordo com Roncador (2002), o conto fez parte do grupo de obras de Clarice que representou (juntamente à obra de Guimarães Rosa) a entrada da ficção brasileira na tradição do modernismo literário. Conforme a autora, os primeiros críticos a analisarem a obra de Lispector, “[...] principalmente associavam seus escritos à narrativa ‘lírica’ (com ênfase em uma prosa



figurada e fortemente rítmica) e ‘anti-realista’ (que retrata o drama interior da personagem em detrimento da realidade exterior)” (RONCADOR, 2012, p. 12).

Galvão (1998, p. 67) explica que o estilo de Clarice Lispector surge em oposição ao regionalismo, pois, “[...] enquanto o regionalismo se baseava numa relação com a exterioridade, Clarice Lispector volta-se decididamente para a interioridade”. A autora esclarece que, para tratar da interioridade, Clarice se dedica à construção de um eu narrador que se questiona incessantemente, fazendo com que sua figura seja mais interessante que a história que conta. Segundo Galvão (1998, p. 67): “Donde decorre uma espécie de inflação da narradora sobre a matéria narrada. Dessa maneira, a narradora passa a primeiro plano e interroga suas próprias personagens, no esforço de dar conta dos movimentos internos delas”.

Assim, Clarice constrói uma narrativa que se baseia no fluxo de consciência. Ao utilizar essa técnica, a autora tece um texto no qual a temporalidade e a causalidade não são tão óbvias quanto nos textos do regionalismo, por exemplo. Além disso, outra característica típica de Clarice “[...] é a composição de textos que se assemelham a uma conversa casual, fortuita. Em vez de procurar compor uma obra de arte unificada, a autora desses textos é, ao contrário, alguém que escreve como alguém que conversa” (RONCADOR, 2012, p. 15).

Tais características evidentes na obra de Clarice podem ser percebidas, como verificaremos mais à frente, em trechos em que a autora opta pelo uso do assíndeto (falta de conectivos). As estruturas assindéticas fortalecem o tom emocional e dramático e evidenciam a carga entonacional da oração, fazendo com que o leitor leia algo que se aproxima de uma conversa.

## CONTEXTUALIZAÇÃO DA TEMÁTICA

O enredo de *Feliz aniversário* relata um encontro familiar para a celebração do aniversário de 89 anos da matriarca da família. O conto envolve diversas personagens: a aniversariante, que também é citada como mãe, mamãe, vovó, velha ou Dona Anita (o nome da personagem aparece apenas uma vez, pela voz da vizinha); Zilda, a única mulher entre os seis irmãos homens, responsável por alojar a mãe, aparece na obra como “sobrecarregada”; o filho mais velho, José, que, depois da morte do irmão mais velho (Jonga), tornou-se responsável por fazer o discurso e “animar” a festa; o segundo filho, Manoel, sócio de José, que aparece no texto apenas algumas vezes para sustentar as ideias do irmão, como se “puxasse o saco” do sócio; a nora de Olaria, cujo nome não é citado no texto, carrega características estereotipadas da cunhada/nora anti-pática, que faz questão de demonstrar que apenas atura os familiares do marido. Ela aparece “[...] com seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles” (LISPECTOR, 2013, p. 29); a nora de Ipanema, que também não tem o nome citado, personagem que chega na festa acompanhada de seus dois netos e da “babá ociosa e uniformizada”; Cordélia, única nora que tem um nome, é descrita como ausente na festa e mãe de Rodrigo, o único neto por quem a velha – vocábulo pelo qual é tratada ao longo do texto – demonstra afeição. O menino é descrito como “carne de seu coração”, enquanto os outros são parte da “carne de seu joelho”; os netos, que, com exceção de Rodrigo, não são especificados, e suas esposas por quem a protagonista demonstra desdém; há, ainda, menção aos filhos que não estão presentes. A nora de Olaria apresenta-se como representante do marido, que “[...] não veio por razões óbvias: não

queria ver os irmãos” (LISPECTOR, 2013, p. 29); o marido da nora de Ipanema “viria depois” (mas não apareceu).

Essa breve apresentação das personagens deu-se com o intuito de construirmos o cenário para observarmos a temática principal do conto que, de acordo com Passos (1991, n.p.), “[...] resgata de forma paródica o tema da ingratidão filial”. Tal temática apresenta-se em um encontro familiar – uma “festa” de aniversário disposta para a matriarca da família. Nessa festa, torna-se possível perceber que a necessidade de uma boa convivência familiar entre os convidados torna-se desconfortável quando os sentimentos de artificialidade, prisão e revolta são gritantes.

De acordo com Santos (2012, p. 117), a narração apresenta a maioria das personagens como um “[...] amontoado de seres basicamente sem rosto ou identidade, mas não sem rubricas caracterizadoras de seu lugar ideológico nos quadros sociais”, pois a maioria delas, apesar da ausência de um nome, apresenta características marcantes, como as roupas que usam, as coisas que dizem e os bairros de onde vêm, que são códigos essenciais para a compreensão dos papéis desempenhados por eles.

A oposição das personagens “nora de Ipanema” e “nora de Olaria” compõe a dualidade entre as noras pertencentes a duas classes sociais distintas: uma delas, vinda de um bairro popular, veste seu “melhor vestido” para compensar a falta de *status* do seu bairro e para deixar claro que “não precisa de nenhum deles”. Enquanto isso, a nora de Ipanema vem com sua babá “ociosa e uniformizada”. Esse trecho revela que a única função da babá é a ostentação, já que levá-la uniformizada para um evento familiar demonstra o poder aquisitivo da nora que reside no bairro mais caro do Rio de Janeiro. Todavia, para a interpretação dessa temática, é necessário que o leitor faça inferências e busque conhecimentos de mundo sobre os bairros cariocas. Sem a noção de que Olaria é um bairro popular e de que Ipanema é um bairro nobre, a leitura pode não alcançar os sentidos propostos pela autora.

No conto, são tecidas, axiologicamente, diversas críticas ao teatro representado pelas personagens, por meio da voz do narrador, que não participa da história, mas está dentro do discurso: descreve as cenas, avaliando-as. Em algumas vezes, adentra a consciência das personagens; em outras, afasta-se, permitindo o discurso direto livre para alguma delas. Nessa dinâmica, torna-se possível a análise de temas secundários, que são as questões de caráter social (a encenação, a artificialidade, a formalidade, a aproximação de contrários sociais, a preocupação com a aparência, a futilidade etc.) e existencial (a tensão, o desconforto, o ódio, a ingratidão, o silêncio, a velhice, a inquietação, a aproximação da morte etc.).

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA

Para tratar dos temas da velhice, das relações familiares e da aproximação de contrários sociais, Lispector escolhe o conto como a forma de enunciado. Segundo Álvarez (2006, p. 2), Clarice escreve “contos de atmosfera”. Nesses contos, a ênfase é colocada não em uma sequência de acontecimentos externos que dão forma a uma situação específica, “[...] mas sim na repercussão que esses fatos suscitam nas personagens que os percebem e, a partir dessa percepção, neles se envolvem” (ÁLVAREZ, 2006, p. 2). Tal repercussão cria um ambiente psicológico cheio de tensões permanentes que constituem, enfim, o traço salientado pela denominação assinalada, o caráter de “atmosfera”.

A sequência discursiva predominante é a narrativa. A autora utiliza-se da descrição da cena, misturando personagens, para criar um efeito de tensão. A forma como a autora descreve a cena, tecendo a narração em terceira pessoa, torna possível a visualização dos elementos, como se o leitor fosse observador dos acontecimentos.

O conto é narrado de forma que os aspectos da cena vão sendo descritos, sem que se explicita, na maior parte dos casos, a conexão coesiva entre os elementos textuais. As relações intra e interfrásticas são estabelecidas majoritariamente<sup>1</sup> por pontos finais, dois pontos e vírgulas, como se vê nesta passagem: “Na cabeceira da mesa, a toalha manchada de coca-cola, o bolo desabado, ela era a mãe. A aniversariante piscou. Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos” (LISPECTOR, 2013, p. 32), ou nesta: “A festa interrompida, os sanduíches mordidos na mão, algum pedaço que estava na boca a sobrar seco, inchando tão fora de hora a bochecha. Todos tinham ficado cegos, surdos e mudos, com croquetes na mão. E olhavam impassíveis” (LISPECTOR, 2013, p. 33).

A opção por construções sintáticas assindéticas e, em grande medida, por períodos simples, curtos, contribuem para a construção da personagem principal do conto, dona Anita, cujas características são secas e duras, como a construção sintática adotada.

Além disso, em alguns trechos, notamos a supressão de alguns verbos, sendo a maioria deles verbos de ligação, como podemos observar nesse excerto: “De vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer aos carros que passavam. E de vez em quando aquela angústia muda: quando acompanhava, fascinada e impotente, o vôo da mosca em torno do bolo” (LISPECTOR, 2013, p. 29). Ou então: “Na cabeceira da mesa já suja, os copos maculados, só o bolo inteiro – ela era a mãe” (LISPECTOR, 2013, p. 30). Nesses trechos, Clarice opta por apresentar o adjetivo sem a presença do verbo, como, por exemplo: *quando estava* consciente, *ficava* olhando consciente, de vez em quando *sentia* aquela angústia muda, os copos *estavam* maculados, só o bolo *estava* inteiro.

Analisar as escolhas de Clarice, nesse sentido, significa tentar retraçar toda sua percepção autoral/artística e a conexão dessa percepção com o mundo externo. Bakhtin e Voloshinov (1976, p. 110) defendem que, por meio das palavras e das formas da organização de um texto, podemos inferir “[...] as interrelações vivas, específicas, do autor com o mundo”. Desse modo, quando procuramos relacionar a falta de conexão coesiva entre os elementos textuais e a supressão dos verbos ao todo da obra, temos que, ao fazer tais escolhas, a autora foca a descrição psicológica das personagens e não a ação em si. Essa ênfase na descrição das personagens leva a uma imersão no aspecto íntimo da personagem. Tal análise baseia-se na ideia de que, de acordo com Herman (1967, p. 70): “It should be mentioned here that in the various stories, nothing of importance really occurs; the emphasis remains on a psychological level; the action is interior rather than exterior. The tension is maintained by use of a coherent and logical stream of consciousness method”<sup>2</sup>.

Quanto às escolhas sintáticas da autora, notamos que, em vários trechos, ela adota, estrategicamente, os dois pontos como recurso para a construção de períodos compostos por

<sup>1</sup> Dizemos “majoritariamente” porque ainda é possível verificar o uso da conexão coesiva “e” em vários períodos.

<sup>2</sup> “É importante mencionar aqui que, nas várias histórias, nada de importante realmente ocorre; a ênfase concentra-se no nível psicológico; a ação é interior, e não exterior. A tensão é mantida por meio do uso coerente e lógico do método do fluxo de consciência” (HERMAN, 1967, p. 70, tradução nossa).

subordinação sem conjunção. Tal escolha pode ser relacionada ao fato de o uso de conjunções poder resultar em algumas mudanças estilísticas, como, por exemplo, segundo Bakhtin (2013), o enfraquecimento do tom emocional e dramático; a diminuição da carga entonacional: a entonação é substituída pela “conjunção lógica e fria” (BAKHTIN, 2013, p. 33); a diminuição da capacidade do discurso de produção de imagens, entre outras. Exemplifica essa análise a seguinte passagem: “O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos” (LISPECTOR, 2013, p. 29). Nesse trecho, a autora opta pelo uso dos dois pontos e do assíndeto para marcar a relação explicativa.

Podemos verificar uma análise parecida na obra escrita por Bakhtin (2013) como fruto de sua experiência como professor dos anos finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio. *Questões de estilística no ensino de língua* (BAKHTIN, 2013) trata da forma como o professor deve trabalhar com as formas gramaticais para que os alunos possam sentir que o estilo do autor depende do que ele pretende demonstrar, já que sempre haverá mais de uma forma gramatical para expressar a mesma ideia. Assim sendo, Bakhtin (2013) recorre a um trecho da obra do escritor russo Púchkin (“Triste estou: o amigo comigo não está”) para explicar que esse período deve ser tido como um período de expressividade máxima. O autor comenta que esse tipo de período permite que o elemento dramático seja demonstrado por mímica, gestos e entonação. No entanto, tais estratégias de expressividade desaparecerão quando a construção sem conjunção for transformada em um período composto com conjunção (Estou triste, porque o amigo não está comigo ou estou triste uma vez que o amigo não está comigo).

Ao analisar os períodos com os alunos, Bakhtin (2013) os questiona sobre suas diferenças. Os alunos respondem que, no caso dos períodos em que há omissão da conjunção, é possível fazer a leitura em voz alta dando ênfase a certas palavras, enquanto o período com conjunção torna-se não expressivo emocionalmente. Essa análise pode se aplicar a algumas passagens do conto de Clarice, conforme vimos no exemplo dado anteriormente, em que a autora opta pelo uso dos dois pontos e do assíndeto para realçar a expressividade da oração. Vejamos outro exemplo:

Alguns não lhe haviam trazido presente nenhum. Outros trouxeram saboneteira, uma combinação de jérsei, um broche de fantasia, um vasinho de cactos — nada, nada que a dona da casa pudesse aproveitar para si mesma ou para seus filhos, nada que a própria aniversariante pudesse realmente aproveitar constituindo assim uma economia: a dona da casa guardava os presentes, amarga, irônica. (LISPECTOR, 2013, p. 30).

Na passagem “constituindo assim uma economia: a dona de casa guardava os presentes amarga, irônica”, os dois pontos substituem o uso de uma conjunção “*constituindo assim uma economia, conseqüentemente, a dona de casa guardava os presentes amarga, irônica*”. A utilização da conjunção quebra a construção do texto, substituindo a descrição mais poetizada por um trecho cheio de lógica. Análise semelhante recebe o trecho que segue:

A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha. E, impassível, piscando, recebeu aquelas palavras propositadamente atropeladas que lhe diziam tentando dar um final arranco de efusão ao que não era mais senão passado: a noite já viera quase totalmente. (LISPECTOR, 2013, p. 33).

Nessa passagem, a autora poderia ter empregado o conectivo “afinal”. Nesse caso, como nos outros presentes no conto, a ausência do conectivo ilustra a opção de Lispector pela forma reduzida, cujo efeito é conduzir o leitor, de imediato, à reprodução mental do extraverbal da cena.

Observamos, assim, que a estilística não se ocupa apenas com a palavra, mas sim com seu funcionamento em relação aos outros elementos (BAKHTIN, 2002). Se observarmos o estilo como algo individual, sem considerar os caminhos sociais da vida do discurso, os elementos estilísticos tornam-se “[...] acanhados e abstratos, deixando de ser estudados num todo orgânico com as esferas semânticas da obra” (BAKHTIN, 2002, p. 71).

As escolhas linguísticas que pontuamos nesta análise contribuem para entendermos que a escrita de Clarice se estabelece a partir de necessidade de representação do desespero e da angústia do homem diante da instabilidade de uma vida fragmentária. Ressoam aí as vozes que entrecruzam o romance modernista, que, conforme Cunha (2009, p. 27), “[...] busca apresentar uma aguçada consciência crítica da realidade, pairando sobre si, nítida atmosfera niilista, de total falta de esperanças, de crises existenciais”.

Além disso, a autora opta, também, em alguns casos, pelo emprego da inversão sintática. Esse recurso é empregado quando há descrição da posição das personagens em uma cena. Nesse caso, a inversão funciona como um artifício de “adiantamento”. Quando a autora posiciona o verbo antes da descrição da ação, já se pode ter em mente o que está acontecendo, recurso que facilita a visualização/entendimento do leitor. Alguns exemplos podem ser averiguados nos excertos a seguir: “e como Zilda estava na cozinha a ultimar com a empregada os croquetes e sanduíches, *ficaram*: a nora de Olaria empertigada com seus filhos de coração inquieto ao lado” (LISPECTOR, 2013, p. 29, grifo nosso). Aqui, ainda mantendo a oração adverbial topicalizada, teríamos como uma construção mais usual a seguinte estrutura: “*e como Zilda já estava na cozinha a ultimar com a empregada os croquetes e sanduíche, a nora de Olaria empertigada com seus filhos de coração inquieto ficaram ao lado*”.

Outro trecho em que tal estratégia se verifica é o que segue:

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante *era apenas o que parecia ser*: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra. (LISPECTOR, 2013, p. 34, grifo nosso).

Nesse caso, podemos observar que a estrutura mais comum quanto à ordem dos elementos no texto – conforme esta paráfrase: “*E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha, como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era sua última palavra, era apenas o que parecia ser*” – criaria uma mudança no ritmo e mudaria o holofote da cena. Além disso, a ordem não canônica gera certo estranhamento para o leitor. Esse confronto por meio de construções sintáticas menos usuais se constitui como um caminho para a interpretação das personagens dentro da temática proposta, em que rupturas, não linearidades e certa brusquidão são recorrentes.

As escolhas relativas à estrutura da frase, nesse sentido, refletem o ritmo do fluxo da consciência e contribuem para a construção temática a partir de uma determinada posição

valorativa, já que, para Bakhtin e Voloshinov (1976, p. 109): “O discurso verbal é o esqueleto que só toma forma viva no processo da percepção criativa”.

No que diz respeito à escolha lexical, é possível observarmos, logo no primeiro parágrafo, a descrição da família da nora de Olaria. As escolhas lexicais feitas pela autora, nesse parágrafo, indicam a opção exagerada, fútil e desnecessária da mulher que fazia questão de demonstrar que, apesar de ser moradora de um bairro popular (Olaria), não estava “por baixo” dos parentes de Ipanema. Os termos *bem vestidos, passeio, enfeite de paetês, drapeado, melhor vestido, babados cor-de-rosa, anáguas engomadas, terno novo, gravata* podem causar, instantaneamente, a sensação de estranhamento no leitor, ao deparar-se com tantos incrementos para o aniversário na casa da avó. Clarice procura evidenciar por meio dessa estratégia que a vestimenta não é natural para o contexto.

Bakhtin e Voloshinov (1976) afirmam que os elementos do estilo de um texto estão diretamente ligados à atitude avaliativa do autor em relação ao conteúdo e, assim, indicam sua posição social básica. Bakhtin e Voloshinov (1976) acrescentam que a atitude avaliativa do autor, nesse caso, não diz respeito às avaliações ideológicas que estão incorporadas no conteúdo de uma obra na forma de julgamentos ou conclusões, mas a um tipo mais profundo de avaliação via forma que “[...] encontra expressão na própria maneira pela qual o material artístico é visto e disposto” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1976, p. 109).

Em *Feliz aniversário*, a autora utiliza-se do uso de adjetivos para estabelecer sua atitude avaliativa em relação aos temas da obra. Além disso, a escolha pelo uso dos adjetivos mencionados anteriormente indica o tom de tensão criada pelas diferenças sociais entre os familiares. Ao tecer considerações sobre o conto literário, Moisés (2006) afirma que “[...] a unidade do tom se evidencia pela ‘tensão interna da trama narrativa’, ou seja, pela funcionalidade de cada palavra no arranjo textual, de modo que nenhuma possa se retirar sem comprometer a obra em sua totalidade, ou acrescentar sem trazer-lhe desequilíbrio à estrutura” (MOISÉS, 2006, p. 46).

No entanto, o autor explica que, em alguns momentos, podem ocorrer digressões que resultam do empenho estilístico do narrador de colocar no texto “notações plásticas descritivas” que têm o intuito de propiciar ao leitor “[...] a contemplação de um momento de beleza verbal” (MOISÉS, 2006, p. 46). Para exemplificar a digressão, Moisés (2006) cita o texto *O filho*, de Fialho de Almeida, que conta a história de uma camponesa que vai até a estação de trem esperar o filho que estava retornando ao Brasil. Segundo o autor, após introduzir-nos a protagonista, o narrador se entretém por um instante na descrição de outras pessoas que também aguardam. Essa descrição justifica-se no fato de aqueles figurantes servirem de pano de fundo para a construção do drama da narrativa.

Clarice Lispector, da mesma forma, constrói o tom de *Feliz aniversário* como apresentamos no parágrafo anterior, citando a vestimenta e o comportamento de uma das noras. Nesse momento, podemos verificar que as semelhanças e as diferenças, em especial as de classes, ficam reunidas para o cumprimento do instituído: a obra pretende tratar de uma festa de aniversário de uma senhora que vive em um bairro de classe média do Rio de Janeiro, que recebe suas noras, as quais parecem competir pelo *status* social, fato que gera tensão e resulta na falta de harmonia entre familiares.

Além disso, a preferência pelo verbo “alojar” é significativa para a construção dos sentidos do texto. Ao optar por esse verbo, a autora cria, desde o início do texto, a condição de



“fardo” para a velha. Afinal, *alojar* carrega a acepção semântica de armazenamento ou moradia temporária, mas não corresponde ao que socialmente se entende por “lar”.

No decurso da narrativa, as personagens e seus estados físicos e psicológicos são qualificados por meio do uso recorrente de adjetivos. Desde o início, os adjetivos ajudam na construção das personagens e do “clima” da narrativa. Citamos, como exemplo, a descrição da personagem principal: a aniversariante. De acordo com Santos (2012), o narrador tem uma postura diferente em relação à Dona Anita. Inicialmente, ela é tratada por “*flashes* instantâneos”, e seus aspectos visíveis detalhados constituem a face da velhice: “Tratava-se de uma velha grande, magra, imponente e morena. Parecia oca” (LISPECTOR, 2013, p. 30). Além disso, ao longo da narrativa, observa-se o emprego de adjetivos como *impetuosa, dura, alta, amarga, rude, impassível, tesa, grande, impotente, oca*, que estão ligados à velhice, e que, segundo Santos (2012, p. 134), “[...] não é tão só silêncio, força, possibilidade de ruína, como também impossibilidade de fácil deciframento”.

Em um segundo momento, o narrador cede à matriarca o lugar de predominância na enunciação. É possível verificarmos, então, a presença do monólogo interior, no qual expressa seu desprezo pela família:

Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres *opacos*, com *braços moles* e *rostos ansiosos*? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles *azedos* e *infelizes* frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres *risonhos, fracos, sem austeridade*? O rancor roncava no seu peito *vazio*. Uns *comunistas*, era o que eram; uns *comunistas*. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. *Incoercível*, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão. (LISPECTOR, 2013, p. 32, grifos nossos).

No fragmento, os modificadores *opacos, braços moles, rostos ansiosos, azedos, infelizes, risonhos, fracos, sem austeridade, comunistas* representam a forma amarga como a velha se sente em relação às gerações mais jovens de sua família.

Tal impossibilidade de deciframento da matriarca por parte dos familiares torna-se explícita, pois a descrição de Lispector demonstra a protagonista como imersa em seus pensamentos “[...] de vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer [...]. E de vez em quando aquela angústia muda [...] acompanhava, fascinada e impotente, o vôo da mosca” (LISPECTOR, 2013, p. 29). A incapacidade de deciframento da mãe/avó/bisavó gera, também, o estranhamento dos familiares para com a presença de Dona Anita – que representa, na verdade, o estranhamento que as pessoas estabelecem com a velhice: o velho torna-se um ser não familiar, distante, um ser que não pode compartilhar das mesmas experiências dos jovens, é subestimado, às vezes tratado como bobo, incapaz, infantil. Observamos tal estranhamento, por exemplo, nesta passagem: “Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta à cabeceira. [...] Parecia oca” (LISPECTOR, 2013, p. 30).



No conto em análise, a autora constrói uma visão panorâmica, a partir do olhar do narrador, que sequestra o leitor e acompanha-o na apresentação tensionada, detalhada e gradativa das personagens. Podemos concluir que, durante o desenvolvimento do conto, a autora utiliza-se de diversas estratégias linguísticas como: o apagamento de conjunções, a supressão de alguns verbos e o uso de algumas construções sintáticas que colaboram na constituição do extraverbal da cena e que lançam seu holofote sob o drama interior da personagem em detrimento da realidade exterior.

Ao focar na interioridade da personagem, Clarice utiliza-se do fluxo de consciência e estabelece relações entre o que a personagem principal e seus familiares sentem em uma atmosfera de questionamento sobre as relações humanas e o sentido da vida. Dessa forma, podemos verificar que as escolhas de Clarice quanto ao léxico, à sintaxe, à descrição das personagens e ao tema contribuem para a construção de seu estilo. A autora tece, cuidadosamente, cada personagem, cada fala, cada adjetivo para que o leitor sinta a tensão do ambiente. Clarice constrói sua narrativa sutilmente e demonstra que o ambiente familiar também pode causar agonias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme Bakhtin (2013), há casos em que o falante ou o escritor tem a possibilidade de optar por formas sintáticas igualmente corretas do ponto de vista gramatical e, nesses casos, a escolha é determinada pela efetividade de representação expressiva exercida por essas formas; desse modo, essa escolha é puramente estilística. Nesse sentido, procuramos demonstrar, por meio da análise, como Clarice Lispector tece as dimensões estilísticas do funcionamento linguístico, ou seja, como ela escolhe os elementos para constituir o texto e como eles podem ser entendidos.

Para isso, observamos que escolhas sintáticas, as preferências por determinados adjetivos, a opção de não nomear certos personagens são todos aspectos que compõem o estilo de Lispector. Notamos que a autora se utiliza da composição do estilo verbal para ativar no leitor aspectos extraverbais: a família e os vários enlaces que a relação familiar apresenta. Dentro do enredo que instaura o clima de um evento no qual os familiares se encontram reunidos, Lispector encontra formas linguísticas para representar as emoções das personagens e apresentar ao leitor detalhes sutis dos acontecimentos. Além disso, observamos que a autora insere em *Feliz aniversário* as temáticas que, comumente, compõem suas obras. Não coincidentemente, são as temáticas que estiveram em fervorosa durante a terceira fase do Modernismo brasileiro e que também estiveram presentes nos movimentos de vanguarda europeus (representação do desespero e da angústia do homem diante da instabilidade de uma vida fragmentária).

O estilo da autora é fortemente influenciado pelo método do fluxo de consciência. Percebemos que Lispector reflete, em seu texto, como representante de seu grupo social, aspectos da realidade em que está inserida. Como escritora, pôde, a partir de suas leituras de mundo, construir enredos que demonstram sua aguçada percepção de situações e de relações entre as pessoas. Judia, refugiada no período de guerras, formada em direito, jornalista e esposa de um diplomata, Lispector desenvolveu grande sensibilidade quanto às questões da interioridade humana e participou de diversos círculos sociais ao longo da vida, fato que pode ter contribuído para sua perspicácia ao notar a artificialidade das pessoas em suas relações.

Tais informações sobre a vida de Clarice Lispector podem justificar suas escolhas como autora, já que, de acordo com Faraco (2017), o “[...] posicionamento valorativo que dá ao autor criador a força de constituir o todo: é a partir dela que se criará o herói e o seu mundo e se lhes dará o acabamento estético” (FARACO, 2017, p. 89). No entanto, na perspectiva bakhtiniana, a própria vivência da autora é composta por diversas vozes entrecruzadas, que ressoam em determinado tempo histórico, de modo que o estilo não se constitui como um aspecto individual, mas como um ponto de diálogo. A forma clariciana de escrever reflete suas experiências individuais, que são sempre sociais, mas também ressoa o ambiente sócio-histórico, cultural e literário da época. E, na tecitura de sua narrativa e na construção das personagens, duras e não lineares, como os recursos sintáticos que emprega, a autora contribui para a construção de uma estética que passa a ser conhecida como própria do Modernismo.

Nessa perspectiva, o estilo é construído dentro de um diálogo constante de influências cruzadas, em que os sentidos são construídos a partir de determinado horizonte espacial, temático e axiológico (PIRES, 2002) e abrem-se para outros diálogos, tanto com o entorno social e literário de seu tempo quanto com os leitores de qualquer tempo, que sentem que “[...] o texto não é um farrapo do mundo imitado pelo verbo, mas uma construção verbal que trazia[traz] o mundo no seu bojo” (GALVÃO, 1998, p. 67).

## REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, A. C. C. O olhar multifacetado dos Laços de família, de Clarice Lispector. **Nau literária**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 1-14, jul./dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.4885>
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. **Questões de estilística no ensino de língua**. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, M. M.; VOLOSHINOV, V. N. Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica. Tradução Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. In: VOLOSHINOV, V. N. **Freudianism: A Marxist Critique**. New York: Academic Press, 1976. p. 93-116.
- BORTONI-RICARDO, S. M. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- CUNHA, W. R. **Uma “alegria difícil”**: a Paixão segundo G.H., de Clarice Lispector. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. 1. ed. 4. reimp. São Paulo: Parábola, 2017.

GALVÃO, W. N. Clarice Lispector: uma leitura. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima-Berkeley, n. 47, p. 67-75, 1998.

HERMAN, R. Existence in “Laços de Família”. **Luso-Brazilian Review**, Wiscosin, v. 4, n. 1, p. 69-74, 1967.

LISPECTOR, C. Feliz aniversário. In: LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. p. 29-35. Disponível em: [https://psicod.org/pars\\_docs/refs/46/45367/45367.pdf](https://psicod.org/pars_docs/refs/46/45367/45367.pdf)  
Acesso em: 18 mar. 2020.

MOISÉS, M. **A criação literária**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PASSOS, C. R. Clarice Lispector: os elos da tradição. **Revista USP**, São Paulo, p. 167-174, 1991.

PIRES, V. L. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. **Organon**, Porto Alegre, v. 16, n. 32-33, p. 35-48, 2002.

PUZZO, M. B. Gênero discursivo, estilo, autoria. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 172-189, dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v28i2p172-189>

RONCADOR, S. **Poéticas do empobrecimento**: a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002.

SANTOS, R. C. **Clarice, ela**. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Sales, 2012. Disponível em: [https://issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/clarice\\_\\_ela](https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clarice__ela). Acesso em: 07 mar 2021.

# A PERFORMANCE DA DOR EM *A HORA DA ESTRELA*

## PERFORMANCE OF PAIN IN *THE HOUR OF THE STAR*

Geovanny Luz dos Anjos Santos\*

UFRJ

**Resumo:** A crítica a respeito de Clarice Lispector privilegiou uma tendência que se preocupava com a análise do eu e o fluxo de consciência, atrelados tanto a uma leitura psicológica quanto existencialista de sua obra, deixando em evidência o “drama da linguagem” que perpassaria a sua escrita. De fato, essas são marcas que sobressaem nos textos claricianos e parecem ter eclipsado outra faceta fundamental para a compreensão de sua obra: a preocupação com as questões sociais. Neste artigo, propomos uma leitura de *A hora da estrela* que se preocupa em analisar a obra focando nas críticas sociais e em sua composição estética. Concluímos, à luz da leitura de *A partilha do sensível: estética e política*, de Jacques Rancière, que o engajamento ético se atrela ao estético, e a obra clariciano é permeada desses encontros de formas bem sutis.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Alteridade. Social.

**Abstract:** The criticism regarding Clarice Lispector privileged a tendency that was concerned with the analysis of the self and the flow of consciousness, linked both to a psychological and existentialist reading of her work, highlighting the “language drama” that would permeate her writing. In fact, these are marks that stand out in the Clarician texts and seem to have eclipsed another fundamental facet for the understanding of her work: the concern with social issues. In this article, we propose a reading of *The Hour of the Star* that is concerned with analyzing the work focusing on social criticism and its aesthetic composition. We conclude, in the light of the reading of Jacques Rancière’s *Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* that ethical engagement is linked to the aesthetic, and the Clarice’s work is permeated by these encounters in very subtle ways.

**Keywords:** Clarice Lispector. Alterity. Social.

### PRIMEIRAS PALAVRAS

Este artigo tem como principal objetivo visitar a obra clariciano por um viés que se propõe a articular sua estética com seu engajamento em discussões sociais. Ao longo dos anos, os críticos da obra de Clarice Lispector deram mais atenção a uma faceta da autora ligada à sua

---

\* Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5136-2835>. E-mail: <geovannyluzas@gmail.com>.

estética, talvez, por conta disso, acabaram negligenciando uma análise de cunho mais político, o que acabou por resultar em um senso comum de que sua obra era limitada a um eixo temático voltado apenas para o fluxo de consciência. A própria Suzana Amaral, cineasta que transformou a novela *A hora da estrela* em filme, em 1985, afirma, na parte final da reedição da famosa entrevista de Clarice, de 1977, que a escritora, antes dessa narrativa, nunca havia abordado problemas sociais. Uma visão reducionista a esse respeito poderia acabar também por destacar um certo elitismo de Clarice Lispector ao se afirmar que ela se importaria em demasia com a retratação da vida de mulheres burguesas, como se isso não fosse uma forma de preocupação social.

No entanto, a que “social” estamos a nos referir aqui? Afinal, questões a respeito da mulher burguesa já seriam um grande exemplo desse mote. O que buscamos aqui é falar do encontro, ou desencontros, dessa mulher burguesa com os *outros* marginalizados: o mendigo, a nordestina, a empregada, a pigmeia etc.

Vilma Arêas, em *Clarice com as pontas dos dedos* (2005), afirma que Clarice Lispector foi publicamente considerada “alienada” em um momento politicamente delicado. A pesquisadora refere-se também ao quanto Clarice foi cobrada por um posicionamento aberto durante a ditadura militar brasileira:

Aventuro uma hipótese, que julgo responsável, para o canhestro da composição, e aqui entramos na célebre questão social: *Uma aprendizagem* foi escrito durante 1967 e 1968 e publicado em 1969, época do endurecimento da ditadura militar brasileira. A escritora foi muito cobrada sobre seu posicionamento político, foi “enterrada” no “cemitério” de Hefil, como Elis Regina e outros suspeitos de reacionarismo. Defendia-se como podia e desde sempre: “Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro”.

Já em 1963, em texto inédito sobre literatura e vanguarda no Brasil, apresentado em conferência nos Estados Unidos (Universidade do Texas), Clarice como que se desculpa por não ter encarado a literatura de “fora para dentro”. Aliás, literatura, afirma, “é o modo como os outros chamam o que nós fazemos e vivemos. Chamar-se a si mesmo com o nome que os outros nos dão parece um alistamento, uma convocação. Senti-me alistada”. (ARÊAS, 2005, p. 41).

Diante da cobrança por um posicionamento, Clarice Lispector repetia que o problema da justiça no Brasil era um sentimento básico que não conseguia surpreender. E, sem surpresa, não conseguia criar suas composições literárias, visto que não havia busca nem aventura. Vilma Arêas (2005) afirma que Clarice, apesar de sentir-se dessa forma, via-se como engajada politicamente. No texto “Literatura e justiça”, presente na coletânea de crônicas *Para não esquecer*, ela expõe seus pensamentos sobre seu apontado não engajamento político e social:

Desde que me conheço de fato o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer” alguma coisa, como escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. (LISPECTOR, 1999, p. 29).

Visto que existia um interesse em esboçar uma escrita sobre a sociedade e em mostrar-se engajada, Clarice Lispector julgou-se incapaz de apresentar com mais clareza esse tão pedido engajamento na sua obra. E, talvez, em defesa da própria Clarice, este artigo se propôs, de forma simples e despretensiosa, re apresentar uma Clarice preocupada com o Brasil e com o horror de aceitarmos tão facilmente a violência à qual alguns grupos sociais estão mais expostos.

Curiosamente, essa polarização entre forma e conteúdo é colocada sob suspeita a partir da leitura crítica feminista, que inclusive foi responsável por lançar o nome de Clarice Lispector no exterior, graças ao estudo pioneiro de Hélène Cixous, na França, no final dos anos de 1980. No Brasil dos anos de 1990, Lucia Helena em *Nem musa, nem medusa* propõe uma leitura dialética da obra de Clarice Lispector, que visa a uma comparação da estética clariciana entre o Romantismo/Simbolismo e o Realismo/Naturalismo, compreendidos sob uma constante tensão:

Há uma tensa face de Janus no conjunto da obra de Lispector – uma delas, diurna e mais contextualizadora, retrabalha a tradição realista e naturalista; a outra, noturna, mais familiar com os insights românticos e simbolistas, retrabalha o mundo fantasmático e onírico, tende ao solipsismo e, por sua vez, constrói uma “teoria das correspondências” que enlaça sob o animal, o humano e o não-humano, o mineral e o vegetal, diluindo fronteiras, fazendo do limiar o seu limite. Essas faces imbricam-se em seus textos e conduzem, por sua tensão, a uma reflexão que se dá “no limite”: nem só o real é visível, nem o texto é puro delírio distante do contexto. (HELENA, 2010, p. 40).

Essa leitura dialética feita por Lucia Helena torna-se facilmente exemplificada se pensarmos *A hora da estrela*, visto que, nessa novela, os traços do Romantismo/Simbolismo e o Realismo/Naturalismo se fazem mais nítidos, ou melhor, mais fáceis de serem diferenciados. A narrativa pode ser dividida em dois eixos que vão ser guiados pelas personagens principais: Rodrigo e Macabéa. Rodrigo resgata os traços românticos e simbólicos; Macabéa, por sua vez, carrega elementos realistas e naturalistas. Essa analogia é sustentada pelos fatos de que, na construção narrativa, Rodrigo S. M. é atravessado pelo drama de como tornar possível a transposição do real para a literatura, enquanto, nas passagens de foco em Macabéa, temos um desenrolar progressivo de uma história com personagens, diálogos e cenário. Através da voz de Rodrigo, pequenas provocações direcionadas ao leitor geram um possível debate sobre o social e o político:

Uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão. Onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacado de exportação e importação? (Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim). (LISPECTOR, 1998, p. 30-31).

Não só refletindo a respeito das condições financeiras do leitor, Rodrigo S. M. problematiza também as questões sobre o próprio papel do escritor e seu sentimento de estar fora da sociedade:

Sou um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais?

Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

É, então, pela interseção desse personagem que sutilmente a autora Clarice Lispector formula críticas ao espaço literário. Nesse sentido, a novela *A hora da estrela* assume papel emblemático para se pensar o processo de construção textual da autora em relação à problemática social que deseja encetar. Duas perguntas são ilustrativas a esse respeito: há como alcançar o real através da linguagem? Há como representar uma dor que nunca se sentiu?

## O REFLEXO EMBAÇADO DE MACABÉA

*A hora da estrela* narra a história de Rodrigo S. M. e sua tentativa de representar a vida de Macabéa. Ambos os personagens têm em comum o trabalho que, de alguma forma, remete à linguagem, à escrita precisamente: Rodrigo, escritor; e Macabéa, datilógrafa, um com função de criar, e o outro repetir. Nesse sentido, os personagens se constituem quase como as próprias metáforas dos conceitos de Luiz Costa Lima, que foram estudados por Lucia Helena, em *Nem musa nem medusa*, a partir da leitura de *Mímesis e modernidade: a forma das sombras*: “mímesis da representação”, que se dedica a copiar o mundo, e “mímesis da produção”, que cria o mundo.

Como, para Costa Lima (HELENA, 2010), a “mímesis da representação” se propõe a representar o mundo analogamente, de modo que essa representação “tal qual” capture-o de forma fiel a uma essência que a precede, podemos dizer que esse tipo de mímesis estaria ligada à personagem Macabéa, pois sua função, como datilógrafa, é repetir os caracteres da máquina de escrever “tais quais” no papel. Essa personagem ainda carrega em si traços da literatura regionalista dos anos de 1930, em que uma problemática quanto ao social e ao político estava em voga. Enquanto Macabéa encarna a mímesis da representação no próprio livro, Rodrigo S. M., similarmente, encarna a mímesis da produção, uma vez que Clarice Lispector, por meio desse personagem e de maneira metalinguística, coloca em tensão a tentativa de transfiguração do mundo no próprio processo de escritura do livro, problematizada quando se trata da relação entre o ser social e o ser imaginado.

A obra de Clarice Lispector tende, nesse aspecto, a romper com a visão tradicional de representação. Um dos exemplos mais significativos ocorre em *Água viva*, de 1973, sobre o qual Lucia Helena (2010) tece as seguintes considerações: “Água viva implode com categorias basilares do modelo representativo, quebrando quase totalmente a articulação linear da trama e não mais tematizando a mímesis como correlato do mundo análogo a ser representado” (HELENA, 2010, p. 54).



De modo quase contrastante à construção estética de *Água viva*, a novela *A hora da estrela* baseia-se não só num lirismo, mas também na tentativa de representar o horror da fome, da dor e da carência de tudo na vida de Macabéa. Em *A hora da estrela*, o leitor está diante da face de uma literatura metaficcional e irônica. Nessa novela, temos não só a história de Macabéa, que poderia ser facilmente configurada nos moldes do romance de 1930, descrevendo a vida de uma moça nordestina retirante que tenta a vida no Sudeste. Também temos a imagem de Rodrigo S. M., que se articula de modo metalinguístico, através de um desdobramento da linguagem, o que seria uma marca recorrente na obra de Clarice Lispector, como ocorre no exemplo já citado, *Água viva*.

Então, a tensão das produções miméticas entra em acordo de forma equilibrada: Rodrigo S. M. divide o protagonismo da novela com Macabéa. *A hora da estrela* não somente é uma trama sobre uma nordestina, mas uma narrativa de como se narrar. Esse contínuo mecanismo de quebra com a linearidade faz com que os mundos do narrador-autor e da nordestina-musa se encontrem.

Por meio das palavras de Rodrigo S. M., reconhecemos um caráter no fiar do texto que promove a discussão do que é real e ficcional, a fim de pôr em tensão as características psicológicas junto ao debate sobre o social:

Que sei eu. Se há veracidade nela – é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial. Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Mais à frente, em outra passagem, o narrador reforça: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Há, nesses dois trechos, um apontamento sobre um aspecto social posto em *performance*. Através da arte e a partir dessa *performance*, o real pode vir a ser problematizado.

O que está em foco em *A hora da estrela*, nesse aspecto, se aproxima muito do que Jacques Rancière (2009) postula em *A partilha do sensível*, sobre como há, na modernidade, uma necessidade de espelhar o político e o social; entretanto, sem simular a realidade e sem ser escravo da representação. O pensador afirma que o “[...] real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58); desse modo, a literatura não tem função documental de identificar e descrever, por exemplo, aspectos sociais de um povo, mas pode transformar em arte determinado traço de realidade, para que assim, então, ele possa ser pensado.

Como indicado, *A hora da estrela* problematiza a representação, superando os dois polos do debate entre “arte pela arte” e “arte como denúncia”. Nesse sentido, esse livro é uma amostra de como essas duas manifestações se fundem maestralmente. *A hora da estrela* é uma novela

sobre o esvair do corpo e a fusão do objeto Macabéa com o sujeito Rodrigo S. M., em que criatura e criador tendem a encarar um ao outro na busca do esvaziamento de si para que uma nova estrutura seja arquitetada. Há um espelhamento entre os personagens que cria um novo modo de representação, pondo sob tensão a representação e a produção miméticas.

Na tentativa de ilustrar a busca da identificação com o *outro*, podemos recapitular a cena que dá início à adaptação cinematográfica realizada por Suzana Amaral de *A hora da estrela*. No longa-metragem, a imagem deformada de Macabéa no espelho da empresa em que trabalha como datilógrafa é a forma que a diretora encontra para retratar que a personagem não conseguia se enxergar de modo a compreender-se, já que a visão que tinha de si era limitada. No filme, o personagem Rodrigo S. M., curiosamente, é retirado.

Tanto no filme como no livro, o espelho não permite a visão completa da mulher, já que o que ela vê ali é uma imagem embaçada de seu reflexo. Diante desse falho reflexo, Macabéa pinta seus lábios grotescamente de vermelho, desejando parecer uma artista de cinema, mas, ironicamente, como resultado, seus lábios remetem a uma carne viva. A literatura clariciana é o esforço mimético do espelho manchado cujo reflexo está perdido e partido.

Macabéa se relaciona com o mundo por meio do cinema e da rádio-relógio. No primeiro, ela encontra na figura de Marilyn um ideal e, no segundo, ouve atentamente informações das quais retira falas que não dizem nada. O cinema e as transmissões do rádio-relógio não fornecem a Macabéa uma dinâmica de comunicação real, em que a moça decodifique informações e faça uso delas de maneira lógica. Ao relacionar-se com essas ferramentas midiáticas que contribuem para a perpetuação da alienação da personagem, Macabéa se põe mais à parte do mundo. No trecho em que ela se depara com *Humilhados e ofendidos*, de Dostoievski, um dos livros de seu chefe, após pensar um pouco, ela quase se deu conta de sua classe social, mas o pensamento logo se esvaiu. Esse é um exemplo da falta de articulação de Macabéa com o mundo e da sua falta de autoconhecimento.

A metáfora do espelho, que remete ao “olhar para si”, recuperada pelo sentido de reflexo e de reflexão, também pode representar a quebra com um modelo tradicional de representação da arte, já que, no século XIX, um dos maiores símbolos da potência da arte realista era o espelho. No entanto, nessa obra de Lispector, o espelho, que reflete a imagem fantasmagórica da nordestina e do narrador, é embaçado, como se a representação tendesse a ser falha, ou sem fronteiras, já que o reflexo de um espelho embaçado mostra figuras sem borda, quase uma imagem impressionista:

Vejo a nordestina se olhando no espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida de que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fizesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Além do espelho, outra metáfora recorrente na obra é a fotografia, por sua similaridade com a representação. A fotografia, sendo de natureza fragmentada e passível de infinitas cópias, pode proporcionar um paralelo com a sociedade que replica suas engrenagens mecânicas para que o sistema se perpetue. Como Benjamin (2008a) afirma, a modernidade, que possibilitou a reprodução em massa de objetos artísticos, também foi a que tirou a subjetividade dos sujeitos, transformando-os em engrenagens de um sistema que rapidamente os substituiu. A desumanização da personagem Macabéa fica muito aparente em: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Nessa passagem, além da metáfora que espelha a personagem em uma ferramenta, há também um indicativo de que ela mesma não percebia que era uma peça possível ao descarte, o que reforça que Macabéa não refletia sobre sua realidade e vivia, praticamente, de maneira mecânica.

Podemos afirmar, nesse sentido, que a literatura de Clarice Lispector e a fotografia se aproximam, já que ambas buscam a captura do instante temporal. Na própria definição de Rodrigo sobre seu livro, ele afirma: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 17). A partir da ideia de instante e representação da realidade, a fotografia enquanto manifestação artística torna-se um elemento a ser associado à construção de *A hora da estrela* de forma metafórica. Em um curto instante, quase em um *flash* fotográfico, Rodrigo vê a face de uma nordestina na multidão e, a partir desse ponto singular, ele, o autor-narrador, constrói a vida de sua personagem. Macabéa, por outro lado, é apenas mais um retrato entre milhares de nordestinas migrantes para o Sudeste.

Os estudos de Susan Sontag e Roland Barthes são ilustrativos para essa reflexão. Para Sontag (2004, p. 26), “[...] tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”. Dessa forma, o recorte temporal da foto torna-se absoluto e preciso em si, mas fragmentado quando posto em confronto com o tempo linear. A leitura de *A hora da estrela* é fragmentada, na medida em que duas histórias distintas se invadem, trocando de foco a todo momento. Quando Macabéa entra em cena, Rodrigo se retira.

Em *A câmara clara*, Barthes (1984) conceitua o que ele chama *studium* e *punctum*, elementos que são paralelos na fotografia. O primeiro é definido como um todo captável, aquilo que salta aos olhos e que, aparentemente, é onde se localiza a intenção do fotógrafo. O segundo elemento definido por Barthes é a oposição do primeiro, nem sempre identificado em todas as fotos. O *punctum*, palavra latina que significa “ferida”, é o elemento fugidivo e desestruturante, um elemento que tem a capacidade de ressignificação, um possível “instante” clariciano, em que um elemento, através do choque, promove a distorção de um falso equilíbrio. Nas palavras de Roland Barthes, *studium* vem a ser definido como

[...] a vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo como bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica. (BARTHES, 1984, p. 44).

E *punctum* é o elemento que quebra (ou escande) o *studium*. Segundo o autor:

Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*) é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis, essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*, pois *punctum* é também picada, pequeno buraco. (BARTHES, 1984, p. 46).

Na tentativa de aproximar essa leitura de Barthes sobre fotografia com a literatura de *A hora da estrela*, podemos fazer um paralelo do *studium* com a tradição realista, que busca a totalidade da representação, o óbvio, o que o olho não questiona. O *studium* pode ser visto como a história de Macabéa e a influência do romance de 1930. O *punctum*, nessa perspectiva, pode ser atrelado a Rodrigo S. M. e sua tentativa de representar o fugidivo, a quebra na representação, a ferida da imagem.

## O OLHO NA MULTIDÃO

No poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire, partindo de um lampejo, olhares se cruzam por pequenos instantes, e o eu lírico se vê impressionado pela presença de uma bela jovem que se perde na multidão. A passante de Clarice Lispector, por sua vez, não se faz vista aos olhos que a atravessam, mas Rodrigo S. M. a captura como também a maximiza. Nas palavras de Rodrigo, a figura de Macabéa é quase evanescente: “[...] a pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Macabéa é o traço fantasmagórico da representação de um povo. Nesse sentido, as considerações de Benjamin (1994) a respeito do poema de Baudelaire podem ser deslocadas e inseridas numa análise de *A hora da estrela*, uma vez que tanto o poema quanto o livro tratam de uma suposta modernidade, em que a face da cidade é plural.

Envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta. O que o soneto nos dá a entender é captado em uma frase: a visão que fascina o habitante da cidade grande – longe de ele ter na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil –, lhe é trazida pela própria multidão. O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe. Porém, capturando o sujeito, ela atingiu também o âmago de seu sentimento. (BENJAMIN, 1994, p. 118).

No texto de Clarice Lispector, há uma ação não só de olhar, mas de esvaziamento desse olhar para que, assim, ele alcance o *objeto*, tirando o véu que cobre o real. As imagens, ou os resquícios de imagens, generalizam o real para que esse seja representado. Macabéa é baseada

em uma história real mesmo que ela jamais tenha existido. Desse modo, a escrita clariciana promove um embate com uma certa visão da narrativa tradicional romanesca, que visa uma representação do real, supostamente sem influência da subjetividade de quem narra.

Essa leitura a respeito da alegoria do olhar na novela pode ser associada ao que Walter Benjamin (2008b, p. 23) nomeia “iluminação profana”, em “O surrealismo, o último instante da inteligência europeia”. Mesmo que esse olhar pareça ter um tom místico, ele ainda é concreto e não deixa de ser do cotidiano. No que concerne ao conceito benjaminiano, José Miguel Wisnik (1988) tece o seguinte comentário:

A realidade se transforma na medida em que se põe em contato com uma *outra experiência do tempo*, que tem seu modelo na experiência solitária da iluminação profana, mas que poderia transformar-se revolucionariamente numa experiência histórica coletiva. Embora os tempos não ofereçam uma visão animadora dessa conversão das energias do êxtase em transformação social, ou então por isso mesmo, o pensamento complexo de Walter Benjamin, como pensamento dos cruzamentos, permanece como uma referência incontornável, de uma atualidade cristalina e esfingética. (WISNIK, 1988, p. 287, grifos do autor).

Não apenas do olhar de Rodrigo estamos reféns nessa história. Estamos inseridos nessa tessitura também através dos olhos de Macabéa. A mudança de perspectivas nos pontos de vista de forma desordenada faz com que a narrativa torne-se fragmentada, sem uma linearidade muito clara. *A hora da estrela* possui uma narrativa que se arranja e reformula durante todo o livro, construindo-se dessa maneira por fragmentos de pensamentos de Macabéa e da narração de Rodrigo S. M., bem como alterando os ângulos de visão, pontos de vistas, como um jogo de câmera cinematográfico.

O narrador, tradicionalmente, sempre teve o poder de condução da narrativa, o que nos leva, enquanto leitores, a observar o desdobramento da história a partir de um determinado ponto de vista. Após a quebra da consolidação do papel do narrador, na história da literatura, ele tem seu papel esvaído, afetando drasticamente a natureza da narrativa e dando início a estudos do ato de narrar. O foco narrativo na obra clariciana, por sua vez, funciona de forma confusa. É difícil distinguir “quem fala” no texto. Dessa forma, existe um apagamento do narrador, que se funde com o pensamento do personagem, fazendo com que uma terceira voz seja criada, uma voz fundida que se manifesta através do discurso indireto livre.

O discurso indireto livre subverte a visão tradicional de relato no romance do século XIX. A presença de vários focos narrativos, ou pontos de vista, radicaliza a desarticulação da forma linear de narração. É importante ressaltarmos que, aparentemente, Rodrigo S. M., mesmo sendo narrador da história linear, fica refém dos acontecimentos na vida da moça. A figura inquietante de Macabéa não só afeta Rodrigo S. M. no âmbito de sua estranheza no modo de viver, como também afeta o autor-narrador em sua forma de narrar; afinal, Macabéa é um ser evanescente, o que resulta em um livro também de corpo evanescente.

Podemos, a partir desse tópico sobre representação, recuperar as considerações de Lucia Helena acerca das tensões da obra de Clarice Lispector em relação à estética naturalista/realista e simbolista/romântica. A reflexão da pesquisadora é pautada na perspectiva de que essas escolas literárias funcionavam como instrumentos de denúncia do caos social, enquanto o grande

embate de Rodrigo S. M. recai sobre como representar o que está sob um véu, refletindo sobre até que ponto a linguagem toca o real.

Quando o autor-narrador alude à fome da própria Macabéa, por exemplo, ele diz que não poderia ilustrar a narrativa com palavras requintadas, para que o pão que a alimenta não virasse ouro e assim ela morresse de fome. Por isso, Rodrigo S. M. mergulha na narrativa que conta, usando roupas velhas e rasgadas e deixando a barba crescer, o que faz com que ele se aproxime de sua personagem e se revele, com essa estratégia narrativa, por um viés naturalista, como aponta Lucia Helena. Há a partir daí uma tentativa de *performance* de linguagem. Falar do outro como o outro é destituir-se de seu lugar de homem privilegiado e rebaixar-se.

O olhar na obra de Clarice Lispector, sob a perspectiva formal e conceitual neste artigo, não é um sinônimo apenas de observar, mas talvez de “olhar com” ou “olhar a partir de”; é inserir-se na mente do *outro* e ver a vida através de seus olhos. A pergunta que Rodrigo S. M. se faz – “como escrevo?” (LISPECTOR, 1998, p. 18) – não se reduz apenas à materialização da escrita, mas sim à modificação de sua óptica e tentativa de se aproximar do ângulo de visão de Macabéa. Por isso, o discurso indireto livre, de forma metalinguística, assume as rédeas da narrativa para que uma fusão de sentidos aflore.

Voltar-se para o *outro* em Clarice é também voltar-se a si mesmo.

## O EU-OUTRO MULHER

Destacamos em “Literatura e a vida”, de Gilles Deleuze (2004), um debate sobre a representação e a *performance* sobre um sujeito que não é o natural detentor do discurso, ou da experiência:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou sejam uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até devir-imperceptível. Esses devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular, como num romance de Le Clézio, ou então coexistem em todos os níveis, segundo portas liminares e zonas que compõem o universo inteiro, como na pujante obra de Lovecraft. O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta a sua própria formalização. A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever? Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir-mulher, e esse devir nada tem a ver com um estado que ela poderia reivindicar. Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 2004, p. 11).



Partindo de Deleuze, podemos pensar que a literatura tem como natureza falar do *outro*. O filósofo afirma que a escrita não se faz atingindo uma forma (no sentido de imitação e identificação), mas, sim, criando paralelos, zonas de vizinhança. A escrita permite ao escritor falar de qualquer coisa, independentemente de ter passado por aquela experiência ou não. Se assim não fosse, Kafka, por exemplo, jamais teria escrito sobre Gregor Samsa e sua transformação em um inseto.

Em *A hora da estrela*, o autor-personagem Rodrigo S. M. se vê preso à dúvida de como narrar a experiência que ele jamais viveu. O problema de Rodrigo está em falar de vivências mais palpáveis, falar de uma subjetividade humana sem ser desrespeitoso. Se pensarmos a literatura indianista de José de Alencar, por exemplo, o problema de Rodrigo poderia ser resolvido, afinal não é muito difícil identificar na figura do indígena em Alencar que aquele personagem carrega vários estereótipos e mitos sobre aqueles povos que transcendem o meramente real, ou seja, aqueles personagens talvez falassem muito mais sobre o autor do que sobre os indígenas de fato. Podemos pensar, a partir desse ponto de vista, que os personagens criados por um autor talvez reflitam muito mais quem ele é do que qualquer tentativa de representação do outro. Mesmo parecendo contraditório, percebe-se que, na literatura de Clarice Lispector, existe um movimento de pensar a alteridade através da subjetividade.

Rodrigo S. M. não se propõe a escrever a partir de um ponto de vista feminino ou de um nordestino; entretanto, ele afirma que seu repertório como escritor possibilitaria a ele escrever uma narrativa com um grande requinte lexical, que, todavia, ele não faz por “respeito” à presença de Macabéa. Então, podemos perceber uma possível dissimulação do narrar e de como narrar, ou seja, a forma e o conteúdo precisam, sob a perspectiva de Rodrigo, estar em acordo. A respeito da construção narrativa, o autor-narrador também afirma: “[...] descobro eu agora – eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Como podemos notar, de forma irônica, Clarice Lispector se insere na narrativa e tece uma crítica ao patriarcado pelo fato de ser empiricamente a escritora do livro, que tem um narrador-autor que performa uma escrita e sugestiona que existe uma literatura masculina e outra feminina, visto que, na perspectiva do autor-narrador, uma “mulher pode lacrimejar piegas”.

Os estudos de Lucia Helena, aqui já referidos, apontam uma postura feminista na escrita de Clarice Lispector, embora a própria Clarice recusasse o título de feminista. Segundo Helena (2010), sua literatura coloca em questionamento o processo de “genderização da cultura”. A partir desse conceito, a pesquisadora compreende a cultura por sua função de agente desencadeador de diferenças sociais entre homens e mulheres, recusando o ponto de vista estritamente biológico.

A problematização a respeito do feminino no texto de Clarice dá-se em diferentes níveis. Aqui, interessa-nos destacar apenas dois aspectos. Um deles encontra-se na forma estrutural externa ao livro, quando a autora Clarice Lispector dá voz, como autor e narrador, a um personagem homem para que ele afirme que essa história não poderia ser escrita por uma mulher, pois, certamente, ela iria “lacrimejar piegas”. A respeito das relações entre gêneros no interior da narrativa do núcleo de Macabéa, podemos tecer considerações a partir dos eixos comparativos entre as personagens Olímpico e Macabéa. Apesar de Olímpico compartilhar com Macabéa a mesma origem nordestina e a pobreza, observa-se que a possibilidade de mudança radical na



vida miserável dele se dá por conta de ele ser um homem: “Enquanto Olímpico era um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen. E como já foi dito ou não foi dito Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido” (LISPECTOR, 1998, p. 58).

A metáfora a respeito da capacidade de reprodução sexual é totalmente diferente uma da outra, o que nos leva a pensar que a possibilidade de alterar sua realidade é intrinsecamente ligada a uma diferença de potência corporal: Olímpico tem a possibilidade de um salto na vida; em oposição, Macabéa tem seu fim precocemente sem muitas esperanças.

## OS OUTROS E OS ESPAÇOS

Muitas das narrativas claricianas se passam em ambientes internos, tendo como foco o núcleo familiar; entretanto, em *A hora da estrela*, os espaços urbanos e externos são os que mais se mostram presentes na novela. Na verdade, há um contraste na marcação territorial no núcleo de cada história: enquanto Macabéa está na rua, Rodrigo S. M. está em isolamento. Os conflitos psicológicos estão voltados para Rodrigo, que está nos espaços internos, voltado para si. Enquanto Macabéa, que está nos espaços externos, enfrenta outros problemas.

Há três lugares mencionados na narrativa que apresentam importância simbólica muito forte e funcionam como pontos de limites, ou pequenas fronteiras: a esquina, a calçada e o porto.

No início da construção do mundo de Macabéa, Rodrigo S. M. se refere a um violinista que percorre toda a história sempre na esquina, tocando seu instrumento, o que traz à história um ar melodramático. Com isso, o autor-narrador traz elementos externos ao texto, como o som musical, para atribuir à narrativa um tom trágico, quase novelístico. Na esquina de um beco, também está o prédio de Madame Carlota, figura que tem como principal função na história trazer esperanças à pequena Maca. A calçada é o lugar onde a nordestina tem seu triste fim e grito de liberdade.

Sobre o cais do porto, os trechos seguintes são significativos: “Macabéa lembrou-se do cais do porto. O cais chegava ao coração de sua vida” (LISPECTOR, 1998, p. 82) e “O cais imundo dava-lhe saudade do futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 30) – um futuro, todavia, interrompido. No fim do livro, durante sua morte, novamente essa imagem do futuro relacionado ao cais é recuperada:

Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro:

— Quanto ao futuro.

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. (Lispector, 1998, p. 85).

Os entre-lugares na ficção de Lispector reforçam a falta de uma narrativa sólida e linear. Os espaços são metáforas da própria composição e proposta desse livro: um lugar, além de ser ele mesmo, é outro também. Rodrigo não anula Macabéa, nem vice-versa, eles coexistem, assim como a leitura linear do livro está de acordo com a fragmentada. *A hora da estrela* representa bem um ponto de fusão de duas matérias opostas, fundidas em um único objeto de mecanismos diferentes.

A personagem Macabéa também se insere em um entre-lugar. Ela é uma migrante, uma deslocada e está inserida numa cidade “construída contra ela”; transita da sua casa até seu trabalho e tem seu primeiro encontro com seu namorado Olímpico em uma praça. A respeito do lar de Macabéa, o narrador-autor diz:

Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo, um ou outro prolongado apito de navio cargueiro que não se sabe por que dava aperto no coração, um ou outro delicioso embora um pouco doloroso cantar de galo. Era do nunca que vinha o galo. Vinha do infinito até a sua cama, dando-lhe gratidão. Sono superficial porque estava há quase um ano resfriada. Tinha acesso de tosse seca de madrugada: abafava-a com o travesseiro ralo. Mas as companheiras do quarto – Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas – não se incomodavam. Estavam cansadas demais pelo trabalho que nem por ser anônimo era menos árduo. Uma vendia pó-de-arroz Coty, mas que ideia. Elas viravam para o outro lado e readormeciam. A tosse da outra até que as embalava em sono mais profundo. O céu é para baixo ou para cima? Pensava a nordestina. Deitada, não sabia. Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir. (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Esse parágrafo inicia-se com uma lista de lugares pelos quais Macabéa transita, todos com a respectiva função que se articula na vida da moça. Há, então, um aprisionamento à rotina que se articula de maneira quase mecânica. Outra “lista” presente no parágrafo é a sequência das Marias, sempre cansadas demais. O nome comum a todas as mulheres despessoaliza cada uma, anulando suas individualidades. As mulheres, assim como Macabéa, apresentam-se de forma subalterna, são apenas engrenagens na roda do capitalismo, que poderiam ser facilmente substituídas por outra “Maria”.

A respeito dos personagens, podemos tecer determinadas considerações sobre como esses lugares de origem influenciam suas vidas e demarcam seu traço social. Não sendo de origem carioca, Macabéa e Olímpico pertenciam à classe social de migrantes, são desterritorializados, estão fadados a subempregos. Entretanto, vendo a oportunidade de ascensão ao substituir Macabéa por Glória, amiga de trabalho da nordestina, Olímpico não hesita na troca:

Olímpico na verdade não mostrava satisfação nenhuma em namorar Macabéa — é o que eu descubro agora. Olímpico talvez visse que Macabéa não tinha força de raça, era subproduto. Mas quando ele viu a colega da Macabéa, sentiu logo que ela tinha classe.

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema” pois esta era uma gíria ainda do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul

do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade. (LISPECTOR, 1998, p. 59).

Nessa passagem, fica sugestionado que, mesmo que ainda se encontrem na mesma classe social, de pobre, existem pequenas nuances de diferença que fazem com que Olímpico queira abandonar sua namorada inicial para tentar subir na escala social, e de acordo com Rodrigo, assim o faz.

Em *A hora da estrela*, existem duas perspectivas muito distintas de personagens não vivendo em seus locais de origem: a primeira é a dos retirantes Macabéa e Olímpico, a segunda está no estrangeiro loiro das previsões de Madame Carlota. Nomeado de Hans por Madame Carlota, o estrangeiro aparece na narrativa remetido à figura de um príncipe encantado que poderia tirar Macabéa de sua vida miserável:

Ele é alourado e tem olhos azuis ou verde ou castanhos ou pretos. E se não fosse porque você gosta de seu ex-namorado, esse gringo ia namorar você. Não! Não! Não! Agora estou vendo outra coisa (explosão) e apesar de não ver muito claro estou também ouvindo a voz de meu guia: esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai lhe dar muito amor e você, minha enfeitadinha, vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar! (LISPECTOR, 1998, p. 77).

Assim como o começo do livro apresenta características de um tempo imemorial, o desfecho também é revelador de como Macabéa só assume consciência de si após a consulta com Madame Carlota. Quase num passe de mágica, a cartomante desvenda os olhos da nordestina e projeta para ela um futuro que até então seria inimaginável. Enquanto isso, Hans, o príncipe, compõe uma narrativa de conto de fadas completo, parecendo conduzir a narrativa para um final feliz. Ironicamente, o desfecho trágico de Macabéa está longe do projetado ou visionado por Madame Carlota. Atropelada por um Mercedes, “enorme como um transatlântico”, Macabéa alcança sua hora da estrela, a hora da morte, como o grande ato do encenar da vida dessa nordestina:

Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo — crepúsculo que é hora de ninguém. Mas ela de olhos ofuscados como se o último final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro. Tanta riqueza de atmosfera a recebeu e o primeiro esgar da noite que, sim, sim, era funda e faustosa. Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras — desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria. Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora é já, chegou a minha vez!

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a — e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito. (Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada — mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. Ainda bem que pelo menos não falei e nem falarei em morte e sim apenas um atropelamento. (LISPECTOR, 1998, p. 79).

Nessa passagem, as imagens do beco e do crepúsculo parecem se unir para reforçar a ideia do transitório e da não delimitação concreta de algo. O beco é um lugar sem saída, assim como a tragédia de Macabéa. O crepúsculo é a hora em que o dia confunde-se com a noite, assim como a madrugada. Nessa passagem, rica em elementos metafóricos, a fusão do conteúdo com a forma se dá plenamente. A morte de Macabéa é uma metáfora para a tragédia do povo nordestino, que mais foi afetado e explorado durante os períodos de êxodo rural do país.

Macabéa, que sempre olhava para o porto, o ponto de chegada e saída dos navios estrangeiros, como um símbolo de sonho e esperança, não chega a seu estrangeiro, assim como Iracema, personagem do romance homônimo de José de Alencar. A calçada de Macabéa é quase uma nova reformulação da praia da índia cearense, ambas mortas pela promessa e pela esperança, mortas pelo homem de fora, resignadas à condição de presas no entre-lugar.

## MAIS UMAS ÚLTIMAS PALAVRAS

A história da vida de Macabéa é uma tragédia anunciada assim como a tragédia edipiana de Sófocles, em que, quando o personagem se defronta com sua verdadeira imagem, percebe que foi cego durante sua vida inteira. A queda do véu que cobre seus olhos é também o que os leva a sua ruína. Não há um outro caminho possível para Macabéa nem para Édipo. Não há fuga.

Essa imagem de tentar fugir de sua realidade remonta muito ao passado do povo nordestino, que em grandes massas migraram para os centros urbanos do Brasil. Pode a literatura pensar a respeito das vidas subalternas dos migrantes e representá-las sem enfeitá-las, romantizá-las ou vitimizá-las? Essas não são perguntas só de Rodrigo S. M., mas sim de uma geração de autores que se propunham a representar de forma mais fidedigna o real, representar quase de forma fotográfica a realidade do outro. *A hora da estrela* é um livro que se propõe a não só problematizar a crueldade da realidade brasileira, mas, de forma brilhante, a performá-la.

## REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas).
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008a. p. 36-49. (Obras Escolhidas).
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008b. p. 21-35. (Obras Escolhidas).
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 11-16.
- HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. 3. ed. Niterói: Editora da UFF, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Literatura e justiça. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 29.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: eXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). *In*: NOVAES, Adauto. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 283-300.

# CLARICE LISPECTOR VAI AO CINEMA: A ESTRELA É MACABÉA

## CLARICE LISPECTOR GOES TO THE MOVIES: THE STAR IS MACABÉA

**Jaqueline Castilho Machuca\***

UFRN

**Resumo:** O trabalho aqui proposto aborda as relações entre o romance *A hora da estrela*, publicado em 1977 por Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral lançado em 1985. Os elementos que estruturam a literatura e o cinema são diferentes e estabelecer parâmetros de comparação fez-se necessário. Assim, as análises aqui expostas estão centradas, sobretudo, no confronto entre a caracterização proposta para Macabéa no livro e no longa-metragem, com base em reflexões de Avellar (2007), Stam (2008) e Xavier (2003). Amaral consegue traduzir para o cinema, seja suprimindo, seja adicionando elementos, os sentimentos e as emoções de uma heroína, aparentemente calada por ser marginal, mas que, na verdade, usa a parcimônia como arma para enfrentar o sistema.

**Palavras-chave:** *A hora da estrela*. Livro. Filme

**Abstract:** This paper shows the relations between the novel *The hour of the star*, published in 1977 by Clarice Lispector, and the movie, with the same title, directed by Suzana Amaral and released in 1985. The elements which structure literature and cinema are different, so it is necessary to establish parameters to compare them. This way, the analysis exposed here is centered, especially, comparing Macabéa's characterization in the novel and in the movie, based on the reflection of Avellar (2007), Stam (2008) and Xavier (2003). Amaral manages to translate to the cinema, either suppressing or adding elements, the feelings and emotions of a heroine, apparently silent for being marginal, who uses, in fact, parsimony as a weapon to face the system.

**Keywords:** *The hour of the star*. Novel. Movie.

## DO LIVRO AO FILME: SIGNOS E INTERPRETAÇÕES

O lema deve ser ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e assume como ponto de partida, não de chegada. (XAVIER, 2003, p. 62)

---

\* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora Adjunta de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9753-6829>. E-mail: <jaquelinecastilho@hotmail.com>.

A adaptação de uma obra literária para os veículos de comunicação visual, com destaque para o cinema, consiste em um processo amplamente complexo, já que os meios nos quais as linguagens se propagam são diferentes. Além de outros fatores, a obra literária estrutura-se a partir da linguagem verbal, enquanto o cinema se faz, sobretudo, por meio da linguagem visual. Com o intuito de discutir a problemática de uma adaptação literária para o cinema, o trabalho aqui proposto procura abordar as relações existentes entre o romance *A hora da estrela*, de 1977, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral, de 1985.

McFarlane (2004) ressalta que há uma distinção entre o que pode ser transferido de um meio narrativo para outro e o que necessariamente requer uma adaptação apropriada. O autor diferencia os dois métodos ao afirmar que a transferência é usada para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos dos romances são revelados como passíveis de exibição no filme, enquanto a adaptação se refere ao processo nos quais princípios romanescos devem encontrar equivalências bastante diferentes na estrutura fílmica. Assim, há processos que não podem ser transpostos de um meio para outro. Para Stam (2008), a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas, o que corrobora a afirmação de McFarlane (2004).

Buscar fidelidade é um erro e a crítica comparada não mais pretende confrontar os textos adaptados com o intuito de saber se eles são ou não fiéis aos originais, mesmo porque, como afirma Avellar (2007), estabelecer como base do diálogo espontâneo a fidelidade de tradução reduziria a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, eliminando o conflito entre esses diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição.

Tendo em vista que a fidelidade não é uma questão nessa análise, a proposta aqui é analisar como os signos do livro de Lispector são reconfigurados no filme de Amaral. Balogh (2004) afirma que, na transmutação, o mesmo conteúdo, ou parte ponderável dele, transita de um texto a outro. O espelho, por exemplo, objeto tão focado no romance, no qual Macabéa se percebe e reflete sobre si própria, também aparece bastante no filme, embora em momentos diferentes. Em ambos os textos, os espelhos possuem a função de acentuar a expressão de tristeza e abandono da protagonista. É através dele que a moça se reconhece, ora como um ser “com ferrugem”, ora como uma noiva, feliz, sorridente. “Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada” (LISPECTOR, 1998, p. 62). No filme, seu reflexo está sujo, “tão jovem e já com ferrugem”, diz o “não-dito” de Macabéa, muito bem trabalhado por Suzana Amaral e por Marcélia Cartaxo, que nada diz, apenas age, acariciando levemente seu rosto, cuja imagem se confunde com a ferrugem do espelho. Esse realismo, com aspecto até certo ponto teatral, apreende o sutil e o silenciamento da personagem e corrobora a afirmação de Benedito Nunes: “O espelho significa para as personagens de Clarice Lispector um momento de provação e de confirmação [...]. O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um outro, objetivo e impessoal” (NUNES, 1995, p. 106-107).

É através do espelho que a protagonista visualiza o outro dentro de si própria. Ela enxerga outra faceta de sua personalidade: vaidosa, festeira, aquela “que daria uma festa para si mesma” como sugere a crônica “Os Espelhos”: “Só uma pessoa muito delicada pode entrar no



quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

É com essa delicadeza que Macabéa adentra, no filme, o quarto em seu dia de folga. Suzana Amaral capta essa leveza quando a coloca para dançar em frente ao espelho, ressaltando o reflexo de uma moça bela, feliz, vestida de noiva, meditativa. A câmera foca inicialmente a imagem (distorcida) de Macabéa, mas aos poucos se aproxima até captá-la frente ao seu reflexo. Aqui fica claro: a datilógrafa vai ao encontro de si mesma através de sua imagem projetada. O jogo da cena é proposto por meio da relação espelho-personagem, que se unem, em silêncio, ao final do segmento. O papel dos espelhos é fundamental no livro e no filme, e a autora dá-nos uma pista: “O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios” (LISPECTOR, 1999, p. 12).

## PONTOS DE VISTA, ESPAÇOS, LINGUAGENS

O narrador Rodrigo S. M., peça fundamental da obra de Lispector, não aparece no filme da cineasta Suzana Amaral. A ausência dele no filme acentua a problemática social (pobreza, migração, alienação, desigualdades), pois se suprime a unidade metalinguística e, também, as reflexões existenciais do foco narrativo.

No livro, há um movimento curioso no qual as personagens que se relacionam com Macabéa dificilmente tomam partido e/ou relatam suas impressões sobre a datilógrafa, sendo S. M. o responsável por isso. No filme, com a ausência de Rodrigo, fica a encargo das demais personagens julgar Macabéa, o que não é feito de forma tão densa como no romance, pois o aspecto de maior evidência no filme é a sensibilidade da protagonista, percebida pelo movimento realizado pela própria personagem, incorporada por Marcélia Cartaxo.

No entanto, ainda que o olhar do outro sobre Macabéa não apareça de forma tão incisiva no filme, algumas opiniões de S. M. estão expressas nas falas de outras personagens, como na de “seu” Pereira que exagera: “Ela é feíssima”<sup>1</sup>, fazendo alusão à caracterização de S. M. “Vergonha por pudor ou por ser feia?” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Outro exemplo: “Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava” (LISPECTOR, 1998, p. 27), que está, de alguma forma, presente na fala de uma das Marias do longa-metragem, que afirma achar Macabéa sonsa e malcheirosa (A HORA da estrela, 1985).

Nesse sentido, Robert Stam (2005, p. 249) pontua que, embora a versão de Amaral elimine o narrador, as opiniões de S. M. estão espalhadas pelo texto fílmico, dispersadas nos diálogos de outros personagens. Gomes compactua com essa ideia: “A estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens” (GOMES, 2005, p. 107). Isso significa que, embora o filme não apresente narrador explícito, alguns pontos de vista, com destaque à imagem que os outros têm de Macabéa, existem, ainda que de uma forma mais sutil do que no romance.

Assim, embora esse narrador tão caro a Lispector não apareça no filme de Suzana Amaral, a alma, ou seja, o espírito da obra, a espinha dorsal, como afirma a própria diretora,

<sup>1</sup> As falas do filme mencionadas neste trabalho podem ser encontradas em A HORA da estrela (1985).

não muda. *A hora da estrela* de Suzana, tal qual o romance de Clarice, é uma obra sensível, que leva o espectador à reflexão, sobretudo por meio do silêncio de Macabéa. S. M. diz: “Não vou enfeitar palavra [...]. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (LISPECTOR, 1998, p. 15). É exatamente isso que faz o filme de Amaral ser simples, pois talvez um narrador em *off* tiraria essa simplicidade que tem, como fim único, de captar a delicadeza e a existência de Macabéa.

Assim, sem o narrador, é necessário que aspectos sociais apareçam de outras formas, sobretudo na percepção das ações da protagonista. Quando fala, Macabéa repete colocações da Rádio Relógio ou pronuncia frases aparentemente sem valor: “eu adoro pregos”. Aliás, essa asserção (presente em ambos os textos), que parece ser proferida para quebrar o silêncio entre ela e Olímpico, pode ser vista não só como uma forma de tentar um contato com o namorado, mas também como um dos exemplos que denotam esse caráter de “especial” que tem Macabéa. Os pregos representam instrumentos que ela jamais vai usar na vida; contudo, são ferramentas para a construção de alguma coisa. Isso mostra que ela é peculiar, pois gosta de algo que ninguém gosta, algo diferente que é um objeto fundamental da vida urbana. A moça gosta de pregos, mesmo que não saiba dizer, por eles serem responsáveis pela manutenção da modernidade, vida na qual ela se insere. A sensibilidade de Macabéa precisa ser percebida com atenção, ela não corresponde ao padrão.

O espaço também se decodifica: o romance se passa no Rio de Janeiro, e o filme, em São Paulo. A questão da industrialização e o posicionamento da protagonista frente a uma metrópole que “a engole” consegue aparecer tanto em uma narrativa quanto na outra. O interessante dessa codificação, dentre outros aspectos, é que Macabéa, no filme, aos domingos, em vez de ir ao porto (Rio de Janeiro) – “cais do porto para ir espiar no domingo” (LISPECTOR, 1998, p. 31) – vai ao metrô, em São Paulo, o que valoriza o contato entre a protagonista e o elemento urbano.

Em relação ao enredo propriamente dito, há mudanças significativas. Amaral, para intensificar certos pontos, transfigura algumas passagens, focando principalmente na questão da miséria em que Macabéa está inserida. A invisibilidade da protagonista também é bastante trabalhada, mas as reflexões de cunho existencial, embora apareçam, não são elementos fundamentais. Por exemplo: há um momento no filme, não existente no romance, que a imigrante, tomando *coca-cola* e comendo cachorro-quente, avista um homem, que parece estar olhando para ela. Contudo, quando o homem se levanta, vemo-lo com uma bengala e óculos escuros, ficando implícito que ele era cego e não poderia, portanto, estar flertando com a nordestina. Essa sutileza expressa nessa tomada do filme acentua a ideia da invisibilidade de Macabéa, tão ressaltada no romance. “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998, p. 16).

É fato que, com a supressão do foco narrativo, o centro do trabalho de Suzana é a vida de Macabéa, e todo o filme se estrutura a partir da trama da protagonista. Assim, enquanto o romance prioriza o vazio na vida da nordestina e em certa medida na vida de Rodrigo S. M., o texto fílmico privilegia a descrição da miséria e do cotidiano da heroína. Temos, então, que a história do filme é a mesma que a do livro, alterando-se, desse modo, seu discurso. Segundo Todorov (1976), a história evoca certa realidade e corresponde a acontecimentos na vida das personagens, que poderia ser, portanto, relatada em diversos meios, como literatura, cinema, etc. Já o discurso, sem o qual uma obra não existe, “[...] é a forma pela qual a história é contada,

através de um narrador e também da relação estabelecida com o leitor” (TODOROV, 1976, p. 211-212).

É sobretudo no discurso que divergem *As horas da estrela*. Como o filme não possui narrador personagem, tampouco narrador em *off*, algumas descrições propostas por S. M. no romance são transformadas em ações no filme de Amaral. No texto de Lispector, Macabéa é descrita como uma moça que não se olhava nua no espelho por ter vergonha. “Vejo a nordestina se olhando ao espelho [...]. [...] trata-se de uma moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia?” (LISPECTOR, 1998, p. 22). No filme, há um segmento no qual essa vergonha faz com que Macabéa não se troque na frente das colegas, mas, sim, “debaixo da coberta”.

Os gostos de Macabéa, seus prazeres, também se tornam ações ou falas no filme. “[...] goiabada com queijo. A única paixão de sua vida” (LISPECTOR, 1998, p. 28) é um gosto da nordestina descrito por S. M. e que, no filme, se torna parte da fala dela, que, ao almoçar com Glória no bar da esquina, acaba confessando sua adoração por goiabada com queijo.

Quanto ao encadeamento dos fatos, o filme também apresenta algumas modificações quando confrontado com o livro. Temos no romance que Glória “rouba” Olímpico de Macabéa sem uma razão aparente e que o namoro entre os nordestinos termina de repente. “Foi então (explosão) que se desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa [...]. Ele avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória” (LISPECTOR, 1998, p. 60). Também não sabemos, no livro, se o casal (Glória e Olímpico) ficam juntos ou não, mas fica claro ao leitor apenas o desfecho da protagonista, que é atropelada após deixar a cartomante, e não das demais personagens.

Ora, grande parte das tramas cinematográficas lineares é constituída de encadeamento de fatos, sobretudo quando não há um narrador e, portanto, as causas quase sempre são seguidas das consequências. No filme, o namoro não termina repentinamente, há um entroncamento maior das ações, pois Glória, incentivada pela cartomante, “rouba” Olímpico de Macabéa, a qual recebe, então, o conselho de Glória para que vá à cartomante que “resolve qualquer destino”.

Outras imagens e descrições do texto de Lispector aparecem no longa em momentos e contextos diferentes. S. M. coloca Macabéa como uma moça que vive em câmera lenta, característica visível na protagonista na última cena do filme. “Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza” (LISPECTOR, 1998, p. 34). No filme, Macabéa materializa essa fala de S. M., pois aparece literalmente em câmera lenta, pulando, como uma lebre sobre outeiros.

No desfecho do longa-metragem, no qual a protagonista corre suavemente, sorrindo, feliz, como se aquele momento fosse ficar congelado para sempre, de fato fica, já que é com a imagem de Macabéa sorrindo que Suzana encerra seu filme. Apesar dos maus antecedentes, ela vence, resiste, dado ressaltado pelo final de Amaral: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Além de vencer na “vida-morte”, Macabéa tem características que a tornam peculiar, tanto no romance quanto no texto fílmico. A moça, apesar das adversidades, tem uma sensibilidade

aguçada, o que a difere de algumas personagens, pois “[...] até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Aqui fica clara a sensibilidade dela, que, ainda recebendo um salário baixo, compra uma rosa vez ou outra, a rosa que é a representação da beleza. No filme, a flor, que é um hibisco e não uma rosa, tornou-se emblemática: ela sempre deixa a planta sobre a mesa dentro de um copo com água e aparece segurando uma dessas flores em seu primeiro encontro com Olímpico, sendo esse o plano representativo para a da capa do filme. A rosa e o hibisco são, portanto, representações dessa sensibilidade latente de Macabéa, que tem a intuição do belo, da arte, pois é sensível. “[...] não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca” (LISPECTOR, 1998, p. 39)

Embora esse excerto afirme não haver miséria humana em Macabéa por sua heroicidade, esse é o romance mais social de Lispector. Entre as preocupações sociais levantadas, podemos ressaltar, por intermédio de Macabéa e sua tia, a ida dos nordestinos para o Sudeste em busca de melhores condições de trabalho, haja vista a implementação das indústrias de base e de multinacionais ser crescente no contexto de produção da obra. Embora, no livro, não fique clara a razão pela qual sobrinha e tia vão até o Rio de Janeiro, é fato que ambas estão em busca de alguma coisa nova. “Depois - ignora-se por quê - tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Além da moça e sua tia, também Rodrigo S. M. se insere na categoria “migrante”, pois, ainda que não saibamos qual o lugar onde se encontra no presente da narração, ele passa parte de sua vida no Nordeste: “[...] eu em menino me criei no Nordeste” (LISPECTOR, 1998, p. 12), tal qual a própria autora que viveu a infância em Recife.

Grande parte das personagens dos romances de Clarice se assemelha a Macabéa (e sua tia) por buscar novidades fora do contexto em que vivem, em busca pelo diferente. Joana, de *Perto do coração selvagem*, parte, no final do romance, para uma viagem não muito bem definida, em busca de algo, desejando o resgate de si mesma. Virgínia, em *O lustre*, sai da Granja Quieta, no Brejo Alto, para tentar vida na “cidade grande”. Martim, de *A maçã no escuro*, foge e tenta refazer sua vida longe das más lembranças. Além desses deslocamentos físicos vividos por tais personagens, há muito o que dizer das viagens interiores, como é o caso de Lóri, personagem de *Aprendizagem ou Livro dos prazeres* e G.H., em *A paixão segundo G.H.*, cujo contato com os próprios mistérios e medos a leva para uma longa viagem ao redor de si mesma. “*A Hora da Estrela* recolhe não só quase todos os problemas da narrativa dos outros romances de Clarice, mas também muitas de suas imagens” (WALDMAN, 2003, p. 102).

As “migrações” são caras a *hora da estrela*, tanto filme quanto livro, e o fato de Macabéa ser uma nordestina que tenta a vida do Sudeste é um retrato do Brasil da época, pois a migração era intensa. Tal apontamento levanta outras questões, como, por exemplo, a situação de moradia e miséria na qual viveram, e ainda vivem, muitos migrantes, de diversas regiões do país, que tentaram a vida em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nesse sentido, Kowaric pontua:

Na América Latina, foi fundamentalmente após a Segunda Grande Guerra que a marginalidade urbana apareceu como problema teórico e prático. Na medida em que o ritmo da urbanização se acentuava devido à intensificação das migrações internas, as populações migrantes passaram a se localizar na periferia ou nas áreas decadentes das grandes metrópoles, dando origem ao que se denominou bairros marginais. (KOWARICK, 1985, p. 13).

A afirmação de Kowarick enreda-nos a pensar os espaços nos quais Macabéa circula, locais que condizem com a vida miserável que leva: o escritório, o quarto “[...] ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó [...]. Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre” (LISPECTOR, 1998, p. 30), materializam a problemática da marginalidade, principalmente a urbana, se levarmos em consideração que Macabéa migrou para o maior polo industrial do país.

Filme e livro ainda acrescentam outras reflexões de caráter social, como a presença do elemento estrangeiro. Representada por Hans (no romance é um estrangeiro anônimo), no filme, o homem que “madama” Carlota prevê no futuro de Macabéa é rotulado, pois, como afirma a cartomante: “Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Tal afirmação pode ser vista como uma alegoria irônica para a presença estrangeira no país, sobretudo por intermédio das multinacionais, que, em um contexto de milagre econômico, eram uma grande promessa para o crescimento do Brasil.

O filme de Amaral traz a problemática das migrações de forma pontual, sobretudo pelo fato de a trama se passar em São Paulo e não no Rio de Janeiro como no romance. Tal fato é pertinente se pensarmos, por exemplo, que os migrantes nordestinos, em sua grande maioria, iam para São Paulo, embora o Rio de Janeiro tenha recebido muitos deles.<sup>2</sup>

Livro e filme trabalham arduamente a questão da linguagem. Obviamente que tal apontamento aparece acentuado na obra de Lispector, e não apenas no romance de 1977, como na maior parte de sua obra. Outros livros, com destaque a *Um sopro de vida* e *Água viva*, trazem a temática da linguagem inserida no enredo, pois a obra fala da própria obra. Em *Um sopro de vida*, temos um narrador que constrói uma personagem-narradora, obra na qual ambos discutem sobre a construção da escrita. Em *Água viva*, a fragmentação reflete o caráter da obra, que mais parece um livro de pensamentos soltos do que um romance com estrutura linear. Em *Aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, temos a quebra com as estruturas clássicas de pontuação, pois, além de o livro começar com uma vírgula (pressupondo que havia algo antes da primeira palavra a ser escrita), conta com períodos longos sem nenhuma pontuação, inícios de parágrafos que começam com vírgulas e início de frases com letras minúscula, como se a própria narrativa fosse um reflexo da personalidade perturbada e oscilante da protagonista Lóri.

A colocação das palavras é, obviamente, um dos processos mais importantes na feitura de uma obra. Entretanto, parece que, para Clarice, a importância da palavra é gritante, os sintagmas são quase personagens de alguns textos, como se a linguagem fosse o pano de fundo e não o instrumento para a construção de uma trama na obra clariciana. *A hora da estrela* não só está nesse emaranhado de escritos com caráter metalinguístico, mas também engloba apontamentos nas questões de produção (por intermédio de S. M.), na temática social acentuada, nas personagens bens constituídas, nas reflexões existenciais, nos fatores históricos culturais e no tato com o uso das palavras.

O livro tem mais que um título conforme aponta a contracapa, sendo possível perceber o desdobramento deles ao longo da trama. Como alguns se referem necessariamente à posição/responsabilidade do narrador com relação à Macabéa, seria imprudente afirmarmos que tais acepções aparecem também no filme, pois algumas das impressões de S. M. sobre a datilógrafa

<sup>2</sup> Em entrevista com Suzana Amaral por telefone (MACHUCA, 2010), ela afirmou que a escolha por São Paulo foi uma questão financeira. Contudo, é preciso pensar no efeito de sentido desse cenário, que tão bem se encaixa no enredo e na proposta.

aparecem de forma fragmentada no texto de Amaral. Assim, dizer que “A culpa é minha” refere-se à culpa de Suzana Amaral é improcedente, visto que as visões sobre Macabéa, no longa-metragem, não são unívocas. Além disso, a ordem da colocação dos títulos não é construída por acaso: ela acompanha, na verdade, a narrativa de Macabéa no livro.

“A culpa é minha” pode referir-se ao início da história, com S. M. criando Macabéa e sendo responsável por sua “hora de estrela” (título original), o que pode ser visto como o nascimento da personagem Macabéa. “Ela que se arranje” faz referência à morte da tia de Macabéa e sua solidão no mundo: sem ninguém, ela precisa tomar decisões e fazer escolhas sozinha. “O direito ao grito” pode ser lido como o início das reações, mesmo que sutis, de Macabéa frente ao sistema, como não esquecer de si mesma, tendo pequenos prazeres e, inclusive, arrumando um namorado. “Lamento de um blue” talvez faça menção ao término do namoro entre ela e Olímpico, seguido de “Ela não sabe gritar”, já que a moça não se vinga nem de Olímpico e nem de Glória, embora tenha havido traição, o que justifica “Uma sensação de perda”: ela volta a ficar sozinha, sem o companheiro. “Assovio no vento escuro” nos induz a imaginar uma tentativa vã de concretizar algo, que não acontece, pois Macabéa, após o término da relação com Olímpico, volta a viver o oco de sua vida. S. M, embora saiba do possível “sofrimento” da datilógrafa, nada pode fazer, aliás não pode evitar a sua morte, que começa quando Macabéa chega à cartomante. Carlota talvez seja a responsável pelo “Registro dos fatos antecedentes”, mencionando o passado da datilógrafa, pobre, com uma parente “muito madrasta má”. “A história lacrimogênea de cordel” é o relato da morte de Macabéa, trágica, chocante, triste. E, para finalizar, “A saída discreta pela porta dos fundos”, é a saída de Macabéa da vida e de S. M. da história.

Esse jogo de palavras proposto por Lispector na construção dos títulos também aparece ao longo da trama, sobretudo quando pensamos nas palavras que Macabéa não compreende, jogo que pode ser exemplificado a partir da colocação de uma palavra no conjunto de palavras que a datilógrafa não entende: efemérides. Esse é um vocábulo que também aparece no texto de Amaral. Segundo o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, o termo efeméride pode ter significações diversas. Seguem algumas: “Efeméride: s.f. 1- Tábua astronômica que registra, em intervalos de tempos regulares, a posição relativa de um astro. 2- fato importante ou grato ocorrido em determinada data [...]. Efemérides s.f pl. 4- livro, agenda em que se relacionam os acontecimentos de cada dia, diário” (HOUAISS, 2001, p. 1102).

Ora, as três definições expressas aqui têm uma profunda relação com a vida de Macabéa: a primeira, que define efemérides como uma tábua astronômica que registra a posição relativa de um astro, pode ser vista como o próprio relato de S. M. ou da câmera, assim como a última definição (4), Macabéa, estrela, tem sua história relatada, registrada. A segunda definição, que se refere a um fato importante, alude a esse caráter especial de Macabéa, pois, embora ela pareça ser “nada”, ela é um “fato grato ocorrido” em uma determinada data e, por essa razão, deve ser lembrada e o é, dentro do “diário” de S. M./câmera. “Fato grato ocorrido”, Macabéa não se reconhece dentro de uma classe social, não sabe de sua miséria, que será percebida por ela apenas no contato com Carlota. Contudo, mesmo que não haja luta explícita da parte dela com seus oponentes ou com o próprio sistema, há um momento, no romance, que ela “quase” se reconhece:



[...] um dia viu algo que por um instante cobiçou: um livro [...] “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Macabéa, parca de palavra, não chega a ser ignorante: ela sabe o significado tanto de humilhados quanto de ofendidos e pensa, inclusive, ter encontrado uma classe social para se inserir. No entanto, não se insere, concluindo não ser ofendida pelas pessoas, pois considera natural a opressão sofrida e, portanto, crê que a luta não é possível. Assim, é evidente que Macabéa, ainda que tenha problemas para apreender o sentido de algumas palavras da língua (como efeméride, aristocracia, cultura), sabe o significado de outros termos, sendo, nesse caso, a ingenuidade (“ninguém jamais a ofendera”) e a impossibilidade de lutar que a deixam de mãos atadas, pois ela mesma não acredita em uma possível mudança.

Suzana Amaral não insere o livro *Humilhados e Ofendidos* e nem os questionamentos apontados nessa afirmação de S. M., embora, ao longo da trama, a protagonista seja mostrada em momentos de reflexão. Contudo, ocorre que essa noção de classe, saliente na obra de Lispector, tanto pelo espelhamento com a condição de S. M. quanto pelos questionamentos levantados pela datilógrafa, aparece de forma menos incisiva no texto de Amaral. A cena da festa na casa de Glória é uma das poucas, mas uma das mais fortes, presenças do diálogo entre classes. No segmento, Macabéa come compulsivamente, ressaltando que aquela realidade gastronômica não fazia parte de seu universo social. Aqui também é perceptível que Macabéa, invisível, não é notada pelas demais pessoas na festa, evidenciando o contraponto: ela não pertence àquela realidade. O choque com essa realidade é tão intenso que Macabéa, ao chegar da festa, no filme, vomita, ato que não aparece no romance, pois S. M. afirma: “[...] no dia seguinte [...] não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa do nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate” (LISPECTOR, 1998, p. 66)

Há outros trabalhos linguísticos que não aparecem no filme, talvez por uma impossibilidade de transposição. Amaral opta por não usar *flashbacks* e imagens de pensamentos. Todavia, algumas indagações que a personagem realiza ao longo da trama de Suzana não aparecem no romance de Clarice, como, por exemplo, “O que é usuário?”. Macabéa é usuária de muitas coisas, mas não sabe nem o que isso significa. O termo aparece em um *slogan* de propaganda, vista por ela e Olímpico dentro do metrô. Aqui, o elemento urbano ganha significações mais densas, com Macabéa em uma cidade feita “toda contra ela”, em que metrôs, *outdoors*, camelôs, causam estranhamento e curiosidade, sobretudo se comparado à realidade vivida no sertão de Alagoas.

Indagações feitas por ela ao longo do filme retratam uma pessoa cujo conhecimento linguístico é limitado, não significando que seu conhecimento de mundo também o seja. A datilógrafa sente as coisas, ela as percebe e, por isso, questiona tanto. Ela não compreende, mas tem o desejo do conhecimento, só lhe falta oportunidade, já que as pessoas com as quais ela se relaciona não conseguem responder as suas dúvidas. É dessa forma que Amaral capta e transforma a labuta de Lispector para com os termos da língua, acentuando características de Macabéa: baixa escolaridade, mas curiosa e que, apesar de tudo, emociona-se com as pequenas coisas da vida e até com as pequenas palavras que a rodeiam: “eu acho tão bonito álgebra”.



Ambas as narrativas constroem Macabéas complexas, para as quais a língua e seus mecanismos tornam-se objetos de percepção ou estranhamento. É por meio da linguagem que elas se reconhecem e passam também a reconhecer o outro como (não) semelhante. A estranheza com relação a alguns termos reflete a estranheza com relação ao mundo que as rodeia. Parece que elas não se acostumaram “ao mistério da vida”, e as descobertas passam a ser cada vez mais intensas.

## SOMOS TODAS MACABÉAS

Macabéa, essa “coisa”, permanece sempre num lugar neutro, utópico, insustentável, num vácuo, que é ao mesmo tempo o lugar da exclusão-fora dos sistemas, ser rejeitado; e o lugar em que, enquanto ser vivo se basta enquanto pulso vital. (GOTLIB, 2001, p. 31).

Deixando-se estritamente penetrar pelas coisas, já que como minoria não consegue fazer um gesto, a relação da personagem com o mundo será visceral, em todos os sentidos da palavra. (SPERBER, 1983, p. 156).

Não só o trabalho metalinguístico de *A hora da estrela* (livro) como também o trabalho de caracterização de Macabéa, que tem como propósito despertar sentimentos diferenciados, fazem com que, no romance, seja percebida a oscilação entre o caráter cômico e crítico dessa protagonista datilógrafa. Crítico, porque a narrativa traz consigo um retrato social que, embora utilize personagens ficcionais, reflete sobre a condição social de muitos brasileiros, no caso os migrantes nordestinos que tentam a vida no Sudeste, relato que pinta uma realidade de pobreza, alienação e marginalização. Cômico por haver uma tentativa, por parte de Rodrigo S. M., de ridicularizar Macabéa, por meio de caracterizações que procuram enquadrar a datilógrafa como uma caricatura.

Todas as ações de Macabéa são filtradas pelos olhos de Rodrigo S. M. Ele nos dá pistas de que fará, ao longo da narrativa, um retrato dela a partir dele próprio, sendo ele o único a ter o direito de coordenar os movimentos da heroína: “Bem, é verdade que eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por isso tudo é que não vos dou a vez” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Ele afirma, inclusive, que é manipulador, o que nos faz pensar que as descrições propostas para Macabéa podem oscilar conforme as escolhas dele, que ora tem piedade dela, ora quer fazê-la de palhaça, ridícula, pequena. “Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (LISPECTOR, 1998, p. 23). S. M., ao falar de Macabéa, entra em contato consigo mesmo e, portanto, pintá-la como inferior é uma forma de ele tentar se afirmar dentro de uma classe. Eles são semelhantes, mas Rodrigo não admite que ela seja “mais” do que ele: ele bate à máquina porque é escritor. Ela apenas copia, datilógrafa. O encontro das personalidades dos dois culmina em reflexões por parte do narrador, que sabe estar se transformando ao extirpar Macabéa: “Vejo a nordestina se olhando no espelho e - um rufar de tambores - no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Rodrigo S. M. afirma estar desesperado e cansado por não se inserir dentro de uma classe social: “[...] não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um

monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Esse desespero culmina na escrita e na narração de fatos de sua própria vida, mesclados à história de Macabéa: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Tal desespero de S. M. leva-o a colocar Macabéa para fora a todo custo, para que ele possa, de alguma forma, se auto afirmar como alguém no mundo, na sociedade. Essa necessidade de encontro de S. M. consigo mesmo acontece por meio do relato que ele faz da datilógrafa, que é uma narração regida por quem se sente aparentemente superior, da classe dominante.

Assim, todas as impressões que Rodrigo tem da nordestina são impressões do dominador, que não pretende ser verdadeiro em todas as ocasiões. “E só minto na hora exata da mentira” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Reflexões de classe, ainda que dispersas ao longo do texto, mostram um narrador num patamar supostamente superior ao de sua personagem principal, com comentários sobre a classe dos “humilhados e ofendidos”, por vezes pejorativos. “Ela quis mais porque é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é?” (LISPECTOR, 1998, p. 35)

Ridicularizar Macabéa, trabalhar sua personalidade como *clown*, talvez seja uma forma que S. M. encontrou para tentar maquiagem seus próprios defeitos, pois ele tem consciência de ser motivo de “piada”. “Não estão me entendendo e eu ouço no escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e ríspidos de velhos” (LISPECTOR, 1998, p. 20) Assim, quando ele compara a datilógrafa a um palhaço, são características dele que estão presentes: “[...] enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Além disso, ele assume escrever apenas aquilo que tem vontade e afirma que a mentira é algo natural. Dessa forma, todas as asserções dele sobre Macabéa, e sobre a própria construção narrativa, são suspeitas. “Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 17) e “Às vezes só a mentira salva” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Contudo, embora o perfil de Rodrigo apareça na narrativa mesclado às descrições que ele faz de Macabéa, é sobre ela que ele deseja falar, e, dessa forma, as demais personagens desenhadas ressaltam o comportamento e o perfil da datilógrafa, sendo a intenção da denúncia mais evidente, posto que ela é também uma vítima do sistema. Entretanto, a nordestina não pode ser vista apenas como vítima do sistema, como uma marginal que merece “piedade”, mas, sim, como parte da construção do perfil nacional, já que representa muitos temas: alienação, pobreza, marginalidade, mas também sensibilidade e resistência.

Vilma Arêas (2005, p. 103) afirma que essa denúncia se manifesta por meio da sátira social: “[...] a simplicidade do enredo de *A hora da estrela* é menos trama que, às vezes, sucintas direções de palco, e funciona como mero suporte a tiradas que ficam a um passo do nonsense, mas com funcionalidade dupla: humor e sátira social”. Tal afirmação decorre do fato de, no romance, a personagem principal oscilar entre santa – “A maior parte do tempo tinha sem saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece” (LISPECTOR, 1998, p. 38), e idiota – “Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota” (LISPECTOR, 1998, p. 30). S. M. tenta defender a protagonista ao afirmar que, na verdade,

ela não era idiota, mas tinha a felicidade de um, não pedia nada, não sabia da própria existência e era feliz, pois se sentia obrigada a ser: “E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas” (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Outros personagens, como é o caso de Olímpico, também têm a impressão de que Macabéa era tola, ou pelo menos se fazia de boba: “Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?” (LISPECTOR, 1998, p. 56). É a possível santidade mesclada à pureza e à inocência que torna Macabéa uma personagem ambígua, por vezes engraçada. Contudo, essa comicidade da personagem está mais ligada à ironia do narrador do que à sátira.

A sátira, segundo Jolles (1976), é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão. A ironia, por sua vez, troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação. Por isso é que ela se caracteriza pelo sentido de solidariedade. O trocista tem em comum com o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo de que zomba. Sente-se, na ironia, um pouco de intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior.

Portanto, segundo as definições de Jolles (1976), a construção proposta para Macabéa não se centra necessariamente na sátira, mas, sim, na ironia, e Rodrigo S. M. é o trocista que, embora a construa e dê “vida” a ela, acaba se transformando, num jogo dialógico - espécie de *mise-en-abyme* da linguagem, que cria um estranhamento confortável, porque camufla a fonte ideológica. Além disso, ainda que haja ocorrência de traços que aproximam Macabéa do *clown*, é na narrativa, e não na protagonista, que o humor está mais evidente, ainda que sutilmente, sendo acompanhado pela tentativa de S. M. em ridicularizá-la. S. M. tenta caçoar de seus anseios, mas o único desejo real de Macabéa é ser olhada, ser vista, ser amada, como fica evidente no trecho:

A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” A partir de então ambicionara ter carnes e foi quando fez o único pedido de sua vida. Pediu que a tia lhe comprasse óleo de fígado de bacalhau. (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Macabéa era pura por acreditar nas pessoas e confiar em grande parte das coisas que lhe eram ditas. “[...] a moça às vezes comia num botequim um ovo duro. Mas a tia lhe ensinara que comer ovo fazia mal para o fígado. Sendo assim, obedientemente adoecia, sentindo dores do lado esquerdo oposto ao fígado” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Nesse trecho (e em outros), é perceptível que a relação estabelecida entre Macabéa e sua tia era de uma dependência não assistida: a datilógrafa, sem pai nem mãe, só podia contar com a tia, beata que a impedia de brincar com as meninas, que a privava de comer goiabada com queijo, mas que, afinal, dera-lhe uma dignidade: um curso ralo de datilografia.

A tia de Macabéa não tem nome na trama e aparece por meio das lembranças, por vezes nostálgicas, da infância, ou por intermédio de colocações de S. M. O humor está presente em boa parte das descrições da tia, cujo perfil é, sem dúvida, refletido no comportamento de Macabéa. “[...] a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos

fracos por falta de cálculo. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual - a tia não se casara por nojo [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Todavia, ainda que o elemento cômico possa estar presente em *A hora da estrela*, a tragicidade é mais evidente, já que o “bater na cabeça” devia ser algo incômodo e doloroso para Macabéa, não apenas fisicamente, mas moralmente. Talvez essa impossibilidade de reagir na infância seja uma marca da construção do caráter da protagonista, que de nada reclama, agradece, teme ofender as pessoas, desculpa-se por tudo.

Enquanto a oscilação cômica x trágico comparece no texto de Lispector, no filme de Suzana Amaral, a comicidade, ainda que sutil no livro e ancorada por investidas de S. M., não é percebida. Assim, a narrativa fílmica limita-se à crítica social sem a tentativa de ironia social. Seria essa uma consequência da ausência de um narrador personagem ou em *off*? Não necessariamente, posto que, em outros filmes, cujo narrador não se manifesta como locutor ou personagem, apresentam uma estrutura que insere a ironia social, incluindo neles personagens cômicas.

É o caso de *La Strada*, filme dirigido por Federico Fellini, em 1954. O filme do italiano apresenta, além de crítica a certos valores assumidos pela sociedade, como a beleza física, a ascensão social e o sucesso, uma personagem que, além de apresentar um perfil de *clown*, é muito semelhante à heroína de Lispector, Macabéa. Gelsomina, assistente de um artista de rua, aparentemente não tem nenhum talento em especial, não é atraente fisicamente e é pobre. Sem muitas opções, é vendida pela mãe para trabalhar com Zampanò, homem pelo qual ela nutre admiração. Este, ao contrário, queixa-se muito de Gelsomina, além de maltratá-la, sobretudo verbalmente. A assistente, chega, inclusive, a representar um palhaço, utilizando gestos e expressões que denotam humor, o que não desmerece, obviamente, o caráter crítico e reflexivo do filme (*LA STRADA*, 1954).

Diferentemente de Gelsomina, as expressões de Macabéa no filme de Amaral acentuam mais seu perfil de “cão sem dono” do que de *clown*. Se, por um lado, Macabéa de Lispector pode ser vista como *clown*, a de Amaral é apenas a representação da pobreza e da alienação brasileiras. Esse lado cômico não fica claro no filme, que dá mais lugar à sensibilidade da moça do que à sua comicidade. No romance, Macabéa pensa: “O céu é para baixo ou para cima? Pensava a nordestina. Deitada, não sabia. Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir” (LISPECTOR, 1998, p. 31). No filme, ao contrário, ela come uma coxa de frango; assim, não há o estado cômico do desejo, ela o realiza de certa forma: ela come frango em vez de mastigar o papel.

Suzana Amaral, quando opta pela construção do filme sem o narrador que sustente as impressões sobre Macabéa, não faz simplesmente uma alteração estrutural: a ausência de S. M. no longa-metragem faz com que a protagonista seja vista por olhares diferentes. Isso significa que, quando afirmamos que a possível comicidade de Macabéa é uma tentativa de articulação de S. M., pois ele tenta fazer com que ela pareça cômica, no filme isso não existe. Portanto, cobrar do longa a comicidade de Macabéa do livro é um equívoco, pois ela só é cômica por existir S. M. como articulador. Ele, com olhar de classe superior, na verdade ridiculariza o olhar da sociedade com relação a ela, o que, de fato, é uma crítica ao olhar dominante.

A força de Macabéa reside no trágico e não no cômico, pois o cômico não está contido nela, ele é apenas uma tentativa de S. M. inferiorizar a personagem, para que ele próprio se

encontre. Só podemos ver Macabéa como personagem cômica se pensarmos, primeiro, que é S. M. quem a quer assim. Não há nenhuma tentativa de criar uma linhagem de Macabéa que se adeque aos padrões sociais vigentes: porque ela não corresponde ao padrão. Nesse sentido, tanto o texto de Clarice quanto o de Suzana são semelhantes.

No filme, ela urina enquanto come coxa de frango, gosta de metrô, ainda que “quem goste de buraco é tatu”. Amaral percebe que a protagonista não se adequa ao comum, por isso marginal, não só por ser pobre, mas por ser diferente, gostar de coisas que nem todos gostam. Isso está em *Lispector*. Macabéa precisa ser levada a sério até no seu ridículo. A datilógrafa só é cômica quando é vista sob um olhar de superioridade do dominador que ridiculariza o dominado.

No filme, é Olímpico quem tenta fazer o “papel” de S. M. ridicularizando Macabéa: “Você não se enxerga não, é? Você não tem corpo, não tem nada pra ser artista de cinema, menina” (*A HORA...*, 1985). O longa-metragem se preocupa também com a tentativa de inferiorização de Macabéa, mas não ridiculariza a personagem a ponto de torná-la cômica. Essa tentativa de comicizar a narrativa aparece também nas falas de personagens, construídas de forma diferente no livro e no filme. Madame Carlota, a cartomante, tenta convencer Macabéa de que seu futuro seria promissor. No romance, ela afirma sobre o gringo que a datilógrafa conheceria: “Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos” (*LISPECTOR*, 1998, p. 77). A cartomante parece ser uma charlatã, pois apresenta uma gama de possibilidades para a cor dos olhos do estrangeiro que Macabéa viria a encontrar. Isso impede que ela erre, pois, caso o gringo existisse, poderia ter os olhos de qualquer cor.

À primeira vista, essa afirmação é cômica, pode vir a provocar risos, ainda que Macabéa acredite e confie na previsão, pois não haveria de ser diferente, visto que “[...] era sorte demais pegar um homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar, era vasto o campo de possibilidades” (*LISPECTOR*, 1998, p. 78). Com um humor menos evidente, por meio da delimitação de cores que caracterizam os olhos do estrangeiro, Carlota afirma no filme: “É um estrangeiro loro, de olho azul, não, verde, ah!”. No texto de Amaral, as possibilidades se reduzem, assim como o possível humor provocado pela fala da personagem.

Outra cena relevante para a análise da comicidade nos textos é o término do namoro entre Macabéa e Olímpico. No livro, Macabéa ri: “Na hora em que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar” (*LISPECTOR*, 1998, p. 61). Aqui, a situação é tão dramática e dolorosa que ela, em vez de chorar, solta uma gargalhada. Isso não altera o caráter trágico da cena. Pelo contrário: ela ri porque está desesperada.

Essa cena aparece de forma diferente no filme. Olímpico diz: “Olhe Macabéa, eu quero lhe dizer uma coisa: eu quero lhe dizer que o nosso namoro acabou. Eu encontrei outra moça, estou apaixonado. Macabéa, você é um cabelo na minha sopa, num dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas eu estou sendo sincero” (*A HORA...*, 1985). Em resposta a essa fala, Macabéa chora e, de cabeça baixa, responde: “Vá embora, vai” (*A HORA...*, 1985). Portanto, o que fica mais evidente no filme é a sensibilidade de Macabéa, não seu lado trágico revestido de cômico.

O suspense funciona, inclusive, como gatilho que acentua essa dicotomia. *Lispector*, por meio de S. M., opta por utilizar um tom de expectativa em torno da morte de Macabéa, fragmento que dura aproximadamente seis páginas, narrativa que mescla o destino final da

moça – “E Macabéa lutava muda” (LISPECTOR, 1998, p. 81) - a reflexões do narrador – “A verdade é sempre um contacto interior inexplicável” (LISPECTOR, 1998, p. 80). O desfecho do romance é melancólico, mas vitorioso: Macabéa se reconhece, pois sabe que há uma promessa a ela. “Quanto ao futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 85) é a última frase pronunciada pela moça na morte concomitante a um “[...] macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Ainda que Olímpico e Glória apareçam no final do filme, o grande destaque é para Macabéa, que morre em grande estilo. Notemos que, logo após sua saída da cartomante, a moça coloca um vestido azul, com o qual ela é atropelada. Parece que, aqui, os elementos de beleza descritos por Rodrigo S. M., com um tom misterioso e de suspense que precedem a morte de Macabéa, aparecem de forma não menos bela pelos olhos de Amaral, cujo final da protagonista passa a ser glorioso também, pois, após a morte, encontra seu “príncipe” com fundo musical alegre, combinando com a expressão da jovem: sorrindo, como se a eternidade lhe promettesse as alegrias que ela nunca conseguira em vida. Quanto ao momento final de Macabéa, é válido pontuar também que, tanto no livro quanto no filme, a datilógrafa morre atropelada por um carro, o que pode ser uma leitura de que o sistema a engole, tendo sua vida tirada por um veículo de transporte representativo da vida moderna, do contexto da urbanização.

Seja a Macabéa de Lispector ou de Amaral, essa personagem é um enigma: além de abarcar questões sociais importantes, como a problemática da migração nordestina para o Sudeste, traz expressões contundentes e ressalta que o silêncio não é apenas um recurso de “marginais”, mas, sim, de todos aqueles que necessitam “do encontro”, ainda que inconsciente, com seus próprios mistérios.

Ainda que o romance de Clarice ouse esteticamente e o filme de Suzana não, esta teve o intuito de manter, no cinema, a proposta de sensibilidade semelhante à que propôs a romancista ao compor a história e, a fim de transmitir os elementos sutis que adensam as personagens, sobretudo Macabéa, Suzana Amaral recorre ao trabalho primoroso de preparação de atores e Marcélia Cartaxo, atriz merecidamente premiada por esse trabalho, dá o tom exato da personagem. O perfil sensível da datilógrafa permanece no longa, o que nos faz concluir que, embora pobre, marginal, inculta, a moça de 19 anos reage, pois enfrenta o sistema de forma sensível.

As duas Macabéas são carregadas de sutilezas, de mistérios, e, por intermédio do silêncio, é possível adentrar algumas fendas dessas duas heroínas, propositalmente tão semelhantes, como percebemos em uma crônica de Lispector: “Pois se em vida é um calado, por que havia de escrever falando? Os calados só dizem o que precisam; e isso impede os outros de ouvirem? Trata-se de pessoa silenciosa; daí o ar hermético” (LISPECTOR, 1999, p. 18).

As protagonistas estão repletas de tragicidade, cujo conceito emprestaremos de Sandra Luna:

O trágico, enquanto categoria existencial, princípio filosófico, seria [...] um evento aniquilador, apto a provocar sofrimento intenso, dor e luto. Mais que isso, a definição do trágico depende ainda de um ingrediente perturbador, um componente de inquietação, por isso mesmo muito efetivo, já que, para ser percebido como trágico, um acontecimento, além de funesto e lutuoso, precisa estar atrelado a algum fato ou circunstância que o faça parecer absurdo, seja porque incompreensível, injustificado, inesperado, imerecido, enfim, resistente a explicações



lógico-racionalistas. Não por acaso, a morte apresenta-se como evento trágico por excelência. (LUNA, 2009, p. 44).

A afirmação de Luna enreda-nos a um possível caminho: as Macabéas, seja pelo olhar de S. M., seja pelo olhar da câmera, já têm um destino traçado, que é a morte. Esta que pode ser vista como imerecida, inesperada e absurda, pois, nos dois textos, Macabéa sai com o coração aquecido pelas predileções de Carlota. Macabéa, profunda (a despeito do que possa parecer em algum momento), desperta no leitor/espectador, amor e piedade e uma inquietante, quase não nomeável consternação. “Só as pessoas redondas podem atuar tragicamente por qualquer espaço de tempo e inspirar-nos qualquer sentimento” (FORSTER, 1974, p. 58). A mescla de trágico e cômico não é tal que construa uma tragicomédia. Ele resulta na densidade da personagem, constrói o seu enigma e grandeza.

Talvez o grande mistério em torno de Macabéa resida do fato de que, por intermédio de sua parcimônia, ela consiga travar um embate não só com a ideologia dominante, mas também com seus oponentes, sobressaindo-se, tornando-se uma figura enigmática, que, na sua atitude, assume uma posição de resistência relevante:

O mundo que lida com a ordem e desordem é o da burguesia. O diferente, o marginal à sociedade, mulher, animal ou artista (escritor), na maior parte das narrativas de Clarice, precisa desaprender os valores do mundo burguês e urbano. É um desaprendizado feito pela via da memória, e, pois, da organização do tempo da narrativa. (SPERBER, 1983, p. 160).

Macabéa traz cravada em si o desprezo da sociedade, a marginalidade. O modo de Clarice é lidar com personagens vulgares ou abomináveis, “[...] são personagens metidas no miúdo quotidiano inglório, sem um papel quer na história das classes dominantes, quer na história das lutas de classes. São os “diferentes”, os contraditórios e incoerentes” (SPERBER, 1983, p. 159).

Clarice Lispector apresenta a estrutura interna do ser humano massacrado. Com esse processo, aparentemente de pura introspecção e de pura fabulação filosófica, ela questiona o mundo organizado e a cultura dominante e resgata, do preconceito, os ofendidos e os humilhados, tal qual Amaral: “Esta é uma forma de resistência dos considerados idiotas, imprestáveis, feios, inúteis, e que não o são” (SPERBER, 1983, p. 160).

## REFERÊNCIAS

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandez. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro, José Dumont, Umberto Magnani *et al.* Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz. São Paulo: Raíz Produções Cinematográficas, 1985. (96 min), son., color.

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

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções e transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2004.



- FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, A. (org.). **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 103-119.
- GOTLIB, N. B. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. *In*: ABDALA, B. JR.; MOTA, L. D. (org.) **Personae**: Grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2001. p. 285-317.
- HOUAISS, A.(Ed.) **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JOLLES, A. **Formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOWARICK, L. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- LA STRADA. Direção: Frederico Fellini. Produção: Dino De Laurenttis e Carlo Ponti. Intérpretes: Giulietta Masina, Anthony Quin, John Richard Basehart *et al*. Roteiro: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Frederico Fellini. [S. l.]: Paramount Pictures, 1954. (108 min), son., p&b.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LUNA, S. **Dramaturgia e cinema**: ação de adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo. João Pessoa: Idéia, 2009.
- MACHUCA, J. C. **O segredo de Macabéas**: relações entre *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral. 2010. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literárias) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MCFARLANE, B. **Novel to film**: an introduction to the Theory of Adaptation. New York: Oxford University Press, 2004.
- NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.
- SPERBER, S. F. Jovem com ferrugem. *In* : SCHWARZ, R. (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983. p. 154-165.
- STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, R. **Literature through film**: realism, magic, and the art of adaptation. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, R. (org.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 209-254.
- WALDMAN, B. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, T. (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-88.

# *A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS: UMA ANÁLISE DO SORRISO DA PECADORA COMO MÁQUINA DE GUERRA*

## *THE BURNED SINNER AND THE HARMONIOUS ANGELS: AN ANALYSIS OF THE SINNER'S SMILE AS A WAR MACHINE*

**Ana Cláudia Andruchiw\***

UEPG

**Johny Adelio Skeika\*\***

UEPG

**Silvana Oliveira\*\*\***

UEPG

**Resumo:** Este artigo teve como objeto de estudo a única produção teatral de Clarice Lispector, a peça *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos* (1964). O objetivo principal consistiu em analisar o sorriso da protagonista como única via de expressão em todo o ato, como uma manifestação de resistência contra o sistema social que organiza sua morte. A conclusão a que se chegou na análise do sorriso da pecadora é de que ele se manifesta como a pequena máquina de guerra clariceana, subvertendo e alterando a expectativa de punição e restauração da ordem previstas pelo ato condenatório. Considerou-se essa manifestação como uma guerrilha, silenciosa e criativa, que se mobiliza contra o sistema estatal. Nesta análise, valeu-se do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs*, sobretudo no platô 12, 1227 – *Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra*, assim como algumas noções conceituais do Teatro de Crueldade, de Antonin Artaud.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*. Máquina de Guerra.

**Abstract:** This article aimed to analyze Clarice Lispector's single theatrical work, the play "The burnt sinner and the harmonious angels". The main focus lied on the analysis of the main character's smile as the sole mean of expression in the whole act, as a manifestation of resistance against the establishment that organizes her death. The conclusion reached in the analysis of the sinner's smile reveals itself to be Clarice's small war machine which subverts and changes the expectation not only for punishment but also for the restoration of the social order expected by the condemnatory act. This manifestation

---

\* Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: <anac.andruchiw@hotmail.com>.

\*\* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista PNPd do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8632-0264>. E-mail: <jhonyskeika@gmail.com>.

\*\*\* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Associada da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-8541>. E-mail: <oliveira\_silvana@hotmail.com>.

was considered a guerilla act, silent and inventive, which mobilizes against the state establishment. For such analysis, Deleuze and Guattari's thinking in *A Thousand Plateaus*, especially in plateau 12,227 – *Nomadology: The War Machine*, was employed, as well as some concepts from the Theatre of Cruelty of Antonin Artaud.

**Keywords:** Clarice Lispector. *The burnt sinner and the harmonious angels*. War Machine.

## INTRODUÇÃO

O único trabalho do gênero dramático de Clarice Lispector foi produzido durante o período de exílio da escritora, entre os anos de 1946 a 1949, na cidade de Berna na Suíça. Dizemos exílio para destacar seu afastamento das irmãs e do contexto cultural a que estava apegada no Brasil, mas é importante destacarmos que Clarice viajava com seu marido, o diplomata Maury Gurgel Valente. Seu estado de espírito, no entanto, é de estranhamento em relação ao ambiente diplomático, daí uma certa associação direta da solidão e da introspecção ao projeto de escrita da peça teatral *A Pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

Em um primeiro momento, a publicação da peça só ocorreu na primeira edição da coletânea de contos *A legião estrangeira*, em 1964, em uma seção intitulada “Fundo de Gaveta”. Nas edições seguintes, a peça foi retirada e só obteve maior divulgação após a morte da escritora, especificamente na publicação de *Outros escritos*, organizado por Tereza Montero e Lícia Manzo, em 2005, e anos mais tarde a peça reaparece na coletânea organizada por Benjamin Moser, *Clarice Lispector - Todos os Contos*, em 2016.

No prefácio da seção “Fundo de Gaveta”, a escritora justificou a inclusão da peça na publicação como um material escrito como distração, feito de modo despretensioso: “Por que publicar o que não presta? [...]. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito” (LISPECTOR, 1964, p. 127). Clarice classificou o trabalho como ruim e inacabado e resistiu em publicá-lo, o que talvez justifique o fato de o texto ser pouco conhecido pelo público leitor e ter pouca expressividade nos estudos e atenção crítica. O professor Earl E. Fitz<sup>1</sup>, precursor nos estudos sobre a peça, e sua tradutora Eneida Nalini ressaltam a negligência de análises críticas envolvendo o texto:

Quase totalmente desprezado no crescente corpus de estudos críticos devotados aos seus trabalhos, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* – o esforço mais prematuro conhecido de Clarice Lispector na literatura dramática – merece a atenção do leitor [...]; esse complexo, enigmático drama, com somente quatorze páginas, mas engajando não menos que treze personagens ou vozes, constitui um experimento clariceano com um modo diferente de expressão. Essa tentativa a permitiria se dirigir de uma maneira das mais explícitas politicamente (gênero, sexualidade e poder) que deu forma ao seu trabalho, embora indiretamente, até esse ponto; [...] esse texto lamentavelmente negligenciado, que surpreendentemente não produziu nenhum estudo crítico conhecido, revela uma Clarice Lispector mais diretamente preocupada com os assuntos urgentes relacionados a questões

<sup>1</sup>Dr. Earl E. Fitz é professor de Português, Espanhol e Literatura Comparada na Universidade de Vanderbilt, Estados Unidos da América.

sociopolíticas de gênero e poder do que já vistos anteriormente. (FITZ; NALINI, 2011, p. 131-133).

Importante destacarmos que essa peça de Clarice, embora não goze da mesma popularidade de outros textos da autora, ainda assim tem recebido atenção crítica considerável nos últimos anos. A encenação da vida por meio da tragédia clariceana, mesmo que marcada de grande silêncio, muito fala sobre a tensão das relações de poder que permeiam os discursos da sociedade. Ainda que a autora, de modo geral, tratasse com sutileza as questões de gênero, poder e sexualidade, a peça soa como uma ácida crítica para a sociedade.

*A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos* pode ser lida como uma peça de transição, uma chave que revela o crescimento de Clarice Lispector como uma escritora criativa, e uma comentarista sociopolítica, especificamente no que diz respeito ao papel das mulheres na sociedade. (FITZ; NALINI, 2011, p. 132).

A tragédia de Clarice arquiteta-se como um sutil escândalo na medida em que se apresenta como uma forma de denúncia social e efetiva-se como modo de resistência. Nessa perspectiva, esse texto de Clarice alinha-se ao recorrente tratamento da condição feminina no contexto da vida brasileira; as mulheres são figuras recorrentes na produção clariceana e a “pecadora queimada” evoca uma linhagem de personagens mulheres fora do papel que se espera delas. Desde Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, de 1947, até Macabéa, de *A hora da estrela*, de 1977, o leitor é colocado diante de identidades femininas capazes de problematizar a expectativa de papéis no contexto social de uma sociedade patriarcal e calcada na limitação de ação e espaço às mulheres.

Ambientada em contexto de Idade Média, a peça *A Pecadora queimada e os anjos harmoniosos* é constituída de apenas um único ato e contém 13 personagens: A Pecadora, o Esposo, o Amante, o Sacerdote, o Primeiro e o Segundo Guarda, Anjos invisíveis, os Anjos nascendo e Anjos nascidos; os personagens o Povo, a Mulher do povo, Mulheres do povo, a Criança com sono representam o coro, portanto a unicidade de suas vozes expressa o desejo coletivo pela ordem. O conflito desenvolve-se, também, em um único cenário, em um pátio, onde se alocam todas as personagens.

O enredo da peça gira em torno do julgamento e da condenação de uma mulher à fogueira – a sentenciada é acusada de adultério – no caso, devido a uma dupla traição, pois o amante ignorava o fato de a mulher ser casada e alega também ter sido enganado. O julgamento é convocado pelo Esposo que, de forma pública, expõe a conduta da mulher e clama por justiça; como num ritual religioso, presidido por um sacerdote, a Pecadora é imolada como forma de purificação do pecado. A condenação e a execução da mulher são visualizadas e acompanhadas pelos bramidos do povo que também anseia pela punição; os anjos, de alguma forma, dependem também dessa morte para que possam nascer e restabelecer a harmonia na sociedade.

As ações do drama são delimitadas dentro do espaço de um palco e, de acordo com Aristóteles (2015, p. 213), são efetivadas “não por narrativa, mas mediante atores”. Dessa forma, como não há especificamente um narrador, os diálogos, os gestos e as ações das personagens são o sustentáculo da peça; desse modo, a expressividade das personagens compõe o centro da linguagem teatral.

Entretanto, na tragédia de Clarice, todos os personagens, inclusive uma criança com sono, possuem a fala, apenas a personagem principal se mantém em silêncio durante todo o ato – o que se sabe dela é por meio da repercussão da fala dos outros personagens. Os traços de identificação da protagonista nos são apresentados a partir das representações de poder internalizadas por esses personagens; por eles sua intimidade é exposta, julgada e condenada. Fora o absoluto silêncio, a única outra expressão da protagonista é um sorriso que esboça ante as chamas.

## O SORRISO COMO ÚLTIMO DISCURSO

O último discurso da supliciada seria dado no intuito de legitimar a justiça da sentença sobre sua morte, um reconhecimento verbal como uma confissão de que o crime não compensa; esse discurso final, o “arrependimento santo”, seria como um efeito moral e educativo para o povo que visualiza o suplício. Nesse ponto, percebemos o ato clariceano subvertendo a tragédia, como gênero dramático, o qual traz a manifestação do sorriso em vez do “discurso do cadafalso”, perturba a ação do exemplo a ser deixado, anula a cumplicidade da heroína com a fábula e a consequente evocação da moral da história. De todo modo, os espectadores da morte ansiavam pelas manifestações orais de dor, pois os murmúrios, penitências ou blasfêmias indicariam o destino perpétuo do agonizante: salvação ou danação eterna.

No entanto, o sorriso é a única frustrante expressão da condenada durante todo o ato; em meio ao discurso dos outros personagens, essa é a linguagem não verbal utilizada pela Pecadora momentos antes de sua morte: “mulher que sorri cheia de silêncio” (LISPECTOR, 2005, p. 52). Repleta de silêncio, a comunicação não verbal da protagonista se efetiva na peça como um mecanismo de linguagem corporal, escolha utilizada pela Pecadora como única via para um possível intercâmbio que se aproxime de algum entendimento do seu interior. O último discurso da supliciada, não codificável, torna seu destino eterno misterioso: “Sorris inacessível” (LISPECTOR, 2005, p. 52). Contudo, mesmo impenetrável, o sorriso é a voz da “estrangeira solitária” que, de alguma forma, se comunica, porém não é compreendido naquele sistema social: “Quem é essa estrangeira?” (LISPECTOR, 2005, p. 50). Desse modo, mesmo intraduzível, o sorriso responde à expectativa do olho coletivo, mas encontra na comunicação uma resistência que parte da linguagem pasteurizada pelo processo civilizatório.

A atitude da supliciada, de alguma maneira, ao furtar-se à manifestação verbal, mesmo que soe como uma perda de senso em articular as palavras, configura-se como uma espécie de desistência e/ou renúncia ao mecanismo de linguagem formal e, por isso, quase irracional, aproxima-se do primitivo, do lado animal do ser humano. Por esse prisma, a não linguagem da Pecadora ao sorrir diante da morte teria a potência de um devir animal, como uma recusa à fala da gente civilizada que executa sua vida em chamas. Assim, a revolta com a linguagem tange uma denúncia ao discurso dessa sociedade que, embora represente a harmonia no processo civilizatório, ao mesmo tempo se desdobra na “terrível harmonia” de uma sociedade que compactua com o discurso assassino.

Por essa concepção, a resposta primitiva de sorrir carregaria um sentido de ironia, na medida em que exporia a “humanização” dos donos do discurso em toda sua bestialidade e crueldade revestidas de decoro e decência. Com base nisso, o sorriso caracterizado como um



devir animal se estabelece como máquina de guerra a minar o discurso do agenciamento de poder daquele sistema social.

O sorriso em seu aspecto ininteligível não se afeiçoa apenas como vingança ao discurso da máquina estatal. Por ser uma linguagem inacessível àquela comunidade medieval, o mecanismo de comunicação da personagem, ao impedir o entendimento, se realiza nisso mesmo, na desordem e na confusão das ideias:

Criança com sono: Ela está sorrindo.

Povo: Está sorrindo, está sorrindo, está sorrindo.

Povo: A que sorri esta mulher?

Primeiro e segundo guardas: Ao pecado.

Povo: A que sorri esta mulher?

Amante: Sorris porque me usaste para ainda viva seres pelo fogo ardida [...]. (LISPECTOR, 2005, p. 52-53).

Como vemos, por duas vezes, o Povo indaga sobre o motivo do sorriso da condenada, e o choque pela atitude da Pecadora é demonstrado por todos, que levantam conjecturas. Assim, o sorriso parece perturbar a lógica dos sentidos e pulveriza o sentimento da certeza nas coisas: “[...] encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 2006, p. 5). Enigmático, o sorriso como única linguagem corporal efetivada pela Pecadora ante sua violenta execução parece completamente incoerente com o contexto de morte e nos conduz, portanto, para uma zona indiscernível, proliferadora de múltiplos sentidos indizíveis.

A tragédia de Clarice traz em cena as vozes das personagens que pronunciam a linguagem articulada com toda sua eficácia dentro dos discursos. Do início ao fim do ato, suas palavras ecoam em diálogos da verdade das personagens com qualidade e erudição, mas a protagonista da cena se expressa por meio do silêncio e do sorriso, elementos cênicos que provocam a ideia de vazio, mas que, por sua vez, forjam um espaço de criação de significados. Para o teórico e dramaturgo Antonin Artaud, fundador do Teatro da Crueldade, essa é a linguagem teatral pura.

Artaud critica a soberania da palavra no teatro. Para ele, a cena como na vida deve ser preenchida com outras linguagens concretas que independem da palavra; ele considera que as manifestações não verbais extrapolam o limite da linguagem e assumem uma conexão com o espírito. Por conta disso, resgatam o poder de inquietar e encantar: “[...] é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento” (ARTAUD, 2006, p. 21).

Por esse prisma, o sorriso na peça, mesmo que gere significações, pelo magnetismo que ele provoca, para esta leitura, se manifesta como um gesto de encantamento com a possibilidade de atingir domínios inexplorados do pensamento. Ele se estabelece como uma linguagem diretamente direcionada ao espírito, ao arrebato, pois suscita indagação, inquietação e indignação dos espectadores, exigindo o exercício de criação de sentidos e significações – “Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda” (ARTAUD, 2006, p. 44). Dito de outro modo, o discrepante riso da protagonista no contexto de sua execução expressa o que a palavra não consegue alcançar. O

sorriso diante da morte provoca uma espécie de vácuo em que a linguagem se esvazia e atinge o mais profundo dos pensamentos: “[...] uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra” (ARTAUD, 2006, p. 35).

Na concepção de que o silêncio é o espaço que permite que a linguagem signifique, gerando assim múltiplos sentidos, na perspectiva de Artaud, o sorriso (como uma linguagem não verbal) também é a expressão que provoca a ideia lacunar que possibilita a reação de proliferação de pensamentos outros, pensamentos descolonizados. Para ele: “A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 35). Esse outro recurso no teatro, que não o da linguagem falada, é uma das preocupações do dramaturgo, que considera que os gestos, sem significações associadas, e outras expressões como mímicas, sonoridades, gritos e onomatopéias, manifestam a poesia cênica, a linguagem como encantamento.

O sorriso como única expressão cênica da protagonista parece superar os limites da linguagem, como uma linguagem até então inoperante, infundada; conduz para que se pense em uma forma de expressão que existe aquém ou além da linguagem, o que ainda não possui um formato verbal: “É aí que a linguagem se torna intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. É aí que toda língua se torna secreta, entretanto, não tem nada a esconder, ao invés de talhar um subsistema secreto na língua” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 35).

Ao fugir do compreensível como algo superior à linguagem inteligível, o sorriso da Pecadora, como a linguagem que nos escapa, estabelece-se ao nível da experimentação. Assim, localizado no ponto da abstração das ideias, não interpretável, o sorriso da adúltera se expande livre para um novo tipo de realidade, para um grau de experimentação e potencialidades em devir. De acordo com Artaud (2006),

[...] a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. (ARTAUD, 2006, p. 35).

Mesmo que em nível de experimentação, ao sermos atraídos a vivenciar essa experiência – sem pretender interpretar ou decifrar o sorriso de morte da Pecadora – mas a partir da apropriação da experiência proporcionada pelos meandros do sorriso, somos impelidos a refletir e explorar a potência dessa não linguagem, a partir da fruição da leitura da cena, uma vez que “[...] a experimentação só existe, enquanto experiência que pode ser descrita, porque há uma apropriação. Uma vez concluída, ela apenas propõe e potencializa movimentos vindouros para novas experimentações” (SKEIKA; OLIVEIRA, 2014, p. 12). Partindo disso, buscamos refletir sobre a única manifestação cênica da protagonista que articula uma linguagem com o fora da ordenação da linguagem humana.

## O SORRISO COMO MÁQUINA DE GUERRA

O sorriso da Pecadora, em desarmonia com a tragédia, soa como uma necessidade da natureza em expressar algo e, ao apresentar-se como única manifestação da personagem antes

de ser executada, o sorriso é o discurso que responde à morte com uma linguagem secreta que se abre a inúmeras possibilidades significativas. Por essa óptica, como uma linguagem não clara e que exige o exercício de fazer pensar, aqui, ele se manifesta como uma linguagem que responde à morte de modo ativo e criador, configurando-se como uma potência de fuga: “Na palavra de ordem, a vida deve responder à resposta da morte, não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 49). O sorriso, à vista disso, se constitui como uma linguagem desterritorializada com a potência de colocar em fuga o sistema de morte.

Mesmo que destoante do contexto de morte, o silencioso sorriso concerne à postura da Pecadora e, pela perspectiva artaudiana de “encantamento”, dirige-se direto ao pensamento, desestabilizando o conforto da sua ordem intelectual. O sorriso conecta-se efetivamente ao pensamento colonizado e, por isso, assume-se como máquina de guerra dentro de um regime já sedentarizado. O riso de morte responde ao sinal de ameaça e se coloca em modo de fuga, mas não como covardia, pois não foge antes de sabotar o sistema déspota. Assim, como um devir minoritário, reage à morte reivindicando a vida e não se entrega sem antes minar a máquina do estado: “Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

Aparentemente insano, o riso durante o suplício inutiliza o senhorio dos agentes de poder pela sua morte e nega a cumplicidade ao ritual de crueldade, o sorriso da morte funciona como uma manifestação de resistência. Para Orlandi (1995):

A censura é um sintoma de que ali pode haver um outro sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o “outro” sentido. E isso porque, como dissemos, a censura atinge a constituição da identidade do sujeito. A identidade, por seu lado, sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão. (ORLANDI, 1995, p. 118).

Ao silenciar e sorrir durante seu julgamento e morte, a Pecadora utiliza mecanismos da linguagem de resistência, deslocando os sentidos do interdito e reproduzindo o discurso reverso da censura. Desse modo, sua fala, seu corpo, sua morte e subjetividade, por mais que aparentem aprisionados, estão livres e sob seu domínio e controle: ela está inatingível, como bem percebeu o esposo traído.

A atitude da adúltera, ao sorrir enquanto morre, de algum modo, afirma sua impenitência; ao obedecer ao sacerdote em “tomar a morte como palavra”, a Pecadora recebe a sentença manifestando uma espécie de escárnio e/ou alegria, ao contrário do que se esperava.

Povo: A que sorri esta mulher?

Amante: Sorris inacessível, e a primeira cólera me possui. [...]. Por que estranha graça o pecado abjeto transfigurou-te nesta mulher que sorri cheia de silêncio?

Esposo: Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro. [...]. Ah, mecanismo cruel que desencadeei com meus lamentos de ferido. Pois eis que a tornei inatingível mesmo antes dela morrer. (LISPECTOR, 2005, p. 52).

O questionamento das razões do sorriso sugere uma possível problematização, podendo desestabilizar o discernimento do senso comum e confundir a racionalidade do público; em certa medida, pode colocar em xeque a unicidade do processo de subjetivação do coletivo social. Por isso, o sorriso aqui considerado pela perspectiva de ciência nômade, ao confundir o olho coletivo, rebela-se numa conexão direta com o pensamento codificado, colonizado, daquele sistema social.

A possível ironia contida no riso que antecede a execução também não encerraria a silenciosa guerrilha. O sorriso antes da morte parece simbolizar um triunfo sobre a morte, mas não a morte da sentenciada, mas como uma libertação da mórbida existência daquela sociedade. A imagem do sorriso soa como uma graça: “Por que a estranha graça o pecado abjeto transfigurou-se nesta mulher que sorri cheia de silêncio?” (LISPECTOR, 2005, p. 52). Essa estranha transfiguração da Pecadora causa espanto, pois, ao receber a morte como pagamento pelo pecado, parece se expandir gloriosa, como a morrer em paz: “ESPOSO: E seus olhos brilham úmidos numa glória...” (LISPECTOR, 2005, p. 52).

O sorriso parece transcender a morte; dessa forma, converte a tragédia da supliciada a uma dádiva. Por essa óptica, o sorriso sugere que a Pecadora, pela via do pecado, consumida pelo fogo do desejo, viveu intensamente e agora morre gloriosa. Assim sendo, a desordem no pensamento dos corpos dóceis se efetiva na visualização da graça em morrer em pecado: “Como te reconhecer, se sorris toda santificada?” (LISPECTOR, 2005, p. 53). Com efeito, a partir do momento em que o olho coletivo tenta extrair o prazer na dor, ocorre uma falha no ritual de codificação, pois o olho apreciador percebe nessa espécie de “santificação” pelo sorriso a graça da vida na terra por seguir pela via dos “estranhos caminhos” do pecado (LISPECTOR, 2005, p. 47).

À vista disso, a máquina de guerra, conforme a propõe Deleuze e Guattari (1995), em *Mil Platôs* (Volume 5), principalmente no platô 12. 1227, “Tratado de Nomadologia: A máquina de Guerra”, é acionada na medida em que possibilita uma conversão das ideias e o prazer do olho coletivo se transfigura como uma espécie de inveja de viver: “MULHER DO POVO: Todas essas palavras têm estranhos sentidos. Quem é essa que pecou e mais parece receber louvor do pecado?” (LISPECTOR, 2005, p. 122, grifo da autora). O sorriso da carne passiva enquanto morre, aparentemente, sujeita ao ritual de codificação, burla o código de filiação, desvenda, em certo sentido, um modo de existência livre do processo de recalçamento do desejo.

Esse paradoxo de sentimentos que podem se desencadear da visualização de uma cruel execução, que serviria para punir a impureza, o adultério e a desobediência às normas, em contraste com o sorriso da sentenciada antes da penalização, é, sobretudo, um dos principais elementos detonadores da máquina de guerra naquele sistema social. O sorriso da adúltera desautomatiza a memória coletiva do ritual de codificação. A lembrança da mulher que sorri antes de morrer queimada, pelo impacto da inversão da ordem das coisas, se fixa no imaginário social. A desestabilização da memória sobre o destino eterno dos pecadores poderia afrouxar o medo da repressão sobre a danação da alma e servir como um convite às desobediências. Essa quebra no processo de produção da memória coletiva poderia, gradativamente, arrastar a sociedade a uma contaminação coletiva de vivência em intensidade pela via do pecado. O sorriso, aqui visto como uma transgressão no ritual de crueldade, ao levantar o questionamento

sobre os deslocamentos dos sentidos de arrependimento e prazer, pode facilitar a indisciplina ao processo de recalçamento dos desejos.

Assim, ao agir no imaginário popular, o sorriso cria uma falha na engrenagem, age como uma avaria diretamente nas principais peças de produção do agenciamento maquínico do poder, interferindo na perpetuação do processo de memória de codificação e domesticação dos corpos. O sorriso é a pequena máquina de guerra clariciana, operando por resistência ao corpo que queima e ao desejo de penitência que todos os olhares exigem da pecadora; seu sorriso não é indiferença ou alienação, é a sua linha de fuga, é o movimento que a faz com que toda a expectativa de punição exemplar e retomada da “ordem” desejada seja colocada em questão e, num certo sentido, subvertida. O sorriso da pecadora tira a razão dos demais e esvazia seus gestos. Os anjos que ainda não haviam nascido validam a ideia do homem na terra como “roda” na engrenagem da terrível harmonia: “Retira a mão do rosto, esposo [...] que és ínfima, ínfima, ínfima roda da terrível, terrível harmonia” (LISPECTOR, 2005, p. 53). Assim, ao atingir a “roda”, base essencial que carrega o mecanismo do aparelho estatal, a funcionalidade da linguagem silenciosa do sorriso, como ferramenta da máquina de guerra, de modo não violento, mas clandestino, ao confundir a certeza das coisas no pensamento olho coletivo, pode gerar naquela sociedade uma possível “pane” no sistema, uma anomalia no processo de recalçamento desejo.

Com o potencial de um devir minoritário, o sorriso também suscita que se descodifiquem as marcas do aniquilamento identitário que a Pecadora sofreria com sua morte, uma espécie de erradicação e/ou desonra histórica da adúltera naquela sociedade. Sua aparente passividade ao sorrir antes de morrer escapa ao domínio da ordem da sua sentença de morte. De algum modo, o sorriso desvincula a morte da pena e, ao desautorizar sua condenação, implica desobediência à sentença: “Pois a questão não era: como escapar à palavra de ordem? mas como escapar à sentença de morte que ela envolve, como desenvolver a potência de fuga?” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 49).

Ao perturbar os pensamentos dos espectadores de sua morte, provocando-lhes indagações sobre o futuro, a adúltera poderia suscitar reflexões históricas sobre aquela que viveu a partir da natureza das próprias leis, aquela que não foi pertença do desejo alheio: “[...] aquela que não foi de ninguém [...]”; “[...] aquela que na verdade a ninguém deu” (LISPECTOR, 2005, p. 51; 55). A sentenciada, por essa perspectiva, cria com sua morte outra identidade histórica: “Afinal que sucede que esta mulher que ser queimada já se torna a sua própria história?” (LISPECTOR, 2005, p. 52). A mulher queimada, ao passo que descodifica sua reputação no imaginário daquela sociedade, descodifica também o processo de memória coletiva do ritual de crueldade, pois imprime nele um novo agenciamento coletivo de enunciação. A Pecadora, que acima de tudo pertenceu a si mesma, morreu saciada de vida e viveu em terra como se não tivesse pátria, nem leis: desterritorializada, nômade.

A adúltera que morreria silenciada num sinal de apagamento de sua identidade naquela sociedade, ao suscitar no olho coletivo a atenção à sua história e força identitária, garante com o inusitado sorriso da morte a descodificação de sua subjetividade na memória coletiva. Simultaneamente a esse processo de inversão, sobrepõe outra codificação no projeto de produção de memória coletiva do ritual de crueldade.

Ao estabelecer conexão diretamente com o imaginário dos espectadores da execução, o enigmático sorriso da morte da “carne passiva” pode denotar que existem alternativas de

escolhas de um modo de existência vivo, intensivo, descodificado e desatrelado do recalçamento do processo desejante. O sorriso como linha de fuga, nessa perspectiva, aciona uma máquina de guerra nômade; quando capturada, ela se instaura como um efeito colateral dentro de um sistema.

Como a potência de um devir minoritário, o sorriso se configura como um vetor de des-territorialização que, de maneira quase estática, desertifica todos os espaços estriados no qual se encontra, atravessando todo o território e engendrando novas possibilidades de vida dentro das convenções das estruturas do aparelho estatal. A máquina de guerra, que se opera a partir do sorriso da Pecadora, instaura-se de modo a alisar todos os estriamentos, ruindo o discurso do agenciamento de poder, desestabilizando o conforto dos pensamentos colonizados, avariando a perpetuação do processo de produção de memórias dos corpos dóceis. A linguagem silenciosa da Pecadora, como linha de fuga, estabelece potencialmente o detonador do sistema de poder naquela sociedade: responde com criatividade à morte com a vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O dispositivo máquina de guerra, nessa perspectiva, não tem a guerra como objeto, “[...] mas passa a tê-la, necessariamente, quando se deixa apropriar pelo aparelho de Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15). Tanto o aparelho estatal quanto a máquina de guerra, para os filósofos, estão desatrelados da noção de instituição militar, violência, forças armadas ou qualquer outro aparato. Em outras palavras, a guerra estabelece-se sem derramamento de sangue e é manifestada pela linha de fuga criadora, que simboliza, por sua vez, a potência em devir atravessando os dispositivos de poder.

A manifestação não verbal da protagonista, ao expressar-se por meio do sorriso, acionada como máquina de guerra, ao mesmo tempo que se põe em fuga deixa rastros de destruição. Nesse sentido, a linguagem silenciosa da Pecadora evidencia-se como um potente mecanismo de ruína do campo inimigo.

A maneira de como a peça foi construída arrasta a linguagem para uma zona de indiscernibilidade; a protagonista desprovida de nome e de fala não possui referências e não é narrada, pois como uma entidade nômade não é possível particularizá-la. Portanto, é escorregadia, indefinida: ela prefere não falar? Seu silêncio e o sorriso ao abrir espaço para a fuga da linguagem também abrem espaço para uma confusa indeterminação, pois a linguagem encontra na peça um devir outro da língua.

Na perspectiva de uma linha de fuga, mesmo que aparente uma passiva entrega para a morte, ao fixar-se dentro do pensamento colonizado, o sorriso aqui parece funcionar como uma estratégica guerrilha silenciosa inventiva e criadora. Ele se infiltra no sistema e, progressivamente, a partir das reverberações de significações que ele exige do intelecto, nomadiza as dimensões da sociedade, alisando seus estriamentos e, em certa medida, desarmoniza o sistema de morte.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Editora, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FITZ, E. E.; NALINI, E. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 20, n. 32, p. 130-149, jun. 2011.

LISPECTOR, C. A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos. In: LISPECTOR, C. **Outros escritos**. Organização Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 47-57.

LISPECTOR, C. Fundo de gaveta. In: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 125-127.

LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Organização Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 1995.

SKEIKA, J.; OLIVEIRA, S. Ecos de uma linguagem (escrita) esquizofrênica em *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 36, n. 1, p. 11-21, jan./jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.5212/uniletras.v36i1.6544>



# EM LIBERDADE: A REFIGURAÇÃO DE GRACILIANO RAMOS<sup>1</sup>

## EM LIBERDADE: GRACILIANO RAMOS'S REFIGURATION

Juliana Prestes de Oliveira\*

UFSM

**Resumo:** Neste artigo, a análise tem como foco a elucidação de como se dá a refiguração do protagonista Graciliano Ramos, no romance *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*, e como isso serve para alimentar a sobrevivência dessa figura histórica da literatura. Realizou-se o estudo do narrador e do protagonista, e as suas figurações, no intuito de entender o formato humano do protagonista. Atentou-se para as perspectivas que aparecem e se relacionam na narrativa, interligadas às vozes dos narradores e das personagens, que contribuem para a construção e a problematização da identidade de Ramos. Pôde-se traçar quem é o “Gracilviano” e as suas maneiras de conviver com os outros e se posicionar diante do mundo.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos. Refiguração. Sobrevivência. Personagem escritor.

**Abstract:** In this paper, the analysis focuses on the elucidation of how is the refiguration of the protagonist Graciliano Ramos, in the novel *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago* (At liberty: a fiction by Silviano Santiago), and how it serves to feed the survival of this historical literature figure. The study of the narrator and the protagonist, and their figurations, was carried out in order to understand the human format of the protagonist. Attention was paid to the perspectives that appear and are related in the narrative, interconnected to the voices of the narrators and the characters, which contribute to the construction and problematization of Ramos's identity. It was possible to trace who “Gracilviano” is and his ways of living with others and positioning himself before the world.

**Keywords:** Graciliano Ramos. Refiguration. Survival. Writer character.

O romance *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago* (1994), do escritor brasileiro Silviano Santiago, traz uma rede complexa de significações e perspectivas entrelaçadas por meio da intersecção de realidade e ficção, entre diário, biografia e construção literária. No início da narrativa, já há indicação de que parte da história de Graciliano Ramos será contada por meio do que o próprio escritor deixou relatado em seu diário, como está nas partes intituladas “Nota

\*Doutoranda em Letras – Estudos Literários, pelo PPGLetras da UFSM, Santa Maria, Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2624-0702>. E-mail: <jprestesdeoliveira@gmail.com>.

<sup>1</sup>O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. É oriundo de um dos capítulos da dissertação de Mestrado da autora, defendida e aprovada em 2016, no PPGLetras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob orientação da Profa. Dra. Raquel Trentin Oliveira. O título da dissertação é *A sobrevivência de Graciliano Ramos e Ricardo Reis nas ficções de Silviano Santiago e José Saramago*, é está disponível na biblioteca da UFSM. O trabalho também foi apresentado como comunicação oral em um evento da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) em 2018.

do editor” e “Sobre esta edição”. Contudo, ao mesmo tempo, a epígrafe que abre a obra, “Vou construir o meu Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 1994, p. 7), e o subtítulo do livro revelam que se trata da ficcionalização de alguém conhecido, encenando-se a escrita de Ramos e a narração de uma de suas fases menos conhecida. De acordo com Miranda (2009):

Silviano Santiago, ao apropriar-se da obra de Graciliano Ramos empregando, para a realização textual de *Em Liberdade*, o recurso do *pastiche* – agora no sentido de repetição diferenciada recriadora de uma obra e uma “forma” anteriores e não no sentido de cópia servil de ambas – concorre para reforçar ainda mais as indagações colocadas pelo texto primeiro. (MIRANDA, 2009, p. 41, grifos do autor).

Ao transformar um escritor em personagem, Santiago criou uma nova pessoa ficcional, por mais que tenha mantido certas particularidades do original. Essa figuração depende da leitura realizada por Santiago e está aberta para novas reconfigurações. É nesse sentido que podemos usar o que Carlos Reis define como *sobrevida*.

[...] o que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa? E qual o modo ou modos de ser desse *resto* que conservamos? Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? Podemos falar a esse respeito de uma *sobrevida* das personagens? E se for o caso, em que medida essa *sobrevida* vai além dos atos interpretativos de uma leitura convencional que *concretiza* o texto? [...] até que ponto outros meios [...] que não o texto verbal escrito, contribuem para tal *sobrevida*? [...]. Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*? (REIS, 2014, p. 47, grifos do autor).

Esse questionamento leva-nos a pensar no que morre e no que sobrevive dessa personagem, na leitura feita de sua trajetória biográfica. A comparação entre o “velho” e o “novo” desafia a curiosidade do leitor e do próprio autor, uma vez que de ambos é exigida uma leitura dinâmica e aberta para múltiplas perspectivas. A partir disso, verificamos a ideia de as personagens como construtos abstratos de papel e a preocupação apenas com o discurso e a narração, deixando o personagem de fora de sua análise, ambos de Genette (1995). Podemos afirmar que tais pensamentos são, em última instância, restritivos da complexidade do texto e das pessoas ficcionalizadas.

Figuração, de acordo com Carlos Reis (2014, p. 52), “[...] designa um processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais personagens interagem”. Graciliano Ramos “[...] ganha, em relação à figuração original, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida da obra literária” (REIS, 2014, p. 57). Desse modo, “[...] a personagem prevalece sobre a ficção e vive uma vida para além dela, ou seja, uma *sobrevida*” (REIS, 2014, p. 58).

Escritor do diário, Graciliano é narrador e protagonista da própria história, então apresenta-se como homo e autodiegético, conforme a categorização de Genette (1995). Por meio da sua focalização interna, entendemos o modo como Ramos percebe o mundo e a si mesmo, antes e depois da prisão, seu passado e a atualidade dos fatos vividos, próximos ou (quase) simultâneos à escrita do diário. Sua perspectiva é moldada a partir da convivência com o outro e a imagem

que este criam dele. Ao analisarmos essas diferentes perspectivas, conseguimos traçar como o personagem se constrói a partir de suas reflexões acerca de si mesmo e da situação do país, e da relação com as demais pessoas.

Na obra de Silvano Santiago,

[...] escrita e leitura são atos simultâneos e coincidentes. A menção reiterada do texto a outros textos através dos recursos apropriativos da citação concorre para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso, ou melhor, da noção de individualidade autoral. Contudo, tal individualidade parece afirmar-se na medida em que a leitura do texto alheio é acrescida da autoleitura, nos textos funcionam como pré ou posfácios às obras do autor e nos quais ele próprio tece comentários e reflexões sobre elas. Essa contradição revela-se aparente quando se percebe que tais intervenções críticas não têm o caráter de tutela ou orientação normativa, cerceadoras da circulação independente ao texto. Pelo contrário, funcionam como suplemento irônico que aguça a atenção do leitor para a ambiguidade e a complexidade da prática escritural, cujo fundamento reside no confronto entre verdade e ilusão, vida e obra, sujeito e discurso. (MIRANDA, 2009, p. 59).

À medida que Graciliano Ramos conta o que sente(iu), vive(eu) e vê(iu), projeta uma imagem mais próxima ou mais afastada do Ramos histórico. Além disso, é possível analisar as intromissões de outro narrador, o “editor”, na elaboração desse personagem. Assim, deparamo-nos com um Graciliano Ramos que vai além do que conhecíamos dele, ocorrendo uma refiguração do personagem provinda de uma releitura.

No início do que seriam as “palavras”, “a escrita” de Graciliano Ramos, encontramos, no centro da página, a epígrafe seguida de uma nota de rodapé: “Não sou um rato. Não quero ser um rato\* [...]”. No centro da primeira folha dos originais, em tinta vermelha, estão escritas estas duas frases de *Angústia*. Foram lançadas no papel [...] Deveriam servir de epígrafe para todo o Diário. (N. do E.)” (SANTIAGO, 1994, p. 18, grifo do autor). Apesar de serem palavras que Graciliano Ramos realmente escreveu e que descrevem o modo como ele se sente após sair da prisão, o “segundo” narrador interfere na imagem a que o leitor terá acesso desse novo Ramos. Ao colocar essa frase como epígrafe, o “editor” contribui para envolver o leitor no sentido de convencê-lo de que tal obra se compõe de manuscritos verdadeiros. Tal frase, na abertura do romance, pode indicar as dificuldades que Ramos terá, no decorrer da história, para compreender a sua própria identidade, quem era antes e durante a prisão, quem é agora, pós prisão, em uma cidade desconhecida, e a imagem projetada pelos outros.

Graciliano Ramos revela-se alguém com certo receio de olhar para si mesmo, como um bicho que acaba de ser solto na floresta, após muito tempo no cativeiro, amedrontado e desconfiado de tudo o que o cerca. É o ato da escrita que permite a ele, aos poucos, retomar o sentido de sua existência: “Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras. [...]. Ainda não tive a coragem de ver o corpo de onde saem essas frases” (SANTIAGO, 1994, p. 21). O fato de o narrador revelar que não sente seu corpo e que só se permite existir como resultado de um emaranhado de palavras, pode ser um indicativo de que a voz do “segundo” narrador também está presente, e esta reforça a ideia da sobrevida de Graciliano Ramos, da sua construção por meio do papel. O comentário indica o impacto da prisão e o estranhamento angustiada da personagem em relação ao que

acontece consigo e ao seu redor. Apesar de ser um diário e este, aparentemente, carregar certa autoridade e confiança implicada ao gênero, o próprio Graciliano coloca-se em dúvida, como se houvesse uma ruptura entre o eu e as palavras que o compõe, ou melhor, como se a essência do eu estivesse em suspenso e fosse necessário recomeçar a compô-la.

A relação da existência com o texto e com as diferentes leituras que se fazem dele fica mais evidente nesta passagem:

Estou prenhe de frases como nunca estive. Todo meu cérebro está funcionando como um imenso útero que fabrica, sem que tenha consciência, frases e mais frases. Quero acreditar que posso escrever como nunca escrevi. Sei que não posso. A produção das frases está aqui, na cabeça, e difícil é passá-las para o papel. O problema não está tanto na dificuldade em transcrevê-las. Basta fechar os olhos e entregar-se ao automatismo surrealista da escrita. Encontrar uma razão para a necessidade de deixá-las existir no papel e no livro: eis a questão. Fora de mim e para o outro. Para isso sempre foi preciso “fazer ficção” das minhas palavras. Ou não. Abandonar a ficção e adentrar-me pelo diário íntimo, deixando que o livro não seja construído pelo argumento ou pela psicologia dos personagens, mas pelos próprios caminhos imprevisíveis de uma vida vivida. Na ficção, o livro é organizado pelo romancista. No diário, toda e qualquer organização pode ser delegada pelo leitor. Ele que se vire se quiser fazer sentido com as frases ou com o enredo. Invejo esse escritor de botas setes léguas que é José Lins. (SANTIAGO, 1994, p. 22, grifo do autor).

Em primeiro plano, o narrador revela seus anseios em relação ao ato de escrever. Também mostra o motivo que o leva a escrever e o modo como vê a si mesmo e a sua identidade, bem como as diferenças existentes entre a ficção e o diário e qual, no momento, melhor lhe serve. Subjacente a isso, é possível pensarmos na figuração do protagonista em *liberdade* como dependente da projeção de um emaranhado de frases e do envolvimento do leitor com a escritura, no sentido de compor uma trama que conecte realidade e ficção, romance e diário: “O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador [...], mas também no objeto da narração. [...]. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador [...], sobre o próprio narrador” (BAKHTIN, 2010, p. 118).

No decorrer do primeiro capítulo do livro, lemos as marcas presentes no corpo que não deixam o protagonista esquecer o que passou na prisão. Assim como em outros escritos de Ramos, há o “[...] sentimento de humilhação e de machucamento” (CANDIDO, 1999, p. 51). Nos poucos momentos que consegue esvaziar sua mente dessas sensações, as pessoas que o visitam parecem fazer questão de lembrá-lo das suas cicatrizes, da sua aparência decadente, fraca e da sua perna coxa. A escrita terá, assim, um efeito terapêutico, no sentido de enfrentamento das feridas e de diminuição do efeito dolorido delas. O protagonista modificar-se-á até o fim da narrativa, na tentativa de entender-se e escapar de sua condição de ex-presidiário digno de pena. Tal transformação dá-se no diálogo entre o seu olhar sobre si, dos outros sobre si e daquilo que vivencia, sendo crítico consigo e com o que vê.

Ao relembrar alguns acontecimentos que marcaram sua vida, Ramos sente o peso que as adversidades têm sobre o seu modo de agir e de pensar. Por meio do relato das intempéries da sua (nova) vida, conhecemos um Graciliano desconfiado, perdido, mas ainda engajado:

A adversidade faz-me muitos. De repente, deixo de existir como indivíduo solitário que sou, e passo a fazer parte de um contingente humano numeroso. E o que exprimo, pela adversidade, sei que é compreensível – ainda que pouco apreciado – por todo o contingente de leitores. Perco a minha identidade, todos perdem a sua identidade, enquanto sonho humano como uma humanidade homogênea e sem diferenças. Convivo com a adversidade como convivo com o meu corpo. Machucado, pisado. Dolorido. É ela que explica estas marcas que me castigam e amargam de fel a minha existência. Começar a compreender essa corrente humana que mais sentido me dá, mais eu sofro para poder romper os grilhões. (SANTIAGO, 1994, p. 26-27).

Ao tomar consciência de sua posição de marginalizado, Graciliano entende que mais pessoas estão na mesma situação, que foram massacradas e sofreram com a ditadura do Governo Vargas. Sente perder sua identidade particular e dissolver-se na massa humana que teve sua vida destruída e é obrigada a conviver com as marcas deixadas, tanto em seus corpos como em suas almas. Analisar os outros como a si mesmo é preciso para remontar sua identidade, bem como se libertar daquilo que o tortura e que não o deixa seguir em frente. Ao refletir sobre isso, o narrador protagonista percebe que, antes de qualquer coisa, é necessário encarar-se, enfrentar a própria imagem e o próprio passado, ao mesmo tempo que constata a dificuldade. Para isso, ele precisa: “Soltar o corpo, rejeitar a adversidade. Buscar minha identidade em mim, [...]. Terei coragem de levantar-me dessa escrivania, [...] buscar o espelho e enfrentar a minha imagem refletida, para poder esquecer o passado impresso no corpo e prepará-lo para o futuro?” (SANTIAGO, 1994, p. 27). O ato de não conseguir levantar revela a sua fragilidade, diferentemente da imagem consagrada daquele Ramos histórico que foi prefeito e crítico ao governo. A maneira descoberta para ficar mais próximo da libertação almejada é a de colocar no papel o que transcorre no seu íntimo. Ao escrever, então, questiona-se, reflete, critica, traz à tona partes da história a que poucos tiveram acesso: “A liberdade circunstancial que experimento desde ontem é muito menos importante que a liberdade que descubro escrevendo estas páginas. Não *estou* preso, é claro; mais importante: não *sou* preso” (SANTIAGO, 1994, p. 31, grifos do autor).

Graciliano ainda permanece voltado para si e sua situação, ao ponto de ficar alheio ao ambiente por onde passeia e as pessoas que encontra. O estado de compenetração sofre um pequeno rompimento quando seu corpo entra em contato com a brisa e o cheiro do mar, agindo como uma espécie de combustível que o enche de força e o faz caminhar mais depressa, sem o suporte de Heloísa. Ela, no entanto, logo detém-no “[...] ‘Paciência Gráci’ disse, ‘você esperou tanto tempo...’” (SANTIAGO, 1994, p. 35, grifos do autor). Na perspectiva dela, o marido ainda não estava pronto para desfrutar de sua liberdade, e essa atitude, por mais que esteja repleta de cuidado, relembra-o de seu estado de fraqueza, de dependência, e dos acontecimentos da prisão. O momento de tranquilidade e ar puro é, assim, substituído pelas sombras do cárcere, reforçadas pela imagem das grades de um portão que atrai a atenção de Graciliano, puxando-o de volta à lástima de sua situação, de homem forte e sólido para alguém fraco e sem atitude.

Aliado à vontade de libertação da angústia, do medo e da situação precária, há outro desejo: “É da morte que quero afastar-me, a tal ponto de não poder reconhecer mais os seus traços fisionômicos, o seu cheiro de miasmas e podridão” (SANTIAGO, 1994, p. 39). Tal desejo, disperso em várias partes do romance, acentua a ideia de que a escrita funciona como uma

tentativa de manifestar e, ao mesmo tempo, combater a angústia que consome e enfraquece a sua identidade, a ponto de sentir-se morto.

O diário torna-se, assim, uma forma de vencer as etapas que constituem o caminho para sua libertação: “[...] o diário é um lugar de reflexão para mim que, depois das confusões e das amizades forçadas da cadeia, me permite compreender melhor os fios que tecem a minha vida em liberdade” (SANTIAGO, 1994, p. 134). Contudo, contrariando o “ensimesmamento” típico na autoria de um diário, ele deseja que seu escrito seja também uma ferramenta de diálogo, compartilhamento de experiência e denúncia: “[...] se comecei este diário para dar-me forças, forças que me faltavam ao sair da cadeia, essa intenção foi gradativamente se modificando. Tanto quanto posso, trago o leitor para dentro do diário para que participe dos acontecimentos meus” (SANTIAGO, 1994, p. 134).

Como ainda não se sente à vontade para compartilhar suas vivências com alguém, o diário é o que suporta seus desabafos. Um dos principais desconfortos ali confessados é o fato de estar morando de favor na casa de José Lins do Rego e não ter nenhuma renda para se manter: “Preocupa-me o excesso de generosidade [...]. A minha situação material não me deixa tranquilo ou forte para o basta, e isso me incomoda” (SANTIAGO, 1994, p. 42).

Não é apenas sobre si que esse Graciliano escreve, mas também sobre as relações humanas e a situação de muitos brasileiros, que se sentem enfraquecidos por dependerem continuamente da generosidade alheia. Por esse tipo de comentário, sentimos o desconforto do protagonista com suas relações pessoais, também por imaginar do outro uma avaliação piedosa e não efetivamente interessada. Nesse ínterim, Graciliano afirma não gostar do assédio das pessoas, pois não percebe, em suas expressões ou falas, real interesse por seu estado. Para ele, estão apenas curiosas por saber o que exatamente lhe aconteceu na cadeia, tanto que muitos querem sanar suas dúvidas por meio da comunicação distanciada do telefone. Ao mesmo tempo, reconhece o direito das pessoas de procurarem-no: “Não quero desapontá-los. Não quero endeusar-me. Vejo que têm o direito de falar o que falam e até mesmo de exigir de mim, comportamento, palavras e críticas, compatíveis com o sofrimento por que passei injustamente” (SANTIAGO, 1994, p. 56). Nessa passagem, Graciliano confirma a injustiça presente em sua prisão.

No início do romance, encontramos Ramos preocupado com seu estado de fragilidade e de dependência dos outros, com a busca de um modo de se libertar do que passou e conseguir forças para recomeçar. Fundamental nessa busca é o confronto de sua visão com a de Heloísa:

Tão logo entramos no quarto, fui interpelado por ela a respeito do meu comportamento. Com palavras duras e até então inéditas para mim, criticou a minha postura durante o jantar, semelhante a de um pedinte que estivesse recebendo esmola e que por isso, se esmerava nas palavras de gratidão eterna [...]. Liguei a atitude recente à infantilidade da manhã quando queria tomar bonde. Pareço um menino birrento que não se dá conta das circunstâncias especiais, da situação geral. Acabo agindo cegamente, segundo próprios e equivocados desígnios. Não fazia sentido – continuava – essa minha preocupação absurda com o dinheiro e o cotidiano das minhas primeiras horas em liberdade. (SANTIAGO, 1994, p. 46-47).

Heloísa chama atenção de Ramos e cobra uma postura mais firme, como alguém que venceu uma adversidade e não como um coitado digno de pena. Graciliano valoriza a perspectiva



da esposa, mas a preocupação com o próprio estado físico, psicológico e financeiro ainda é mais forte. Mesmo sabendo que seja um estado transitório, ele não consegue se libertar de tais pensamentos e inquietações, tornando-se uma pessoa fechada que busca somente em si e no diário forças para se recompor. Como explica Miranda, “[...] a concentração do diarista no aqui e agora do período subsequente à libertação do cárcere têm como consequência o isolamento do eu nas páginas-prisão do diário, as quais prolongam a experiência de enclausuramento recém-vivida” (MIRANDA, 2009, p. 129). Heloísa combate essa postura:

– Isso é passado. O passado não vai voltar. Você não pode deixar que ele volte. É bom que você não queira mais viver em Maceió. O que não posso admitir é que você não tenha percebido que você é outro agora. Não sou eu quem o diz, são todos aqui no Rio. Todos dizem que você deu um pulo com o romance da José Olympio. Hoje você é um romancista conhecido. Não é mais o escritorzinho de província. (SANTIAGO, 1994, p. 48).

Na opinião dela, o marido deveria superar o sofrimento, esquecer o passado e agir como um novo homem, digno do reconhecimento que alguns lhe dedicavam. Ele, por sua vez, oscila entre a imagem de um derrotado, perseguido político e desempregado, e aquela desenhada pelos amigos, de um grande escritor e sobrevivente da injustiça de um governo ditador. No entanto, nessa primeira fase, predomina a ideia de que seu corpo ainda não está recuperado das mazelas enfrentadas na prisão, e essa dificuldade de adaptação, que vai desde a alimentação até a convivência com as demais pessoas, deixa-lhe ainda mais agoniado com seu estado: “Abateu-me violento pessimismo. Não voltaria a ser o mesmo” (SANTIAGO, 1994, p. 52). Ainda assim, sabe que deve superar qualquer adversidade: “Não posso deixar que o meu corpo doente me suplante” (SANTIAGO, 1994, p. 53), e voltar a ser alguém ativo e participativo na política do país.

Apesar de sentir-se frágil, Ramos procura não expor isso para os demais. Desconfiado, mantém seus reais pensamentos reservados a si e a seu diário, vendo todos como adversários, como agentes mantenedores do seu cárcere. Responde às perguntas automaticamente, como se tivesse o intuito de se livrar o mais rápido possível da convivência com o outro, mas não fica indiferente à sua própria atitude, tanto que, quando se distancia dos acontecimentos diários para escrever, condena a própria frieza e automatismo.

Assim, sua crise de identidade parece agravada pelo convívio com os outros. Diante da curiosidade alheia, sente-se preso ao cárcere da memória. Para ele, os visitantes tratavam-no como um pássaro na gaiola, queriam que “cantasse” suas histórias da prisão, dissesse seus lamentos; enfim, desejavam que soltasse sua voz e denunciasses as barbáries do governo: “Não diziam; sentia que, por dentro, deviam achar-me um felizardo por sofrer” (SANTIAGO, 1994, p. 59). A sensação é de que estava exposto como um animal: “Arre! Cansei de ser fera de jardim zoológico. Quero que abram as jaulas, deixem-me respirar ar livre e ver novas paisagens. Quero de novo encontrar as pessoas ao sabor do acaso. Chega de ficar em casa à mercê da visitação alheia” (SANTIAGO, 1994, p. 64).

Ramos sente-se profundamente incomodado com o sentimento de comiseração das pessoas. Todavia, em vez de enfrentar e questionar tal sentimento, ele se isola na escrita do diário: “Assim como ando fugindo de todo e qualquer estigma que seja marca da adversidade,



fujo também de uma imagem de mim mesmo que seja propiciada pela sombra da cadeia” (SANTIAGO, 1994, p. 63). Observamos, então, mais uma característica dessa personagem: o reconhecimento de que não pertence ao centro e não se incomodando com isso, pois se assume como um excêntrico. Não quer, no entanto, ser tratado como diferente, digno de piedade pelas adversidades enfrentadas: “Ser diferente, nas minhas circunstâncias atuais, é outra coisa. É aceitar, acatar, como verdadeira e justa, uma condição de inferioridade” (SANTIAGO, 1994, p. 62). O seu autoaprisionamento é tão grande que não consegue romper o casulo interior. Diante disso, Heloísa entende que ele estava perdendo a coragem: “Não era mais o Gráci decidido e altaneiro, orgulhoso, que ela conhecia. Um homem comido pelo medo é que saía da prisão” (SANTIAGO, 1994, p. 114).

O convívio com o mundo após sua prisão fez Graciliano rever algumas das suas atitudes, a sua relação com os mais diversos tipos de pessoas, das mais diversas classes, o que pode auxiliá-lo na sua reflexão acerca de si. Isso nos ajudou na compreensão da refiguração desse escritor. Um homem que, por mais fechado que fosse, sempre esteve entre os seus e defendendo-os, e que agora, movido pelo medo, sente vergonha de si, de quem se tornou. Dentre os poucos diálogos que teve com aqueles que estavam mais próximos de si, talvez o mais significativo tenha sido a longa conversa com Naná, esposa de José Lins do Rego, sobre si e sobre a sua esposa Heloísa. Graciliano apresenta o que seriam as falas de ambos e as analisa. A partir disso, reflete sobre sua relação conjugal, constatando o quanto esta estava enfraquecida. Formavam um casal ferido que, em vez de se unir para enfrentar as fragilidades, preferia se isolar um do outro. Contudo, Graciliano não vê a solidão de todo mal: “Para se libertar, é preciso jogar fora as muletas. Libertar-se para mim é poder caminhar sozinho. Sozinho é que me revolto contra a injustiça humana. Não tem por que meter um amigo numa revolta que, no fundo, é só minha” (SANTIAGO, 1994, p. 111). Assim, Graciliano parece incomodar-se com o amparo de Heloísa:

De maneira simplificada, digo que Heloísa gostou do papel que desempenhou da sua chegada até a minha saída da Detenção. Em virtude do excelente desempenho e das palmas que recebeu, não queria abandonar a peça no meio. Agradou-lhe – mais do que eu poderia supor – ter um marido necessitado e inútil. Agradou-lhe poder ajudá-lo com todas as suas forças, abandonando a casa e os filhos, entregando-se de corpo e alma ao trabalho de libertá-lo. Conseguiu. Teve agradecimentos eternos do marido. Retribuiu-os com compreensão e amor. Inconscientemente, começou a criar uma prisão moral para ele. Quando o marido sai da cadeia, deixando de ser um necessitado e querendo ser cidadão útil, ela começa a refreá-lo nos seus anseios, pois prefere a antiga roupagem de preso político. (SANTIAGO, 1994, p. 116).

Graciliano, nessa parte, distancia-se de si, utilizando a terceira pessoa, para aproximar-se da perspectiva de Heloísa e assim julgá-la do interior. Ao mesmo tempo, ele indica o que sente e pensa de Heloísa. Ao observar o comportamento de sua esposa e o seu próprio, Graciliano percebe como acabaram invertendo os papéis em relação à participação efetiva no mundo da política: “Heloísa tem, hoje, mais compromissos políticos do que eu. Não deixa de ser paradoxal. Um intrigante paradoxo para quem nos conheceu há apenas onze meses, em Maceió” (SANTIAGO, 1994, p. 112-113). A análise de sua relação conjugal e do comportamento da esposa acaba sinalizando a sua própria transformação pessoal, que foi seriamente marcada

pelo impacto da prisão. Heloísa continuava a tratar com um Graciliano que já não existia. Com isso, fica sugerida também a distância existente entre esse Graciliano/Gracilviano e aquele que conhecemos por meio das biografias ou autobiografias. Silviano explora a imagem de um Graciliano extremamente frágil e ensimesmado, que busca, nos seus recônditos íntimos e na escrita autobiográfica, uma forma de entendimento de si e de recuperação. Segundo Miranda (2009, p. 97), essa obra “[...] busca dar voz, na medida em que focaliza o personagem Graciliano Ramos no duplo sentido de personagem do texto em processo e personagem construído pelo sistema literário, na intimidade e solidão das páginas do diário”.

Em uma viagem a São Paulo, para examinar algumas propostas de emprego, ele constatou:

[...] vejo com quantas facetas sou composto, com quantos paus podres se faz esta canoa. O conjunto não me desagrada tanto, mas cada aspecto em particular em si me deprime. Sou:

um jornalista que não trabalha em redação de jornal;

um romancista que não sai da primeira edição;

um político abortado na cadeia;

um pai de família solteiro, morando em pensão;

um trabalhador sem emprego.

Não continuo a lista para não me deprimir mais. (SANTIAGO, 1994, p. 214).

As várias faces, no entanto, acabam por acentuar uma visão autodepreciativa, de alguém que se sente desencontrado e inútil. Essa autoanálise recai, portanto, sobre sua situação social em um contexto político repressor. Aliás, mesmo centrado no espaço da escrita do eu, Graciliano mantém uma postura crítica e avaliativa dos problemas sociais e políticos que assolam o país. Quando analisa a festa do Carnaval, por exemplo, condena o esquecimento ou fingimento do povo, que mascara a gravidade dos problemas sociais e do governo repressor de Vargas, transformando tudo em brincadeira festiva, e, conseqüentemente, vende a imagem de país alegre e ordeiro.

Sua visão sobre o cenário nacional revela um certo ceticismo, pois não percebe no povo o engajamento e o senso crítico necessários para mudanças significativas. Avaliação semelhante recai sobre a imprensa: “Gosto e procuro divergências de opinião; sinto-me de maneira geral frustrado, porque nem isso os jornais e revistas passam” (SANTIAGO, 1994, p. 78). Apesar dessa inclinação, Graciliano luta por romper com o sentimento derrotista: “Saí da cadeia doente e pessimista. Lutei contra a doença, alimentando-me com regularidade e dormindo bem, sem, no entanto, cortar o fumo e o álcool. Salvei-me da sedução fácil do pessimismo” (SANTIAGO, 1994, p. 154). É nos seus textos que Graciliano diz depositar seu pessimismo, como uma forma de libertar-se dele. Libertar-se do pessimismo, porém não quer dizer eximir-se de uma postura crítica, realista e atuante, assim como alega diante das acusações de descrédito em Vargas. Com isso, podemos perceber que o “Gracilviano” mantém-se crítico e desejoso de um Brasil mais justo, assim como o Graciliano original, mas traz traumas pessoais de difícil superação e conciliação com esse desejo.

O protagonista ainda não recuperou todas as suas forças físicas e psicológicas, também não acredita que seja possível viver em paz e livre (como os foliões do Carnaval) em um lugar que está em total abandono. Talvez por isso, de certo modo, refugia-se nas letras, ou melhor,

no seu diário e na escrita de um conto, como lugares singulares, de encontro entre o real e o ficcional, em que seja possível refigurar-se. Ao aproximar-se de si, mas ao mesmo tempo distanciar-se como objeto de análise, esse narrador acaba identificando-se com o leitor, que aos poucos vai compondo a complexidade dessa personagem e talvez descobrindo um outro Graciliano, para além dos conhecimentos prévios que tinha sobre essa figura histórica. Talvez ecoe nesse Graciliano a própria perspectiva do crítico literário Silviano Santiago, quando a personagem repensa as formas de fazer literatura, sua dimensão utilitária, o papel do intelectual, a tarefa de fazer literatura crítica à realidade histórico-social. Mesmo que às vezes se perca em reflexões e explicações demasiadamente longas, consegue, nas entrelinhas, levar o leitor a repensar diversas verdades absolutas e até mesmo as obras que já escreveu e, por assim dizer, a própria literatura, estreitando os limites entre realidade e ficção. Como quando fala a respeito da sua experiência ao encontrar uma moça na praia e ficar excitado:

Esforço-me para não fazer ficção a partir dos acontecimentos que narro neste diário. Normalmente, teria emprestado à moça um estoque de pensamentos ocultos, de intenções não reveladas, de sensações experimentadas no seu íntimo. É a maneira que encontro para criar a intriga e os personagens nos meus romances a partir de experiências concretas e vividas. (SANTIAGO, 1994, p. 98).

Nessa passagem, o leitor encontra testemunhos metalinguísticos que explicam a forma de fazer ficção e de narrar diferentes tipos de textos. No trecho a seguir, do mesmo modo, a gota de suor é indício do quão laborioso pode ser o ato da escrita, esforço árduo de um indivíduo que, no entanto, termina apagado na materialidade do texto final: “[...] até que pingou uma gota na página escrita. Fiquei pensando nela e na curta e passageira existência. Ao contrário do arabesco no papel feito pela tinta da caneta, a gota de suor vai desaparecer tão logo passe a limpo este manuscrito” (SANTIAGO, 1994, p. 101).

Graciliano não concorda com a maneira de fazer literatura predominante no Brasil de sua época. Para ele, escrever exige estudo e trabalho intensos e contínuos, em busca da perfeição almejada. Ao mesmo tempo, o trabalho deve ser prazeroso e não algo automatizado, ou fruto da pressão de prazos e valores. Por isso, não concorda com o jeito “máquina de produzir textos”, principalmente de José Lins, a quem mais observa.

À medida que o narrador escreve seu diário, expõe a visão que os demais demonstram de si e da sua escrita, ao mesmo tempo que dá a sua própria interpretação às palavras que ouve e transcreve: “Frase comum que ouço: Graciliano tem imaginação e força para criar personagens, mas o livro é decepcionante. Frase que traduzo: Graciliano consegue criar personagens com quem simpatizo, pois apresentam características semelhantes às minhas” (SANTIAGO, 1994, p. 123). Assim, trata do posicionamento e do interesse do leitor diante da literatura, questionando a preferência por romances românticos e enredos tradicionais, em vez de temáticas socialmente mais densas. Graciliano problematiza sua relação com o leitor, abordando a dificuldade de romper as trevas do cárcere para representar a experiência traumática:

Vejo-me na escuridão, procuro desesperadamente o comutador, quero enxergar o que me rodeia, ser dono dos meus atos e não uma força cega que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz! Chega

o leitor por detrás de mim e desliga o comutador. “Continue nas trevas, é aí o seu lugar”. (SANTIAGO, 1994, p. 135-136, grifos do autor).

Como dito anteriormente, Graciliano reflete sobre o que escreve e o motivo pelo qual deposita seus pensamentos e opiniões, até então, apenas no diário, não os expondo para os demais:

Por que escrevo e por que não falo? Por que permaneço de voz calada, embora tenha tantas coisas a dizer? O papel, benevolente e submisso, escuta, escondendo dos olhos o que o coração não pode ver. Seriam os ouvidos alheios benevolentes e submissos? Ou eles, de imediato, comunicam ao coração as palavras que escutam? Os ouvidos não são benevolentes e submissos, por isso calo-me. Por que escrevo e por que não falo? Anoto a resposta que vem primeiro: por tolerância. (SANTIAGO, 1994, p. 129).

Por meio dos seus questionamentos, percebemos que Graciliano prefere o papel para derramar suas apreciações e impressões sobre o mundo à comunicação interpessoal. De algum modo, afirma que os outros não estão preparados para realmente ouvir o que tem a dizer, para tolerar suas verdades e as verdades sobre a nação: “Por tolerância, fecho a boca. Por respeito, escrevo” (SANTIAGO, 1994, p. 130). Não falará, mas não se calará, não fingirá que nada aconteceu e acontece, optando pela escrita como forma de testemunho. E complementa: “[...] escrevo sobre o que me agrada escrever, ou sobre o que acho importante narrar? As duas coisas ao mesmo tempo” (SANTIAGO, 1994, p. 133). Tais questionamentos nos levam a pensar sobre o modo como a escrita de qualquer texto pode ser conduzida conforme os interesses ou o que é considerado importante pelo escritor, por isso aqueles escritos tidos como imparciais não são de todo neutros. Além disso, Ramos indica que ainda não tem o distanciamento necessário para avaliar a relevância de seus assuntos.

Ao afirmar: “A sequência de cenas é dada pelos caminhos e descaminhos de uma vida Sigo os passos do personagem, não sigo o enredo do romancista. Pela primeira vez” (SANTIAGO, 1994, p. 134). Graciliano salienta, no diário, o apego à instantaneidade da vida e, de certo modo, a falta nele do “filtro” estético que impera na ficção romanesca. Como bem salienta Miranda (2009), é questionada a

[...] própria noção de *eu*, cuja desconstrução aparece dramatizada no decorrer de *Em Liberdade* simultaneamente com a desconstrução das formas narrativas que intentam restaurá-la ou reiterá-la. Para tanto, o texto superpõe três instâncias diversas de enunciação: a do livro propriamente dito e, conforme o sumário deste, a da “ficção de Silviano Santiago” e a do “diário de Graciliano Ramos”. (MIRANDA, 2009, p. 112, grifos do autor).

Entremeio a isso, há o testemunho acerca da História e dos mecanismos de repressão político-sociais do Brasil, que mantinham o “[...] escritor preso aos cárceres do *eu*, dificultando-lhe o encontro solitário com o outro e negando-lhe o desempenho efetivo do papel de agente de transformações culturais e políticas” (MIRANDA, 2009, p. 18, grifo do autor). Os mecanismos de dominação podiam dificultar que as ações de Graciliano fossem efetivadas, mas não o impediam de tecer suas críticas e denúncias por meio da palavra. Para esse Graciliano que pensa o que aconteceu consigo e observa o mundo ao seu redor, a liberdade e os prazeres da

vida só são alcançados na plena liberdade, daí a condenação de qualquer tipo de submissão e a defesa do necessário engajamento e senso crítico do povo. Por inúmeras páginas do seu diário, o protagonista deixa-se empolgar pelas discussões políticas, ainda que às vezes condene o próprio tom: “[...] não me sinto confortável diante do proselitismo simplório e monolítico que vejo os comunistas fazerem. Bons exemplos os tive na cadeia. [...] Deixei-me empolgar pela política quando abri esta manhã este novo bloco. Coisas de ex-prefeito, dirão” (SANTIAGO, 1994, p. 170).

Percebemos que pulsa, em Graciliano, o anseio por discutir política, por expor seus pensamentos acerca do que estava acontecendo no Brasil da década de 1930. A certa altura de sua escrita, especialmente depois de deixar a casa de José Lins do Rego, sente-se mais forte, menos aprisionado. No quarto de pensão, longe de Heloísa (que viajara para Maceió para vender a casa que lá tinham) e de visitas incômodas, parece estar mais distanciado das memórias do cárcere e, por isso, mais à vontade com o ambiente e consigo, ainda que longe do que fora e do que almejada ser.

A vida no quarto de pensão é monótona, Graciliano não tem muitas atividades para fazer, e isso lhe incomoda: “Tenho que fazer alguma coisa da minha vida. Não posso continuar neste marasmo. Fico de papo pro ar, esperando. Esperando o quê? É preciso que vá à guerra” (SANTIAGO, 1994, p. 183). Há uma certa mudança de perspectiva sobre si mesmo e encontramos um Graciliano mais disposto a retomar sua vida, encontrar um trabalho e se livrar daquele estigma de pessoa debilitada e recém liberta da prisão. Ele sabe, contudo, que terá dificuldades de conseguir emprego, principalmente devido a seus pensamentos em relação ao cenário político do país: “Como tenho sido, em várias conversas, muito crítico do governo Vargas, receio que isso esteja retardando essas e outras ofertas de trabalho. Não posso cair na ilusão de não saber quem eu sou: um ex-presos político” (SANTIAGO, 1994, p. 183).

O próprio narrador revela que seu lado mais politizado, que fala sem medos, está mais presente nos últimos dias, pois tem exposto suas críticas para além do papel, tem conseguido transpor a barreira que havia criado entre si e os outros e falado sobre o governo, aproximando-se assim daquele Ramos que foi um dia. Todavia, fica apreensivo sobre isso, pois se lembra, a todo tempo, de que não é mais o mesmo, de que guarda o rótulo de ex-presos político, o que dificulta seu reingresso no mundo, sua adaptação e sua total libertação das lembranças da cadeia. Talvez por isso Graciliano tome a iniciativa de fazer um novo projeto literário:

[...] preciso não descuidar-me; quero um projeto literário mais substantivo do que este diário. Quero retomar a experiência da cadeia, porém sem fazer obra de realismo estreito, sem fazer narrativa de tipo jornalístico [...]. Quero qualquer coisa em torno da oposição entre política e o cárcere, qualquer coisa sobre o destino trágico do intelectual no Brasil, sobre o desejo de morte e o desejo de vida, sobre o compromisso com os seus e a liberdade. (SANTIAGO, 1994, p. 183).

O gérmen da obra idealizada por Graciliano começa a se desenvolver quando ele passa mal, não sabe se por causa da cachaça ou da comida muito salgada da pensão. Sente o corpo desconfortável, deita-se e, em uma espécie de sonho ou delírio, acessa lembranças da prisão. Parece estar sozinho, perdido, sem saída e em um lugar desconhecido, sujo. As sensações desse mal estar o acompanham por um tempo, latejando em sua cabeça, refletindo em seu corpo:

Tenho o esqueleto tenso, tenho os músculos tensos. Gostaria de aprender a soltá-los, como que para deixar que o meu corpo exista sem os constantes enredos, mandos da cabeça. Queria um corpo solto no ar [...].  
Queria ter a cabeça alerta e os músculos soltos. Tenho certeza que brotaria em mim um novo tipo de inteligência. (SANTIAGO, 1994, p. 188).

Em seu corpo está escrito tudo o que viveu no cárcere, as marcas são profundas. Assim, por mais que tente esquecer, as lembranças voltam para atormentá-lo, impedindo que sua mente esteja totalmente livre. Ainda assim, não quer retornar à mesma e única narrativa:

Falta-me a tranquilidade, falta-me a disponibilidade. Tudo o que rodeia exige tanto a minha atenção que sinto despropositado dedicar-me tanto tempo à compreensão de uma única cabeça, de uma única estória. Quero envolver-me com todos, para de novo aprender como são as pessoas e as coisas. Era muito exigente nas minhas escolhas; e, feitas estas, agia como se todo o resto não existisse. Hoje, faço poucas escolhas. Quero enxergar tudo. (SANTIAGO, 1994, p. 186).

Tal passagem confirma o *engajamento* de Ramos. Já não se sente à vontade em compreender “uma única cabeça”, quer observar tudo e todos, Graciliano vê que precisa observar tudo, refletir sobre tudo, ele “[...] era compelido por força invencível a registrar os frutos da observação segundo os princípios da verdade” (CANDIDO, 1999, p. 58). Destarte ele pode entender como está a sociedade, porque a pobreza de espírito prevalece e a inteligência e verdade são ignoradas. Graciliano sente a necessidade de contribuir para a construção de uma postura social mais participativa e menos contemplativa.

Para conseguir a paz e a liberdade que tanto deseja, o narrador sabe que deve arriscar-se nos limites do perigo, lançar-se a seus objetivos de maneira articulada e matreira, sem ser direta. Para atacar seus “inimigos” de surpresa, precisa ser inteligente, fingir fragilidade em seus movimentos e ser feroz quando ataca: “Não busco a paz que se confunde, nas cabeças medíocres, com a preguiça. É a paz do trapezista que busco: misto de tigre e de gato. Carnívoro, quando em gala de apresentação; lânguido, quando transita com as ideias e corpo pelo mundo” (SANTIAGO, 1994, p. 189).

Para ele, escrever é deixar sua marca, um pouco de si nas linhas que redige, é projetar suas ideias e perspectivas sem saber como serão interpretadas e aceitas. Por isso, o perigo e o medo de lançar-se no abismo, ainda mais tendo consciência da singularidade de sua condição: “Tenho pavor da minha situação, porque sei que a chegada à beira do precipício é questão de mais ou menos horas. De repente, perco a medida das minhas próprias forças, forças estas que tento recolher, ajuntar e animar desde que saí da cadeia” (SANTIAGO, 1994, p. 194).

Ao mesmo tempo, ele não consegue resistir à pressão da falta de recursos financeiros e da necessidade de sobrevivência: “Tenho trabalho. Acerco-me da beira do precipício. Meço a queda. Aceito as encomendas. Atiro-me e experimento o perigo do vácuo, como um trapezista. Não posso poupar-me” (SANTIAGO, 1994, p. 201). Falar de acordo com o que agrada e vende, no entanto, não é ato que lhe agrada, melhor seria o silêncio:

O desejo de ter uma voz, na presente situação, passa a ser negativo, por mais paradoxal que isso possa parecer a qualquer outro habitante do planeta Terra. A



voz teria que, ser eco da voz do presidente da República [...]. É preferível, então, calar-se. Encontro os meus companheiros de luta no silêncio. Em silêncio, trabalhamos; com o silêncio, ganhamos o nosso sustento; pelo silêncio, exprimimo-nos. (SANTIAGO, 1994, p. 194).

Ao pensar nisso e devido ao silenciamento, Graciliano percebe-se dividido em várias faces: a do que foi antes da prisão; a de ex-presidiário; a de alguém excêntrico; a de alguém que deseja mudanças no cenário político, mas tem medo de sofrer alguma represália; a do escritor que precisa escrever para garantir algum sustento; e a do escritor que quer escrever para denunciar a ditadura. Suas conjecturas, reflexões e posicionamentos em relação a si e à literatura, bem como à situação política, econômica e social do país e o desejo de colocar em prática um novo plano literário, tomam conta de sua mente, vindo a recair no sonho com o também escritor Cláudio Manoel da Costa (inconfidente mineiro que lutava contra a exploração feita pelos portugueses em Minas Gerais): “[...] tem como personagem principal o poeta e rebelde Cláudio Manoel da Costa. Pelo menos, era isso o que o sonho dava a entender: na verdade o personagem era eu próprio, sendo (ou interpretando) Cláudio” (SANTIAGO, 1994, p. 215).

Graciliano não consegue esquecer esse sonho, sente que tem um sentido ter sonhado justamente a um escritor que também foi punido pelo governo da época por tentar defender o povo dos desmandos políticos, pensar diferente dos poderosos e por expor esses pensamentos. Ramos sai, então, à procura de documentos que abordem a história deste intelectual brasileiro. Para ele, Cláudio não cometeu suicídio como afirma a história oficial, foi, isso sim, mais uma vítima da tirania dos donos do poder. Graciliano identifica-se com a história do poeta mineiro. Então, decide escrever um conto que aborde tal figura e exponha a sua versão dos fatos, mesclando a história de Cláudio com a dele.

No conto, temos Silviano tratando do intelectual brasileiro, da literatura e do cenário político de 1960 por meio da refiguração de Graciliano Ramos, e Graciliano falando de si, do intelectual e do cenário de 1930, bem como da Inconfidência Mineira por intermédio do personagem Cláudio Manoel da Costa. São vozes coletivizadas no processo de enunciação que, pela alteridade e pela alternância, desconstroem e reconstroem Graciliano Ramos, solicitando a participação do leitor para compreender esse personagem e participar de sua sobrevida. De acordo com Miranda (2009),

[o] papel do leitor aparecerá então dramatizado no texto, através do funcionamento das vozes componentes do tecido narrativo tanto como instâncias de enunciação, quanto como instâncias de recepção, conforme demonstra o desdobramento do diarista Graciliano em leitor do próprio diário e da obra de Cláudio, do “editor” Silviano em leitor do diário de Graciliano e, em nível mais geral, do “autor” Silviano em leitor de Graciliano. (MIRANDA, 2009, p. 141, grifos do autor).

Durante o sonho, Graciliano confunde-se com Cláudio; suas imagens mesclam-se, como se fossem um só. Inicialmente, ele aparece usando um macacão antigo e, de repente, um moderno, enquanto escrevia um bilhete que denunciava o que aconteceria consigo. Durante a narração desse acontecimento, a escrita também oscila entre a primeira e a terceira pessoas verbais, reforçando a ideia de entrecruzamento de vozes e de consequente diálogo crítico entre a história antiga e a história recente:



Tentava tirar o cinto do macacão, mas o macacão não tinha cinto. Estava de novo vestido como Cláudio. A cinta verde na cintura incomodava-me. Tirava a cinta e começava a fazer os passes de mágica com ela, com a finalidade de encantar e enganar a mais perspicaz das minhas espectadoras, a Morte. (SANTIAGO, 1994, p. 216).

Após o sonho, Graciliano fica muito perturbado, fuma sem parar e diz que a atmosfera é monótona e sombria. Cresce seu sentimento de apreensão e ansiedade, e ele sente que precisa colocar isso para fora de alguma maneira, libertar-se. Graciliano sente-se obcecado com esse assunto, quer escrever sobre isso, chega a questionar-se em relação ao modo como enfrentará tal sonho e conclui que:

Só na luta corpo a corpo conseguimos extrair alguma coisa proveitosa dela. Escapar da obsessão pelo arrolamento de miudezas do cotidiano é fazer o seu jogo: mais cedo ou mais tarde, quem deseja evitá-la dá-se conta da mediocridade que o assalta. Começarei por tocá-la como se fosse uma massa de argila que o acaso colocou em cima da minha mesinha de trabalho. (SANTIAGO, 1994, p. 219).

Assim começa a feitura do seu projeto literário. Um conto que tem como personagem principal Cláudio Manoel da Costa, a outra versão da história do poeta setecentista e da sua morte, a outra versão da sua morte. Por meio da história do poeta mineiro, Ramos conta a sua própria, é como se transmigrasse de corpo, “[t]ransmigrar é repartir corpo e voz com o *outro*. [...] transmigrar é assumir, temporariamente, um outro corpo, um outro rosto, uma outra voz, uma outra escrita” (CUNHA, 2008, p. 154). Graciliano fez dessa obra um instrumento para denunciar o modo como o Brasil vinha sendo administrado e como sempre houve o predomínio do autoritarismo político e econômico em detrimento do desenvolvimento social e cultural.

Ao acompanharmos a história de Graciliano Ramos, também acompanhamos a sua trajetória e luta pela liberdade, bem como a tentativa de entender a sua própria identidade. A sua evolução, partindo de homem enfraquecido para alguém capaz de buscar sua reabilitação e adaptação, vem com a coragem de enfrentar as adversidades que lhe foram impostas, de refletir acerca de si e de tudo o que acontecia ao seu redor. Ramos entrega-se às vivências diárias, ao turbilhão de sentimentos e informações, sensações; diante disso, encontra na escrita uma maneira de sair do total aprisionamento, ao mesmo tempo que denuncia a situação política e social do Brasil. O enfrentamento, a superação e o rompimento total com os grilhões que o mantinham tão apagado se deu a cada linha de seu diário, tendo o ápice na redação do conto sobre Cláudio Manoel da Costa, quando consegue sair do abismo em que foi jogado, alcançar a superfície e recuperar suas forças e coragem.

A literatura seria para ele uma forma de protesto, de expor sua reação contra o mundo e suas normas; mas poderia ser também “[...] uma fuga da situação por meio da criação mental” (CANDIDO, 1999, p. 64) e uma maneira de inserir-se e definir-se no mundo. O escritor dá o seu testemunho por meio da ficção, ele vê o mundo com os seus problemas e mescla-os aos seus problemas pessoais, sente a necessidade de superar isso por meio de seus personagens, como na reinvenção de Cláudio Manoel da Costa. Dessa forma, Graciliano migra “[...] dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real, ele ganha, em relação à figuração original, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida e da obra literária” (REIS, 2014, p. 57). Silviano Santiago, por sua vez, ao ficcionalizar Graciliano Ramos, acaba

ficcionalizando-se, ao mesmo tempo que doa a seu personagem parte do que lhe constitui. É desse emaranhado de vozes, contextos e perspectivas, e do modo como se entrecruzam na elaboração do personagem, que compreendemos a formação de Graciliano e a sua sobrevida.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora Bernardini *et al.* 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 1. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CUNHA, E. L. (org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

REIS, C. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. *In*: REIS, C.; HENRIQUES, M. das N. (org.). **Revista de Estudos Literários**: Personagem e Figuração. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, n. 4, 2014. p. 43-68.

SANTIAGO, S. **Em liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

# A PRÁTICA POLÍTICA SHAKESPEARIANA EM *HAMLET*

## SHAKESPEAREAN POLITICAL PRACTICE IN *HAMLET*

**Adelson Oliveira\***

UNEB

**Thiago Martins Prado\*\***

UNEB

**Resumo:** Por meio de uma proposta qualitativa de análise, propõe-se uma investigação do seguinte tema: A prática política shakespeariana em *Hamlet*. O texto comenta os comportamentos e as estratégias políticas da personagem Claudius na peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Articula-se uma compreensão da personagem shakespeariana a um suporte da crítica política à obra *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel. Compreende-se que esses diálogos apontam para o entendimento da personagem rei Claudius dentro do teatro shakespeariano sob uma perspectiva da construção do caráter do governante e das suas táticas de conservação e sobrevivência das relações de poder que o permitem rei. Discute-se a evolução e a representatividade da função de rei na peça *Hamlet*, compreendendo-se que o esforço de Claudius em manter-se no poder firma-se em manter-se no poder e em suas tentativas de edificar um caráter de líder para si e para os seus súditos.

**Palavras-chave:** William Shakespeare. Nicolau Maquiavel. Política. Claudius.

**Abstract:** Through an analysis qualitative proposal, an investigation of the following theme is proposed: The Shakespearean political practice in *Hamlet*. The text comments on the behaviour and political strategies of the character Claudius in the piece *Hamlet*, by William Shakespeare. An understanding of the Shakespearean character is articulated with a support of political criticism to the work *The Prince*, by Niccolò Machiavelli. It is understood that these dialogues point to the understanding of the character King Claudius within the Shakespearean theater from the perspective of building the character of the ruler and his tactics of conservation and survival of the power relations that allow him to be King. The evolution and representativeness of the role of King in the play *Hamlet* is discussed, understanding that Claudius's effort to remain in power rests on remaining in power and in his attempts to build a character of leader for himself and his subjects.

**Keywords:** William Shakespeare. Niccolò Machiavelli. Politics. Claudius.

---

\* Pós-graduado em Produção Textual, Gramática e Literatura, pela Faculdade Regional de Filosofia, Ciências e Letras de Candeias. Graduado em Licenciatura em Língua Inglesa, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: <adelsonoliveiramendes@gmail.com>.

\*\* Pós-doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: <minotico@yahoo.com.br>.

## INTRODUÇÃO

A tragédia Hamlet, do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare, apresenta inúmeras faces interpretativas, criando nuances inéditas para o campo da crítica literária. Tal peça shakespeariana, ambientada na época renascentista, como exemplo, apresenta os trâmites políticos internos à coroa e à sociedade dinamarquesa. No enredo da peça, surge Claudius, uma personagem de destaque e que carece de maiores análises em relação a seu papel na peça e de sua função como governante. Nesse sentido, este artigo propõe-se a analisar os bastidores domésticos do reino em que o governante Claudius atua, as suas ações em público e as características de sua diplomacia internacional.

Como forma de ilustrar tais ações, podem ser comentadas algumas destas passagens. No Ato I/Cena I, observa-se uma adição na segurança do castelo de Elsinore como forma de garantia de proteção da soberania do reino frente a alguma ameaça estrangeira, como Fortimbrás. Ainda no Ato I/Cena II, nota-se uma confraternização na corte com o intuito de que o banquete ofertado por Claudius conquiste o apreço dos convivas. De outro modo, quando o rei decide enviar o sobrinho Hamlet à Inglaterra (Ato III/Cena I), ele adota uma ação disfarçada (cobrança de tributos) para justificar sua verdadeira intenção em eliminar o sobrinho em território distante para livrar-se do risco que este apresentava ao seu reinado – revelar o ato de fratricídio e de regicídio cometido.

Podem-se levar em conta também os aspectos tirânicos e autocráticos adotados pela personagem em benefício próprio, como aumento de poder e de influências políticas. Adotando o discurso político em favor do povo, por meio da dissimulação, afirma-se que a personagem Claudius destaca a dualidade entre a moral antiga – conhecimento de suas potencialidades e a busca pelo desabrochar dessas virtudes, de acordo com Aristóteles (2009) – e a moderna – o indivíduo ganha seu destaque mediante o esforço, se, por ventura, não apresentar nenhuma potencialidade (KANT, 2017) – quando posto seus reais interesses no comando da coroa. Considerando a viabilidade da hipótese supracitada, utilizam-se os seguintes teóricos na fundamentação deste artigo: Northrop Frye (2011), Harold Bloom (2001, 2004), William Witherle Lawrence (1999), Barbara Heliodora (2004), Andrew Cecil Bradley (2009), George Wilson Knight (1967), Michel Foucault (2006) e Nicolau Maquiavel (2006).

Em *Sobre Shakespeare*, Northrop Frye (2011), por exemplo, apresenta a personagem Claudius como estrategista e habilidoso ao pautar sua corrida contra a *fortuna*, aproximando-se do príncipe Hamlet para demarcar uma autoridade real tal como uma função paterna e resolvendo questões burocráticas do reino. O insucesso quanto à aproximação com o príncipe é descrita por Frye não como uma falha do governante, mas pela persistência do complexo de Édipo no príncipe como causa de sua estranheza com Claudius.

Harold Bloom, em duas das suas obras, *Shakespeare: a invenção do humano* (2001) e *Hamlet: poema ilimitado* (2004), destaca os aspectos que classificam a personagem Claudius, enxergando o líder ora como mero incidente ora como oponente fraco ao então príncipe Hamlet.

William Witherle Lawrence (1999) estuda, em *The Play Scene in “Hamlet”*, a astúcia de Claudius ao atentar para a descoberta da razão da provável loucura do príncipe, seu sobrinho. Para o autor mencionado, a mudança de comportamento do príncipe a partir da encenação de *A ratoeira* gerou a reflexão em Claudius de que Hamlet poderia afetar a estabilidade do comando

da coroa. Nesse sentido, todas as estratégias do rei derivam de sua conservação no trono, principalmente a partir desse fato.

Barbara Heliodora (2004) interpreta, em *Reflexões Shakespearianas*, a ocupação do trono dinamarquês utilizando a metáfora de uma espécie de cancro que corporifica o mal (Claudius). Ao contrário, George Wilson Knight (1967) avalia, em *The Wheel of Fire*, características de eficiente governante e afirma a representação diplomática na personagem Claudius. A. C. Bradley (2009) destaca, em *A Tragédia Shakespeariana*, as qualidades inerentes à boa imagem de rei na personagem rei Claudius, classificando-o como um rei cortês, com qualidades respeitáveis e cuidadoso com o reino. Com Bradley (2009), pode-se avaliar o rei por uma outra óptica, similarmente proposta quase exclusivamente por Knight (1967), que a atenção da crítica, em sua maioria, firmou a partir da perspectiva da personagem Claudius quase tão-somente como o antagonista do príncipe Hamlet. Knight, como ilustração, apresenta uma interpretação que mostra a personagem Claudius, em perfeito estado de espírito, como um bom diplomata e rei, não tão preocupado com o ato cometido do fratricídio.

Como material teórico a ser somado a este artigo, Foucault (2006), em sua coletânea de textos, publicados no livro *Estratégia, Poder-Saber*, apresenta, no capítulo *A governamentalidade*, dedicado à análise da obra *O Príncipe*, de Maquiavel, alguns aspectos a serem identificados em Claudius. Nota-se, em alguns dos trechos mencionados pelo autor, o soberano que se valia do poder de manipulação para conquistar mais territórios e súditos. No decorrer da análise da personagem Claudius, na trama da peça, adotou-se também, nesta pesquisa, o crítico político Nicolau Maquiavel, cuja obra *O Príncipe* (MAQUIAVEL, 2006) destaca alguns aspectos de manutenção do poder que podem, entre outros, configurar a tática dissimuladora do rei em *Hamlet* como característica maquiavélica de governar.

Diante disso, a relevância desta pesquisa residiu na possibilidade de, por meio de releituras, realizar novas interpretações e contribuições acerca da análise das táticas políticas presentes em *Hamlet*, levando em consideração os aspectos que caracterizam a personagem Claudius. Tal estudo buscou avaliar tal personagem dentro da óptica maquiavélica, desviando, na medida do possível, da ética convencional.

## REI CLAUDIUS À LUZ DA TEORIA LITERÁRIA

A personagem Claudius é posta em cena, em *Hamlet*, em um período do reino dinamarquês em que o seu antecessor, rei Hamlet, destaca sua função por meio de uma imagem bélica: um rei que marcou sua posição social por meio de conflitos e apropriações das terras em disputa, caracterizados como práticas diplomáticas rudimentares. A personagem Claudius, ao contrário do antecessor, é visto pela crítica shakespeariana<sup>1</sup> como uma figura reinante de cunho político. Centralizado nos bastidores da realeza, sua prática política é mais focada nas relações de época renascentista – a derrubada da concepção de religião inerente à política, predominância da razão sobre os sentimentos e valorização do sentido no prazer. Relações pautadas, principalmente, no classicismo, no antropocentrismo, no racionalismo e no hedonismo, características fundamentais para repensar a religião, a economia e a política em pleno Renascimento.

<sup>1</sup> George Wilson Knight (1967) e Andrew Cecil Bradley (2009) pautam características que estabelece a figura da personagem dentro desse aspecto político.

Como meio de demonstração de rei habilidoso e estrategista que é a personagem Claudius, William Witherle Lawrence (1999) destaca uma provável teoria a respeito da astúcia do rei ao desconfiar da possível razão da “loucura” do príncipe Hamlet. Lawrence (1999) postula sobre o Ato II/Cena II que: “Claudius sabia, antes da cena, que Hamlet foi plenamente informado sobre as circunstâncias do assassinato. Isso aumenta bastante, como veremos a eficácia dramática da cena”<sup>2</sup> (LAWRENCE, 1999, p. 8, tradução nossa).

O estudo do método dissimulador do rei Claudius é motivado a partir dessa teoria de Lawrence (1999), quer dizer, levando em conta a metáfora utilizada por Maquiavel (agir como Leão e a Raposa), o príncipe obriga-se a combater os infortúnios do seu reinado, derivados da falta de controle da *fortuna*, com as leis e com a força. Ao conhecer as leis que regem seu reinado, o príncipe deve, portanto, trabalhar a força. Assim, conhecer estratégias para desviar-se das armadilhas e enfrentar seu opositor, sempre na busca pela manutenção do poder, pois “[...] aquele que engana encontrará sempre quem se deixa enganar” (MAQUIAVEL, 2006, p. 78).

A personagem Claudius ouve também, no Ato II/Cena I, o súdito Polônio na busca pela descoberta da suposta enfermidade do príncipe Hamlet<sup>3,4</sup> e convida Rosencrantz e Guildenstern, no Ato II/Cena II, para exercerem a função de espíões reais em relação ao príncipe<sup>5</sup>. Esses momentos, nas intenções de tal personagem, seriam a busca pela arte de governar, para Foucault (2006), uma teoria de contrato. Claudius realiza tais atribuições no intuito de proteger-se enquanto detentor da coroa dinamarquesa – fazer banquetes, conferir a função de espíões particulares a Rosencrantz e Guildenstern, outorgar a Polônio o posto de conselheiro real, tendo em vista o poder de influência dessa personagem. Nas palavras do autor, “[...] a teoria do contrato será, precisamente, aquela com a qual o contrato fundador, o engajamento recíproco dos soberanos e dos súditos será a espécie de matriz teórica [...] princípio geral de uma arte de governar” (FOUCAULT, 2006, p. 297). Esses e outros argumentos, aqui neste texto citado sobre a perspectiva de Foucault, são argumentos a partir de sua análise da obra *O Príncipe*, de Maquiavel.

A relação de cortêsão do rei com seus súditos e a proteção com seus territórios configuram uma forte imagem do rei na diplomacia internacional e, principalmente, dentro de seu país. Essa relação objetiva entre rei e súditos cria tal imagem e possíveis interpretações de invencibilidade, como: um rei armado, com grandes concentrações de capital, a satisfação dos súditos com o reino em questão etc. A solidificação da imagem do governante apresenta-se, portanto, de forma onipotente. Em proposições foucaultianas, o governante preserva essa imagem e as relações de dominância no reino.

<sup>2</sup>“Claudius knew, before the spoken play, that Hamlet was fully informed of the circumstances of the murder. This increases greatly, as we shall see, the dramatic effectiveness of the scene.” (LAWRENCE, 1999, p. 8).

<sup>3</sup>**King Claudius:** “Come, go with me: I will go seek the king/ This is the very ecstasy of love/ Whose violent property fordoes itself/ And leads the will to desperate undertakings/ As oft as any passion under heaven/ That does afflict our natures.” (SHAKESPEARE, 1999, p. 39).

<sup>4</sup>“Hamlet’s soul is sick. The symptoms are, horror at the fact of death and an equal detestation of life, a sense of uncleanness and evil in the things of nature; a disgust at the physical body of man; bitterness, cynicism, hate. It tends towards insanity. All these elements are insistent in Hamlet. He can describe the glories of heaven and earth but for him those glories are gone. And he knows not why. The disease is deeper than his loss of Ophelia, deeper than his mother’s sexual impurity and his father’s death. These are, like his mourning dress, the ‘trappings and the suits of woe. They are the outward symbols of it, the ‘causes’ of it: but the thing itself is ultimate, beyond causality.” (SHAKESPEARE, 1999, p. 32).

<sup>5</sup>**King Claudius:** “Welcome, dear Rosencrantz and Guildenstern/ Moreover that we much did long to see you/ The need we have to use you did provoke/ Our hasty sending. Something have you heard/ Of Hamlet’s transformation; so call it, /Sith nor the exterior nor the inward man/ Resembles that it was.” (SHAKESPEARE, 1999, p. 40).

Desse princípio e desse corolário, se deduz um imperativo: o objetivo do exercício do poder será, bem entendido, o de manter, reforçar e proteger esse principado, entendido não como o conjunto constituído pelos súditos e território, o principado objetivo, mas como a relação do Príncipe com o que ele possui, ou seja, esse território que ele herdou ou adquiriu, os súditos que lhe estão submetidos. Esse principado como relação do Príncipe com seus súditos e seu território, é isso o que se trata de proteger, e não direta ou fundamentalmente o território e seus habitantes. (FOUCAULT, 2006, p. 285).

Se adotar-se a perspectiva de Maquiavel (2006), o conselheiro Polônio, por exemplo, não teria cumprido o papel do súdito fiel, pois pensou mais em si, no seu egoísmo pela vontade de casar sua filha, do que na preservação do monarca. Polônio, em verdade, faz um papel de bajulador motivado também pelo interesse próprio. Convém aqui a oportunidade de mencionarmos um sábio conselho político de Maquiavel:

[...] para que um príncipe possa conhecer o ministro, existe um método que não falha nunca. Quando vires o ministro pensar mais em si do que em ti e que, em todas as ações, procura seu interesse próprio, podes concluir que esse jamais será um bom ministro e nele nunca poderás confiar. (MAQUIAVEL, 2006, p. 100).

A usurpação de Claudius ao trono do irmão surge do cálculo maquiavélico e da aliança emocional, abençoados pela cumplicidade do Conselho do reino e movidos também pelo amor à Rainha. Entretanto, é preciso notar também a fragilidade desse próprio Conselho em priorizar a posição real ao invés, como ocorre, de concentrar-se na obtenção de favores.

A dissimulação de Claudius é notável quando Laertes mobiliza o povo em defesa da morte do súdito Polônio (seu pai) pelo príncipe Hamlet. O monarca logo utiliza argumentos de características dissimuladoras<sup>6</sup> e, diante das circunstâncias de vingança ao sobrinho (príncipe Hamlet), culpa o então príncipe dinamarquês Hamlet, pela morte de Polônio. Diante disso, Claudius utiliza do ódio alheio para disseminar, por meio de Laertes, a imagem de inimigo e podridão no reino da Dinamarca, ou seja, o então príncipe como seu inimigo. A dissimulação persiste, visto que a causa do assassinato de Polônio, braço direito de Claudius, ocorreu diante da fúria e idolatria do príncipe Hamlet<sup>7</sup> em vingança à morte de seu pai, ao ser informado pelo suposto fantasma o verdadeiro culpado.

No desenvolver da peça, nota-se, depois da peça teatral montada pelo príncipe – a famosa técnica do drama barroco: a peça dentro da peça –, os ardis da personagem Claudius para eliminar o seu sobrinho, enviando-o à Inglaterra. Sobre o interesse de eliminação do príncipe Hamlet por Claudius, Harold Bloom (2001, p. 485) diz: “[...] para dar cabo de Claudius não

<sup>6</sup> **King Claudius:** “Good Laertes/ If you desire to know the certainty/ Of your dear father’s death, is’t writ in your revenge/ That, swoopstake, you will draw both friend and foe/ Winner and loser?/ Why, now you speak/ Like a good child and a true gentleman/ That I am guiltless of your father’s death/ And am most sensible in grief for it/ It shall as level to your judgment pierce/ As day does to your eye” (SHAKESPEARE, 1999, p. 105).

<sup>7</sup> “And in that conceit, seeking to be rid of him, determined to find the mean to do it by the ayde of a stranger, making the king of England minister of his massacring resolution, choosing rather that his friend should defile his renown with so great a wickedness, then himself to fall into perpetual infamies by an exploit of so great cruelties, to whom he purposed to send him, and by letters desire him to put him to death” (GRAMMATICUS, 2013, p. 79).



são necessários um espantoso intelecto nem uma consciência das mais sensíveis, e o Príncipe Hamlet sabe, melhor do que nós, que não é talhado para a tarefa que lhe foi atribuída”. Bloom (2001) defende Hamlet ao falar sobre as qualidades do príncipe dinamarquês, ao mesmo tempo que o enxerga incapaz de enfrentamento com Claudius. Mostra-se, ainda, nessa citação, que o atual rei dinamarquês, apesar de grosseiro, é um rei suficientemente astuto para defender suas tramoias no poder e praticá-las através da sensibilidade do sobrinho.

Além de conseguir aliar-se a Laertes, usando assim o súdito como isca para eliminar o príncipe Hamlet, o rei Claudius, por meio de sua expressão de apaziguamento<sup>8</sup>, consegue uma imagem real favorável. Como pauta Mazzarino (1997, p. 33), “[...] com toda a atenção ao redor, naquilo que deve se apresentar de ti em público, porque de uma única ação depende para sempre a tua fama”. Desse modo, Claudius não respondeu ao nível de Laertes e é interpretado, pelas demais personagens da peça shakespeariana, como um bom rei, pois se preocupa – de forma dissimuladora, sabido que a prioridade no momento era seus interesses motivados pela permanência na coroa dinamarquesa – com os súditos. No Ato II/Cena II<sup>9</sup>, nota-se a preocupação diplomática de Claudius com as ameaças do príncipe norueguês (fato que coaduna com a ideia supracitada da imagem de bom rei à personagem Claudius).

Ao envolvimento do rei Claudius no fratricídio, Mazzarino (1997) apresenta conselhos para que, em ocasiões tais como em *Hamlet*, a melhor oportunidade é realizar o que o personagem Claudius realizou, dissimular. Nas palavras do autor: “[...] se te envolvereste em alguma ação detestada por todos, não te exponhas em público à agitação dos desprezos, nem te comportes como se estivesse perto de aprovar o fato” (MAZZARINO, 1997, p. 50).

Após a descoberta pessoal de Claudius na peça *Hamlet*, postulada por Lawrence (1999), vendo a ameaça de Hamlet no castelo de Elsinore, ele se previne, convocando os súditos Rosencrantz e Guildenstern para vigiar de perto o sobrinho que simula loucura (FRYE, 2011). O rei quer, através do método dissimulador, entender a fonte e a natureza da loucura de Hamlet para se proteger das instabilidades emocionais do príncipe e evitar desequilíbrios e imprevisibilidades na corte, pois afetaria a estabilidade do poder da coroa. Essa característica reinante de Claudius desperta no crítico Knight (1967) a defesa política do rei e certa aversão à personagem do príncipe Hamlet. Por fim, ainda que Knight elogie a condução política do rei, ele acaba por caracterizar Claudius como mero acaso na vida do príncipe. Tomando tal ponto de vista de Knight (1967), notemos certa proximidade de pensamento com Bloom (2001, p. 534), quando menciona: “Cláudio é mero acidente, o único inimigo loquaz de Hamlet é o próprio Hamlet”.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> “And so arriving in England, the messengers presented themselves to the king, giving him Fengon letters; who having read the contents, sad nothing as then, but stayed convenient time to effect Fengon desire, mean time using the Danes familiarly, doing them that honour to sit as his table [...]” (GRAMMATICUS, 2013, p. 81).

<sup>9</sup> **King Claudius:** “Most fair return of greetings and desires/ Upon our first, he sent out to suppress/ His nephew’s levies; which to him appear’d/ To be a preparation ‘gainst the Polack;/ But, better look’d into, he truly found/ It was against your highness: whereat grieved/ That so his sickness, age and impotence/ Was falsely borne in hand, sends out arrests/ On Fortinbras; which he, in brief, obeys;/ Receives rebuke from Norway, and in fine/ Makes vow before his uncle never more/ To give the assay of arms against your majesty” (SHAKESPEARE, 1999, p. 42).

<sup>10</sup> Por mais que sejam destacadas as semelhanças de ideias sobre alguns pontos da peça, pelos dois críticos, há uma diferença exorbitante entre os pensamentos de ambos, haja vista que Knight (1967) vê a personagem Claudius em perfeito estado de equilíbrio mental enquanto rei. Já Bloom (2001), ao contrário, em Shakespeare: a invenção do humano avalia a personagem Claudius sobre uma óptica do príncipe Hamlet, pois ele caracteriza Claudius como portador de intelecto inferior e que Claudius não é obstáculo tão grande para o sobrinho, pois não é necessária uma inteligência sobrenatural, segundo Bloom, para derrotar o rei dinamarquês, em Hamlet. Em seguida, no decorrer de sua obra, Bloom (2001) diz que o destino de Claudius foi causado pelos ardis de seus próprios atos.

A alma de Hamlet está doente. Os sintomas são: horror com o fato da morte e um ódio da vida, um sentido de impureza e o mal nas coisas da natureza; a aversão ao corpo físico do homem; amargura, cinismo, ódio, ele tende à insanidade. Todos estes elementos são insistentes em Hamlet. Ele pode descrever as glórias do céu e da terra, mas para ele essas glórias sumiram. E ele não sabe por que, a doença é mais profunda do que sua perda de Ofélia, mais profunda do que a traição de sua mãe e da morte de seu pai. Esses são, como seu vestido de luto, as “armadilhas e os ternos de aflição”. Eles são os símbolos exteriores de que, as “causas” dela, mas a coisa em si é final, além da causalidade.<sup>11</sup> (KNIGHT, 1967, p. 23, tradução nossa).

Para um maior entendimento sobre a conduta dissimulatória de Claudius, na peça *Hamlet*, tomemos por lição os conselhos de Mazzarino (1997), que postulam uma das medidas a serem adotadas em circunstâncias de perigo aos interesses do soberano. Segundo o autor em questão, “[...] erá sempre bom que, enquanto sentas à mesa, ou à mesinha para escrever, coloques à tua frente um espelho para ver de relance o quanto se faz pelas tuas costas” (MAZZARINO, 1997, p. 48). Para cumprir, inicialmente, as intenções dissimuladoras do rei, os súditos Rosencrantz e Guildenstern assumem a função de espelhos. A capacidade de dissimular do monarca intriga a crítica literária e política shakespeariana, para Knight (1967, p. 41, tradução nossa), como ilustração: “Claudius, cujo crime originalmente o colocou lá, está em um bom estado de saúde e uma vigorosa vida espiritual. Hamlet, e nós também, estamos perplexos”<sup>12</sup>.

No Ato III/Cena I, o público, Polônio e Gertrude tomam conhecimento da decisão de Claudius em enviar o príncipe Hamlet à Inglaterra. O presente rei tem conhecimento do sentimento de apreço do povo pelo sobrinho e decide agir dentro da lei, porém dissimulando as ações, não levando o príncipe Hamlet ao julgo popular – o que impossibilitaria a sua estratégia de neutralizar Hamlet e enfraqueceria ainda mais sua estabilidade no reinado, pois a população não tinha tanto apreço.

A personagem Claudius, através da hipótese da loucura do príncipe, vendo a oportunidade para livrar-se da possibilidade de ser revelado e vingado pelo sobrinho, apoia, dissimuladamente, a ideia posta por Gertrude e também a de Polônio, da verdadeira causa de “loucura” no príncipe, embora ainda Gertrude afirme: “[...] duvido que não seja o mesmo sempre: a morte de seu pai e este casamento corrido”<sup>13</sup> (SHAKESPEARE, 1999, p. 42, tradução nossa).

Após a encenação da peça no reino, Claudius acaba por saber, como citado anteriormente por Lawrence (1999), do conhecimento do príncipe do seu ato de assassinato e passa a temer sua imagem enquanto rei se Hamlet vier a revelar o que poderá acabar com sua vida política. Reiterando a suposta ideia de loucura do príncipe, Claudius decide enviar Hamlet à Inglaterra.

<sup>11</sup> “Hamlet’s soul is sick. The symptoms are, horror at the fact of death and an equal detestation of life, a sense of uncleanness and evil in the things of nature; a disgust at the physical body of man; bitterness, cynicism, hate. It tends towards insanity. All these elements are insistent in Hamlet. He can describe the glories of heaven and earth but for him those glories are gone. And he knows not why. The disease is deeper than his loss of Ophelia, deeper than his mother’s sexual impurity and his father’s death. These are, like his mourning dress, the ‘trappings and the suits of woe.’ They are the outward symbols of it, the ‘causes’ of it: but the thing itself is ultimate, beyond causality” (KNIGHT, 1967, p. 23).

<sup>12</sup> “Claudius, whose crime originally placed him there, is in a state of healthy and robust spiritual life. Hamlet, and we too, are perplexed.” (Knight, 1967, p. 41).

<sup>13</sup> **Queen Gertrude:** “I doubt it is no other but the main; His father’s death, and our o’erhasty marriage” (SHAKESPEARE, 1999, p. 42).

Em seguida, o rei usufrui do ódio alheio (Laertes) e tenta colocar os demais personagens a defender seus interesses, apresentando o príncipe como um inimigo louco.

A personagem Claudius apresenta características bastante dissimuladoras e astuciosas. O rei possuía também a eloquência, grande poder persuasivo em seus argumentos e, consequentemente, conseguia maiores níveis de dissimulação. No Ato I/Cena II, o rei faz uma menção dissimulada ao ocupar a linha sucessória do reino de forma astuciosa, para o príncipe Hamlet, legítimo na sucessão real dinamarquesa: “[...] pois saiba o mundo que és o herdeiro mais próximo do trono”<sup>14</sup> (SHAKESPEARE, 1999, p. 14, tradução nossa).

No decorrer da peça, Claudius ainda estava se adaptando com a coroa dinamarquesa, sobretudo precisava unir e conhecer seu povo. Para o príncipe Hamlet, era uma comemoração ao incesto o ato em que Claudius se reúne com os súditos para participarem de banquetes. Para a personagem Claudius, considerando as concepções de Mazzarino (1997), eram apenas estratégias para ganhar o apreço de todos e assim se armar. “Procura ter perto de ti, simulando amizade, aquele que em tua ausência queixas, e contra ti amotinaria sediciosos e agitaria outras pessoas tórbidas. Mantém-no sempre ao teu lado nos prazeres, nas caças, à mesa, nos pensamentos e no teu próprio banquete” (MAZZARINO, 1997, p. 48). Tais pontos colocados por Mazzarino (1997) tomam mais pulso se postos também ao lado dos argumentos de Casa (1999), quando este diz: “[...] convém fazer do desejo do outro o próprio prazer, quando não se siga dano ou vergonha, e, nisto, sempre agir e falar antes pelo critério alheio do que pelo próprio” (CASA, 1999, p. 22).

Bloom (2001, p. 506) destaca a ferocidade daquela época, “[...] mais vida em um tempo sem limites”; entretanto, devemos aceitar que, diferentemente do antigo rei, as ações de Claudius durante seu reinado não ultrapassavam à função diplomática de rei (e rejeita a política bélica do rei anterior). Como rei, devia agir de forma cautelosa, planejada e, às vezes maldosa, visto que essa última é a que mais caracteriza a personagem Claudius, pela sua ânsia em obtenção de poder. É nessa razão que reside a maior dissimulação nos vários momentos em que o rei, nas atribuições de sua função, oculta alguns fatos, apenas para sua própria proteção no comando da coroa.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

O rei demonstra-se habilidoso e muito estrategista na corte norueguesa. Pratica algumas ações diplomáticas no seu comando e procura manter os súditos tranquilos e fiéis, adotando um método dissimulador para evitar a descoberta do seu terrível ato de fratricídio. Nesse sentido, este texto procurou visibilizar um tema lateral da peça Hamlet relacionando análise literária à análise política para o julgamento da personagem Claudius.

Suas realizações na corte, como exemplo, sua preocupação pessoal com o príncipe Hamlet ou sua tentativa de união do então príncipe com Ofélia, demonstram a tentativa de um rei em dominar os bastidores do palácio. O envio de mensageiros para realizarem cobranças ao rei inglês e a prática constante de informações dos súditos envolvidos na segurança do castelo implicam outra tentativa do rei em garantir a proteção do seu reinado com uma política externa

<sup>14</sup> **King Claudius:** “[...] for let the world take note/You are the most immediate to our throne.” (SHAKESPEARE, 1999, p. 14).

mais branda (e talvez mais eficaz) que a do seu antecessor. Todas essas práticas caracterizam-no como um rei maquiavélico, pois articula tais ações pensando na sua imagem de líder, tentando preservar suas relações de poder.

Não seria audacioso mencionar Claudius como um excelente estrategista que atua na corte criada por Shakespeare, pois manipula sentimentos alheios e faz interpretações convenientes aos seus propósitos. Ainda que seja um hábil estrategista e um ardiloso político, Claudius, como um caráter bem desenhado, com riqueza de detalhes em sua trama política e dimensão psicológica complexa ainda a ser explorada com mais ênfase pela crítica, não podia escapar da imprevisibilidade trágica que condena os personagens shakespearianos mais trabalhados à catástrofe.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **A política**. São Paulo: Edipro, 2009.
- BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BLOOM, H. **Hamlet: poema ilimitado**. Tradução José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- BRADLEY, A. C. **A Tragédia Shakespeariana**. Tradução Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASA, G. D. **Galateo ou Dos Costumes**. Tradução Edileine Vieira Machado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. **Estratégia, Poder-Saber**. Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FRYE, N. **Sobre Shakespeare**. Tradução Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- GRAMMATICUS, S. **The Norse Hamlet**. Hythloday Press: Kindle, 2013.
- HELIODORA, B. **Reflexões Shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução G. D. Leoni. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- KNIGHT, G. W. **The Wheel of Fire**. Cleveland: Meridian Books, 1967.
- LAWRENCE, W. W. **The Play Scene in “Hamlet”**. Champaign: University of Illinois Press, 1999.
- MAQUIAVEL, N. **O Príncipe**. Tradução Hingo Weber. São Paulo: Escala Educacional, 2006.
- MAZZARINO, C. G. **Breviários dos Políticos**. Tradução Ana Thereza Basilio Vieira. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. New York: Max Froumentin, 1999.

# DO ROMANCE ÀS CAPAS: FIGURAÇÃO E SOBREVIDA DA PERSONAGEM LOLITA

## FROM NOVEL TO COVERS: FIGURATION AND AFTERLIFE OF THE CHARACTER LOLITA

**Denize Helena Lazarin\***

UFSM

**Resumo:** Este estudo teve por objetivo investigar a figuração da personagem Lolita, no romance de Nabokov, bem como em quatro de suas capas. As personagens vêm sendo objeto de estudo no âmbito literário por muito tempo; contudo, vem ocorrendo uma transcendência delas para outros meios, inclusive nas capas de livros, o que desperta interesse de estudos mais amplos. A capa, além de paratexto do livro, é usada amplamente pelo mercado editorial como elemento de *marketing* da obra. Em muitos casos, essas duas funções entram em atrito. A hipótese, neste texto, é de que os aspectos publicitários da obra acabam se tornando tão importantes que as editoras muitas vezes privilegiam alguns elementos do romance em detrimento de outros, tais como a *femme fatale* e a ninfeta. Como base para análise, foram utilizados os estudos de Reis (2014), Eder, Jannidis e Schneider (2010) e Sonzogni (2011).

**Palavras-chave:** Lolita. Nabokov. Personagem. Romance. Capas.

**Abstract:** This study aimed to investigate the figuration of the character Lolita, in Nabokov's novel, as well as in four of its covers. Characters have long been the object of study in the literary sphere; however, there has been a transcendence of them for other media, including on book covers, which has aroused interest in broader studies. The cover, in addition to the book's paratext, is widely used by the publishing market as marketing for the work. In many cases, these two functions collide. The hypothesis in this text is that the advertising aspects of the work end up becoming so important that publishers often favor some elements of the novel over others, such as the *femme fatale* and the nymphet. As a basis for the analysis, the studies conducted by Reis (2014), Eder, Jannidis and Schneider (2010) and Sonzogni (2011) were used.

**Keywords:** Lolita. Nabokov. Character. Novel. Covers.

## INTRODUÇÃO

A arte em geral e a literatura em particular encontram na figura humana uma fonte privilegiada de inspiração. Muitas dessas figuras logo nos soam conhecidas; apesar de não as vermos diretamente nas ruas, nos são familiares. Algumas exercem influência sobre nós. Outras têm um elevado grau de complexidade e se parecem com pessoas reais, apesar das mediações

---

\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6567-9083>. E-mail: <denizelazarin@yahoo.com.br>.

miméticas próprias ao processo. Outras ainda são muito versáteis, modificam-se a partir da manifestação original que as gerou para sagrarem-se em outros meios.

Esse é o caso de Lolita, personagem homônima do famoso romance de Nabokov, publicado inicialmente pela editora francesa Olympia Press em 1955, devido à recusa dos editores americanos em trazer a público uma obra com o conteúdo tão polêmico. A partir de sua publicação, a personagem originou filmes, inspirou a criação de perfumes, publicidade em geral e estilo de moda. Ela ainda propiciou o surgimento de múltiplas faces a ela consagradas, nas capas de várias edições da narrativa mundo afora. Isso significa que estamos no campo de uma personagem tão consagrada pela literatura que sobrevive até fora dela. Neste artigo, pretendemos verificar como ocorre a figuração da personagem Lolita no romance de Nabokov e, também, em quatro capas de livros criadas a partir dele.

Desse modo, iniciamos este estudo tratando da figuração da personagem Lolita no romance de Nabokov, partindo sempre da premissa de que ela é representada a partir do olhar de Humbert, que, por sua vez, a constrói como lhe é mais conveniente. Como as capas de livro se constituem parte de nosso *corpus*, no tópico seguinte abordamos sua natureza dupla: ao mesmo tempo que se constituem paratexto, têm a função de *marketing* da obra. Ao discutirmos sobrevida da personagem além da literatura, analisamos como se dá a representação de Lolita nas capas da obra. Por fim, nas considerações finais, apresentamos a perspectiva na qual Lolita é representada neste *corpus* a partir de nossa leitura.

## FIGURAÇÃO DE PERSONAGEM E O ROMANCE DE NABOKOV

O que é uma personagem? Etimologicamente, a palavra *character* vem do grego antigo *charaktér*, que significa uma ferramenta de estampar/marcar, compreendida em sentido figurado como uma marca de personalidade, algo que torna um ser único. O termo em língua portuguesa, *personagem*, vem do latim *persona*, que remete à máscara usada por um ator. De acordo com Heidbrink (2010), elas são partes de mundos ficcionais trazidas à vida por meios midiáticos, cujos seres humanos continuam sendo a referência dominante. No que tange à trama propriamente dita, Reis (2014 p. 49-50) defende que essa é uma categoria “[...] sem a qual não há relato que se sustente”.

Apesar de ser objeto de estudo por muitos séculos, foi apenas no século XIX que se desenvolveu uma análise mais descritiva e sistemática sobre personagens em várias disciplinas, tais como: estudos literários, história da arte, filosofia, psicologia, comunicação, estudos do cinema e das mídias. Para Eder, Jannidis e Schneider (2010), cada uma dessas disciplinas foi capaz de produzir uma infinidade de teorias que visam explicar a personagem, acabando muitas delas rivalizando. A partir delas, os críticos apresentam quatro paradigmas dominantes que possuem diferentes princípios, ênfases e métodos: abordagem hermenêutica, abordagem psicanalítica, teorias cognitivas e, finalmente, a abordagem estruturalista e semiótica.

Segundo os autores, a primeira toma as personagens predominantemente como seres humanos e enfatiza a necessidade de levar em consideração os *backgrounds* históricos e culturais delas e de sua criação. Por sua vez, a abordagem psicanalítica procura explicar a vida interior das personagens, como também “[...] as reações dos expectadores, usuários e leitores, com a ajuda de modelos de personalidade psico-dinâmicos” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010,



p. 5), como os desenvolvidos por Freud e Lacan. A teoria cognitiva “[...] centra-se na modelagem em detalhes das operações afetivas e cognitivas do processamento de informação” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 5). Nesses estudos, personagens são consideradas como baseadas em constructos da mente humana e devem ser compreendidas como textos e como elementos da psique humana. Já a abordagem estruturalista e semiótica acredita na diferença entre personagens e seres humanos e procura explicá-las enquanto estruturas textuais. Os autores lembram que essas diferenças conceituais têm contribuído para uma fragmentação do campo de estudo.

As influências do formalismo russo e da análise estrutural da narrativa foram, por muito tempo, responsáveis por relegar a personagem a um papel subalterno. Para Reis:

O projeto estruturalista era, como se sabe, de índole translinguística; o seu aprofundamento semiótico, por exemplo na abordagem greimasiana, acentuou a dimensão funcionalista dos agentes narrativos, reduzidos à condição abstrata de papéis actanciais sem densidade humana. Exagerando um pouco, mas não muito, podemos dizer: nesse tempo o autor foi morto e levou consigo, para a cova que lhe abriram, a personagem, companhia solidária e a vários títulos conveniente [...]. (REIS, 2014, p. 50).

Mesmo os estudos de Genette, que ainda influenciam as leituras atuais, fixam-se na articulação do discurso e tratam a personagem como um efeito do texto. Felizmente, os estudos narratológicos abriram-se a influências interdisciplinares, tais como a psicanálise, a sociocrítica, a teoria da recepção e aos estudos fílmicos. E o que hoje conhecemos como estudos narrativos trouxeram ao nosso convívio novamente a personagem, que, segundo Reis (2014, p. 51), é uma “[...] figura que nenhuma narrativa dispensa, porque nela está inscrita uma temporalidade humana que é conatural à própria temporalidade da narrativa”. Essas novas influências não apenas trouxeram de volta a personagem em todo seu dinamismo, circulando por diversas áreas além do texto narrativo, mas também influenciaram o pensamento sobre o fazer personagem, ou seja, a figuração da personagem.

O termo “figura”, do latim *figura*, indica uma forma que contrasta com um fundo. Desse modo, etimologicamente, a figuração está ligada a uma imagem, mais especificamente à formação desta. A figuração envolve três dispositivos que estão interpenetrados na narrativa: de ficcionalização (ou paraficcionais), de conformação da ação ou comportamental, e discursivo (ou retórico-discursivo). Esse último, conforme abordado por Reis, diz respeito à necessidade de semiotização que requer uma personagem, ou seja, a figuração que a personagem reivindica, “[...] a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação” (REIS, 2014, p. 56). Um exemplo desses operadores discursivos de figuração são pausas descritivas, “[...] para caracterização alargada em regime omnisciente” (REIS, 2014, p. 56), que cria literariamente retratos de personagens com potencial mimético. Dessa forma, para Reis (2014, p. 52, grifo do autor), “[...] o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais estas personagens interagem”.

O autor complementa que a figuração da personagem na narrativa é um processo dinâmico, gradual e complexo. Ela normalmente se elabora e se completa durante toda a narrativa, não



relegada a um local específico do texto. Apesar da importância da descrição enquanto processo composicional da personagem, a figuração não depende só dela, devido a sua natureza dinâmica. Desse modo, para Reis (2014, p. 53, grifo do autor), “[...] a *figuração* não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente”.

É exatamente isto que o ocorre em *Lolita*: durante todo o texto, o leitor obtém informações a respeito da personagem homônima, de modo a conceituá-la mentalmente. Em alguns momentos, obtemos informações diretas do narrador-protagonista, Humbert, a respeito da caracterização da garota, como, por exemplo, no início da obra:

Lolita, luz da minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lolita: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta.  
Pela manhã era Lô, não mais que Lô, com seu *metro e quarenta e sete de altura* e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita. (NABOKOV, 2003, p. 11, grifo nosso).

Nesse excerto, conseguimos vislumbrar a complexidade do processo figurativo, conforme exposto por Reis. O único momento que Humbert caracteriza Lolita é quando fala de sua altura – um metro e quarenta e sete –, contudo, essa oração não está descontextualizada. Ela é uma em meio a outras várias em que ele descreve poeticamente, e com algumas frases de efeito, sua paixão pela garota. Se o leitor considerasse apenas a informação da altura da garota, ele ficaria chocado por se tratar de uma menina muito pequena, quase uma criança. Todavia, como a figuração é um processo englobante, ao mesmo tempo que o leitor se espanta com a informação, ele se comove com a amplitude e a dependência do amor que o protagonista sente por ela.

Esse processo ocorre em toda a narrativa, pois o narrador Humbert não deixa seu leitor, sobretudo o mais ingênuo, solto para formar com facilidade um juízo de valor contrário ao dele. De modo oposto, ele fornece informações, mas distorce as situações sempre enfatizando a dimensão e a dependência do seu amor pela garota. Essa dinâmica pode ser observada na segunda parte do romance, em que ele descreve seu comportamento depois da fuga de Lolita:

Era mais difícil separar-me de outras coisas dela. Até fins de 1949, venerei, manchando com meus beijos e minhas lágrimas de tritão, um par de estropiadas sandálias, uma camisa de menino que ela havia usado, alguns velhos jeans que descobri na mala do carro, um gorro escolar todo amassado e outros tesouros galhofeiros da mesma estirpe. (NABOKOV, 2003, p. 258).

É só depois de descrever seus infortúnios que ele apresenta um poema de própria autoria em que discorre sobre Lolita, apresentando caracterizações da garota:

Procura-se Dolores Haze, há grande urgência.  
Tem cabelos castanhos e a pele é bronzeada.  
Cinco mil e trezentos dias de existência.  
Ocupação: artista de cinema – ou nada.

(...) Um McKarma qualquer anda alegre, feliz,  
 Conspicando a mulher-criança em plena paz  
 E em cada estado desta terra onde se diz  
 Que é criminoso quem maltrata os animais

(...) Procura-se Dolores Haze em mil estradas.  
 Seus olhos são cruéis, sonhadores, tranquilos.  
 De altura apenas tem sessenta polegadas  
 E seu peso não passa de quarenta quilos

Meu carro, Dolly, já rateia, não resiste  
 À derradeira etapa, que é mais longa e dura.  
 O motor para, morre num gemido triste.  
 Das estrelas a poeira é tudo o que perdura.  
 (NABOKOV, 2003, p. 259-260).

A adolescente, agora com 14 anos e meio, tem cabelos castanhos e a pele bronzeada (ou lábios escarlates, como no original). Como ela cresceu desde o início da narrativa, agora está com um metro e cinquenta e dois de altura e não mais que quarenta quilos; contudo, continua sendo uma esposa-criança (*child wife*). Desse modo, apesar de permitir que o leitor vislumbre o quão jovem Lolita é, Humbert continua enfatizando a dimensão de seu sofrimento pela ausência dela.

Outro elemento largamente explorado por Humbert ao longo da narrativa é associar a garota com a ninfeta, o ser mítico criado por ele para designar as qualidades demoníacas de Lolita.

E nem ela é a frágil criança dos romances femininos. O que me leva a loucura é a natureza dupla desta ninfeta – talvez de todas as ninfetas; esta mistura em minha Lolita de uma infantilidade terna e sonhadora com uma espécie de estranha vulgaridade, derivada dos rostinhos atrevidos que aparecem nos anúncios e fotos de revista, das rosadas imagens de criadinhas adolescentes na Inglaterra (cheirando a feno), das jovens prostitutas disfarçadas de meninas nos bordéis do interior (NABOKOV, 2003, p. 46).

O termo *ninfeta* foi agregado ao léxico da língua inglesa graças à obra de Nabokov. A partir da entomologia, da qual Nabokov era hábil conhecedor, surge o termo que designa um ser que não completou todas as fases de seu amadurecimento; contudo, já tem a capacidade sexual. Segundo Humbert, Lolita não é apenas uma criança inocente. A mistura entre inocência e vulgaridade, próprias da natureza da ninfeta, é responsável pela dominação que a garota exerce sobre ele, levando-o a cometer seus atos ilícitos, cujo último foi o assassinato de Clare Quilty.

## **A NATUREZA DUPLA DAS CAPAS: DO PARATEXTO AO MARKETING**

Desde a Idade Antiga até o Renascimento, a capa era um elemento de proteção e de ornamentação do livro. Com a invenção da imprensa, surgiu a necessidade de normatização. Assim, para que um texto se tornasse o livro físico, foi necessária a adoção de elementos verbais e não verbais, que ao mesmo tempo o envolvessem e fornecessem informações de forma mais

contundente e clara a seu respeito. Segundo Genette (2009), sem a presença desses elementos pré-textuais e pós-textuais que orientam a leitura, a sequência de enunciados estaria nua.

Os elementos que cercam, prolongam e apresentam o texto são denominados paratextos. Eles apresentam não apenas no sentido de mostrar, mas na acepção expressiva do verbo de “[...] *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (GENETTE, 2009, p. 9, grifos do autor). Enquanto Borges compara-os a um vestíbulo, uma porta ou ambiente divisor de onde se pode escolher entre adentrar para um novo universo ou retroceder (BORGES *apud* GENETTE, 2009, p. 10), Lejeune vai mais além, defendendo que eles comandam toda a leitura (LEJEUNE *apud* GENETTE, 2009, p. 9).

Ao classificar os elementos que rodeiam o texto como pré-textuais e pós-textuais, Araújo (1986) cria uma nova classificação para a capa, lombada e orelha, denominando-os elementos extratextuais. Dentre esses elementos, a capa merece destaque devido à sua função publicitária, sendo apresentada em revestimento duro (encadernada) ou flexível (brochura). Straccia (2007), por sua vez, acredita que o

[...] gênero discursivo extratextual é, dentre todos, o que requer maiores cuidados já que lida com elementos que resultarão no primeiro impacto que o livro poderá causar no público. Em especial, na primeira capa, as decisões devem levar em conta tanto o caráter informacional – autor, título e editora – ou seja, a sua funcionalidade, quanto o apelo visual (escolher entre uma capa tipográfica ou desenhada; mais discreta ou mais agressiva; tipo grandes ou pequenos e assim por diante), neste caso, seu aspecto estético. (STRACCIA, 2007, p. 72).

No processo de produção do livro, estão envolvidos três profissionais principais: o autor, o editor e o *designer* ou capista. O editor, segundo Chartier (1999), além de ser o responsável por dar forma definitiva ao texto, é aquele que tem o papel de difundir-lo junto ao público leitor. É ainda o responsável pela escolha do *designer* que desenvolverá o projeto gráfico da obra. Entretanto, quais leis regem a produção desse paratexto? Que recursos essa produção deve conter? Do ponto de vista do *design*, Cavalcanti (1998) afirma que uma capa deve ter, entre outros elementos, muita cor para chamar atenção. Em depoimento, a autora defende que,

[...] quando um editor me chama para fazer uma capa, vai logo dizendo que eu estou livre para criar e vai passando as coordenadas: bota orelha – não bota orelha, mas acham orelha muito caro porque gasta papel... Formato? O de sempre. Não pode mudar. Os livreiros não suportam livros que não caibam nas prateleiras. Tem título (enorme, geralmente) e subtítulo para o leitor entender melhor o que o autor quis dizer com o título. Tem o nome do autor (ou vários). É importante? Vende muito? É artista de TV? Então coloca o nome bem grande. Grandão! Tem logotipo da editora na primeira capa, na quarta capa, na lombada. “Dá pra ser colorido? Dá pra ser maiorzinho?”. (CAVALCANTI, 1998, p. 3).

De acordo com Cavalcanti (1998), todos os elementos componentes do paratexto são variáveis e estão no âmbito da negociação entre capista e editor. Apesar de o autor não estar envolvido diretamente nessa relação de elaboração da capa, seu nome tem um peso, pois, de acordo com seu potencial de vendagem, ele pode ajudar na recepção da obra. Assim sendo,

uma das questões que a *designer* levanta é a capacidade de vendagem, pois a capa é um entre diversos outros canais para a publicidade da obra.

Mauro Ferreira, outro capista, vai mais além: acredita que, guardadas as devidas proporções, a capa tem tanta importância quanto a obra (STRACCIA, 2007, p. 76). Para ele, o livro é um produto comercial e sua valorização começa pela capa, sendo considerada como um *outdoor* em seu processo de criação. Vitor Burton, por sua vez, também focaliza essa dimensão comercial do livro, pois a capa

[...] existe unicamente para ajudar a vender o livro. Na verdade, a capa é o único espaço publicitário garantido que as editoras têm. A editora tem aquele espaço de 14 cm por 21cm e é com ele que deve disputar o espaço nas estantes das livrarias. Eu vejo a capa como um miniposter, um minioutdoor. Capa não é arte e capista não é artista. (STRACCIA, 2007, p. 76).

Nesse sentido, as capas operam uma tradução intersemiótica, ou seja, uma “[...] interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 65) – nesse caso, signos visuais. A respeito desse processo, é necessário perceber que “[...] não funciona como substituto do texto fonte: a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças” (CLÜVER, 2011, p. 19).

Clüver (2006) salienta que, em um trabalho de tradução intersemiótica, o sentido atribuído ao texto original é resultado de uma interpretação. No caso de *Lolita*, percebemos uma diversidade de sentidos presente nas capas, cada qual ressaltando o aspecto do livro que mais lhe interessa. Muitas capas escamoteiam alguns aspectos do conteúdo, como a pedofilia, em detrimento de outros que são mais vendáveis, como o erotismo. Para Sonzogni (2011, p. 5), *Lolita* é frequentemente um “[...] exemplo onde os conteúdos do texto são suprimidos e negados nas mensagens visuais da capa”. A presença de capas que operam desse modo é observada na compilação organizada por Zimmer (2014), da qual selecionamos as quatro capas deste estudo. Em sua página da internet, ele apresenta 210 capas, de 40 países diferentes, em 59 anos da obra.

## PARA ALÉM DA LITERATURA: A PERSONAGEM SOBREVIVE

Como vimos, personagens são entidades de mundos ficcionais trazidos à vida por meio de signos. Muitas são produzidas em uma linguagem específica e encontram dificuldades para serem transferidas. Outras, ao contrário, demonstram coerência em diferentes mídias. Muitas são provenientes da literatura; outras, por sua vez, são criadas por meio de outras mídias como teatro, filme, quadrinhos, televisão, rádio ou jogos de computador. Nesse segundo caso, elas trazem consigo características próprias da linguagem na qual foram criadas.

Desse modo, Eder, Jannidis e Schneider (2010) apresentam algumas características da personagem atreladas à linguagem midiática da qual são originárias. Para os autores, personagens apresentam características de movimento espaço-temporal condizentes com sua linguagem de criação: personagens de jogos de computador são dinâmicos, ao passo que as de pinturas e as de capas de livro são estáticas. As diferenças ainda estão relacionadas ao suporte tecnológico e à materialidade dos signos, pois personagens de teatro são transmitidas ao vivo, enquanto

as de cinema não o são. Outro fator que promove diferença é o papel cultural e os métodos de produção e distribuição de diversas mídias. Dessa forma:

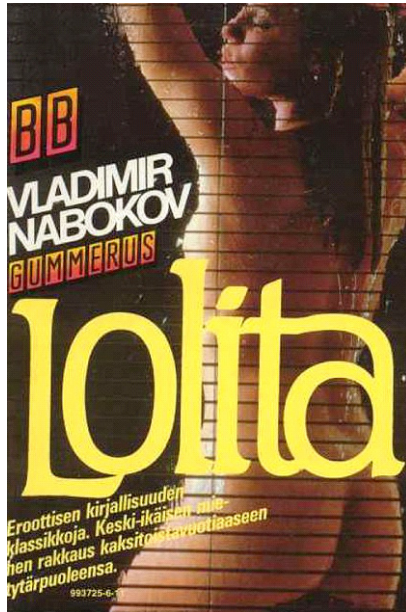
As mídias individuais preenchem uma série de funções dentro do sistema da mídia e seguem convenções bastante práticas: a produção de um filme é mais cara do que, digamos, a produção de um romance, e as considerações econômicas que isso acarreta frequentemente influenciam a criação de personagem. (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 18).

Uma característica cultural das personagens da capa, conforme observamos anteriormente, é que sua composição obedece às normas do mercado editorial, ou seja, tem o objetivo de persuadir leitores em potencial a comprarem a obra.

Personagens são também mecanismos de comunicação que servem a propósitos para além do universo ficcional. Normalmente as “[...] personagens contribuem para a função dos textos midiáticos dos quais fazem parte, como, por exemplo, promovendo o entretenimento, apreciação artística, educação, informação, distribuição de ideologias ou propaganda” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 45). Em romances e filmes, elas servem aos propósitos da narrativa, ao passo que em *videogames* o propósito lúdico é o objetivo maior. Finalmente, nas capas, o objetivo é, além da função de paratexto, o anúncio da obra. Esse dinamismo com que a personagem circula em diversos meios torna necessária uma abordagem integrada para seu estudo.

As personagens ainda atuam diretamente na construção de sentidos, não sendo a ação, em muitas obras, o princípio organizador, mas, sim, o tema ou uma ideia. Uma variedade de sentidos associa-se às personagens, representada ou transmitida por elas, tais como ideias abstratas, virtudes, propriedades humanas, fenômenos como a morte, desejos ou medos, e mesmo referências a pessoas reais. Para Eder, Jannidis e Schneider (2010), a personificação, ou seja, a transformação de um princípio abstrato em personagem, é um exemplo desse processo. Um sentido amplamente personificado em muitas capas de *Lolita* é a *femme fatale*, ou seja, a propriedade da sedução atribuída à mulher, como podemos observar na capa de uma edição de 1998 da editora Gummerus (Figura 1):

**Figura 1:** *Lolita* (Gummerus, 1998)



Fonte: Extraída de Zimmer (2014, n.p.).

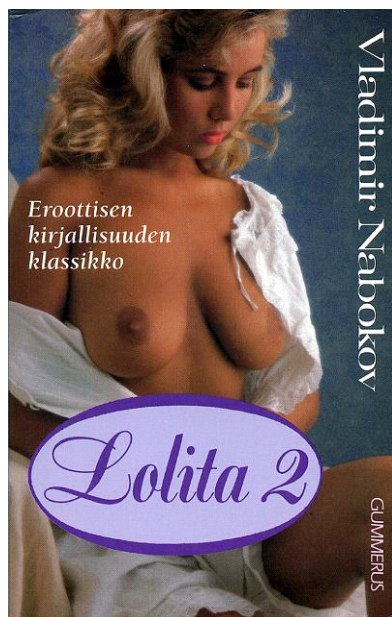
Nessa capa, temos um corpo feminino nu de costas durante o banho, observado através de uma persiana aberta. A figura desnuda aparece sobre um fundo escuro a fim de destacar os elementos tipográficos dispostos sobre ele. O corpo feminino é alocado à direita enquanto o nome do autor em branco e o da editora em degradê são posicionados à esquerda da imagem. No centro da capa, em letras amarelas, está grafado o título, parte sobre o fundo escuro, parte sobre a cintura da mulher. Na parte inferior do lado esquerdo, está escrito, no idioma finlandês: “Clássicos da literatura erótica. Amor do homem de meia idade por sua enteada de doze anos”.

Por meio de cores quentes e contrastantes, bem como de imagens concretas, essa capa não sugere elementos dos conteúdos e da ambientação da obra, pois não é mencionado no texto de Nabokov nenhum momento que alguém observa Lolita tomar banho. No caso do gênero, essa capa vai ainda mais longe: induz o leitor em potencial ao erro ao reduzir a obra a um romance erótico. Essa capa opera como um convite ao leitor *voyeur* para espiar a nudez e vislumbrar a sensualidade da *femme fatale*, o que não ocorre na obra.

A figura da *femme fatale* às vezes é trabalhada pelas capas de modo mais explícito ainda, conforme mostra a Figura 2:



**Figura 2:** *Lolita* (Gummerus, Jyvaskyla, 1992)



Fonte: Extraída de Zimmer (2014, n.p.).

Como podemos observar, a editora Gummerus demonstra predileção especial por *femmes fatales* em suas capas de *Lolita*. Se, na anterior (Figura 1), temos um nu de costas, na capa da Figura 2 visualiza-se a parte superior de um nu frontal. Como a anterior, por meio do uso de cores vibrantes e elementos concretos, essa capa também não expressa elementos do conteúdo, ambientação e gênero da obra. A imagem da jovem com os seios à mostra, com a informação explicativa fornecida pela editora “clássico da literatura erótica”, também induz ao erro, indicando tratar-se do subgênero literatura erótica e não drama, como é o caso.

Para Eder, Jannidis e Schneider (2010), a personagem é uma entidade que apresenta certa ambivalência tornando-se de difícil apreensão. Se, por um lado, ela está completamente integrada à obra da qual faz parte; por outro, ela parece se desprender com facilidade de seu contexto midiático. Assim, as personagens adquirem “[...] uma espécie de independência dos eventos em que vivem e que podem ser tratadas a alguma distância de seu contexto” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 45), ou seja, ela é dotada de certa autonomia. Além disso, os textos literários, enquanto partes de narrativas ficcionais, possuem dimensão transhistórica, isto é, vão além do projeto literário do autor que as engendrou, transcendendo o texto do qual fazem parte. Para Reis,

[...] tendendo a universalizar os sentidos inerentes à sua condição de figuras ficcionais, certas personagens (Ulisses, Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary, Anna Karenina, Dom Casmurro, Blimunda, etc.) são sujeitas a *refigurações* de vária índole (dramatúrgica, cinematográfica, iconográfica, etc.) e ganham por isso uma sobrevivência que merece uma atenção especial. (REIS, 2014, p. 54, grifo do autor).

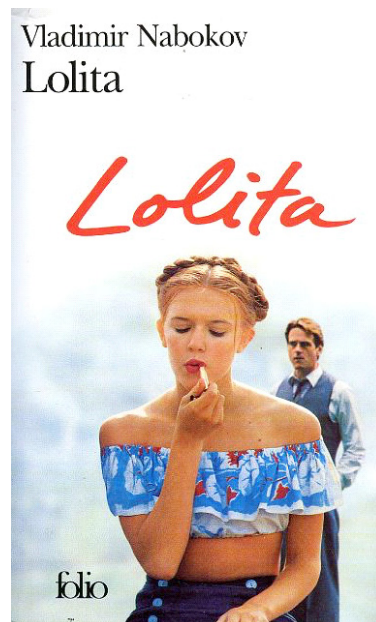


Essa refiguração, da qual a personagem literária é objeto, permite o que o autor chama de “efeitos de leitura desdobrados” (REIS, 2014, p. 46), ou seja, uma vez que ela é refigurada para outros meios, descobrem-se aspectos insuspeitados. Ocorre ainda um preenchimento de vazios, que é muito comum em atos transnarrativos e transliterários que envolvem o trabalho com imagem. Como exemplos desse processo, temos o cinema que emprestou as vozes de Sue Lyon e Dominique Swain a Lolita, nas adaptações fílmicas de Kubrick e Lyne, respectivamente (LAZARIN, 2010), e as capas que até hoje têm representado, das mais diversas formas por meio de ilustrações, um texto verbal.

Reis (2014) se questiona sobre o que permanece da personagem quando se encerra a leitura do texto literário. O que vemos em *Lolita* é que, ao mesmo tempo que a personagem ganha sobrevida por meio das refigurações, muitas delas modificam o sentido da personagem de Nabokov, agregando outros sentidos como a *femme fatale*, conforme vimos nas duas capas anteriores. Ele acredita que as personagens criadas por seus autores são “[...] projetadas para um destino transficcional e transliterário que o autor não domina” (REIS, 2014, p. 49), ou seja, elas vivem na mente dos autores, porém são independentes. Ele usa como exemplo a personagem Dom Quixote, de Cervantes; contudo, muitas de suas afirmações são aplicáveis a outras personagens, tais como a Lolita de Nabokov. Dessa maneira, não falamos em “cervantismo”, mas falamos de quixotismo, como também falamos em ninfeta, hoje à revelia de Nabokov. Esse é um sentido também muito explorado pelos *designers*.

Por meio de imagens concretas e de cores claras, que contrastam com o batom vermelho, a capa da edição de 1997 (Figura 3), da editora Gallimard, transmite elementos de gênero, conteúdo e ambiente:

**Figura 3:** *Lolita* (Gallimard, 1997)

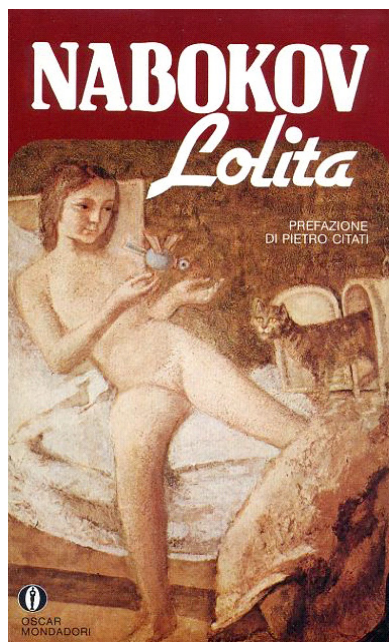


Fonte: Extraída de Zimmer (2014, n.p.).

Baseada no cartaz de divulgação da adaptação cinematográfica de *Lolita* por Adrian Lyne, a capa tematiza a sedução ao exibir uma jovem garota (Dominique Swain), sem muita habilidade, passando em seus lábios um batom vermelho, um claro símbolo fálico. Desse modo, a menina de doze anos assume, aos olhos de Humbert, o papel da ninfeta que o seduz.

Em outros momentos, a imagem da ninfeta é abordada pelas capas de modo mais elaborado, conforme mostra a Figura 4:

**Figura 4:** *Lolita* (Mondadori, 1980)



Fonte: Extraída de Zimmer (2014, n.p.).

Por meio de cores quentes e imagens concretas, a capa da editora Mondadori sugere elementos de gênero, de conteúdo e de ambientação. Enquanto temática, a imagem apresenta uma leitura da ninfeta: um ser entre adulto e criança. Ela brinca desatenta com um pássaro, o que é próprio do universo infantil, e, apesar de a figura estar nua, não denota sensualidade. O pássaro desatento, observado pelo gato, é uma leitura do drama de *Lolita*, tendo sempre Humbert à sua espreita, observando-a a fim de dar o bote. Essa imagem foi criada pelo artista Balthasar Klossowski, mais conhecido pelo pseudônimo de Balthus, mundialmente conhecido pela composição de criaturas inquietantes que habitavam um meio termo entre criança e mulher, nada mais próprio para a ninfeta de Humbert. Segundo Zimmer (2013, p. 74), “[...] elas sempre parecem exibir um elemento do surreal. De forma não convencional, elas poderiam ser interpretadas como meiga ou sexy, e elas se tornam eróticas apenas sob o olhar do espectador”.

Graças a essa transcendência, a ninfeta de Humbert ganhou vida passando a habitar as capas de muitas edições mundo afora. Nesse sentido, falando dessa sobrevivência da obra literária, Reis, ao apropriar-se das palavras de Ingarden (1973), lembra que:

1. A obra literária ‘vive’, na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações. 2. A obra literária ‘vive, na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes. (INGARDEN *apud* REIS, 2014, p. 57).

O autor exemplifica essa afirmação na apropriação de uma personagem literária pela população da cidade espanhola de Oviedo: na praça da Catedral, existe uma estátua em tamanho natural de Ana Ozores, a protagonista do romance *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas Clarín. Assim, a personagem fictícia está integrada ao espaço real, prevalecendo sobre a ficção que a gerou, o que, para Reis (2014), se constitui um processo ousado de metalepse. Ele pontua que não só elas sobrevivem para além das fronteiras da ficção, mas também o nome e suas qualidades e propriedades físicas, como, por exemplo, os olhos de ressaca de Capitu e o poder de sedução de ninfeta em Lolita.

No caso da sobrevida iconográfica, Reis (2014) alerta que esta pode causar a morte das indeterminações que estimulam a interpretação. Para o autor, “[...] ela é capaz ainda de potencializar criativos complementos daquilo que o romancista deixou por figurar na sua personagem” (REIS, 2014, p. 63), ou o que o autor não figurou propositalmente, como é o caso de *Lolita*. Flaubert se pronunciou contra qualquer possibilidade de dar rosto às suas personagens. Saramago, igualmente, relutou em aceitar as refigurações cinematográficas das suas. Nabokov, ao contrário, ainda em seu tempo, libertou *Lolita* no vasto mundo da cultura ao permitir a adaptação cinematográfica de *Lolita* por Stanley Kubrick, em 1962, sendo dela roteirista.

Ainda a esse respeito, Richardson (2010) acredita que devemos reconhecer

[...] a incapacidade de diferentes meios de comunicação para transmitir o mesmo grau de complexidade narrativa; podemos, portanto, concluir que a figura é a mesma na medida em que reproduz o caráter original, tanto quanto o outro meio convencionalmente permite. (RICHARDSON, 2010, p. 536).

Para o autor, na transposição para outra mídia, resulta uma personagem diferente, mais simples, em outras palavras, meramente uma versão. É inegável que essa versão compartilhe algumas qualidades com a original; todavia, a maioria delas tem poucos atributos essenciais, bem como um conjunto de características, que pode ou não ser incluída nas versões subsequentes.

Contudo, guardadas as devidas proporções, é importante ter em mente que, na transposição de um romance para a capa de um livro, é impossível que não ocorram reduções, pois uma capa não consegue englobar a complexidade e a extensão de um romance. Nas palavras de Bertram (2010, p. 1), é “[...] surpreendente como poucas dão conta da tarefa de comunicar algo que se aproxime da profundidade e complexidade do romance que transborda um poderoso imaginário primorosamente difundido”, como é o caso de *Lolita*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por muito tempo, os estudos literários estudaram a personagem enquanto estruturas textuais. Hoje, tenta-se compreender os mecanismos de sua figuração de forma mais globalizada, envolvendo até outras áreas do conhecimento humano. Por mais que haja uma relação entre

personagens e seres humanos reais, visto que a composição das primeiras se vale muitas vezes dos segundos enquanto substrato, a análise literária foca nos aspectos composicionais da literatura que cria mundos possíveis, organizados coerentemente na diegese. Contudo, a personagem é capaz de sobressair-se ao universo literário e fazer sua morada em outras mídias, como as capas da obra, conforme abordamos aqui. Lolita despregou-se à revelia de Nabokov e seu romance. Assim como o quixotismo e o bovarismo, temos tanto a *femme fatale* quanto a ninfeta.

As capas na qualidade de paratextos são elementos de elevada importância, pois, ao mesmo tempo que protegem o texto, o apresentam, ou melhor, transformam o conteúdo verbal da obra em conteúdo visual. A partir do século XIX, uma segunda função da capa intensificou-se: a veiculação do *marketing* da obra. Todavia, às vezes, essas duas funções entram em conflito, pois nem sempre é possível ter compromisso com o conteúdo da obra e ao mesmo tempo se mostrar atraente ao leitor. Portanto, como tentamos evidenciar neste artigo, o que ocorre é que muitas editoras, como a Gummerus, preferem um caminho mais adequado a propósitos mercadológicos, visto que, em vez de retratarem uma criança abusada, optam por retratar Lolita enquanto uma *femme fatale* ou uma ninfeta, acatando, assim, o ponto de vista do narrador.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, M. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- BERTRAM, J. Lingerie, lollipops, lipsticks: inventing the perfect *Lolita* cover. **Nabokov Online Journal**, v. IV, 2010. Disponível em: [http://venusfebriculosa.com/wpcontent/uploads/2011/05/6\\_Bertram\\_Final.pdf](http://venusfebriculosa.com/wpcontent/uploads/2011/05/6_Bertram_Final.pdf). Acesso em: 23 out. 2019.
- CAVALCANTI, M. **Oitocentas capas**. São Paulo: Logo Editora, 1998.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora Unesp, 1999
- CLÜVER, C. Intermedialidade. **Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>. Acesso em: 7 maio 2019.
- CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 107-166.
- EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. Introduction. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (org.). **Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, fiction, and other media**. Berlim: De Gruyter, 2010. p. 3-66.
- GENETTE, G. **Paratextos Editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- HEIDBRINK, H. Fictional characters in literary and media studies. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (org.). **Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, fiction, and other media**. Berlim: De Gruyter, 2010. p. 67-110.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

LAZARIN, D. H. **A representação cultural de Lolita do romance de Nabokov.** 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

NABOKOV, V. **Lolita.** São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

REIS, C. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, n. 4, p. 43-68, dez. 2014.

RICHARDSON, B. Transtextual characters. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (org.). **Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, fiction, and other media.** Berlim: De Gruyter, 2010. p. 527-541.

SONZOGNI, M. **Re-covered rose: a case study in book cover design as intersemiotic translation.** Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

STRACCIA, C. **As marcas que se imprimem na capa de livros adaptados para o cinema e para a televisão.** 2007. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007.

ZIMMER, D. E. **Covering Lolita.** (2014). Disponível em: <http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/LoCov.html>. Acesso em: 16 jan. 2019.

ZIMMER, D. E. Dolly as a cover girl. In: BERTRAM, J.; LEVING, Y. (org.). **Lolita: the story of a cover girl.** Ohio: Print Books, 2013. p. 166–177.

# O CUIDADO CENTRADO NA PESSOA EM PERSPECTIVA DIALÓGICA: UMA ANÁLISE DAS FALAS ENTRE FONOAUDIÓLOGA E PACIENTES COM QUEIXA DE ZUMBIDO

## PERSON-CENTERED CARE IN DIALOGICAL PERSPECTIVE: AN ANALYSIS OF SPEECHES BETWEEN PHONOAUDIOLOGIST AND PATIENTS WITH TINNITUS COMPLAINT

**Amanda Câmara Miranda\***

*GEPAEZ -UFPB*

**Wilder Kleber Fernandes de Santana\*\***

*PROLING-UFPB*

**Marine Raquel Diniz da Rosa\*\*\***

*PPGNEC-UFPB*

**Resumo:** Este trabalho objetivou realizar uma análise do discurso do profissional fonoaudiólogo com base na teoria dialógica durante o atendimento de pacientes com zumbido utilizando o Cuidado Centrado na Pessoa. Temos em vista a construção da Interação discursiva (VOLÓCHINOV, 2017) a partir do momento que a profissional se utiliza do Cuidado Centrado na Pessoa. Nesse sentido, nossa pretensão foi averiguar como os sentidos se concretizam no diálogo entre a fonoaudióloga e seus pacientes. Os dizeres aqui construídos têm subsídio teórico nos pressupostos de Bakhtin (2006a, 2006b, 2010), Volóchinov (2017) e Medviédév (2016), ao tratarem da problemática do discurso. Em perspectiva dialógico-discursiva, no âmbito das discussões em Ciências Humanas, divide-se este trabalho em três seções. Buscamos, na primeira seção, apresentar considerações basilares sobre o zumbido e como este é tratado por meio do Cuidado Centrado na Pessoa. Na segunda seção, realizamos uma discussão sobre a importância do uso do Cuidado Centrado na Pessoa no atendimento de pacientes com zumbido; enquanto a terceira seção compreende a análise, em que averiguamos, por meio de abordagem dialógica, o discurso da profissional fonoaudióloga sobre zumbido.

**Palavras-chave:** Zumbido. Cuidado Centrado na Pessoa. Dialogismo.

---

\* Mestra em Neurociência Cognitiva e Comportamento pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Pós-graduada em Audiologia pelo Instituto de Desenvolvimento Educacional. Participante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Audição, Equilíbrio e Zumbido (GEPAEZ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3136-6633>. E-mail: <mirandaamandac@outlook.com>.

\*\* Doutorando e Mestre em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Teologia pela Faculdade Teológica Nacional. Membro-pesquisador do Grupo de Pesquisa em Linguagem, Enunciação e Interação (GPLEI-CNPQ) – UFPB. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7569-499X>. E-mail: <wildersantana92@gmail.com>.

\*\*\* Professora Associada I do curso de Fonoaudiologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Docente e pesquisadora dos Programas de Pós-Graduação em Neurociência Cognitiva e Comportamento (PPgNeC) e de Fonoaudiologia (PPGFON). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0920-2234>. E-mail: <mrdrosa@yahoo.com.br>.



**Abstract:** This work aimed to carry out an analysis of the speech of the therapist based on the dialogic theory during the care of patients with tinnitus using Person-Centered Care. We have in mind the construction of discursive interaction (VOLÓCHINOV, 2017) from the moment the professional uses Person-Centered Care. In this sense, our intention was to find out how the senses are realized in the dialogue between the speech therapist and her patients. The statements constructed here have theoretical support in the assumptions of Bakhtin (2006a, 2006b, 2010), Volóchinov (2017) and Medviédev (2016), when dealing with the problem of discourse. In a dialogical-discursive perspective, within the scope of discussions in Human Sciences, this paper is divided into three sections. In the first section 1, we seek to present basic considerations about tinnitus and how it is treated through Person-Centered Care. In the second section, we discuss the importance of using person-centered care in the care of patients with tinnitus, while the third section comprises the analysis, in which we verified, through a dialogical approach, the speech of the therapist about tinnitus.

**Keywords:** Tinnitus. Person-Centered Care. Dialogism.

## INTRODUÇÃO

Nosso trabalho insere-se no *hall* de debates que já vem sendo desenvolvido por profissionais das áreas de linguagem e de fonoaudiologia sobre o Zumbido, uma vez que diversas discussões têm sido empreendidas em terreno vernáculo e internacional (ESTEVES *et al.*, 2012; ONISHI *et al.*, 2018; ROSA, 2012 *et al.*), ao investigar como esse sintoma se relaciona a outras áreas do saber, e para diferentes finalidades. Essas modalidades de percepção do profissional exigem novos modos de organização do trabalho, produzindo dinâmicas diferenciadas.

O zumbido pode ser um sintoma devastador, já que uma proporção significativa de portadores de zumbido desenvolve distúrbios do sono, depressão e outras comorbidades psiquiátricas, levando uma pequena fração a cometer suicídio (HENRY *et al.*, 2005). Diante da interferência negativa na vida do paciente, é necessário que os profissionais tenham a sensibilidade de atender às necessidades do indivíduo de forma ampla, e não se ater apenas à doença, mas a tudo que está ao redor dela (STARFIELD, 2011).

Em relação ao problema de pesquisa, foi averiguado que, a partir da conduta do profissional na relação com o paciente e na condução do problema que ele traz, no caso, o zumbido, boa parte dos pacientes começam a se sentir mais acolhidos e conseqüentemente se sentem mais à vontade para falar sobre seu problema, assim se sentindo mais seguros e esperançosos com a ajuda que é oferecida pelo profissional desde o contato inicial. Assim, refletimos: Como a postura discursiva do profissional contribui para o alívio dos sintomas do zumbido? Esse trabalho justifica-se tendo em vista pesquisas que mostram que o zumbido e os fatores emocionais apresentam relação de causa e efeito, podendo existir aumento da percepção do zumbido quando algum fator emocional estiver associado. Diante da dificuldade que os profissionais têm encontrado no manejo com o paciente com queixa de zumbido, é comum que estes cheguem aos serviços com uma carga emocional negativa muito grande, proporcionando, conseqüentemente, o aumento da preocupação e do incomodo do zumbido.

Assim sendo, o presente trabalho objetivou realizar uma análise do discurso do profissional fonoaudiólogo com base na teoria dialógica durante o atendimento de pacientes com zumbido,



utilizando o Cuidado Centrado na Pessoa (CCP). Temos em vista a construção da Interação discursiva (VOLÓCHINOV, 2017)<sup>1</sup> a partir do momento que a profissional se utiliza do CCP. A interação discursiva convoca um repertório de diálogo entre consciências e remissão a outras vozes por parte dos interlocutores, para corroborar seus discursos. Então, sua concretude dá-se no instante em que percebemos o diálogo concreto entre a fonoaudióloga e seu(s) outro(s)<sup>2</sup>, não apenas em atos de concordância, mas criando elo(s) nessa incessante rede de dizeres e de posicionamentos semântico-axiológicos (SANTANA, 2019a). Dentre oito pacientes que constituíam nossa população, selecionamos como *amostra* quatro, cujo critério de seleção se deu pela centralização discursiva no zumbido. Para manter a integridade e o compromisso ético, atribuímos nomes fictícios aos pacientes, quais sejam: José, Juliana, Cirineu e Joana.

Compreendemos que a Interação discursiva presente em algumas formas de discurso não apenas orienta os profissionais envolvidos na comunicação, mas ajuda os analistas de discurso na interpretação do conteúdo citado, além de contribuir para a reavaliação das sessões clínicas. Todos esses aspectos compõem o horizonte ideológico, que, segundo Todorov (2006), em prefácio à *Estética da Criação Verbal*, consiste em um conjunto de ideias nas quais estão presentes vozes constituintes<sup>3</sup>.

Em termos estruturais, após a Introdução, buscamos, na primeira seção, apresentar *Considerações basilares sobre o zumbido e como este é tratado por meio do Cuidado Centrado na Pessoa*. Na segunda seção, realizamos uma discussão sobre *a importância do uso do Cuidado Centrado na Pessoa no atendimento de pacientes com zumbido*, enquanto a terceira seção compreende a análise, em que averiguamos, por meio de abordagem dialógica, o discurso da profissional fonoaudióloga sobre zumbido.

## BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O ZUMBIDO E COMO ESTE É TRATADO POR MEIO DO CUIDADO CENTRADO NA PESSOA

O zumbido, *tinnitus*, é a sensação auditiva na ausência de uma fonte sonora externa (GUIMARÃES *et al.*, 2014). O termo *tinnitus*, empregado na língua inglesa, deriva do verbo *tinnire* em Latim, que significa tocar ou ressoar, demonstrando a sensação e a percepção do som que não está presente no ambiente (BAGULEY *et al.*, 2013).

Estima-se a prevalência em 10 a 15% da população adulta, e que 22% da população de São Paulo sofre com o zumbido (OITICICA; BITTAR, 2015). Pode ser causado por várias condições médicas: afecções otológicas, metabólicas, neurológicas, cardiovasculares, farmacológicas, odontológicas, psicológicas, efeitos colaterais de medicamentos e possivelmente da ingestão de drogas, cafeína, nicotina e álcool (GRANJEIRO *et al.*, 2008; NONDAHL *et al.*, 2011). O atendimento aos pacientes com zumbido é um desafio contínuo, por tratar-se

<sup>1</sup> Na óptica de Santana (2019b, p. 216): “A partir do instante em que delimitamos uma palavra que possa permear diversas áreas do saber, e ao mesmo tempo dialogar com diversas épocas e lugares, acumulando-se seus sentidos, estamos diante de uma proposta dialógica. Na perspectiva de Volóchinov ((2017 [1929]), a palavra não é colocada apenas como o signo mais puro, mais indicativo”. Dito de outra forma, é na Interação discursiva que compreendemos a manifestação viva da palavra, e não de forma isolada, como proposto de forma mecânica pelo positivismo.

<sup>2</sup> Quando mencionamos “seus outros”, estamos nos referindo aos pacientes, que estão em processo dialogal.

<sup>3</sup> Na percepção do crítico francês, esse percurso é acessado por meio de uma arte dialógica, a qual nos conduz a um terceiro estado, situado além do verdadeiro e do falso, do bem e do mal (TODOROV, 2006).

de sintoma relacionado a diferentes patologias subjacentes, muitas vezes acompanhado por diversas comorbidades. Assim sendo, há necessidade de diagnóstico, avaliação e tratamento multidisciplinar desses pacientes (SANCHEZ *et al.*, 1997).

Apesar de essa investigação ser feita de forma completa, muitas vezes o paciente não se sente confortável em expor todas as informações, ou, então, isso é feito de forma muito impessoal. Com isso, os profissionais vêm encontrando muitos obstáculos para lidar com o paciente e a incerteza da melhora do zumbido. Então, atualmente, vem sendo utilizado o atendimento com base no CCP para essa população, visando auxiliar o contato inicial, proporcionando uma melhor comunicação profissional-paciente.

No CCP, o profissional busca enfatizar que, apesar de condições crônicas poderem não ser curadas, suas consequências podem ser minimizadas com o autogerenciamento, isto é, a adoção, a modificação e/ou a manutenção de comportamentos saudáveis (LAWN; SCHOO, 2010). Autogerenciamento refere-se à capacidade de o indivíduo gerenciar os sintomas, tratamento, consequências físicas, psicossociais e mudanças no estilo de vida, que são inerentes a viver com uma condição crônica (BARLOW *et al.*, 2002). Dessa forma, o CCP tem sido sugerido como uma parte fundamental do gerenciamento bem-sucedido de condições crônicas de saúde (MICHIE *et al.*, 2003). Diante disso, o CCP irá trabalhar os aspectos psicossociais do zumbido, promovendo um cuidado de saúde projetado em torno das necessidades, dos desejos e das perspectivas do paciente por meio da empatia, aconselhamento, escuta aberta e de um bom relacionamento profissional de saúde-paciente. Para concretização do trabalho, utilizamos-nos de ferramentas com base no CCP fornecidas pelo *IDA Institute*<sup>4</sup> para o atendimento de indivíduos com zumbido.

É corriqueiro, no relato dos pacientes, que eles já passaram por vários profissionais e a resposta que têm é que precisam se acostumar com o zumbido, pois o sintoma não terá jeito, deixando-os com a sensação de que “nada pode ser feito”, fazendo com que se sintam ainda mais abalados diante do problema. Dessa forma, torna-se necessário que haja uma comunicação profissional de saúde-paciente diferenciada desde o acolhimento desses pacientes, os confortando e os estimulando para o tratamento posterior.

Então, surge a possibilidade de um atendimento que preconiza essas perspectivas, que é o atendimento com base no CCP, porém existe uma escassez de pesquisas que falem sobre o tema e o uso desse tipo de abordagem no atendimento para essa população, tornando-se, assim, necessária a validação das ferramentas em outros idiomas para que profissionais de diversos países possam utilizá-los na sua prática clínica e, a partir daí, possam surgir trabalhos que comprovem a eficácia desse atendimento.

No que se refere ao zumbido, foram desenvolvidas algumas ferramentas para auxiliar nesse processo, porém estas têm sido pouco utilizadas até o momento. Assim, a evidência empírica para essa população é limitada, com apenas um pequeno número de estudos publicados sobre centralização do paciente específicos para audiologia (GRENNESS *et al.*, 2014; LAPLANTE-LÉVESQUE *et al.*, 2011).

---

<sup>4</sup>O *Ida Institute*, uma instituição sem fins lucrativos dinamarquesa, baseia-se nisto e fornece aos audiologistas informação e apoio para ajudar a orientar as pessoas com dificuldades auditivas para uma reabilitação bem-sucedida. Por preconizar que uma abordagem holística para o cuidado aliado a uma comunicação eficaz é fundamental para o sucesso da reabilitação, faz com que este paciente se sinta compreendido desde o momento do contato inicial.

O termômetro para o zumbido, que é uma escala de classificação adaptada da Escala Visual Analógica (EVA), é utilizado para avaliar como os pacientes estão lidando com o zumbido no momento da consulta e também pode ser usada para monitorar o desempenho do paciente ao longo do tempo. A EVA consiste em auxiliar na aferição da intensidade da dor no paciente, consistindo em um instrumento importante para se verificar a evolução do paciente durante o tratamento e mesmo a cada atendimento, de maneira mais fidedigna. Também é útil para constatação de efetivação do tratamento, bem como quais procedimentos têm surtido melhores resultados, assim como se há alguma deficiência no tratamento, de acordo com o grau de melhora ou piora da dor (AZEVEDO *et al.*, 2007).

Nos pacientes com zumbido especificamente, pede-se para o paciente atribuir uma nota de 0 a 10 para o seu zumbido, com o auxílio de uma régua apropriada, a avaliação deve ser feita com relação ao volume e ao incômodo: 0 significa ausência total de incômodo; e 10, o nível de dor máxima suportável pelo paciente. Ela é usada para avaliar como os pacientes estão lidando com o zumbido no momento da consulta e também pode ser usada para monitorar o desempenho do paciente ao longo do tempo, quando houver melhora também pode ser mostrada para o paciente para ajudá-lo a perceber que as suas perspectivas do zumbido podem mudar para melhor ao longo de tempo (FIGUEIREDO; AZEVEDO; OLIVEIRA, 2009).

Quando houver melhora, também pode ser mostrado o termômetro para o paciente para ajudá-lo a perceber que as suas perspectivas do zumbido podem mudar para melhor ao longo do tempo. No momento da utilização do termômetro, o paciente é orientado a serem realizadas perguntas abertas para estruturar a conversa assim como escutar ativamente e dar espaço para que o paciente expresse seus pensamentos e sentimentos (IDA INSTITUTE, 2018).

O guia de comunicação de zumbido ajuda para que o profissional se comunique de maneira eficaz e empática com os pacientes. As perguntas abertas são orientadas para que se crie espaço para o paciente compartilhar como o zumbido vem afetando sua vida, podendo ajudá-los a lidar com emoções difíceis e se sintam menos sozinhos. Elas servem também para que o paciente consiga articular seus pensamentos e fazer também perguntas a respeito do zumbido, assim o profissional pode resolver qualquer equívoco que ele possa ter a respeito do seu sintoma. O guia também preconiza que o profissional expresse empatia enquanto escuta o que é dito pelo paciente, a fim de fazer com que ele perceba que está sendo ouvido ativamente. Essa empatia é demonstrada com frases como “isso parece muito difícil para você”; “entendo que você quer que seu zumbido desapareça – eu também gostaria disso” (IDA INSTITUTE, 2018, n.p., tradução nossa).

No guia de comunicação também é fornecido o gráfico de previsão do zumbido para ajudar o profissional a explicar a diferença entre quão presente (alto) o som do zumbido é e quão intrusivo (angustiante) é. Com ele é possível promover a esperança nos pacientes e a pensar no zumbido de maneira mais construtiva. Assim, ao compartilhar essas informações no início do tratamento, pode gerar um impacto sobre como os pacientes vão lidar com o zumbido em longo prazo (IDA INSTITUTE, 2018).

O *kit* de primeiros socorros é composto por orientações com a finalidade de acalmar e auxiliar o paciente a dar os primeiros passos, dando algumas dicas para ajudar a lidar com o zumbido até agendar a consulta com um especialista (IDA INSTITUTE, 2018). Existe uma escassez de pesquisas que mostrem a importância dessa forma de conduta para essa população,

visto que esses pacientes necessitam de atenção e uma escuta direcionada. Tal abordagem poderá fazer diferença no resultado da intervenção proposta posteriormente.

Então, foi realizada a tradução de todo o material do inglês para o português brasileiro por uma equipe composta por três alunos e um professor do curso de tradução e a revisão após a tradução foi realizada por duas professoras e uma aluna fluente em inglês. Inicialmente, entrou-se em contato com o *IDA Institute* para ser firmada a parceira da tradução. Após, o IDA disponibilizou o material original e foi realizada a tradução dele, que está disponível no portal eletrônico <https://idainstitute.com/tools/tinnitus/>. Esse material foi elaborado com o intuito de fornecer aos profissionais audiologistas, que atendem a pacientes com zumbido, ferramentas baseadas no CCP, a fim de capacitá-los para a sua utilização na prática clínica.

Seguindo o princípio de que a tradução deve ser realizada por pelo menos dois tradutores independentes nativos do país e cientes do objetivo de estudo para detecção de possíveis interpretações divergentes de termos ou expressões ambíguas, a tradução do inglês para o português brasileiro foi realizada por uma equipe composta por três alunos e dois professores do curso de tradução (bacharelado) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Após a tradução, foram realizados os atendimentos usando o material proposto, foram atendidos oito pacientes com zumbido, os quais ainda não tinham sido submetidos a nenhum outro tipo de atendimento. O profissional responsável por fazê-los realizou o curso disponível no *site* do *IDA Institute* para o aprimoramento dos atendimentos. No total, foram realizados e filmados oito atendimentos, porém apenas quatro foram selecionados para análise.

## **A IMPORTÂNCIA DO USO DO CUIDADO CENTRADO NA PESSOA NO ATENDIMENTO DE PACIENTES COM ZUMBIDO**

O zumbido é uma percepção auditiva fantasma, percebida exclusivamente pelo paciente. Essa característica subjetiva dificulta as pesquisas, limitando as condições de investigação de sua fisiopatologia. Muitos profissionais apresentam dificuldades em lidar com o paciente portador de zumbido, e isso se deve a dois fatores principais. Em primeiro lugar, o zumbido é sintoma alusivo e o desconforto causado é subjetivo, tornando difícil a avaliação médica. Em segundo, há insuficiência de descrições sobre o assunto, mesmo nos melhores livros-texto, o que faz o profissional sentir-se despreparado para lidar com o paciente (SANCHEZ *et al.*, 1997).

O avanço tecnológico na área de saúde trouxe importantes progressos no diagnóstico e no tratamento de várias doenças, criando novas possibilidades para o controle de doenças e sintomas crônicos e contribuindo para o aumento da expectativa de vida da população. No entanto, ainda permanecem grandes desafios para a garantia da qualidade dos cuidados em saúde. Problemas de comunicação e de relacionamento entre os profissionais e o paciente ocorrem com frequência, os quais interferem na percepção do paciente sobre a qualidade do cuidado. Dwamena *et al.* (2012), em seus estudos, constataram que muitos pacientes estão insatisfeitos com a qualidade da interação com o profissional de saúde e acabam levando essa insatisfação para o tratamento.

A relação profissional de saúde-paciente é uma relação interpessoal complexa, que possui forte carga emocional e requer cooperação mútua, para que um objetivo comum seja atingido. Aprimorar os processos envolvidos nessa relação é determinante para a humanização e a

qualidade dos serviços prestados. As dimensões humana, vivencial, psicológica e cultural da doença precisam ser consideradas nas relações profissional-paciente (GOULART; CHIARI, 2010).

Diante dos obstáculos encontrados no tratamento de pacientes com queixa de zumbido, percebe-se a necessidade de mudanças para melhorar a reabilitação. Uma das alternativas que vêm surgindo é a adoção do CCP, que a literatura descreve também com outros termos, como, por exemplo: cuidado/abordagem “centrado no cliente” e “centrado no paciente” de maneira intercambiável. Embora a centralização na pessoa não tenha uma definição universal, ela é tipicamente descrita de acordo com cinco dimensões: perspectiva biopsicossocial, cliente como pessoa, poder e responsabilidade compartilhados, aliança terapêutica e clínico como uma pessoa (MEAD; BOWER, 2000).

A centralização na pessoa conduz a uma abordagem biopsicossocial, reconhecendo que a combinação biológica, psicológica e social são necessárias para entender a saúde. No modelo biopsicossocial, o profissional, além da evolução das habilidades técnico-instrumentais, também precisa evoluir as capacidades relacionais que permitem o estabelecimento de um vínculo adequado e uma comunicação efetiva, a fim de assegurar que os problemas e a preocupação dos pacientes são entendidos por aqueles que oferecem o cuidado (DE MARCO, 2006). A Organização Mundial de Saúde (OMS) adota uma perspectiva biopsicossocial; assim, ver o cliente como pessoa se refere à importância de compreender a sua experiência única de doença (WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2001).

A comunicação profissional-paciente é essencial no CCP e seu impacto nos resultados de saúde pode ocorrer por diferentes vias. Melhores resultados de intervenção estão associados a respostas afetivas positivas e conversação acolhedora (MILLER, 2002). O diálogo, por si só, pode ser terapêutico, diminuindo diretamente, por exemplo, a ansiedade do paciente. Essa comunicação influencia indiretamente os resultados de saúde, agindo na motivação para o tratamento, na confiança no profissional e no serviço, autoeficácia para o autocuidado e na concordância e na compreensão mútua entre paciente e profissional (STREET *et al.*, 2009).

O CCP destaca a fundamental importância de uma boa relação profissional-paciente para a obtenção de resultados satisfatórios. Além disso, profissional e paciente possuem *expertises* distintas, que fortalecem o encontro clínico. Dessa forma, o poder e a responsabilidade pelo tratamento devem ser compartilhados (HICKSON *et al.*, 2010; MILLER, 2002). Essa abordagem contrapõe-se ao modelo biomédico, predominante em muitas práticas dos profissionais da audiolgia (DUCHAN, 2004). O modelo biomédico é o modelo vigente da atuação na saúde e é regido por variáveis biológicas que analisam o corpo como uma máquina, por meio da relação causa-efeito, minimizando aspectos sociais, psicológicos e as dimensões humanas da doença. É caracterizado por diagnósticos que determinam o modo de tratamento, monopolizado pelo médico, no qual se privilegia a doença e não o doente (GUEDES *et al.*, 2006). Tal modelo, centrado no profissional ou na doença, dá ao profissional maior autoridade e poder de tomada de decisão sobre o tratamento (DUCHAN, 2004). Emprestado da perspectiva humanista de Carl Rogers para a psicologia, o fonoaudiólogo que trabalha no CCP deve ouvir com preocupação, empatia e fornecer consideração positiva incondicional (SWEETOW, 1999).

Os componentes descritos no CCP foram identificados como sendo importantes na tomada de decisão para aquisição do aparelho de amplificação sonora individual (AASI) e no sucesso obtido com esse dispositivo para pessoas com perdas auditivas (POOST-FOROOSH *et al.*, 2011).

Dentre os impactos causados pela utilização do aparelho na vida desses pacientes, podemos mencionar a amplificação dos sons para sujeitos com perda auditiva, possibilitando que estes voltem a ouvir alguns sons, e proporcionar alívio a indivíduos com sintomas do zumbido. Dessa forma, a utilização do CCP com zumbido poderá trazer ganhos nesse processo, contribuindo para a sensação de confiança, adesão, satisfação e autoestima dos pacientes e, conseqüentemente, a provável melhora funcional dos sintomas clínicos.

## UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO DA PROFISSIONAL FONOAUDIÓLOGA SOBRE ZUMBIDO

A presente seção compreende a análise do discurso do profissional fonoaudiólogo, a fim de averiguarmos a importância de uma boa aplicação enunciativo-discursiva para o bom encaminhamento dos pacientes, em seu início de seção. Para tanto, tomamos como base a Análise Dialógica do Discurso (BRAIT, 2006), doravante ADD, que se instaura em terreno brasileiro como uma teoria que se centra na interação e no dialogismo para averiguação dos discursos e a constituição dos sujeitos.

O presente trabalho traçou como proposta uma abordagem do CCP sob o prisma dialógico, com fundamentação nos pressupostos teórico-metodológicos de Mikhail Bakhtin (1895-1975), Valentin N. Volóchinov (1895-1936) e Pável N. Medviédev (1891-1938), integrantes do Círculo de Bakhtin. Essa proposta viabiliza que profissionais analisem com maior preparo clínico as suas práticas, (re)acentuando metodologias cujo prisma seja a interação. Conforme já explicitado, de oito pacientes que constituíam nossa população, selecionamos como *corpora* quatro. Para manter a integridade e o compromisso ético, atribuímos nomes fictícios aos pacientes, quais sejam: José, Juliana, Cirineu e Joana.

Nesse direcionamento, construímos os Quadros 1, 2, 3 e 4 que abarcam as perguntas e as respostas que foram edificadas em uma conversa aberta. O CCP preconiza, em seus princípios, a imprescindibilidade da conversa aberta como um gênero comunicativo que se difere dos demais meios de diálogo entre paciente e profissional, porque nesse modelo não existem perguntas ou questionários prontos, como geralmente ocorre em grande parte dos atendimentos nas áreas da saúde. Na conversa aberta, tanto o profissional quanto o paciente podem conduzir o diálogo, de forma que o paciente se sinta em cada encontro mais confortável em falar sobre sua situação de saúde. Tais fatores nos impulsionaram a escolhê-la como método de aplicação dos diálogos.

**Quadro 1:** Conversa aberta com o paciente José

Proposições realizadas pela fonoaudióloga	Respostas
<b>F: O senhor já viu ou ouviu alguma coisa falando sobre o zumbido, já pesquisou?</b>	<b>J:</b> Não, por curiosidade eu já coloquei na, no youtube, aí apareceu diversas assim, diversas programações de lá, de como cuidar do zumbido como tirar o zumbido cada um que fazia uma coisa é, mostrar assim uma solução diferente para o zumbido, como acabar com o zumbido às vezes até por curiosidade tentei fazer mas não acabou não.

*continua*



conclusão

Proposições realizadas pela fonoaudióloga	Respostas
<b>F: Certo, seu José, e o senhor tem alguma ideia do que pode estar acontecendo?</b>	<b>J:</b> Não, tenho não, não tenho não, eu só tenho a me lamentar desse zumbido.
<b>F: Pronto, então eu vou lhe explicar um pouquinho tá certo do que seria esse seu zumbido, tá? O zumbido, ele é um sintoma, ele não é uma doença ele é um sintoma, sendo quando a gente tem um sintoma a gente tem que procurar saber qual a causa dele.</b>	<b>J:</b> Exato, a causa.

Fonte: Os autores.

Pelo que podemos depreender da conversa aberta estabelecida com o paciente José, após a fonoaudióloga interrogar sobre ele ter visto, ouvido ou pesquisado alguma coisa falando sobre o zumbido, ele demonstrou possuir curiosidade. José mencionou que já pesquisou, no *Youtube*, sobre modos de como cuidar do zumbido, em que eram mostradas soluções diferentes para alívio dos sintomas.

Nesse início de conversa, a profissional demonstrou cuidado em relação ao que o paciente já sabia sobre os sintomas de zumbido. Assim, em seguida, perguntou se José tinha alguma ideia do que podia estar acontecendo com relação à permanência do que sentia. Percebemos, discursivamente, que a fonoaudióloga induziu o paciente a refletir sobre os seus próprios sintomas, não apenas de forma empírica, mas de modo mais criterioso, de forma que ele compreendesse mais sobre o que é, de fato, esse sintoma, corroborando as propostas do *Ida Institute* (2018), no que tange ao CCP.

Conforme Volóchinov (2017, p. 249, grifo do autor), “[...] o estudo produtivo do diálogo pressupõe uma análise mais profunda das formas de transmissão do discurso alheio, pois elas refletem as tendências principais e constantes da *percepção ativa do discurso alheio*”, pois o “discurso alheio”, “[...] é o *discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado*, mas ao mesmo tempo é também o *discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 252, grifos do autor). Assim sendo, de acordo com os pressupostos dessa abordagem teórica, a palavra ganha existência em função do outro, ela é a “ponte” que interliga os interlocutores pelo fato de não só proceder mas também como se dirigir a alguém (VOLÓCHINOV, 2017). Da forma como a fonoaudióloga se reporta a José, percebem-se relações dialógicas de concordância e de complementaridade entre locutor e interlocutor, organizados socialmente, tendo em vista os papéis sociais assumidos pelos sujeitos interactantes e da própria situação social na sequência de comunicação (MEDVIÉDEV, 2016).

Em seguida, após José dizer que só tinha a se lamentar por causa do Zumbido, a cientista se propôs a explicar um pouco o que seria esse zumbido, e mencionou que se trata de um sintoma. Nesse sentido, o zumbido não é uma doença, apenas algo sintomático, e que é preciso sim procurar saber qual a causa dele. Na escuta aberta, é possível perceber, por parte da fonoaudióloga, não apenas empatia, mas também o compartilhamento de informações importantes sobre o sintoma de zumbido, e isso no intuito de contribuir positivamente no tratamento. Percebe-se que as perguntas ajudam a determinar se o paciente vivencia o zumbido como um som ou como uma dor física e/ou emocional (IDA INSTITUTE, 2018).



De igual modo, observemos como se procedeu a conversa aberta com a paciente Juliana:

**Quadro 2:** Conversa aberta com a paciente Juliana

Proposições realizadas pela fonoaudióloga	Respostas
<b>F: Então, eu queria saber da senhora uma coisa, quando a senhora pensa no seu zumbido, o que é que você acha?</b>	<b>J:</b> Eu me sinto incomodada, é incomodo demais, demais sabe? Dá assim aquele desengano, aquela coisa ruim, porque você pensa como era e como tá sendo agora, sabe?
<b>F: Então, a senhora lembra como era antes dele? Não tinha essa preocupação?</b>	<b>J:</b> Ah, eu lembro... eu ia dormir era tranquilo, aquela coisa bem tranquila, agora é “Shhhiii”, entendeu? E agora não me larga! Aí junta com o estresse, porque tem dias que tô só Deus, hoje é um deles.
<b>F: É né.. mas pronto a senhora pode ficar mais calma agora tá certo, que a gente tá aqui pra tentar lhe ajudar tá? Nem se preocupe, eu tô aqui pra isso mesmo, pra conversar pra entender como a senhora tá se sentindo, não só a respeito do seu zumbido, mas também tudo que tá por volta dele...</b>	<b>J:</b> Tá.

Fonte: Os autores.

Ao averiguarmos a conversa aberta estabelecida com a paciente Juliana, inicialmente a fonoaudióloga interrogou sobre o que a paciente achava quando pensava no seu zumbido. Essa interpelação inicial ajudou o profissional a precisar se seu paciente estava vivenciando o zumbido como um som ou dor física e/ou emocional. Juliana respondeu que se sente bastante incomodada, e que tais desconfortos causam sensação de desengano, sensações ruins, quando compara com os períodos em que não possuía zumbido. A fonoaudióloga, então, fez a pergunta: “Então a senhora lembra como era antes dele?”, e Juliana afirmou que lembra sim, e mencionou que, quando ia dormir, era tranquilo, um ambiente de quietude e tranquilidade, diferente do “Shhhiii”, que é constante agora, devido ao zumbido. Para Volóchinov (2017):

A importância da orientação da palavra para o interlocutor é extremamente grande. Em sua essência, a palavra é um ato bilateral. Ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele para quem se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o produto das inter-relações do falante com o ouvinte. Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor (VOLÓCHINOV, 2017, p. 205).

Então, chegou o momento que a fonoaudióloga, utilizando-se da abordagem do CCP, afirmou que a paciente poderia ficar mais calma, e que sua função enquanto profissional é tentar ajudar. Pediu, então, para que Juliana não se preocupasse, porque é seu papel conduzir a conversa no sentido de compreender como ela se sentia em relação ao zumbido, e, também,

as circunstâncias, os fatores externos que podiam agravar ou influenciar. Consta-se que as perguntas abertas conduzem a paciente a articular os seus pensamentos e as suas perguntas em relação ao zumbido. Assim, é possível trabalhar para esclarecer conceitos equivocados que eles possam ter (IDA INSTITUTE, 2018).

Percebe-se, em âmbito dialógico, que a fonoaudióloga está tentando “[...] detectar os compromissos que se criam por meio da fala e as condições que devem ser preenchidas por um falante para falar de certa forma em determinada situação concreta de interação” (GERALDI, 2006, p. 42).

A seguir, é possível, também, perceber como houve a conversa aberta em relação ao paciente Cirineu.

### Quadro 3: Conversa aberta com o paciente Cirineu

Proposições realizadas pela fonoaudióloga	Respostas
<b>F: Eu queria saber um pouquinho como é que o senhor se sente a respeito disso, o seu zumbido, como o senhor se sente...</b>	<b>C:</b> Eu me sinto muito agoniado, aperreado demais, vontade de fazer as coisas não tenho vontade de fazer nada, só você vendo. Dormia bem de dia, nunca mais consegui dormir de dia, eu era muito, eu era uma pessoa que tinha uma atividade fora do comum, hoje não tenho mais.
<b>F: O senhor tá vendo essa listrinha laranja?</b>	<b>C:</b> Tô
<b>F: Ela é como se fosse seu zumbido tá certo? Tá vendo a listrinha azul? Ela é como se fosse o incomodo que o senhor sente do zumbido, tá bom? Tá vendo que aqui embaixo tem algumas carinhas? É como se essas carinhas fossem o passar do tempo, tá bom? Então, eu quero que o senhor saiba que o seu zumbido pode sempre tá presente com o senhor, certo? Mas, com o passar do tempo, pode ser que ele passe a ser menos incomodo, que o senhor passe a perceber menos a ponto de não incomodar mais como tá lhe incomodando hoje.</b>	<b>C:</b> Tô vendo, lá em cima. <b>C:</b> Pra suas palavras digo amém.

Fonte: Os autores.

Em seu discurso, a fonoaudióloga iniciou mencionando para Cirineu que queria saber um pouquinho como é que ele se sentia a respeito do zumbido. Essa pergunta introjetou uma perspectiva de autorreflexão no paciente, na medida em que ajuda a determinar as problemáticas sensitivas do zumbido a exemplo de se tratar de uma dor física e/ou emocional (IDA INSTITUTE, 2018). O paciente Cirineu afirmou que estava “muito agoniado, aperreado demais”, “vontade de fazer as coisas não tenho vontade de fazer nada, só você vendo”. Assim, ele narrou que, antes de sentir o zumbido, dormia bem de dia; já nos dias atuais, nunca mais consegui dormir de dia, pois era uma pessoa que tinha uma atividade fora do comum, e hoje não tem mais. Essas perguntas abertas geram respostas reflexivas, ao contrário do mecanismo utilizado no caso de perguntas objetivas.

Sob as lentes da abordagem dialógica, o discurso reflexivo é de caráter interativo, e atua como realidade fundamental (BAKHTIN, 2006a), pois interessam as vozes do discurso de forma que falante e ouvinte formam a sua consciência linguística (VOLÓCHINOV, 2017). Desse modo, o procedimento utilizado pela fonoaudióloga, tendo em vista o CCP, permite que o profissional abra espaço para que sejam compartilhados pensamentos e sentimentos sobre como o zumbido afeta a vida de cada um.

Então, após a fonoaudióloga em atendimento fazer uma analogia entre o zumbido e um instrumento com cores, afirmou que, da mesma forma em que existem intensidades de cor forte e mais fraca, o zumbido, apesar de sempre estar presente, mas com o passar do tempo pode ser que ele passe a ser menos incômodo, e que Cirineu passará a perceber menos agonia a ponto de não incomodar mais, ao contrário do desconforto que sente atualmente. Esse tipo de procedimento dialógico e discursivo (BAKHTIN, 2006a) nas conversas com o paciente contribui positivamente para que este trabalhe as emoções difíceis em sua vida (IDA INSTITUTE, 2018), e o ajuda a se sentir menos sozinho. O diálogo ajuda a focar no tratamento do paciente e nas necessidades individuais de cada um.

Por último, dentre os sujeitos selecionados para parte analítica, dispõe-se a escuta aberta com Joana.

#### Quadro 4: Conversa aberta com a paciente Joana

Proposições realizadas pela fonoaudióloga	Respostas
<b>F: Eu queria que a senhora agora pensasse se pudesse descrever seu zumbido em duas ou uma palavra o que a senhora me dizia, o que a senhora sente em uma palavra ou duas em relação ao zumbido.</b>	<b>J:</b> olhe eu vou dizer uma coisa a você o que eu sinto com relação ao zumbido, eu sinto muito desgosto, eu tenho, eu tenho, às vezes eu até choro, me aperreio e outra coisa porque ele me estressa.
<b>F: Humrum, tô entendendo. Olhe, mas olhe, a gente tá aqui pra lhe ajudar viu? (segurando na mão da paciente)</b>	<b>J:</b> (balançando a cabeça concordando), é muito difícil minha filha (chorando).
<b>F: A senhora tá aqui agora e eu queria que a senhora soubesse o seguinte, que a senhora não tá sozinha certo?</b>	<b>J:</b> Humrum (concordando, com a cabeça). Melhor, melhor pro meu bem-estar.

Fonte: Os autores.

A princípio, na conversa com Joana, a profissional afirmou que gostaria que ela descrevesse o zumbido em duas ou uma palavra, ou seja, o que ela sentia em uma palavra ou duas em relação ao zumbido. Joana não falou uma ou duas palavras, mas mencionou que sentia muito desgosto, e que, às vezes, tinha muita vontade de chorar, aborrecia-se, de forma que quaisquer fatores externos acabavam causando estresse.

Após a efetivação dessa pergunta norteadora inicial, a fonoaudióloga mencionou, então, que estava ali na representação de pessoas que se dispunham a ajudar, a contribuir para melhoria na qualidade de vida, tendo em vista possíveis ações em relação ao zumbido: “Humrum, tô entendendo. Olhe, mas olhe, a gente tá aqui pra lhe ajudar viu? (segurando na mão da paciente)”. E “A senhora tá aqui agora e eu queria que a senhora soubesse o seguinte, que a senhora não tá sozinha certo?”.

Nesse momento, é nítido o princípio da empatia por parte da profissional, uma vez que ela está dando espaço ao seu paciente para que ele expresse suas emoções, mostrando que compreende os seus sentimentos. É possível mostrar empatia com comentários que dão certeza para o paciente de que se está escutando ativamente, como: “Eu entendo que você quer que seu zumbido vá embora. – Eu também queria que isso acontecesse” (IDA INSTITUTE, 2018). É possível verificar que a aplicabilidade do princípio de empatia corrobora o ato dialógico de que “*Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem.* Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado” (BAKHTIN, 2006b, p. 351, grifos nossos).

Diante de toda a interação discursiva (VOLÓCHINOV, 2017) presente nas conversas, foi possível perceber que a profissional fonoaudióloga, a partir do momento que se utilizou de mecanismos de linguagem sob abordagem do CCP, trouxe elementos eficazes e ricos, que contribuem para melhoria na qualidade de vida dos pacientes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas reflexões circunscreveram a importância do aparato teórico-metodológico do dialogismo para aprofundamento de análises de discursos, em que é possível averiguar os posicionamentos assumidos por profissionais em seus locais de trabalho. Por meio da perspectiva dialógica, foi possível realizar uma análise do discurso do profissional fonoaudiólogo durante o atendimento de pacientes com zumbido utilizando o Cuidado Centrado na Pessoa.

A constatação da eficácia da conversa aberta por meio da Interação discursiva (VOLÓCHINOV, 2017) revela uma das contribuições que vêm sendo evidenciadas pela teoria bakhtiniana da linguagem, que não compreende os sujeitos como objetos fechados nem mecânicos, mas como seres constitutivamente dialógicos. Os resultados destacaram a importância do enfoque do CCP na prática em âmbito dialógico, visto que ele melhora a adesão e a eficácia do tratamento de pacientes com zumbido.

Em meio a esse povoamento de palavras, esperamos que esta pesquisa inspire outros trabalhos que problematizem estudos sobre as contribuições de dois grandes núcleos embaixadores: a) o Cuidado Centrado na Pessoa, cuja metodologia fortalece o modo como profissionais irão se posicionar frente a seus pacientes; e b) Os estudos discursivos para práticas clínicas, como no caso do atendimento da profissional fonoaudióloga.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, A. A. et al. Análise crítica dos métodos de mensuração do zumbido. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, São Paulo, v. 73, n. 3, p. 418-423, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-72992007000300019>
- BAGULEY, D.; MCFERRAN, D.; HALL, D. Tinnitus. **The Lancet**, [s. l.], v. 382, n. 9904, p. 1600-1607, 2013. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(13\)60142-7](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(13)60142-7)
- BAKHTIN, M. Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006a. p. 261-306.

- BAKHTIN, M. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. p. 337-358.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BARLOW, J. *et al.* Self-management approaches for people with chronic conditions: a review. **Patient Education and Counseling**, [s. l.], n. 48, p. 177-187, 2002. DOI: [https://doi.org/10.1016/s0738-3991\(02\)00032-0](https://doi.org/10.1016/s0738-3991(02)00032-0)
- BRAIT, B. Análise e Teoria do Discurso. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-31.
- DE MARCO, M. A. Do Modelo Médico ao Modelo Biopsicossocial: um projeto de educação permanente. **Revista Brasileira de Educação Médica**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 60-72, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-55022006000100010>
- DUCHAN, J. Maybe audiologists are too attached to the medical model. **Semin Hearing**, [s. l.], v. 25, n. 4, p. 347-54, 2004.
- DWAMENA, F. *et al.* Interventions for providers to promote a patient-centred approach in clinical consultations. **Cochrane Database of Systematic Reviews**, [s. l.], n. 1, v. 1, p. 1-13, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1002/14651858.CD003267.pub2>
- ESTEVES, C. C. *et al.* Audição, zumbido e qualidade de vida: um estudo piloto. **Revista CEFAC**, Campinas, v. 14, n. 5, p. 836-843, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1516-18462011005000107>
- FIGUEIREDO, R. R.; AZEVEDO, A. A. de; OLIVEIRA, P. de M. Análise da correlação entre a escala visual-análoga e o Tinnitus Handicap Inventory na avaliação de pacientes com zumbido. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, São Paulo, v. 75, n. 1, p. 76-79, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-72992009000100012>
- GERALDI, J. W. Concepções de linguagem e ensino de Português. In: GERALDI, J. W. *et al.* (org.). **O texto na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 39-53.
- GOULART, B.; CHIARI, B. Humanização das práticas do profissional de saúde: contribuições para reflexão. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 255-68, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232010000100031>
- GRANJEIRO, R. C. *et al.* Transient and distortion product evoked oto-acoustic emissions in normal hearing patients with and without tinnitus. **Otolaryngology-Head and Neck Surgery: Official Journal of American Academy of Otolaryngology-Head and Neck Surgery**, [s. l.], v. 138, n. 4, p. 502-506, 2008.
- GRENNESS, C. *et al.* Reabilitação audiológica centrada no paciente: perspectivas de idosos que possuem próteses auditivas. **International Journal of Audiology**, [s. l.], v. 53, p. 68-75, 2014.
- GUEDES, C. *et al.* A subjetividade como anomalia: contribuições epistemológicas para a crítica do modelo biomédico. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1-14, 2006.

GUIMARÃES, A. C. *et al.* Study of the relationship between the degree of tinnitus annoyance and the presence of hyperacusis. **Brazilian Journal of Otorhinolaryngology**, São Paulo, v. 80, n. 1, p. 24-28, 2014. DOI: <https://doi.org/10.5935/1808-8694.20140007>

HENRY, J. A *et al.* Revisão geral do zumbido: prevalência, mecanismos, efeitos e manejo. **Journal of speech, language, and hearing research**, [s. l.], n. 48, p. 1204-1235, 2005.

HICKSON, L. *et al.* Promoting the participation of adults with acquired hearing impairment in their rehabilitation. **Journal of the Academy of Rehabilitative Audiology**, [s. l.], n. 43, p. 11-26, 2010.

IDA INSTITUTE. **Tinnitus Management**. 2018. Disponível em: <https://idainstitute.com/tools/tinnitus/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

LAPLANTE-LÉVESQUE, A. *et al.* Um estudo qualitativo da tomada de decisão compartilhada em audiologia de reabilitação. **Journal of the Academy of Rehabilitative Audiology**, [s. l.], n. 43, p. 27-43, 2011.

LAWN S; SCHOO, A. Supporting self-management of chronic health conditions: Common approaches. **Patient Education and Counseling**, [s. l.], n. 80, p. 205-211, 2010.

MEAD, N.; BOWER, P. Patient-centredness: a conceptual framework and review of the empirical literature. **Social Science and Medicine**, [s. l.], n. 51, p. 1087-1110, 2000.

MEDVIÉDEV, P. A linguagem poética como objeto da poética. In: **O método formal nos estudos literários: Introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 131-163.

MICHIE, S. *et al.* Centrado no paciente na doença: o que é e isso importa? **Patient Education and Counseling**, [s. l.], n. 51, p. 197-206, 2003.

MILLER, E. Telemedicine and doctor-patient communication: a theoretical framework for evaluation. **Journal of Telemed Telecare**, [s. l.], v. 8, n. 6, p. 311-318, 2002.

NONDAHL, D. M. *et al.* Tinnitus and its risk factors in the Beaver Dam offspring study. **International Journal of Audiology**, [s. l.], v. 50, n. 5, p. 313-320, 2011. DOI: <https://doi.org/10.3109/14992027.2010.551220>

OITICICA, J.; BITTAR, R. S. M. Tinnitus prevalence in the city of São Paulo. **Brazilian Journal of Otorhinolaryngology**, São Paulo, n. 81, p. 167-76, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.bjorl.2014.12.004>

ONISHI, E. T. *et al.* Tinnitus and sound intolerance: evidence and experience of a Brazilian group. **Brazilian Journal of Otorhinolaryngology**, São Paulo, n. 84, p. 135-149, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.bjorl.2017.12.002>

POOST-FOROOSH, L. *et al.* Factors in client-clinician interaction that influence hearing aid adoption. **Trends Amplif.**, [s. l.], v. 15, n. 3, p. 127-39, 2011. DOI: <https://dx.doi.org/10.1177%2F1084713811430217>

ROSA, M. R. D. *et al.* Zumbido e ansiedade: uma revisão da literatura. **Revista CEFAC**, Campinas, v. 14, p. 742-754, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1516-18462012005000009>



- SANCHEZ, T. G. *et al.* Zumbido: características e epidemiologia. Experiência do Hospital das clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, São Paulo, v. 63, n. 3, p. 229-235, 1997.
- SANTANA, W. K. F. Explorando as multifaces da palavra: sobre a emergência de ultrapassar o teoreticismo e o imanentismo na/da linguagem. **Re-unir Revista**, Porto Velho, v. 6, n. 1, p. 65-80, 2019a.
- SANTANA, W. K. F. A ciência das ideologias e a filosofia da linguagem: nas tessituras de Volóchinov e o Círculo de Bakhtin. **Revista Diálogos**, Dossiê Relendo Bakhtin, Maringá, v. 7, n. 3, p. 205-220, out./dez. 2019b.
- STARFIELD, B. Is patient-centered care the same as person-focused care? **Portland: The Permanente Journal**, [s. l.], v. 15, n. 2, p. 63-69, 2011.
- STREET, R. L. *et al.* How does communication heal? Pathways linking clinician–patient communication to health outcomes. **Patient Education and Counseling**, [s. l.], v. 74, n. 3, p. 295-301, 2009.
- SWEETOW, R. **Counseling for hearing aid fittings**. San Diego: Singular, 1999.
- TODOROV, T. Prefácio. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem** - Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; Ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. **International classification of functioning, disability, and health**. Geneva: WHO, 2001.

# SOBRE LINGUAGENS, CORPOS E (CONTRA) POLÍTICAS: PRAXIOLOGIAS E LETRAMENTOS QUEER EM TEMPOS SOMBRIOS

## ON LANGUAGES, BODIES AND (COUNTER) POLITICS: QUEER PRAXIOLOGIES AND LITERACIES IN DARK TIMES<sup>1</sup>

Marco Túlio de Urzêda-Freitas\*

**Resumo:** Neste ensaio, que combina diferentes gêneros e vozes textuais, apresento uma reflexão situada sobre o potencial das praxiologias e letramentos queer na elaboração crítica destes tempos sombrios, marcados por crises sociais que têm estimulado a circulação de repertórios autoritários e neofascistas, assim como a banalização do mal e da vida no Brasil. Embasado por minhas memórias sobre alguns *acontecimentos políticos* que se deram no país entre 2013 e 2020, e movido pelos entrecruzamentos fomentados pela ideia de *imundície praxiológica*, proponho o *estranhamento* de um conjunto de atos de fala e oposições binárias que produziram e atravessam este cenário de crises. Em seguida, compartilho algumas premissas sobre o trabalho com letramentos queer, as quais são exemplificadas por duas experiências em um Instituto de Ensino Superior, na cidade de Goiânia-GO. Para concluir o ensaio, apresento a minha percepção dos letramentos queer como *contrapolítica*, isto é, como espaço de construção de resistências afetivas a projetos políticos institucionalizados que (re)produzem enquadres de autoritarismo, violência e morte.

**Palavras-chave:** Linguagem(ns). Corpos. (Contra)Políticas. Praxiologias queer. Letramentos queer.

**Abstract:** In this essay, which combines different textual genres and voices, I present a situated reflection on the potential of queer praxiologies and literacies in the critical elaboration of these dark times, marked by social crises that have stimulated the circulation of authoritarian and neo-fascist repertoires, as well as the banality of evil and life in Brazil. Based on my memories of some *political events* that took place in the country between 2013 and 2020, and influenced by the border movements fostered by the idea of *praxiological filth*, I propose the *queering* of a set of speech acts and binary oppositions that have produced and crossed this crisis scenario. Next, I share some considerations on the work with queer literacies, which are exemplified by two experiences at an Institute of Higher Education in the city of Goiânia-GO, Brazil. To conclude, I present my notion of queer literacies as *counterpolitics*, that is, as a site for the construction of affective resistances to institutionalized political projects that (re)produce frames of authoritarianism, violence, and death.

**Keywords:** Language(s). Bodies. (Counter)Politics. Queer praxiologies. Queer literacies.

---

\* Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Goiás (UFG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7203-585X>. E-mail: <marcotulioufcultura@gmail.com>.

<sup>1</sup> Agradeço às/aos colegas do grupo de pesquisa *Transição* pela leitura crítica do ensaio e pelas valiosas questões, apontamentos e diálogos compartilhados.

“Cause your world’s in so much pain  
‘Cause your world is  
‘Cause your world is  
Up in flames.”  
(Madonna, 2019a)

**Figura 1:** Manifestação contra o governo federal (2015)



Fonte: Imagem extraída de G1 Rio.<sup>2</sup>

Os anos de 2015 e 2016 foram períodos de intensa crise política no Brasil. Uma crise que acirrou a polarização iniciada em junho de 2013 e dividiu os brasileiros em dois grupos. De um lado, estavam aqueles que apoiavam o impeachment da então Presidenta da República, Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT). Do outro lado, estavam aqueles que se opunham ao que acreditavam ser um Golpe Parlamentar contra a Democracia. Essa divisão binária produziu uma série de conflitos em todo o país, como mostra a Figura 1, que retrata o momento em que um homem era hostilizado em uma manifestação contra o governo federal, no Rio de Janeiro.

Um dos eventos que mais me marcou, entre 2015 e 2016, foi a agressão sofrida por um casal que vestia camisetas vermelhas em um protesto contra o governo Dilma, em Curitiba. O caso foi mencionado por Marina Rossi em um texto publicado no site do *El País*<sup>3</sup>, em agosto de 2015:

Em Curitiba, um casal foi agredido porque vestia camisetas vermelhas, o que provocou a ira dos manifestantes anti-Dilma, que se caracterizaram por vestir roupas verde e amarela. A camiseta do rapaz, que tinha uma imagem de Che Guevara estampada, foi arrancada do seu corpo e, depois, incendiada. O rapaz tomou socos e chutes dos presentes. Ambos ficaram feridos e tiveram de ser escoltados pela polícia. (ROSSI, 2015, n.p.)

<sup>2</sup> Imagem disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/manifestacao-anti-governo-reune-milhares-na-orla-de-copacabana.html>. Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>3</sup> Ao longo do texto, utilizo o *itálico* para dar ênfase e as *aspas* para marcar ironia, metáfora ou citação literal.

Como se pode notar, o principal motivo do embate foi a cor das camisetas que o casal vestia, possivelmente identificada como afronta pelxs manifestantes que vestiam as cores verde e amarelo – pelo fato de vermelho ser a cor predominante da bandeira petista. Inúmeros conflitos dessa natureza aconteceram pelo Brasil, inclusive em contextos ordinários, fora das paixões exacerbadas que se observavam nas manifestações contra o governo federal. Os casos de agressão motivados pela cor da roupa me marcaram tanto que, certo dia, me peguei retirando a camiseta vermelha que havia escolhido para ir trabalhar – eu adoro vermelho! – e tendo que pensar em qual camiseta poderia vestir. Fiquei um tempo sentado na cama, olhando fixamente para o guarda-roupa e pensando... Naquele momento, eu percebi que alguma coisa errada estava acontecendo. Afinal, em um Estado Democrático, ninguém deveria ter medo de sair às ruas vestindo determinada cor, pois um dos principais valores da Democracia é justamente a liberdade de escolha e manifestação. Naquele instante, eu percebi que estávamos, mais uma vez, entrando em uma fase delicada da nossa história.

A partir da consolidação do Golpe Parlamentar de 2016 (AVRITZER, 2016; BORBA, 2019; MELO; VAZ, 2018; SOUZA, 2016), uma teia de eventos controversos se desenrolou no cenário político brasileiro. O primeiro foi a abordagem parcial da Justiça na condução de investigações contra o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do PT. Como mostram as reportagens da série *Vaza Jato* (BRASIL, 2019), a coletânea organizada por Proner *et al.* (2017) e as ponderações de Carvalho e Fonseca (2019), essa abordagem teve por objetivo impedir a candidatura de Lula nas eleições presidenciais de 2018 e pavimentar o caminho para a ascensão da extrema direita ao poder. Além disso, a condenação do ex-presidente poderia contribuir para consolidar o projeto de ódio ao PT e aos partidos de esquerda que se articulava desde 2013. Em 28 de outubro de 2018, Jair Bolsonaro, ex-militar da reserva e simpatizante declarado de políticas conservadoras e autoritárias, foi eleito Presidente do Brasil. A partir daí, começamos a testemunhar o desmantelamento de todo e qualquer projeto de cunho progressista que ainda nos restava. Hoje, temos que lidar com uma crise política mais acirrada que a de 2015-2016 e, ao mesmo tempo, com uma das maiores pandemias já vivenciadas pela humanidade. Ao todo, mais de 5.300.000 pessoas foram infectadas e mais de 156.000 pessoas morreram por conta da Covid-19<sup>4</sup> até o momento no país, realidade que o atual governo tem feito questão de relativizar e, por vezes, ignorar.

Como em outros países, a nossa situação pandêmica fez com que os problemas sociais com os quais convivemos desde sempre se projetassem de modo visceral. As desigualdades historicamente construídas em torno de categorias como *raça, classe, gênero, sexualidade e idade* foram potencializadas a tal ponto que não há mais como fingir que elas não existem. As pessoas idosas são as que mais inspiram cuidados e as que mais necessitam de assistência hospitalar. As pessoas pobres e negras são as que mais morrem e sofrem com as restrições do isolamento social. O grupo mais desassistido pelo Estado, no tocante às políticas de saúde, são as comunidades indígenas. A violência contra as mulheres aumentou consideravelmente em muitos estados nos períodos de quarentena. Várias mulheres e homens cis e transgênerxs, que dependem das ruas para sobreviver, tiveram a sua renda comprometida. As drag queens, que geralmente atuam em contextos noturnos, foram impedidas de trabalhar devido ao fechamento

<sup>4</sup> Esses números têm como base as informações do Consórcio de Veículos de Imprensa, obtidas através de dados oficiais das secretarias estaduais de saúde, em 25 out. 2020.

dos bares e boates. Entre outros problemas que, segundo Leandro Karnal (2020), revelam as consequências que as nossas escolhas produziram socialmente. Em âmbito global, Judith Butler (2020, n.p.) acredita que a pandemia fez com que a “brutalidade do capitalismo se [apresentasse] às claras, sem nenhum pudor”.

Embora sejamos frutos de uma sucessão de tempos sombrios e marcados por disputas violentas, acredito que o momento atual nos permite dizer que vivemos tempos mais sombrios que outros. Como Arendt (1987, p. 20), entendo que a obscuridade avança na medida em que “o âmbito público se [obscorece] e o mundo se [torna] tão dúbio que as pessoas [deixam] de pedir qualquer coisa à política além de que mostre a devida consideração pelos seus interesses vitais e liberdade pessoal”. Ainda com base na autora (ARENDDT, 2000), acredito que a vida se torna mais sombria quando o *mal banal* se impõe como elemento estruturante das relações sociais, isto é, quando os sujeitos começam a se engajar sistematicamente na prática de atos perversos de forma irrefletida, como se estivessem cumprindo um mero dever burocrático. O efeito mais pernicioso dessa realidade é que, ao tornar-se palco da banalização do mal, a sociedade passa a mobilizar repertórios que performam a banalização da vida, em sentido mais amplo, o que colabora para a construção “legal” de cenários de violência, destruição e morte (MBEMBE, 2019). No contexto brasileiro, essa dinâmica obscura pode ser observada tanto no campo *político*, uma vez que temos assistido à falência gradual do nosso precário sistema democrático, quanto no campo da *existência*, no sentido de estarmos expostos a um amplo campo de forças e práticas violentas naturalizadas. Esse *enquadre de guerra*, como diria Butler (2009), tem produzido em nós uma insegurança crônica generalizada, fazendo-nos experimentar, cotidiana e repetidamente, o medo de ter os nossos direitos e as nossas vidas depredadas.

A onda de obscuridade que tem se instalado no Brasil e em outras partes do mundo é corajosamente explorada por Madonna (2019a) em seu álbum *Madame X*. Na música *Dark ballet – Balé sombrio* –, a cantora propõe uma recontextualização da morte de Joana D’Arc sob a ótica dos tempos atuais, de modo a traçar um paralelo entre as duas épocas. A letra parece materializar os pensamentos de uma Joana D’Arc contemporânea, formada por múltiplas vozes, que evoca repertórios do passado para se posicionar em relação ao presente. Em certo momento, declara: “Elxs são tão inocentes. Elxs acham que não estamos cientes dos seus crimes. Nós sabemos. Apenas não estamos prontxs para agir”<sup>5</sup>. O videoclipe da música (MADONNA, 2019b) nos permite entender que o pronome *elxs* remete tanto àquelxs que condenaram Joana D’Arc à fogueira quanto àquelxs que atualmente preparam o cenário para a execução de determinados corpos. O que se pretende dizer é que a história se repete. No videoclipe, Joana D’Arc é uma mulher transexual, negra e HIV positiva, representação que se coloca como símbolo de um mundo “em chamás”, como diz a epígrafe do ensaio. No documentário *O Mundo de Madame X*, Madonna (2019c) conclui: “*Dark ballet* é o tipo de dança que todxs estamos dançando neste momento”.

<sup>5</sup> As citações originalmente escritas em inglês são de minha autoria.

Figura 2: Cena do videoclipe da música *Dark ballet*



Fonte: Imagem extraída do videoclipe.<sup>6</sup>

No Brasil, entendo que esse *Balé sombrio* começou a se construir discursivamente no dia 17 de abril de 2016, durante a sessão da Câmara dxs Deputadxs que aprovou a instauração do processo de impeachment contra a então Presidenta Dilma Rousseff. Aqui, me refiro, mais especificamente, ao momento em que Jair Bolsonaro, na época deputado federal, dedicou o seu voto – favorável ao impeachment/Golpe – a um sujeito reconhecido pela Justiça brasileira como torturador da Ditadura Civil-Militar: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff”<sup>7</sup>. A classificação do homenageado como *o pavor de Dilma Rousseff* deve-se ao fato de Ustra ter sido um dos militares que torturaram a ex-presidenta quando ela esteve presa. O silêncio do Estado, das instituições e de grande parte dxs brasileirxs frente àquele ato de fala injurioso (BUTLER, 1997) teve como efeito a legitimação do *mal banal* (ARENDT, 2000) como forma não apenas de fazer política, mas também de conduzir as relações sociais no Brasil. Na contramão da injúria perpetrada pelo colega, o então deputado federal Jean Wyllys dedicou o seu voto – contrário ao impeachment/Golpe – “[à] população LGBT, [ao] povo negro exterminado nas periferias, [aos] trabalhadores da cultura, [aos] sem teto, [aos] sem terra”<sup>8</sup>. Em seguida, cuspiu na direção do ex-militar da reserva. Foi a partir desse complexo arranjo de performances sociodiscursivas que a livre circulação de repertórios neofascistas e a reiterada articulação de protestos antifascistas ganharam espaço em nossa história recente. Com base em Foucault (1980), pode-se dizer que, naquele contexto, tivemos a oportunidade de observar como operam as relações de poder e como se formam as resistências.

<sup>6</sup> Imagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uagw4zser8>. Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>7</sup> Trecho da fala integralmente disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YvC1hdOh264>. Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>8</sup> Trecho da fala integralmente disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BkgXS8iKnWY>. Acesso em: 25 out. 2020.



**Figura 3:** Reação de Jean Wyllys ao voto injurioso de Jair Bolsonaro (2016)

Fonte: Imagem extraída de O Globo.<sup>9</sup>

Atualmente, vivemos sob a ameaça de uma obscuridade que se revela, sobretudo, nos efeitos dos atos de fala, das compreensões binárias e das políticas instauradas pelo governo de Jair Bolsonaro, as quais ecoam uma aliança entre valores neoliberais e neopentecostais, além de flertarem muito proximamente com repertórios neofascistas. Com base na discussão de Sousa-Santos (2007), acredito que o atual governo se apresenta como um exemplo dos chamados *fascismos sociais*, entendidos como regimes sociais pluralistas que se mantêm em contextos democráticos através de relações de poder amplamente desiguais. Uma de suas principais características “é a segregação social dos excluídos por meio de uma cartografia urbana dividida em zonas selvagens e zonas civilizadas”, divisão que geralmente se converte em um “critério geral de sociabilidade”, isto é, “em um novo espaço-tempo hegemônico que perpassa todas as relações sociais, econômicas, políticas e culturais” (SOUSA-SANTOS, p. 80). No caso do governo Bolsonaro, o *fascismo social* também se expressa por meio do que poderíamos chamar de um *oportunismo sádico*. Afinal, estamos falando de um projeto de poder que tem se aproveitado do pânico em relação à pandemia da Covid-19 para instaurar uma *batalha* pelo significado de termos/princípios caros ao bem-estar social e ao Estado Democrático de Direito, como *liberdade, censura, justiça, verdade e democracia*.

Como se trata de uma batalha que se materializa, em grande parte, via discurso e que envolve uma organização dos corpos em torno de múltiplas textualidades, sinto-me instigado a refletir sobre o potencial das praxiologias<sup>10</sup> e letramentos queer na elaboração crítica deste cenário de disputas. Inspirado por autorxs como Jagose (1996), Sullivan (2003), Louro (2004), Preciado (2011) e Miskolci (2012), entendo as praxiologias queer como repertórios plurais, moventes e, por vezes, contraditórios de conhecimento que se encontram no objetivo de construir propostas analíticas da *normalização*. Não se trata de visibilizar identidades marginalizadas

<sup>9</sup> Imagem disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/bolsonaro-nega-insultos-jean-wyllys-se-diz-alvo-de-perseguiçao-politica-20439233>. Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>10</sup> Neste ensaio, o termo *praxiologia* é utilizado como uma alternativa à palavra *teoria* e, conseqüentemente, ao binarismo *teoria-prática*, na medida em que remete a todos os saberes e ações que nos constituem em nosso fazer (onto)epistemológico.

ou de produzir um sujeito protagonista para um movimento. O que se propõe é analisar como e por que determinados corpos e performances se tornam marginalizadas e como esse processo interpela os sujeitos que participam das tramas sociais. Preciado (2011, p. 18) sugere que pensemos em uma *política das multidões queer*, que articule “uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária”, operando em favor de “uma desontologização do sujeito”. Obviamente, os movimentos identitários ainda se mostram relevantes – e necessários – para certos grupos, pois vivemos em um mundo atravessado por desigualdades, interdições e violências. No entanto, é preciso reconhecer que as disputas identitárias também estão sujeitas à (re)produção de discursos que reiteram normas regulatórias, excludentes e punitivas de ser e estar no mundo. Daí o esforço das praxiologias queer de pensar em caminhos *pós-identitários* para a vida social.

A meu ver, esses caminhos partem da ideia de que nada existe fora do discurso, o que significa dizer que nada existe fora da cultura, da história, da ideologia e da linguagem. Assim, tenho evitado quaisquer tentativas de essencialização dos corpos, pois acredito que essas materialidades são discursivamente (re)produzidas (BUTLER, 1993) e estão sempre à deriva, em um constante processo de *tornar-se*. No que se refere às identidades, tendo a concordar com Butler (1990), no sentido de compreendê-las como frutos de performances repetidamente encenadas pelos sujeitos no mundo social. Trata-se de repertórios ficcionais dos quais nos valem para dizer quem somos – ou acreditamos ser – em um dado contexto, que também está sempre em movimento. A desconstrução de binarismos identitários, tais como *homem-mulher* e *heterossexual-homossexual*, pode ser uma estratégia profícua para o desvelamento dessa ficcionalidade, na medida em que, sob a ótica de Derrida (1973 [1967]), ela possibilita explicitar os jogos de *presença* e *ausência* que constituem esses binarismos, mostrando como os seus elementos são interdependentes e como as suas classificações dicotômicas produzem hierarquias e mascaram outras possibilidades de significação. Nessa perspectiva, acredito que as praxiologias queer se deslocam para além das performances de gênero e sexualidade, que constituem o seu território fundador, podendo ser evocadas para desconstruir quaisquer categorias, eventos, performances ou práticas sociais que se mantêm através de mecanismos discursivos e binários.

O entrecruzamento das praxiologias queer com os estudos sobre letramentos se dá justamente no interesse de ambos os campos pelo discurso e pela produção de significados. A primeira questão que eu gostaria de ressaltar é a minha escolha pelo uso da palavra *letramento* sempre no plural, o que reflete uma compreensão situada e movente das práticas e eventos de letramento, bem como das materialidades e recursos que diferentes espaços de leitura podem mobilizar. Sendo assim, na esteira de autorxs como Souza (2011), Rocha (2013), Urzêda-Freitas (2018) e Rezende (2020), entendo os letramentos como práticas discursivas que resultam de eventos mediados por múltiplos repertórios textuais além do texto escrito, como a fala, a música, as propagandas, os filmes, os corpos, as performances e a realidade social. Como pondera Rezende (2020, p. 10), letramentos são experiências ontoepistêmicas nas quais “[l]íngua, corpo e lugar se fundem na enunciação e na construção dos significados”. Isso porque, de acordo com a autora, são experiências pluritópicas e pluriversas que “consideram a diferenciação colonial e as feridas coloniais”, o que as torna “uma travessia [não normatizada] no transcurso da poética da vida em constante fazer” (REZENDE, 2020, p. 14). Uma vez compreendidos como práticas que extrapolam a leitura e a escrita formais, pode-se dizer que os letramentos não se restringem à escola, expandindo-se para uma série de outros contextos pelos quais os sujeitos transitam,

como a rua, o trabalho, o comércio, a igreja e a própria casa. Para mencionar o termo sugerido por Kleiman (1995), todos esses contextos se apresentam como *agências de letramento*.

Um dos princípios que informam a minha compreensão dos letramentos queer é que a linguagem não apenas descreve, mas (re)produz a realidade à qual se refere. Ao dizer, nos valem de repertórios já disponíveis para conferir existência ao mundo social e material, o que se dá por meio de repetições com potencial transgressivo, isto é, de repetições que, não podendo se concretizar de forma exata, abrem espaço para a circulação de outros repertórios de sentido (ROCHA, 2013). Esse princípio, referido por Derrida (1977) como *iterabilidade*, permite uma compreensão da linguagem como performance, a qual se funda na ideia de que as nossas práticas de linguagem performam sentidos que apontam para quem somos – ou acreditamos ser – no mundo e que (re)constroem esse mundo *no ato* da performance. Nessa linha de raciocínio, entendo os letramentos queer como práticas discursivas situadas que têm por objetivo colocar em xeque repertórios estanques de significação e concepções binárias sobre os corpos, os sujeitos, as identidades e o mundo social, de modo a construir um quadro de propostas analíticas da normalização. Os corpos acabam recebendo uma atenção especial nesse processo, uma vez que o corpo ocupa uma posição de destaque nos enquadres de disputa, afinal, é “nele [que] estão inscritas as regulações sociais” (PINTO, 2007, p. 12). Seja qual for a disputa, é dos corpos que se trata e é para os corpos que se destinam as forças que ela (re)produz.

A construção de propostas analíticas queer envolve o reconhecimento de que essas praxiologias comumente emergem de territórios (onto)epistemologicamente fronteiriços, marcados pelo diálogo *entre* diferentes áreas do conhecimento e/ou lógicas de saber-existência. Ao problematizarem visões que defendem a pureza linguística e uma suposta necessidade de *higienização verbal*, Borba e Lopes (2018, p. 259) sugerem o uso de escrituras imundas como forma de “[tirar] a língua de um lugar de pureza e lhe [contaminar] com usos mundanos, políticos e éticos”. Assim, propostas como o uso do *x* no lugar da marcação binária de gênero – a qual adoto neste ensaio – se configuram como formas de *imundície verbal*, que “desafiam o purismo linguístico, embaralham os binarismos do nível sistêmico (oralidade/escrita; significado/significante, etc.), contaminam a língua com uma agenda política e assim tiram-na de sua zona asséptica de conforto” (BORBA; LOPES, 2018, p. 260). Inspirado por essa proposta, acredito que a produção de saberes queer esteja respaldada pelo que poderíamos chamar de *imundície praxiológica*, que seria, basicamente, uma postura que fomenta o entrecruzamento de múltiplos repertórios (onto)epistemológicos na construção de conhecimentos. Parafraseando Borba e Lopes (2018), ao entrelaçar vozes e perspectivas diversas, oriundas de diferentes lógicas de saber-existência, desafia-se o purismo científico, embaralham-se as distinções e as hierarquias praxiológicas, contamina-se a ciência com uma agenda política e subversiva, e tiramo-nos de nossas zonas estagnadas de conforto. Tal como argumenta Moita Lopes (2020), o que se propõe é uma “total promiscuidade das disciplinas” como forma de criar inteligibilidades críticas sobre e para a vida social contemporânea.

Neste ponto, cabe, então, perguntar: como as praxiologias e letramentos queer podem nos ajudar a compreender – e a viver – em tempos mais sombrios que outros? Acredito que a maior contribuição desses repertórios em nosso atual contexto é que eles nos possibilitam transitar por diferentes espaços para elaborar o que está acontecendo e construir praxiologias alternativas em nosso fazer (onto)epistemológico. Tais repertórios nos permitem compreender a

realidade obscura em que vivemos como um texto e, por assim dizer, como um dado ficcional, o que implica reconhecê-la como resultado de um conjunto de mecanismos e performances discursivas que podem ser *estranhadas*. A palavra *estranhar* está relacionada a uma das possíveis traduções do termo *queer* para o português do Brasil – *estranho* –, remetendo-se à intenção de colocar sob suspeita a aparente naturalidade de alguns eventos que marcam estes tempos sombrios. O meu *estranhar* envolve, portanto, o reconhecimento da *fabricação* da nossa realidade atual e, conseqüentemente, dos mecanismos discursivos que possibilitaram a sua emergência. Dentre esses mecanismos, me concentrarei em um grupo de atos de fala e oposições binárias que contribuíram para produzir essa obscuridade e que têm exercido um papel significativo em sua manutenção.

Com base na visão performativa da linguagem (AUSTIN, 1975), compreendo os *atos de fala* como enunciados que não apenas descrevem o dito “real”, mas produzem efeitos sobre ele. Essa é uma noção primordial para se entender o conceito de *performatividade*, que remete à propriedade da linguagem de produzir o que ela supostamente descreve *no ato* da performance discursiva (BORBA, 2014; BUTLER, 1997; PINTO, 2007). Como pondera Rocha (2013, p. 44), as palavras não são formas para a realização de ações: “as palavras são a própria ação”. Outro conceito importante é que a linguagem é um fenômeno indexical, isto é, que “o signo sempre aponta para o movimento dinâmico do significado na sócio-história” (FREITAS; MOITA LOPES, 2019, p. 151). O meu uso desse conceito se relaciona, mais especificamente, à ideia de *indexicalidade social*, segundo a qual a linguagem sempre aponta para determinadas posições, qualidades e/ou fluxos, permitindo a identificação de diferentes hierarquias e vinculações socio-identitárias (BUCHOLTZ; CURTIN, 2009; HALL, 2010; RITCHIE, 2017). Tal ideia nos leva a compreender os atos de fala como *atos de corpo* (PINTO, 2002), uma vez que os enunciados precisam do corpo físico e socioculturalmente marcado – e ritualizado – para cumprir a sua trajetória indexical e performativa. Nas palavras de Pinto (2007, p. 106), “a presença material e simbólica do corpo na execução do ato [de fala] é uma marca que se impõe no efeito linguístico”.

A escolha do grupo de atos de fala e oposições binárias focalizado a seguir se deu a partir das minhas memórias sobre alguns *acontecimentos políticos* (CARVALHO, 2019) que se passaram no Brasil entre os anos de 2013 e 2020. Dessa forma, este ensaio se insere em uma perspectiva das experiências de vida como projeto legítimo de conhecimento, na medida em que reflete uma *busca de sentido* “centrada num aspecto particular de nós mesmos ou do nosso ser em relação com o mundo” (JOSSO, 2004, p. 99). Em um plano ainda mais pessoal, apresento, aqui, uma elaboração material/escrita das inquietações que têm me acompanhado nos últimos 7 anos, desde que comecei a perceber que “algo no nosso tecido social começa[va] a mudar” (DEMOCRACIA EM VERTIGEM, 2019, n.p.). Trata-se, portanto, de uma construção textual e praxiologicamente situada (HARAWAY, 1995 [1988]), a qual se alinha com perspectivas contemporâneas da linguística aplicada (LA). Para Moita Lopes e Fabrício (2019), xs pesquisadorxs em LA devem buscar uma *proximidade crítica* com os seus estudos, o que significa *localizar-se* ontologicamente neles, já “que modos de falar, sentir, sofrer, gozar etc. são inseparáveis do ato de pesquisar” (MOITA LOPES; FABRÍCIO, 2019, p. 713). Desse modo, as reflexões compartilhadas neste ensaio, especialmente as que serão focalizadas a partir de agora, resultam do entrecruzamento de vários repertórios semióticos, textuais, discursivos e praxiológicos que compõem a minha *proximidade crítica* com os eventos em destaque e com o meu próprio fazer acadêmico.

**Figura 4:** Manifestação “anticorrupção” no Congresso Nacional (2013)

Fonte: Imagem extraída de Wikipedia.<sup>11</sup>

Os atos de fala que produziram a obscuridade que atualmente assola o Brasil derivam de três momentos de uma *crise política* que marca a nossa história recente: a revolta das classes dominantes<sup>12</sup> contra o projeto de poder dos governos petistas (2013-2015); a articulação e consumação do Golpe Parlamentar contra Dilma Rousseff (2015-2016); e a eleição de Jair Bolsonaro para a Presidência da República (2018). No tocante ao primeiro momento, um dos atos de fala que mais marcaram o período foi *Não é por vinte centavos!*, que começou a ser proferido, sobretudo pelas elites e classes médias, durante as manifestações contra o aumento de R\$0,20 no preço da passagem de ônibus, em junho de 2013. A repetição desse ato de fala fez com que as reivindicações das classes populares fossem gradativa e sutilmente deslegitimadas e apagadas daquele cenário de protesto, que passou a ter a voz das classes dominantes como protagonista de uma suposta e pitoresca *luta contra a corrupção*. O que se pretendia dizer era que o objetivo daquela revolta “popular” não era contestar o novo preço do transporte coletivo, mas protestar contra questões de maior amplitude social, como a corrupção institucionalizada da política brasileira. Melo e Vaz (2018, p. 25) argumentam que esse deslocamento confuso de vozes e demandas, marcado pela intervenção conservadora das elites e classes médias, evidenciam a “disputa sobre o sentido” que atravessou as Manifestações de Junho e que serviu de base para futuras instabilidades democráticas no país.

Outro ato de fala bastante simbólico do momento, e que se converteu em uma das principais marcas discursivas das manifestações “anticorrupção”, foi *O gigante acordou!*. O objetivo da insistente repetição desse enunciado era construir a ideia de que, após um longo período de negligência, os brasileiros haviam se tornado conscientes dos jogos espúrios que estruturam a política nacional. Ambos os atos de fala em destaque – *Não é por vinte centavos!* e *O gigante acordou!* – tiveram como principal efeito a mobilização de repertórios discursivos que possibilitaram a articulação do Golpe Parlamentar de 2016 (AVRITZER, 2016; MELO; VAZ, 2018;

<sup>11</sup> Imagem disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornadas\\_de\\_Junho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornadas_de_Junho). Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>12</sup> Neste ensaio, os termos *classes dominantes* e *classes populares* são evocados para designar os grupos sociais cujos interesses políticos, econômicos e culturais são, respectivamente, garantidos ou priorizados, e ignorados ou relativizados pelas políticas de Estado.



SOUZA, 2016). Além disso, tais enunciados fomentaram a construção de um nacionalismo exacerbado e agressivo, que, por sua vez, resultou na instituição arbitrária de três *inimigos da pátria*: o governo Dilma, o PT e os partidos de esquerda. Considerando o fúnebre silêncio das ruas e das “vozes anticorrupção” frente às práticas corruptas mobilizadas após a destituição de Dilma Rousseff – as quais incluem o governo de Jair Bolsonaro –, pode-se afirmar que aquelas manifestações nunca foram contra a corrupção, mas contra o projeto de poder dos governos petistas, que, apesar das alianças e movimentos eticamente questionáveis, promoveram abalos significativos na ordem hegemônica que sempre estruturou a realidade social brasileira. Como ressaltam Melo e Vaz (2018, p. 29), o lugar de *guerreiro da integridade* levou as classes dominantes a acreditarem que “lutava[m] pelo bem comum e não porque estivesse[m] incomodada[s] com a perda de privilégios materiais e simbólicos”.

Em relação ao segundo momento da nossa história recente, quatro atos de fala estão intimamente relacionados à articulação e consumação do Golpe Parlamentar de 2016: *Dilma burra*; *Dilma vadia*; *O PT destruiu o país*; e *Fora Dilma! Fora PT!*. A enunciação dos dois primeiros atos de fala possibilitou a mobilização de repertórios que atestavam a incapacidade de gestão e a irresponsabilidade política da então Presidenta, o que se deu por meio de argumentos fortemente enraizados em prerrogativas sexistas e misóginas. Sobre essa questão, Borba (2019, p. 172) explica que dizeres como *Dilma vadia*, amplamente proferidos na época, se configuraram como “signos injuriosos que não endereçavam a administração do país, mas questões de gênero e sexualidade”, o que nos permite compreender “a circulação do ódio e a configuração de certas (in)sensibilidades políticas”. Por sua vez, o terceiro ato de fala – *O PT destruiu o país* – motivou a produção de repertórios que levaram grande parte da população brasileira a eleger o PT como o único responsável pela crise econômica que o país enfrentava. Ao compreender a Presidenta Dilma como incapaz e irresponsável politicamente, e tendo em mente a ideia de que o seu partido destruiu o Brasil, nada parecia mais lógico e cabível do que fazer “um grande acordo nacional”<sup>13</sup> e destituí-la do cargo. Esse foi um dos efeitos mais notáveis do último ato de fala – *Fora Dilma! Fora PT!* –, que se tornou uma espécie de “grito popular” que materializava o suposto desejo político da nação.

Além de produzir as condições sociodiscursivas para a consolidação do Golpe de 2016, que representou “um golpe nas ilusões democráticas geradas pelos limites próprios da ordem burguesa (e de sua democracia)” (BRAZ, 2017, p. 89), a reiterada mobilização desses quatro atos de fala produziu uma resistência coletiva aos partidos de esquerda e a repertórios políticos progressistas. Foi esse arranjo perverso e leviano que possibilitou à extrema direita *sair do armário* (MESSEMBERG, 2017) e movimentar o seu *conservadorismo reacionário* (BRAZ, 2017) na produção de “uma *nova hegemonia* que [criasse] condições ideais para a reprodução dos interesses capitalistas num cenário novo”, o qual requeria a construção de “um *novo bloco de poder*” (BRAZ, 2017, p. 94, grifos do autor).

<sup>13</sup>Estes termos foram utilizados pelo ex-presidente da Transpetro, Sérgio Machado, em uma conversa com o então senador licenciado Romero Jucá, a qual evidencia a intenção política por trás da articulação do impeachment de Dilma Rousseff. A íntegra da conversa encontra-se disponível no seguinte endereço: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml>. Acesso em: 25 out. 2020.



**Figura 5:** Julgamento do impeachment de Dilma Rousseff (2016)

Fonte: Imagem extraída de El País.<sup>14</sup>

Entre a consumação do Golpe Parlamentar que destituiu Dilma Rousseff e a campanha eleitoral de 2018, um evento contribuiu, sobremaneira, para a vitória de Jair Bolsonaro: a prisão de Lula. Como já mencionado, essa prisão resultou, em grande parte, da abordagem parcial da Justiça brasileira, materializada na figura do então juiz Sérgio Moro, frente a investigações contra o ex-presidente. Naquele meio-tempo, atos de fala como *Lula ladrão!* foram agregados aos já populares *O PT destruiu o país* e *Fora PT!*, de modo a produzir uma imagem de “clamor popular” contra o suposto *partido mais corrupto de todos os tempos*. Carvalho e Fonseca (2019) entendem a prisão de Lula e seus eventos correlatos como *acontecimentos políticos* respaldados pelas mídias tradicionais e que apresentam dimensões de violência e notória parcialidade. Com base na coletânea de Proner *et al.* (2017), xs autorxs argumentam que esses *acontecimentos* tiveram “motivações mais políticas do que jurídicas” e que o seu real objetivo era interferir “no processo eleitoral de 2018, que teve Lula em primeiro lugar em todas as pesquisas de intenção de votos mesmo após seu encarceramento” (CARVALHO; FONSECA, 2019, p. 101). Com a prisão do ex-presidente, a chapa do PT foi composta pelo professor da Universidade de São Paulo (USP) e ex-prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, e pela jornalista e ex-deputada federal, Manuela d’Ávila, mudança que repercutiu negativamente na campanha eleitoral do partido.

<sup>14</sup> Imagem disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/30/politica/1472521971\\_061763.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/30/politica/1472521971_061763.html). Acesso em: 25 out. 2020.

Figura 6: Interrogatório do ex-presidente Lula em Curitiba (2018)



Fonte: Imagem extraída de Veja.<sup>15</sup>

No que diz respeito à eleição de Jair Bolsonaro para a Presidência da República, o ato de fala mais representativo do momento foi o seu slogan de campanha: *Brasil acima de tudo. Deus acima de todos*. A primeira parte do ato, *Brasil acima de tudo*, que faz alusão ao mote nazista *Deutschland über alles – Alemanha acima de tudo* –, contribuiu para consolidar o projeto nacionalista iniciado nas manifestações de 2013, reforçando as performances identitárias que se esperavam dxs brasileiroxs ditxs *patriotas* e estigmatizando as que destoavam daquele padrão arbitrariamente imposto. Em diálogo com Moll Neto (2017, p. 289, grifos meus), pode-se dizer que essa visão dicotômica se apresentou – e ainda se apresenta – como uma “*fronteira verbalizada*, que opõe o que é *benigno* [patriotas] e o que é *maligno* [não patriotas] em vários níveis”, mostrando-se, por assim dizer, “fundamental para definição da concepção de nação [que] sustenta um projeto político que busca ser hegemônico”. Por sua vez, a segunda parte do ato de fala – *Deus acima de todos* – teve como efeito a adesão de uma parcela expressiva da dita *comunidade cristã* brasileira, especialmente de grupos evangélicos, à campanha de Jair Bolsonaro, cujo plano de governo refletia os seus ideais conservadores e excludentes. Embasada por uma concepção de discurso como performance, Guirado (2019, p. 5) entende o slogan *Brasil acima de tudo. Deus acima de todos* como a materialização de um compromisso firmado pela *campanha eleitoral* do então candidato, a qual é definida como “um ator concreto, um termo totalizante e de certo modo abstrato, [que] tem vontade e ações próprias, como um inflado sujeito/organismo/corpo”.

Uma das principais reivindicações das comunidades cristãs/evangélicas era a proibição do fictício *kit gay* e da falaciosa *ideologia de gênero* nas escolas, os quais, em seu ponto de vista, tinham por objetivo doutrinar xs alunxs conforme princípios ideológicos anticristãos. O seu argumento era que, ao expandir repertórios sobre desigualdades sexuais e de gênero, xs professorxs poderiam influenciar xs alunxs a se tornarem gays, lésbicas, transexuais ou a performarem qualquer outra identidade que colocasse em xeque a estrutura da *família tradicional brasileira*. Maranhão Filho, Coelho e Dias (2018, p. 68, grifos dxs autorxs) apontam o *kit gay*

<sup>15</sup> Imagem disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/veja-a-integra-da-sentenca-de-moro-que-condenou-lula/>. Acesso em: 25 out. 2020.

e a *ideologia de gênero* como dois conceitos determinantes para a vitória de Jair Bolsonaro em 2018, pois foram eles que, através do amplo compartilhamento de notícias falsas – *fake news* –, incitaram a mobilização de repertórios político-religiosos voltados à identificação de “sujeitos subversivos que seriam os inimigos da “família tradicional brasileira” e que intentariam destruí-la por meio da homossexualização de crianças, da libertinagem sexual e outros elementos”. Em diálogo com esses autorxs, acredito que o apoio de grupos cristãos/evangélicos ao projeto de poder bolsonarista revela o seu desejo perverso de manter o *status quo* e perpetuar a “distribuição desigual do reconhecimento e da cidadania” (MARANHÃO FILHO; COELHO; DIAS, 2018). Do contrário, por que apoiariam um candidato que flerta com práticas autoritárias e que defende políticas de desigualdade, destruição e morte? Se o seu objetivo era de fato proteger as crianças, por que se filiariam a um candidato que ensina crianças a fazer *senal de arma* com as mãos (Figura 7)? Definitivamente, não é por acaso que Jair Bolsonaro tem fomentado a construção de uma aliança simbólica entre Estado e Religião no Brasil, a qual tem se mostrado uma das bases mais fortes – e sórdidas – do seu governo. Se antes a Religião parecia restringir-se ao campo privado, hoje ela parece “atua[r] sobre aquilo que se define como público, mais especificamente as normas em forma de lei ou de costumes” (ALMEIDA, 2019, p. 208).

**Figura 7:** Jair Bolsonaro em visita a Goiânia (2018)



Fonte: Imagem extraída de O Globo.<sup>16</sup>

O *senal de arma* com as mãos tornou-se um dos principais elementos semióticos da campanha de Jair Bolsonaro, juntamente com o ato de fala *Bandido bom é bandido morto*, materialidades que representam “a instrumentalização do ódio e a mobilização permanente da população para uma guerra sempre iminente” (BRANCO, 2019, p. 72). O primeiro efeito desses mecanismos foi a construção da confiança de uma parte significativa da população nas promessas de segurança do então candidato, o que era reforçado pelo seu desejo de que todo *cidadão de bem* no Brasil tivesse uma *arma de fogo* para se defender. O segundo e mais trágico efeito dos mecanismos em questão, especialmente do ato de fala *Bandido bom é bandido*

<sup>16</sup> Imagem disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/bolsonaro-ensina-crianca-imitar-arma-com-mao-22905093>. Acesso em: 25 out. 2020.

*morto*, foi a composição da imagem do *cidadão de bem* e do *bandido* em nosso imaginário, processo que teve como parâmetro o crivo social das classes dominantes. Levando em conta a dinâmica racista e cis-heterocentrada que estrutura a sociedade brasileira, assim como o *conservadorismo reacionário* encenado pela extrema direita (BRAZ, 2017), pode-se inferir que o sujeito indexicalizado como *cidadão de bem* era/é, geralmente, um sujeito branco, de classe média, cisgênero, heterossexual e que se alinha aos repertórios ideológicos bolsonaristas; ao passo que o sujeito indexicalizado como *bandido* era/é, na maioria das vezes, um sujeito pobre e negro – ou, pelo menos, não branco – que se contrapõe aos padrões morais endossados por Bolsonaro. Nessa conjuntura, segundo Guirado (2019), o *cidadão de bem* se apresenta como um sujeito que merece ser defendido, enquanto o *cidadão do mal* ou *bandido* se apresenta como um potencial inimigo da pátria. Na esteira da advogada Monique Rodrigues do Prado (2020, n.p.), acredito que a lógica perversa do ato de fala *Bandido bom é bandido morto* revela “o fetiche pelo punitivismo sadomasoquista naturalizado” que estrutura o imaginário racista e homotransfóbico brasileiro.

O conjunto de atos de fala que possibilitou a emergência destes tempos sombrios foi atravessado por uma série de oposições binárias, como *direita-esquerda*, *coxinha-petralha* e *cristão-anticristão*. O binarismo *direita-esquerda* promoveu uma distinção entre o grupo que apoiava e o grupo que se opunha ao impeachment/Golpe de 2016. O seu efeito mais nocivo foi a polarização radical do país, que culminou na construção de um muro de segurança na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, para evitar possíveis conflitos entre os grupos durante as manifestações. Aquela construção, que passou a ser popularmente referida como o *Muro do Impeachment*, foi o artefato empírico que não apenas representou, mas legitimou a separação do Brasil em dois extremos. O elemento de maior valor indexical dentro daquele sistema binário era o alinhamento do sujeito nos enquadres do impeachment de Dilma Rousseff: se o alinhamento fosse de *apoio*, o sujeito era indexicalizado como membro da *direita*; se o alinhamento fosse de *oposição*, o sujeito era indexicalizado como membro da *esquerda* e do PT. Feita essa primeira relação, o sujeito era indexicalizado como *coxinha* [direita] ou *petralha* [esquerda/PT], termos que passaram a constituir uma oposição binária determinante para a indexicalização política dxs brasileirxs. Como ressalta Borba (2019, p. 169), os sujeitos indexicalizados como *coxinhas* representavam um grupo formado majoritariamente por pessoas brancas e de classe média que estilizavam “a sua perspectiva moral e estética com símbolos nacionalistas [...] e se proclamavam os guerreiros contra a corrupção”. Por outro lado, os sujeitos indexicalizados como *petralhas* geralmente representavam diferentes segmentos da esquerda que, embora não completamente satisfeitos com a gestão dos governos petistas, “temiam que o golpe destruísse os poucos avanços [sociais] promovidos desde 2003” (BORBA, 2019, p. 169).

Na mesma época, o binarismo *cristão-anticristão* começou a ser fortemente evocado para indexicalizar os sujeitos. No entanto, foi durante a campanha eleitoral de 2018 que ele se tornou um elemento estruturante da realidade brasileira, em virtude da persistente enunciação do ato de fala *Deus acima de todos* e do objetivo de preservar a *família tradicional brasileira*. Como salientam Maranhão Filho, Coelho e Dias (2018, p. 85), o cenário eleitoral de 2018 fez com que a imagem da *família tradicional brasileira* se tornasse “um importante capital político para políticos/as religiosos/as que se aproveitaram do imaginário social para empurrar suas agendas”. Naquele contexto, ser vinculado ao espaço da *direita* ou da *esquerda* era a base que permitia indexicalizar os sujeitos, respectivamente, como *cristãos/defensores da família*

ou *anticristãos/inimigos da família*. O então chamado *esquerdista* era/é, portanto, um sujeito *petista*, *anticristão*, *inimigo da pátria e da família*, e *socialista/comunista* – ambos os termos eram/são empregados intercambiavelmente pela extrema direita. Sob um viés queer, o problema dessas oposições binárias é que elas desconsideram a mútua constituição de seus elementos, além de ignorar as contradições, as indeterminações e os espaços fronteirícios de sentido que emergem dessas estruturas. Em nenhum momento, as grandes narrativas que se formaram no Brasil abriram caminho para se compreender, por exemplo, que nem toda manifestação contrária ao impeachment/Golpe indicava um posicionamento de esquerda, assim como nem todo repertório de esquerda indicava uma relação direta com a militância petista. O próprio *Muro do Impeachment* não dispunha de um espaço para as pessoas que estavam em dúvida sobre a destituição de Dilma Rousseff (BORBA, 2019). Isso mostra que, como todo procedimento binário, essas oposições tiveram como efeito o mascaramento de outras possibilidades de significação, estabelecendo uma única realidade possível, legítima e desejável para o Brasil.

**Figura 8:** Jair Bolsonaro, Michele Bolsonaro e o pastor Edir Macedo (2019)



Fonte: Imagem extraída de Último Segundo.<sup>17</sup>

Tendo explorado um conjunto de mecanismos que possibilitaram a emergência destes tempos sombrios, entendo que o próximo passo da reflexão é o *estranhamento* de alguns atos de fala e oposições binárias que mantêm essa obscuridade. A meu ver, tais repertórios podem ser abordados levando-se em conta as duas crises que atravessam o Brasil atualmente: a *crise política* e a *crise sanitária*. No que diz respeito à *crise política*, pode-se compreendê-la como um prosseguimento da crise que se estabeleceu no país a partir de 2013. Trata-se, contudo, de uma continuidade radicalizada, na medida em que os seus eventos têm sido (re)articulados através de performances notadamente autoritárias.

Em março deste ano, quando a Covid-19 se espalhava pelo Brasil, eleitorxs de Jair Bolsonaro começaram a organizar manifestações, especialmente em Brasília, para demonstrar o seu apoio incondicional ao presidente. Um fato que se mostrou bastante comum nessas manifestações foi a reivindicação pelo retorno da Ditadura Civil-Militar, como mostram os seguintes

<sup>17</sup> Imagem disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2020-04-09/foto-de-armas-e-xingamento-de-gado-seguidores-questionam-tag-jairnobeldapaz.html>. Acesso em: 25 out. 2020.



atos de fala proferidos por manifestantes bolsonaristas: *Fecha STF!*; *AI-5 já!*; e *Intervenção militar com Bolsonaro!*. O efeito mais expressivo do primeiro ato de fala foi a construção de repertórios injuriosos contra investigações legalmente conduzidas pelo Supremo Tribunal Federal (STF), as quais envolvem o presidente, a sua família e aliadxs do governo. Esses repertórios, por sua vez, contribuíram para colocar em xeque a competência e a idoneidade dxs ministrxs da Suprema Corte, produzindo uma série de conflitos discursivos entre os Poderes que configuraram a base do Estado Democrático de Direito. Uma das contestações mais incisivas ao Poder Judiciário diz respeito à instalação do inquérito que investiga a divulgação em massa de notícias falsas pelo chamado *gabinete do ódio*, que seria comandado por pessoas diretamente ligadas ao presidente da República e teria como sede o Palácio do Planalto. Talvez por isso, o ato de fala *Fake news não é crime!* tenha se tornado cada vez mais frequente nos espaços ocupados por apoiadorxs de Jair Bolsonaro.

Nessa linha de raciocínio, os atos de fala que materializam o desejo de intervenção militar e de retorno do Ato Institucional 5 (AI-5) podem ser compreendidos como estratégias discursivas de intimidação dxs ministrxs do STF e de incitação à desobediência civil em prol da ruptura institucional entre os Poderes Executivo e Judiciário. A ideia de uma *Intervenção militar com Bolsonaro!* seria importante para conferir uma roupagem legal e democrática ao possível cenário de ruptura, já que as reivindicações inconstitucionais dxs manifestantes estariam legitimadas por um presidente democraticamente eleito. Uma vez que Jair Bolsonaro participou ativamente das manifestações pró-intervenção militar em Brasília, esse respaldo não parece ser um dado fantasioso. Inclusive, no dia 19 de abril, ele chegou a discursar para dezenas de apoiadorxs em frente ao Quartel-General do Exército, cercado por cartazes e falas antidemocráticas. Em seu discurso, Bolsonaro procurou exaltar o patriotismo – *Brasil acima de tudo!* – e se colocar como a voz do povo brasileiro: “Todos, sem exceção, têm que ser patriotas e acreditar e fazer a sua parte para que nós possamos colocar o Brasil no lugar de destaque que ele merece”<sup>18</sup>. Conforme a lógica bolsonarista, *ser patriota* não significa demonstrar amor e/ou fidelidade à pátria, mas alinhar-se, incondicionalmente, aos repertórios ideológicos endossados pelo governo federal.

As trajetórias e os efeitos desses atos de fala possibilitam analisar a nossa atual *crise política* como uma realidade textual estruturada por três oposições binárias principais: *direita-esquerda*; *ditadura/censura-democracia/liberdade*; e *mentira-verdade*. Em linhas gerais, a função do binarismo *direita-esquerda* tem sido reatualizar os procedimentos binários que construíram a polarização do Brasil a partir de 2013 e que abriram espaço para o Golpe Parlamentar de 2016 e para o resultado das eleições de 2018. Entretanto, como as repetições nunca se dão de forma exata (DERRIDA, 1977), o elemento que mais tem sido evocado para indexicalizar politicamente os sujeitos é o seu alinhamento perante o governo Bolsonaro: se o alinhamento é de *apoio*, o sujeito é indexicalizado como membro da *direita*; se o alinhamento é de *crítica*, o sujeito é indexicalizado como membro da *esquerda*. Essa relação indexical é o ponto de partida para outros movimentos de indexicalização, entre os quais aqueles que apontam para os binarismos *ditadura/censura-democracia/liberdade* e *mentira-verdade*. Ao ser vinculado à *direita*, o sujeito é indexicalizado como defensor da *ditadura/censura* e da *mentira*, considerando-se os repertórios antidemocráticos mobilizados pelo presidente e por suas apoiadorxs, bem como

<sup>18</sup> Este discurso encontra-se integralmente disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=553D8VHI8Mo>. Acesso em: 25 out. 2020.



as notícias falsas espalhadas pela militância bolsonarista. Em contrapartida, ao ser vinculado à *esquerda*, o sujeito é indexicalizado como defensor da *democracia/liberdade* e da *verdade*, tendo em vista os repertórios potencialmente democráticos articulados e/ou fomentados por grupos de oposição ao governo. O problema dessas oposições binárias é que, além de restringir o presente cenário a duas possibilidades de interpretação, camuflando a existência de outros espaços de sentido, elas tendem a ocultar a complexa disputa de significados que está em jogo no país, uma vez que tanto apoiadorxs como críticxs do governo têm se apoderado dos termos *liberdade*, *verdade* e *democracia* para construir os seus repertórios de (re)ação política.

Esses mecanismos discursivos, sobretudo os atos de fala evidenciados, mostram como a nossa democracia tem sido explorada para subverter o próprio sistema democrático. Afinal, como ponderam Levitsky e Ziblatt (2018, p. 17), a maioria das crises democráticas que assolam o mundo contemporâneo não decorre de golpes militares ou da tomada repentina do poder por grupos autoritários; as democracias de hoje se tornam frágeis pelas ações de governos eleitos democraticamente, os quais “mantêm um verniz de democracia enquanto [a] corroem”. Tomando por base os repertórios discursivos mobilizados por Bolsonaro e suas apoiadorxs, e considerando a lógica das políticas adotadas pelo atual governo, pode-se dizer que o projeto de poder bolsonarista reflete três dos quatro indicadores de postura autoritária elencados por Levitsky e Ziblatt (2018): *rejeição das regras democráticas do jogo*, o que pode ser observado nos movimentos contra as investigações legalmente conduzidas pelo STF; *negação da legitimidade dos oponentes políticos*, o que se revela nos movimentos autoritários contra a imprensa e aqueles que se opõem ao governo; e *tolerância ou encorajamento à violência*, o que se percebe nos movimentos de exaltação do poder bélico do Estado e no desejo obsessivo de armar a população. Esse contexto nos permite compreender a atual fase da nossa *crise política* como o clímax da *crise democrática* que se instalou no Brasil a partir do Golpe de 2016, já que foi a partir da queda de Dilma Rousseff que começamos a testemunhar, de modo mais incisivo, a circulação de repertórios e práticas antidemocráticas ou democraticamente instáveis no país.

**Figura 9:** Manifestação antidemocrática em Brasília (abril de 2020)



Fonte: Imagem extraída de Isto é.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Imagem disponível em: <https://istoe.com.br/stf-investigara-ato-pro-intervencao-militar-do-qual-bolsonaro-participou/>. Acesso em: 25 out. 2020.

No que diz respeito à nossa atual *crise sanitária*, pode-se afirmar que se trata de uma consequência do alastramento da Covid-19 pelo mundo e, mais especificamente, da postura adotada pelo governo federal perante o avanço da epidemia no Brasil. Alguns dos atos de fala que se mostraram recorrentes na construção desse contexto são: *Essa doença só mata idosos; É só uma gripezinha; e A economia não pode parar!*. Esses três enunciados ganharam projeção após o pronunciamento<sup>20</sup> de Jair Bolsonaro, exibido em rede nacional na noite de 24 de março deste ano. Em seu discurso, o presidente questiona o fechamento do comércio e das escolas, pois “[o] que se passa no mundo tem mostrado que o grupo de risco é o das pessoas acima de 60 anos”, portanto, “[r]aros são os casos fatais de pessoas sãs, com menos de 40 anos de idade”. Mais adiante, ao referir-se à possibilidade de ele próprio ser contaminado, enfatiza: “[P]elo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar, não sentiria ou seria, quando muito, acometido de uma gripezinha ou resfriadinho”. Foi a partir dessa performance discursiva que os atos de fala em destaque passaram a circular de forma mais intensa no Brasil, levando ao aumento exponencial de infecções e mortes por Covid-19 em todo o país. O seu principal efeito foi a minimização da gravidade da doença e da pandemia, o que desencadeou a queda progressiva do índice de isolamento social em diversas cidades/regiões brasileiras e o descumprimento de medidas preventivas recomendadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e pelas comunidades médicas e científicas (inter)nacionais.

A minimização dos efeitos da doença e a relativização da gravidade da pandemia, que perpassam todo o pronunciamento de Jair Bolsonaro, tiveram por objetivo demonstrar que, apesar das consequências da crise, a “[n]ossa vida tem que continuar”. Essa ideia serviu de base para a mobilização do ato de fala *A economia não pode parar!*, que acabou se tornando uma espécie de mantra para o governo federal. Um dia antes do pronunciamento de Bolsonaro, um conhecido empresário brasileiro, apoiador do governo, afirmou, em uma rede social, que “as pessoas têm que produzir” e que o Brasil não pode parar “por conta de 5.000 pessoas ou 7.000 pessoas que vão morrer”. Isso porque, em suas palavras, “as consequências que nós vamos ter economicamente no futuro vão ser muito maiores”. Essa postura ideológica, notoriamente ancorada em prerrogativas neoliberais, traduz uma parte expressiva dos repertórios discursivos que passaram a ser mobilizados a partir da fala do presidente, a qual pode ser compreendida como um *discurso competente*, já que, como pondera Chauí (2007, p. 19), trata-se de um “discurso instituído”, cujo “conteúdo e a forma já foram autorizados segundo os cânones da esfera de sua própria competência” – afinal, estamos falando de um discurso proferido pelo representante do mais alto cargo do Poder Executivo. Os efeitos do pronunciamento de Bolsonaro vieram à tona em meados de abril, quando o nosso cenário pandêmico começou a tomar proporções trágicas. Em Manaus, por exemplo, a população viveu dias caóticos, com o sistema de saúde à beira de um colapso, ambulâncias vagando pelas ruas em busca de leitos disponíveis e pessoas doentes morrendo em casa. Duas cenas marcantes do período foram a abertura de valas comuns e a realização de sepultamentos coletivos de vítimas e/ou casos suspeitos da doença no cemitério da cidade.

Esses atos de fala produziram uma realidade estruturada por três oposições binárias principais: *eu-outrx*; *humanx-não humanx*; e *economia-vida*. Em relação à primeira oposição,

<sup>20</sup> Este pronunciamento encontra-se integralmente disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Vl\\_DYb-XaAE](https://www.youtube.com/watch?v=Vl_DYb-XaAE). Acesso em: 25 out. 2020.

começamos, a partir de abril, a testemunhar a mobilização de repertórios e performances que apontam para a individualização dos corpos em um contexto atravessado por demandas eminentemente coletivas. Muitas pessoas passaram a exercer o seu “direito individual” de sair de casa e de não fazer uso da máscara facial em locais públicos, como se essas performances não pudessem impactar negativamente a vida de outras pessoas, e como se os seus corpos não estivessem relacionados e não significassem em correlação com outros corpos: o *eu* como extensão *dx outrx* e vice-versa. Pode-se dizer que houve um abalo representativo no que Boff (2003, p. 85, grifos meus) denomina *ética do cuidado*, que se expressa quando o sujeito se percebe como parte de um coletivo e minimamente responsável por sua existência, isto é, quando o *eu* se sente “[ligado] ao destino do *outro*”. Paralelamente à mobilização de repertórios de empatia e solidariedade, pudemos observar a construção e a performance repetida de “um individualismo exacerbado, possessivo, uma atomização do mundo”, dificultando o exercício de uma *hermenêutica compreensiva*, que entenda que “[o] *outro* já está interiorizado no *eu*, é uma espécie de duplo de mim mesmo” (HERMANN, 2014, p. 482, grifos meus).

Além de expressar a individualização dos corpos, a dissociação entre o *eu* e o *outrx* expressa uma compreensão hierarquizada desses corpos em termos de *humanidade*, o que nos leva à segunda oposição binária: *humanx-não humanx*. Ao ignorarem as medidas de proteção coletiva contra a Covid-19, as pessoas parecem estar movidas, também, por uma percepção, talvez inconsciente, da irrelevância e descartabilidade da vida *dx outrx*, que, aos seus olhos, não se apresenta como *humanx* e, portanto, digna de cuidados, deslocamentos e até mesmo de luto. Essa é uma discussão que Judith Butler vem fazendo desde 2004, quando ela passou a questionar quais corpos realmente importam e são reconhecidos como humanos na sociedade (BUTLER, 2004a, 2004b). Em seu ponto de vista, no que se refere aos cenários de disputa – ou *enquadres de guerra* –, o que se coloca em pauta é o reconhecimento da vida como *vida*, o que implica reconhecer *x outrx* como *humanx* (BUTLER, 2009). Nesse sentido, atos de fala como *Essa doença só mata idosos!* e estatísticas que revelam a situação de maior vulnerabilidade das pessoas pobres, negras e indígenas frente à atual crise, produzem como efeito a percepção de que algumas vidas valem menos que outras. Embora reconheçam a precariedade desses corpos, muitos brasileiros não os reconhecem como *vidas humanas*, o que produz e justifica, em partes, o seu comportamento egoísta e socialmente irresponsável.

O fato mais cruel que esta pandemia tem produzido não somente no Brasil, mas em âmbito mundial, é a disputa de quem poderá continuar respirando, já que uma parte notável dos repertórios discursivos sobre a Covid-19 parece remeter-se, de alguma forma, ao *ar*. Um dos sintomas mais característicos da doença é a falta de *ar*, que também se configura como um dos principais indicadores de complicação do quadro. Geralmente, as pessoas morrem porque não conseguem *respirar*. Até mesmo para nos prevenir, temos que nos submeter a certo desconforto, já que a máscara facial compromete a plena circulação do *ar* durante a respiração. Ou seja: da prevenção à morte, é do *ar* que se trata. Nesse cenário, a pergunta é: quem continuará tendo acesso a esse recurso natural que, até pouco tempo atrás, parecia ser um dos elementos mais democráticos da vida? Em relação ao isolamento social e demais medidas preventivas, poderíamos questionar ainda: quem pode se isolar? Quem possui uma casa minimamente confortável, com água tratada, energia elétrica e três refeições diárias para se isolar? Quem pode comprar máscaras e álcool em gel para proteção individual e coletiva? Quem dispõe de alternativas, como opções de entretenimento e comunicação virtual, para tornar o isolamento suportável?

Essas perguntas nos levam à percepção de que este cenário pandêmico fez saltar aos olhos a intrínseca relação que os corpos humanos mantêm com materialidades *não humanas*. Basta pensar nos repertórios e performances encenadas por um sujeito que dispõe e um sujeito que não dispõe de condições básicas para se isolar e se prevenir. São realidades que inserem esses corpos em diferentes espaços de sentido e os localizam em diferentes matrizes e possibilidades de existência. Desse modo, considero que o binarismo *humano-não humano* deve também ser *estranhado* no sentido de explicitar a correlação entre corpos humanos e materialidades não humanas. Como propõem Sousa e Pessoa (2019, p. 524), talvez seja o momento de começarmos a “ver tudo de forma integrada, incorporada, isto é, entidades humanas e não humanas como afetando e sendo afetadas umas pelas outras”.

Em relação à oposição binária *economia-vida*, pode-se dizer que os seus repertórios passaram a estruturar o nosso imaginário sobre a atual crise sanitária a partir da circulação de atos de fala como *A economia não pode parar!*. Embora o presidente e demais líderes do governo tenham, por vezes, se apropriado de repertórios discursivos pró-vida, o que prevalece em suas colocações é o desejo de manter a economia funcionando a qualquer custo. Na noite do dia 25 de março, por exemplo, o presidente afirmou, em sua página do Twitter, que “[a] penas buscamos a dose adequada para combater esse mal [o vírus] sem causar um [mal] *ainda maior*”<sup>21</sup> (grifos meus). Tal afirmação nos leva a questionar: o que poderia ser um “[mal] *ainda maior*” que o vírus para um político e um governo que nunca se incomodaram com as desigualdades sociais no Brasil? Outro exemplo foi a declaração que teria sido feita, também em março, por Solange Vieira, integrante da equipe econômica do governo, sobre as projeções da pandemia no país: “É bom que as mortes se concentrem entre os idosos... Isso melhorará nosso desempenho econômico, pois reduzirá nosso déficit previdenciário”<sup>22</sup>. Performances discursivas como essas, aliadas à inércia do Executivo perante a elaboração de ações concretas e efetivas para o combate à pandemia, evidenciam que os repertórios pró-vida mobilizados por líderes e apoiadorxs bolsonaristas se configuram como estratégias discursivas evocadas para camuflar a real intenção do governo, que, nas palavras do colunista João Filho (2020, n.p.), é “proteger os interesses das elites que patrocinaram a eleição da extrema direita”. Nesse sentido, além de produzir a ideia de que a economia é uma atividade desvinculada da ação humana, o binarismo *economia-vida* produz uma estrutura hierarquizada de sentidos na qual o capital e os interesses políticos se sobrepõem à vida.

Trata-se de uma postura que, a meu ver, reflete duas lógicas perversas. A primeira é a *lógica genocida*, uma vez que os sentidos e as práticas mobilizadas pelo governo parecem não apenas ignorar as milhares de vidas perdidas durante a pandemia, mas tornar essas mortes um elemento estruturante do seu projeto de poder. Dessa forma, não seria infundado dizer que a política bolsonarista se revela como um exemplo não somente dos chamados *fascismos sociais* (SOUSA-SANTOS, 2007), mas também do sistema que Mbembe (2019) denomina *necropolítica*. Trata-se de um conceito que remete, grosso modo, a projetos políticos articulados com base “no interesse de destruir o máximo de pessoas e criar *mundos de morte*”, construindo cenários em que as “populações estão sujeitas a condições de vida que lhes conferem o status

<sup>21</sup> A postagem encontra-se disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1242984309365051397>. Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>22</sup> Esta notícia pode ser conferida em: <https://revistaforum.com.br/politica/coronavirus-assessora-de-guedes-enxergava-morte-de-idosos-como-positiva-para-reduzir-deficit-previdenciario/>. Acesso em: 25 out. 2020.

de *mortos-vivos*” (MBEMBE, 2019, p. 92, grifos meus). Por sua vez, a segunda lógica refletida na postura do governo é uma *lógica anticiência*, visto que os sentidos colocados em circulação pelo presidente e suas apoiadorxs desafiam argumentos científicos sobre diversas questões relativas à pandemia. No que tange à questão econômica, ignora-se estudos como o de Correia, Luck e Verner (2020), que, ao analisar o contexto e os impactos da Gripe Espanhola, em 1918, conclui que as cidades que adotaram medidas mais rígidas, como o isolamento total da população, conseguiram reduzir tanto o número de mortes quanto os prejuízos econômicos. A *lógica anticiência* do governo Bolsonaro é tão proeminente que, de março a julho deste ano, tivemos dois Ministros da Saúde, ambos médicos, afastados do cargo porque escolheram pausar o seu trabalho em repertórios científicos. Durante o período mais crítico da epidemia, em que tínhamos mais de 1.000 óbitos por dia, o nosso Ministério da Saúde encontrava-se sob o comando interino de um general do Exército – hoje, Ministro Titular da Saúde – e de mais de 20 militares egressos das Forças Armadas.

**Figura 10:** Sepultamentos coletivos em Manaus (abril de 2020)



Fonte: Imagem extraída de G1 Amazonas.<sup>23</sup>

Entendo que as nossas duas crises atuais se configuram como reflexos de quatro crises que parecem estar movimentando as bases do mundo ocidental. A primeira é uma *crise democrática*, que se revela nos sentidos mobilizados por grupos que não se sentem mais contemplados pelas promessas da democracia tradicional e por grupos que não estão mais dispostos a negociar com outras formas de perceber a vida e de ser e estar no mundo. A segunda é uma *crise ético-moral*, que se observa nas constantes e violentas disputas de poder, acesso, produção e lucro potencializadas por conceitos neoliberais e que têm contribuído, sobremaneira, para uma compreensão dx outrx como objeto, um corpo descartável, uma *não vida*. A terceira é uma *crise identitária*, que se expressa nos repertórios que buscam instituir políticas identitárias únicas e permanentes em contextos atravessados por diferenças, movimentos e contradições de várias ordens. Por fim, a quarta crise, que perpassa todas as outras, é uma *crise de significado*, que se caracteriza pela ruptura de sentidos historicamente construídos que hoje se apresentam como territórios altamente moveáveis. O que é *democracia*? O que é *liberdade*? O que é *verdade*? O que é

<sup>23</sup> Imagem disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/27/com-140-enterros-em-24-horas-manaus-bate-recorde-de-registros-desde-inicio-de-pandemia- apenas-10-casos-sao-confirmados-de-covid-19.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2020.



*justiça*? O que é uma *vida*? Feliz ou infelizmente, não dispomos de uma resposta minimamente “segura” para nenhuma dessas perguntas – se é que algum dia dispusemos.

Este cenário de crise generalizada mostra que o que chamamos de *humanidade* está em rota de colisão consigo mesma, levando-nos a sentir o peso de viver em uma “abstração civilizatória” (KRENAK, 2019, p. 12). Prova disso é o caso do Brasil, onde essas crises têm possibilitado observar como o *mal banal* (ARENDDT, 2000) se instalou na vida cotidiana. Em relação à *crise política*, esse mal se manifesta, entre outros, nos atos de fala que clamam por intervenção militar e pelo retorno do AI-5. Como brasileiroxs, sabemos que o AI-5 foi o Ato Institucional mais violento e repressivo da Ditadura Civil-Militar. Sabemos, também, como mostra o relatório da Comissão Nacional da Verdade (BRASIL, 2014), que o Regime Civil-Militar torturou e assassinou várias pessoas, incluindo crianças. O que levaria, então, um sujeito a mobilizar repertórios discursivos em prol de um sistema que reprime, tortura e extermina? Por sua vez, em relação à *crise sanitária*, o *mal banal* se expressa nos atos de fala que endossam os repertórios autoritários e a necropolítica de Jair Bolsonaro. Pensemos: o que levaria um sujeito a negligenciar o uso da máscara facial em locais públicos, mesmo sabendo que essa escolha pode colocar a existência de outros sujeitos em risco? A meu ver, grande parte das performances sociodiscursivas encenadas neste cenário se apresenta como reflexo da *banalização do mal*, ou seja, a prática da injúria e da violência se encontra tão naturalizada em nosso contexto que, muitas vezes, não há qualquer reflexão sobre o seu exercício e as suas consequências. O sujeito simplesmente performa o *ato*, como se estivesse cumprindo o *dever* de “criar mundos de morte” (MBEMBE, 2019, p. 92, grifos meus).

Construídas a partir de um olhar crítico embasado por praxiologias queer (JAGOSE, 1996; LOURO, 2004; MISKOLCI, 2012; SULLIVAN, 2003), as reflexões compartilhadas até aqui focalizam o papel e os (des)caminhos da linguagem na produção da obscuridade que atravessa a vida contemporânea no Brasil. Por meio do *estranhamento* de um conjunto de atos de fala e oposições binárias, pudemos observar que a realidade obscura que vivemos está intimamente relacionada à mobilização de um vasto e complexo repertório de enunciados e oposições racistas, sexistas, misóginas, elitistas e homotransfóbicas ancoradas em preceitos neoliberais, neopentecostais e neofascistas. São atos de fala injuriosos que ferem não somente por (re)produzir efeitos violentos na ordem social mais ampla, mas por performar a violência no próprio ato da enunciação – a *linguagem* como *efeito* (BUTLER, 1997). O *estranhamento* desses repertórios se deu a partir da percepção da vida social como um texto constituído por múltiplos mecanismos semióticos que, ao serem mobilizados discursivamente, produzem as realidades que supostamente descrevem. Ao explorar a vida como um artefato textual, foi possível construir uma proposta analítica da normalização sobre os repertórios que a constituem, revelando alguns mecanismos discursivos que têm produzido hierarquias e cerceamentos identitários no Brasil. Além disso, foi possível explicitar os jogos de *presença* e *ausência* (DERRIDA, 1973 [1967]), bem como a artificialidade, as contradições, as fraturas e os atravessamentos que permeiam essa realidade, o que se alinha a um projeto de desontologização radical da linguagem, dos corpos, dos sujeitos, das identidades e da própria vida (PRECIADO, 2011).

Em relação às contribuições dos letramentos queer para a elaboração crítica destes tempos, acredito que o seu maior potencial, como dito na primeira parte do ensaio, é que eles oferecem elementos para se *estranhar* categorias, práticas, eventos e performances que se apresentam



como “fatos”, revelando os seus mecanismos discursivos de produção e, assim, possibilitando a construção de outros repertórios de sentido. No que se refere ao contexto escolar, o que se propõe é a mobilização de práticas discursivas que abram espaço para o *estranhamento* de construções textuais regidas por esquemas binários de conhecimento, tal como propus anteriormente. Trata-se de produzir formas de relação com a linguagem que nos estimulem a repensar os nossos modos de saber (HOOKS, 1994) e que ofereçam caminhos para contestarmos os enquadres de autoritarismo, violência e morte que estruturam a nossa realidade. Para realizar esse trabalho, xs professorxs podem se valer de múltiplos recursos semióticos – como falas, postagens, fotografias, vídeos, charges, corpos, performances, histórias/experiências de vida etc – e entrecruzar diferentes repertórios (onto)epistemológicos – saberes ocidentais e não ocidentais, acadêmicos e não acadêmicos, que fazem dialogar diferentes formas de compreensão da vida – em suas práticas, de modo a construir um corpo de saberes que desafie a lógica disciplinar imposta pela ciência moderna/colonial. Se a palavra *queer* remete a espaços fronteiros de sentido (LOURO, 2004) e a “leitura de mundo é plural”, como argumenta Rezende (2020, p. 12) em alusão à Freire (1967, 1992), não acredito que seja possível engendrar práticas de letramentos queer em espaços disciplinares marcados pelo desejo de verdade, coerência e pertencimento.

Outro ponto que considero importante no trabalho com letramentos queer é a necessidade de se *estranhar* a clássica ideia de *comunicação* como um processo linear, homogêneo e descorporificado. A publicação da obra *Curso de Linguística Geral*, de Saussure (2006 [1916]), não apenas inseriu a linguística no campo da dita Ciência Moderna, como também inaugurou uma série de conceitos que até hoje permeiam o nosso imaginário sobre língua(gem). Em seu famoso *circuito de fala*, o autor apresenta a comunicação como uma atividade técnica, neutra e que se realiza fora das relações de poder, já que a suposta interação se dá entre dois corpos idênticos, aparentemente jovens, masculinos e caucasianos, e que compartilham os mesmos lugares socioculturais. Essa é uma ideia que pode ser facilmente desconstruída por qualquer circuito de fala da vida real, em que os sujeitos possuem traços físicos diversos, encenam performances identitárias e culturais situadas, e ocupam diferentes lugares nas estruturas de poder. Se observarmos, por exemplo, as imagens apresentadas no decorrer do ensaio, veremos que elas representam circuitos de fala bastante complexos, visto que são constituídos por sujeitos localmente situados e atravessados por diversas categorias sociais e identitárias que os posicionam em matrizes de poder específicas. Essa heterogeneidade nos permite afirmar que os processos comunicativos não envolvem a mera troca de mensagens entre sujeitos iguais, como propõe Saussure (2006 [1916]), mas, ao contrário, forjam-se em territórios organizados por múltiplas diferenças que se traduzem em constantes negociações e disputas de fala, significado e poder. Assim sendo, entendo que um dos objetivos sociopedagógicos dos letramentos queer, sobretudo em tempos sombrios como os nossos, é propiciar o engajamento de alunxs e professorxs em práticas discursivas que respondam às complexidades que caracterizam as trocas comunicativas e as negociações e disputas de sentido que permeiam a sociedade mais ampla.

Recentemente, tive a oportunidade de vivenciar duas experiências que ilustram algumas premissas do trabalho com letramentos queer. Ambas aconteceram em um Instituto de Ensino Superior que oferece cursos de formação pedagógica, segunda licenciatura, pós-graduação *lato sensu*, MBA e capacitação e aperfeiçoamento, em Goiânia-GO. A primeira se deu, presencialmente, em uma turma de formação pedagógica em *Letras/Português-Inglês*, durante as aulas do módulo *Literatura Inglesa*. Uma das atividades do módulo foi a leitura crítica do conto *The*

*Lottery* – A Loteria –, da escritora Shirley Jackson (2005 [1948]). Em linhas gerais, o texto narra a história de um vilarejo em que, uma vez por ano, acontece uma loteria que envolve todas as famílias do local. O evento é conduzido pelos homens mais velhos da comunidade e vence quem tirar da tradicional caixa o papel tarjado com uma marca preta. Como “prêmio”, essa pessoa recebe o “direito” de ser apedrejada até a morte pelos seus pares – até mesmo as crianças participam do ritual. Para introduzir a atividade, apresentei cinco imagens que remetem a diferentes partes da história para que xs alunxs reconhecessem os pontos mais significativos do enredo. Em seguida, assistimos a um vídeo sobre a biografia da autora para compreender o seu contexto de escrita. O principal estágio da aula foi a *leitura crítica* do conto, que foi realizada por meio de perguntas que buscavam *estranhar* a oposição binária *tradição-mudança* e os atos de fala que a reforçam na história. Nesse estágio, procuramos relacionar os temas do conto ao nosso atual contexto sociopolítico – como “a loteria” tem se realizado no Brasil? – e xs alunxs tiveram a oportunidade de compartilhar as suas visões e as suas experiências sobre as questões abordadas, o que abriu espaço para outros *estranhamentos* e para uma complexa teia de negociações e disputas de sentido sobre a vida em sociedade.

Por sua vez, a segunda experiência se deu em uma turma de formação pedagógica em *Pedagogia*, durante a aula remota do módulo *Educação e Diversidade – de Gênero, Sexual, Religiosa e de Faixa Geracional*. A primeira parte da aula foi dedicada ao *estranhamento* das oposições binárias *eu-outrx* e *identidade-diferença*, que foi realizado por meio da leitura do nosso atual cenário pandêmico, de imagens do ator Rodrigo Santoro e dx cantorx Pablllo Vittar, de experiências compartilhadas pelxs alunxs e da leitura crítica do texto *A produção social da identidade e da diferença* (SILVA, 2007). Nessa atividade, mais especificamente, buscamos mapear os desdobramentos do binarismo *identidade-diferença* na vida social brasileira; identificar outras oposições binárias – como *brancx-negrx*, *homem-mulher*, *ricx-pobre*, *heterossexual-homossexual* – e atos de fala que as reiteram; e analisar como esses procedimentos binários incitam práticas de violência e desigualdade. Em seguida, apresentei imagens que ilustram três acontecimentos recentes – o assassinato do adolescente João Pedro por policiais, no Rio de Janeiro; os protestos do *Black Lives Matter*, nos Estados Unidos; e uma manifestação antifascista organizada por times de futebol, em São Paulo – para que xs alunxs refletissem sobre como elas incorporam as nossas atuais disputas em torno do binarismo *identidade-diferença*. Por fim, propus uma reflexão sobre o papel da educação e do currículo escolar em contextos de disputa identitária, tendo como foco os repertórios de sentido mobilizados pelo atual governo na esfera educacional e na sociedade como um todo. Essa discussão suscitou uma série de resistências e negociações, na medida em que diversos sentidos foram contestados por meio das vivências e percepções compartilhadas pelxs alunxs.

Como se pode observar, essas experiências refletem alguns elementos que podem ser relacionados ao trabalho com letramentos queer. O primeiro deles é que, em ambas, foram articuladas práticas pedagógicas e discursivas abertas à multiplicidade, ao entrecruzamento, à ambiguidade, à contradição e ao movimento, característica que as afasta de perspectivas de letramento ancoradas em preceitos moderno-coloniais de leitura, educação e conhecimento. O segundo é que, nas duas experiências relatadas, foram utilizados diversos recursos semióticos além do texto escrito – como imagens, vídeos, corpos, falas e vivências –, bem como repertórios advindos de diferentes áreas do saber – como literatura, linguística, pedagogia, antropologia e sociologia –, o que possibilitou a construção de uma *imundície praxiológica* e/ou de espaços

(onto)epistemologicamente fronteiriços em sala de aula. O terceiro elemento é que, em ambos os contextos, a comunicação foi entendida como uma atividade complexa e atravessada pela diferença, o que refletiu nos constantes processos de negociação e disputa de sentidos entre xs participantes – alunxs e professor. Finalmente, o quarto elemento é que o principal objetivo das atividades propostas foi *estranhar* construções textuais ancoradas em lógicas binárias de conhecimento, abrindo espaço para o desvelamento de mecanismos discursivos que as (re)produzem e para a emergência de repertórios de sentido que elas mascaram.

Tendo como referência o nosso contexto de crise, acredito que uma das contribuições mais notáveis dos letramentos queer é o seu potencial para desafiar as políticas autoritárias e a necropolítica do atual governo. Esse desafio é performado através do *engajamento crítico* nas disputas que têm sido travadas cultural e discursivamente no país, disputas essas que, como vimos, têm se expandido para os nossos corpos e para a nossa existência. Nesse sentido, pode-se inferir que os letramentos queer se apresentam como formas de se articular *contrapolíticas* a políticas institucionalizadas que ferem os nossos corpos e ameaçam os nossos direitos – à pluralidade, à igualdade e, sobretudo, à vida. Para Zembylas (2013, p. 8), a *contra-hegemonia* é um “processo que desafia visões normativas sobre a realidade social e política”. Entretanto, com base em escritos gramscianos, o autor pondera que os movimentos e as resistências contra-hegemônicas devem incorporar relações de *afetividade*, uma vez que elas pressupõem uma *relação* com “os corações e as mentes das pessoas, suas ações, crenças e emoções sobre o mundo” (ZEMBYLAS, 2013, p. 8). Assim sendo, compreender os letramentos queer como uma *contrapolítica* significa reconhecer o seu potencial para construir *resistências afetivas* a projetos políticos que (re)produzem enquadres de autoritarismo, violência e morte. Em outras palavras: se está em vigor uma *política de destruição da vida*, temos a chance de mobilizar *contrapolíticas de afeto e reexistência* (SOUZA, 2011).

No romance *A Peste*, Albert Camus (1947) narra a trajetória de uma epidemia que atinge a cidade de Oran, na Argélia. No decorrer da obra, o narrador descreve as reações da população diante da epidemia, as quais vão desde a completa apatia a mais genuína solidariedade. A grande lição da história é que as piores epidemias são as ético-morais, e não as biológicas. Por outro lado, é nos momentos de crise que muitas pessoas reavaliam a sua existência em relação a outras existências e acabam por se reconstruir humana e socialmente. Além disso, as crises podem estimular a construção de resistências aos sistemas que as produziram, o que abre espaço para questionamentos, rearticulações e mudanças. Para citar um texto recente de Sousa-Santos (2020), há sempre uma *pedagogia* nas crises. A pergunta que fica dessa contradição é: que ensinamentos levaremos destes tempos mais sombrios que outros, como professorxs e como corpos que habitam o mundo *em relação com* absolutamente tudo que o constitui? O caminho das praxiologias e letramentos queer parece ser interessante para pensar essa questão, uma vez que ele nos possibilita *estranhar* a vida social em seus diversos movimentos, contradições e possibilidades.

Como nenhuma repetição é exata, ainda que a história se repita, novos sentidos podem ser mobilizados em prol da justiça, da igualdade, do afeto e da não violência. Retomando a música *Dark ballet*, se vivemos em um mundo “em chamas”, no qual corpos são queimados pelas diferenças que eles performam e/ou por sua condição de não existência, é nosso dever

trabalhar para que essa fogueira seja radicalmente *estranhada*. São tempos de luta... Afinal, ainda penso duas vezes antes de vestir uma camiseta vermelha para sair de casa.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 185-213, 2019. DOI: <https://doi.org/10.25091/s01013300201900010010>
- ARENDDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARENDDT, H. **Eichmann em Jerusalém** – um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- AUSTIN, J. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- AVRITZER, L. **Impasses da democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BOFF, L. **Ethos Mundial: um consenso Mínimo entre os Humanos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- BORBA, R. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-474, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400430441>
- BORBA, R. Injurious signs: the geopolitics of hate and hope in the linguistic landscape of a political crisis. In: PECK, A.; STROUD, C.; WILLIAMS, Q. (org.). **Making sense of people and place in linguistic landscape**. London: Bloomsbury, 2019. p. 161-181.
- BORBA, R.; LOPES, A. C. Escrituras de gênero e políticas da differância: imundície verbal e letramentos de intervenção no contexto escolar. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 1, n. esp., p. 241-285, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15210/rle.v21i0.15198>
- BRANCO, F. C. O ódio como afeto político: sobre a construção do populismo de extremadireita no Brasil. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 64-95, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.9789/1679-9887.2019.v17i2.64-95>
- BRASIL, C. N. V. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014.
- BRASIL, T. I. **As mensagens secretas da Lava Jato**. 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/series/mensagens-lava-jato/>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- BRAZ, M. O golpe nas ilusões democráticas e a ascensão do conservadorismo reacionário. **Revista Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 128, p. 85-103, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/0101-6628.095>
- BUCHOLTZ, M.; HALL, K. Locating identity in language. In: WATT, D.; LLAMAS, C. (org.). **Language and identities**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 18-28.
- BUTLER, J. **Gender trouble**. Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

- BUTLER, J. **Bodies that matter**. On the discursive limits of sex. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. **Excitable speech: a politics of the performative**. New York: Routledge, 1997.
- BUTLER, J. **Undoing gender**. Nova Iorque: Routledge, 2004a.
- BUTLER, J. **Precarious life: the powers of mourning and violence**. London: Verso, 2004b.
- BUTLER, J. **Frames of war**. When is life grievable?. London: Verso, 2009.
- BUTLER, J. Quando a economia se torna o berro agonizante dos eugenistas [Entrevista cedida a] Juan Dominguez e Rafael Zen. **Le Monde Diplomatique**, 13 maio 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/quando-a-economia-se-torna-o-berro-agonizante-dos-eugenistas/>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- CAMUS, A. **A Peste**. Rio de Janeiro: Record, 1947.
- CARVALHO, C. A.; FONSECA, M. G. C. Violência em acontecimentos políticos: jornalismo e lawfare no caso Lula. **Comunicação e Historicidades**, São Paulo, esp. 1, p. 100-112, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019441720>
- CHAUÍ, M. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2007.
- CORREIA, S.; LUCK, S.; VERNER, E. Pandemics depress the economy, public health interventions do not: evidence from the 1918 Flu. **Social Science Research Network**, [s. l.], p. 1-55, 2020. DOI: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3561560>
- CURTIN, M. L. Languages on display: indexical signs, identities and the linguistic landscape of Taipei. In: SHOHAMY, E.; GORTER, D. (org.). **Linguistic landscape: expanding the scenery**. New York: Routledge, 2009. p. 221-237.
- DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara, Shane Boris, Tiago Pavan. [S. l.]: Netflix, 2019. son. color.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973 [1967].
- DERRIDA, J. **Limited Inc**. Evanston: Northwestern University Press, 1977.
- FILHO, J. **Coronavírus: existe uma lógica genocida por trás do falso dilema entre a economia e vidas**. 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/03/29/coronavirus-economiavidas-logica-genocida/>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- FOUCAULT, M. **Power/Knowledge**. New York: Pantheon Books, 1980.
- FREIRE, P. **Educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler – em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1992.
- FREITAS, L. F. R.; MOITA LOPES, L. P. Vivenciando a outridade: indexicalidade e performances narrativas de universitários migrantes. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 147-172, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/1984-6398201913696>

GUIRADO, M. Entre Discurso e Ato, há muito mais do que se imagina. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 30, p. 1-9, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/0103-6564e190027>

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995 [1988].

HERMANN, N. A questão do outro e o diálogo. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 57, p. 477-493, 2014.

HOOKS, B. **Teaching to transgress: education as the practice of freedom**. New York: Routledge, 1994.

JACKSON, S. **The Lottery and other stories**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005 [1948].

JAGOSE, A. **Queer theory: an introduction**. New York: New York University Press, 1996.

JOSSO, M. C. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

KARNAL, L. Karnal e Cortella: reflexões em tempos de coronavírus (Entrevista cedida a) Giluia Vidale. **Veja**, 18 abr. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/saude/karnal-cortella-reflexoes-em-tempos-de-coronavirus/>. Acesso em: 26/06/2020.

KLEIMAN, A. B. Modelos de Letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: KLEIMAN, A. B. (org.). **Os significados do letramento: novas perspectivas sobre a prática social da escrita**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 15-61.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEVITSKY, S.; ZIBLATT, D. **Como as democracias morrem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MADONNA. Dark ballet. In: MADONNA. **Madame X**. Lisboa, Londres, Los Angeles, Nova York: Interscope, 2019a.

MADONNA. **Dark ballet (Official music video)**. 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uagw4zser8>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MADONNA. **The World of Madame X**. Lisbon: Madonna et al., 2019c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=14NrWlJ7THQ&t=769s>. Acesso em: 26 jun. 2020.

MARANHÃO FILHO, E. M. A.; COELHO, F. M. F.; DIAS, T. Biela. “Fake news acima de tudo, fake news acima de todos”: Bolsonaro e o “kit gay”, “ideologia de gênero” e o fim da “família tradicional”. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 65-90, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15603/1677-2644/correlatio.v17n2p65-90>

MBEMBE, A. **Necropolitics**. Durham/London: Duke University Press, 2019.

MELO, C. T. V.; VAZ, P. R. G. E a corrupção coube em 20 centavos. **Galáxia**, São Paulo, n. 39, p. 23-38, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-255434843>



- MESSENERG, D. A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 32, n. 3, p. 621-647, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0102-69922017.3203004>
- MISKOLCI, R. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- MOITA LOPES, L. P. **Teorias queer, performatividade e ideologia linguística**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KLWlSY5FD6g&t=1161s>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- MOITA LOPES, L. P.; FABRÍCIO, B. F. Por uma ‘proximidade crítica’ nos estudos em Linguística Aplicada. **Calidoscópio**, São Leopoldo, v. 14, n. 4, p. 711-723, 2019.
- MOLL NETO, R. A nação como “comunidade imaginada” nas relações internacionais: o caso das narrativas sobre o papel dos Estados Unidos diante da Revolução da Nicarágua e da Guerra Civil em El Salvador nos anos 1980. **Revista Tempo do Mundo**, Brasília, v. 3, n. 1, p. 283-305, 2017.
- OLIVEIRA, F. F. Governo Bolsonaro e o apoio religioso como bandeira política. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, n. 37, p. 137-160, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4025/rbhranpuh.v13i37.52231>
- PINTO, J. P. Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo. **Gênero**, Niterói, v. 3, n. 1, p. 101-110, 2002. DOI: <https://doi.org/10.22409/rg.v3i1.260>
- PINTO, J. P. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. **DELTA**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-44502007000100001>
- PRADO, M. R. **O fetiche punitivista: bandido bom é bandido morto?** 2020. Disponível em: <https://conexaoto.com.br/2020/02/13/o-fetiche-punitivista-bandido-bom-e-bandido-morto>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- PRECIADO, B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>
- PRONER, C. et al. (org.). **Comentários a uma sentença anunciada: o processo Lula**. Bauru: Canal 6, 2017.
- REZENDE, T. F. **Políticas e práticas interculturais de letramento**. Goiânia, 2020. p. 1-20. [Manuscrito].
- RITCHIE, K. Social identity, indexicity and the appropriation of slurs. **Croatian Journal of Philosophy**, [s. l.], v. XVII, n. 50, p. 155-180, 2017.
- ROCHA, L. L. **Teoria queer e a sala de aula de inglês na escola pública: performatividade, indexicalidade e estilização**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ROSSI, M. Protestos anti-PT registram agressões a quem veste camiseta vermelha. **El País**, São Paulo, 17 ago. 2015. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/17/politica/1439769515\\_800304.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/17/politica/1439769515_800304.html). Acesso em: 24 nov. 2020.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 73-102.

SOUSA, L. P. Q.; PESSOA, R. R. Humans, nonhuman others, matter and language: a discussion from posthumanist and decolonial perspectives. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 58, n. 2, p. 520-543, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/010318135373715822019>

SOUSA-SANTOS, B. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 71-94, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>

SOUSA-SANTOS, B. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, J. **A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado**. Rio de Janeiro: Leya, 2016.

SULLIVAN, N. **A critical introduction to queer theory**. New York: New York University Press, 2003.

URZÊDA-FREITAS, M. T. **Letramentos queer na formação de professorxs de línguas: complicando e subverte do identidades no fazer docente**. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

ZEMBYLAS, M. Revisiting the Gramscian legacy on counter-hegemony, the subaltern and affectivity: toward an ‘emotional pedagogy’ of activism in Higher Education. **Critical Studies in Teaching & Learning**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 1-21, 2013. DOI: <https://doi.org/10.14426/cristal.v1i1.2>

## ORIENTAÇÕES AOS COLABORADORES

### POLÍTICA EDITORIAL

A revista *Muitas Vozes* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná. O periódico se constitui como um espaço de reflexão sobre questões de linguagem em suas múltiplas manifestações, sendo sua missão divulgar artigos, resenhas, documentos relevantes para os estudos da área.

A revista aceita colaborações vinculadas ao dossiê temático de cada número, de acordo com os prazos divulgados no início de cada ano. Os textos dirigidos às demais seções – Artigos de temática livre, Resenhas e Documentos – são recebidos em fluxo contínuo. Trabalhos de alunos de graduação, de graduados e de mestrandos são aceitos, desde que em co-autoria com o orientador doutor.

### ADEQUAÇÕES AO FORMATO DA REVISTA

Todas as colaborações devem ser inéditas (não publicadas ou que **não estejam sendo avaliadas** para publicação em **outra revista ou livro**). Os trabalhos serão submetidos à avaliação de pareceristas, que verificarão a adequação do material à proposta da revista.

Os trabalhos podem ser submetidos em português, espanhol, inglês ou francês. Os textos em português podem ser publicados também em uma das outras três línguas, desde que a tradução seja enviada em um prazo máximo de 15 dias após o aceite e, junto com ela, uma declaração do profissional que realizou o trabalho.

O arquivo deverá ser submetido sem identificação de autoria, via sistema de submissão on-line. Um documento com a identificação dos autore(a)s deve ser inserida no *link* **Documentos suplementares**.

Os autores devem preencher o cadastro completo (metadados). Trabalhos de alunos de graduação, de graduados e de mestrandos são aceitos, desde que em co-autoria com o orientador doutor.

Os Editores não se responsabilizam por conceitos ou opiniões emitidos pelos autores. Entre uma publicação e outra de um mesmo autor, deve haver um intervalo de um ano; é vedada a submissão de dois artigos, ainda que em co-autoria, na mesma edição. Cabe aos editores a escolha da edição na qual serão publicados os textos aprovados que tenham sido submetidos em fluxo contínuo. Os editores podem sugerir a publicação de artigos em seção diferente daquela da submissão inicial. As provas para ajustes de conteúdos e/ou correção de erros de digitação na preparação da versão final para publicação serão enviadas ao(s) autor(es) correspondente(s) e deverão ser desenvolvidas dentro de um prazo máximo de 72 horas por *e-mail*.

## **DECLARAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS**

Caso o artigo submetido seja aprovado para publicação, **JÁ FICA ACORDADO QUE** o autor **AUTORIZA** a UEPG a reproduzi-lo e publicá-lo na *REVISTA MUITAS VOZES*, entendendo-se os termos “reprodução” e “publicação” conforme definição respectivamente dos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98. O **ARTIGO** poderá ser acessado tanto pela rede mundial de computadores (WWW - Internet), como pela versão impressa, sendo permitidas, **A TÍTULO GRATUITO**, a consulta e a reprodução de exemplar do **ARTIGO** para uso próprio de quem a consulta. **ESSA** autorização de publicação não tem limitação de tempo, **FICANDO A UEPG** responsável pela manutenção da identificação **DO AUTOR** do **ARTIGO**.

## **POLÍTICA DE PRIVACIDADE**

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

## **NORMAS GERAIS PARA A SUBMISSÃO DE TRABALHOS**

Os artigos devem ter extensão mínima de 12 páginas e máxima de 20 páginas.

Os trabalhos submetidos à análise do Conselho Editorial da Revista devem obedecer rigorosamente todas as normas de publicação, pois o padrão de formatação é um critério avaliativo e, em caso de desconsideração das normas, o texto será devolvido ao autor(a) e não será encaminhado aos pareceristas até que as pendências sejam resolvidas. O Conselho Editorial da Revista Muitas Vozes se reserva o direito de recusar os artigos que não atendam às regras estabelecidas.

O(a)s autore(a)s poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.

Trabalhos em co-autoria devem ser escritos, no máximo, por três autore(a)s.

No texto submetido não deve aparecer nenhum dado de identificação. As informações de todos os autores e de orientação devem ser reunidas em arquivo único separado, postado no site da revista como “Documento Suplementar” (em formato “Word” e modo de compatibilidade).

Dados de cada autor(a) que devem constar no arquivo de identificação:

- Título do artigo:
- Nome completo do(a) autor(a) (sem abreviações):
- E-mail:
- Titulação:
- Caso se aplique, que nível está cursando (Graduação, Mestrado ou Doutorado):
- Nome do Curso:
- Instituição de origem:

**Os artigos devem ser escritos em fonte Times New Roman, na seguinte sequência e formatação:**

1. **TÍTULO** em caixa alta e em negrito, centralizado no alto da primeira página, em espaçamento simples entre linhas e fonte tamanho 12;

2. **TÍTULO em inglês na mesma fonte, dimensão e disposição, logo abaixo;**

3. Após a aprovação do artigo pelo Conselho Editorial da Revista Muitas Vozes, deverá ser inserida a identificação do(a) autor(a) ou do(a)s autore(a)s abaixo do título, antecedido de um espaço simples, no formato: Maria da SILVA (UEPG). Vinculada a esse texto, deverá ser inserida uma nota de rodapé, a partir do sobrenome de cada autor(a), que traga as seguintes informações: titulação e e-mail para contato;

4. Precedido da palavra **RESUMO**, em caixa alta, duas linhas abaixo do nome do(a) autor(a), sem adentramento e em espaçamento simples, texto, de, no mínimo, 50 palavras e, no máximo, 200, contendo resumo do artigo, que indique seus objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão;

5. Precedida da palavra **ABSTRACT**, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do título do artigo em inglês, versão do resumo, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;

6. De 03 a 05 palavras-chave, separadas por ponto, precedidas do termo **PALAVRAS-CHAVE**, em caixa alta, mantendo-se o espaçamento simples, duas linhas abaixo do **RESUMO**;

7. Precedida da expressão **KEYWORDS**, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do **ABSTRACT**, versão das palavras-chave, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;

8. O corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das **KEYWORDS**, em espaçamento simples entrelinhas e em fonte Times New Roman, tamanho 12;

9. As páginas do artigo não devem ser numeradas;

10. Subtítulos correspondentes a cada uma das seções (se houver) do trabalho devem estar alinhados à margem esquerda, em negrito, com apenas a primeira letra em maiúsculo, sem numeração, em fonte Times New Roman, tamanho 12, com dois espaços simples depois do texto que os precede e um espaço simples antes do texto que os segue;

11. Epígrafes devem ser inseridas após o título da parte a que se destinam, alinhadas à direita, em itálico, sem aspas. Na linha seguinte, informar o nome do(a) autor(a), entre parênteses, sem itálico e alinhado à direita. Caso o(a) autor(a) queira informar nome e ano da obra, bem como a página de onde a epígrafe foi tirada, incluir isso em nota de rodapé, e não nos parênteses;

12. Agradecimentos, quando houver, ao final do corpo do texto, seguindo a mesma diagramação dos subtítulos, precedidos da palavra **Agradecimentos**;

13. Quando imprescindíveis à compreensão do texto, **Anexos e/ou apêndices**, seguindo a formatação dos subtítulos, devem ser incluídos no final do artigo, após as **REFERÊNCIAS**;

14. Aspas simples devem ser utilizadas apenas em citações no corpo do texto, para sinalizar termos que estão entre aspas duplas no texto original. Ex: “O significado do termo ‘estético’, nesse contexto (...)”;

15. Todas as referências de trechos citados devem ser inseridas no texto. Essa informação deve aparecer depois das citações (e não antes delas) entre parênteses, no seguinte formato: sobrenome do(a) autor(a) em letras maiúsculas, ano de publicação e número da página. Não informar o ano da obra antes da citação, para não repetir a informação. Se a referência de uma obra já tiver sido mencionada de forma completa no parágrafo, basta colocar o número da página nas demais referências do mesmo parágrafo: (p. 45). Entretanto, ao iniciar um novo parágrafo, a referência deve novamente ser informada de modo completo;

16. Referências da citação de um(a) autor(a) em obra de outro(a) autor(a) devem seguir o modelo: (PESSOA, citado em MOISÈS, 1978, p. 101);

17. As citações de diversas obras de um(a) mesmo(a) autor(a), publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (PESIDE, 1927a), (PESIDE, 1927b). Quando a obra tiver dois ou três autore(a)s, todo(a)s poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (OLIVEIRA; MATEUS; SILVA, 1943), e quando houver mais de 3 autore(a)s, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960);

18. Citações de até 03 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas duplas, em fonte Times New Roman, tamanho 12. Citações com mais de 03 linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas a 04 cm da margem esquerda da página, digitadas com espaçamento simples, fonte Times New Roman, tamanho 10, e não ser colocada entre aspas. Não colocar ponto depois dos parênteses que indicam a referência nas citações longas;

19. Citações em língua estrangeira devem ser traduzidas e o texto original apresentado em nota de rodapé, precedido da expressão Do original. Se a tradução tiver sido realizada pelo próprio(a) autor(a) do texto submetido, inserir a expressão tradução nossa em itálico, na referência da passagem traduzida. Ex: (LE GUIN, 1994, p. 25, tradução nossa);

20. Para a supressão de trechos nas citações, utilizar reticências entre parênteses (...), as quais devem ser usadas inclusive nas citações que iniciam com letra minúscula, o que indica que houve a supressão do início do trecho transcrito;

21. Citações indiretas, ou seja, aquelas nas quais é redigida uma paráfrase do texto original, devem ser antecedidas pelo sobrenome do(a) autor(a) e o ano da edição da obra entre parênteses. Ex: Segundo Jauss (1989)...;



22. Usar notas de rodapé (não são admitidas notas de fim) apenas quando realmente necessário, em fonte Times New Roman, tamanho 10 e espaçamento simples. Caso haja transcrição de trechos de outras obras nas notas, usar aspas e informar a referência logo após a citação, incluindo, entre parênteses, sobrenome do(a) autor(a) em letras maiúsculas, ano e número da página. As notas não devem ser usadas para indicar as referências completas das citações;

23. Destaques nas citações devem ser apontados por meio das expressões “ênfase acrescentada” ou “ênfase no original”, as quais devem ser inseridas logo após o número da página na referência. Ex: (LIMA, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (LIMA, 1999, p. 89-90, ênfase no original). Para ambos os tipos de ênfase, utilizar *itálico*;

24. As figuras devem vir centralizadas e trazer legenda, também centralizada, em fonte Times New Roman, tamanho 10 e espaçamento simples, com as seguintes informações: número da figura, título e fonte. É necessário remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas legendas. As fontes das imagens devem ser citadas, de modo completo, na lista de **REFERÊNCIAS** ou em uma seção específica intitulada **Lista de ilustrações**, inserida antes das **REFERÊNCIAS**. Quando houver figuras em sequência, elas devem ser dispostas uma abaixo da outra;

Ex. de legenda para figura cuja fonte é eletrônica:

Figura 1: *Il perro*.

Disponível em: <site consultado>.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é impressa:

Figura 2: *Lavadeiras*. (ANDERSEN, 1983, p. 302);

25. Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem atender a norma culta e seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa;

26. Sob o subtítulo **REFERÊNCIAS**, alinhado à esquerda, em negrito e sem adentramento, as referências bibliográficas devem ser dispostas seguindo as normas da ABNT. Caso a obra seja traduzida, deve-se informar o tradutor.

Seguem abaixo os modelos de referenciação:

- **Livros**

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1986.

**a) Coleção:** Deve ser informada ao final da referência, entre parênteses. CARTAL, D. **Arte contemporânea**, v. 1. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Arte de todos os tempos).

**b) Edição:** Deve ser informada logo após o título, neste formato: GOMES, C. **Metodologia científica**. 2. ed.

**c) Editora:** Apenas o nome da editora deve ser citado..

**- Capítulos de livros**

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. *In*: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 1 ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. cap. 3, p. 15-50.

**- Dissertações e teses**

BITENCOURT, C. M. F. **Pátria, civilização e trabalho**: o ensino nas escolas paulistas (1917-1939). 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

**- Artigos em periódicos**

POSSENTI, Sírio. Índícios de autoria. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p.105-124, jan./jun. 2002.

**- Trabalho de congresso ou similar (publicado)**

MARIN, A. J. Educação continuada. *In*: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. **Anais** [...] São Paulo: UNESP, 1990. p. 114-8.

**- Filmes**

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Observar a ordem das informações: nome do filme com a primeira palavra em letras maiúsculas (ou as duas primeiras, se a primeira for artigo), direção, país de origem, nome do produtor, nome do distribuidor, ano, quantidade e tipo de mídia e número de minutos entre parênteses.

**- Textos eletrônicos:**

LIMA, G. **A importância das formas**. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006. Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.

No corpo do artigo, para citar a fonte de textos eletrônicos, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do(a) autor(a) e a data de acesso (não usar a data de publicação do texto). Ex.: (LIMA, 2006).

**- E-books:**

SMITH, V. L. **Hosts and guests**: The anthropology of tourism. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989. Disponível em: <http://abc.net-publication>. Acesso em: 16 abr. 2007. (Edição Kindle).

No corpo do artigo, para citar a fonte de *e-books*, utilizar, entre parênteses, apenas o sobrenome do(a) autor(a) e a data de publicação. Ex: (AARSETH, 1989).

- **Séries:**

**GLITCH.** Direção: Emma Freeman. AUS, 2015. Matchbox Pictures; Netflix (2 temporadas).

Observar a ordem das informações: nome da série com a primeira palavra em letras maiúsculas (ou as duas primeiras, se a primeira for artigo), direção, país de origem, ano, nome do produtor, nome do distribuidor e número de temporadas entre parênteses.

- **Faixas de CD (1) e para CD inteiro (2):**

Exemplo 1: MONTE, M. Vilarejo. In: \_\_\_\_\_. **Infinito particular.** EMI Music Brasil, 2006, faixa 2.

Exemplo 2: MONTE, M. **Infinito particular.** EMI Music Brasil, 2006, 1 CD.

Caso a música ou o CD seja de uma banda, apenas o primeiro nome desta deve vir em letras maiúsculas. Exemplos:

CAPITAL Inicial.

ROLLING Stones.

- **Outros aspectos de referência:**

**a) Organização:** Em coletâneas, o nome do organizador deve abrir as referências. Nesse caso, depois do nome, deve-se incluir “(Org.)”. Ex: SEVERO, T. (Org.). *Estudos sobre textualidade.*

**b) Referências duplas:** Não devem ser usadas. Em caso de artigos publicados em periódicos, mas acessados eletronicamente, deve-se seguir o modelo para a referência de textos eletrônicos”.

**c) Títulos:** Devem ser grafados em negrito. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex: **Metodologia científica.**

**d) Subtítulos:** Não devem ser grafados em negrito. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex: **O pós-dramático:** Um conceito operativo?

**e) Tradução:** Após o título, citar o nome do tradutor da obra, que deve ser antecedido pelos termos “Tradução de”. Ex:

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático.** Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**f) Volume:** Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. **Arte contemporânea**, v. 1.

**Os casos omissos serão avaliados e orientados pelo Conselho Editorial da Revista Muitas Vozes**

**Composição**  
Editora UEPG