



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCIANA BRAGA

A ESCRITA DO PRAZER EM SETE CONTOS DE CLARICE
LISPECTOR

FORTALEZA

2020

LUCIANA BRAGA

A ESCRITA DO PRAZER EM SETE CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B794e Braga, Luciana.

A ESCRITA DO PRAZER EM SETE CONTOS DE CLARICE LISPECTOR / Luciana Braga. – 2020.
170 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Letras, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.

1. Pulsão. 2. Interdito. 3. Corpo erotizado. 4. Clarice Lispector. 5. Conto. I. Título.

CDD 400

LUCIANA BRAGA

A ESCRITA DO PRAZER EM SETE CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: 26/06/20

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Clarice Lispector, por dividir sua obra com
o mundo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo cuidado e exemplo.

Ao Claudicélio Rodrigues, pelo olhar criterioso e o conhecimento compartilhado.

À Mamãe, pela vida.

À Anjinha, pelo amor incondicional.

A William Wallace, pelo nosso infinito.

A Antônio Felizardo, pela amizade e parceria.

A Davi de Oliveira, por me ajudar a encontrar os primeiros livros para a pesquisa.

À Monica da Silva, pelas incansáveis leituras e releituras do meu texto.

A Arlino Batista, por me obrigar a acreditar em mim.

À Tayla Ferreira, por dividirmos o mesmo amor clariceano.

A Emis Bastos, pelos livros compartilhados e pela atenção.

À linda banca, Fernanda Coutinho e Anélia Pietrani, pelas observações, questionamentos e contribuições.

À Vera Lucia Albuquerque de Moraes, por dividir Clarice comigo.

À Elenice Lima, pela inspiração.

A Diego Nascimento, por me mostrar esse caminho.

Ao Grupo de Estudo Língua de Eros, pela multiplicação de saberes semanais.

Ao Governo do Estado do Ceará, pelo afastamento necessário ao exercício da escrita.

À Universidade Federal do Ceará, por me proporcionar a realização de um sonho.

À Clarice, pelo texto do prazer.

Ao meu corpo, pela resistência.

“E sua marca era o prazer intenso com que
olhava agora as coisas, sofrendo espantada.”

Clarice Lispector
Em “Amor”

RESUMO

Clarice Lispector é alvo desta pesquisa por meio das duas coletâneas de contos intituladas *Laços de Família* (1960) e *Felicidade Clandestina* (1971). Da primeira coletânea, foram selecionados os contos “Amor”, “Preciosidade” e “O Búfalo” e, da segunda, os contos “Felicidade Clandestina”, “Restos do Carnaval”, “O grande passeio” e “O Primeiro Beijo”. Considerando o erotismo como parte da tessitura textual dessas obras literárias, tencionou-se analisar como o interdito é transgredido pelas personagens clariceanas em suas diferentes fases da vida e como o desvendamento do *Eu* em contato com o *Outro* se dá no decorrer das narrativas. Os contos escolhidos questionam o papel do ser humano, sobretudo a mulher, em diferentes fases da existência, dentro de uma sociedade que ainda interdita a sexualidade feminina e a existência de corpos plenamente erotizados. As obras selecionadas tratam-se de literatura desviante que, por possuir marcas consistentes da presença de Eros, transgridem duplamente e alcançam o status de literatura erótica. A partir da análise desses contos, é possível identificar uma linguagem artística livre dos padrões pré-estabelecidos para a escrita literária. Trata-se da linguagem irônica que coloca o leitor em suspensão capaz de negar a si mesmo e seus valores ultrapassados em nome de uma nova vertente contemporânea, que se livra da superficialidade e da dita civilidade da sociedade burguesa. O referencial teórico necessário para a realização dos objetivos estabelecidos abarca tanto teóricos do erotismo, como Georges Bataille (2017), Elódia Xavier (2007), Freud (2017), Octávio Paz (2015), Betty Milan (1983), Lúcia Castello Branco (1983) e Susan Sontag (2015), quanto teóricos especialistas da obra clariceana, como Nádía Gotlib (2013), Olga de Sá (2000), Nilson Dinis (2006), Vera Moraes (2012) e Gilda Plastino (2008), entre tantos outros lidos, com o intuito de compreender como interditos, transgressões, erotismo e pulsão aparecem na obra clariceana por meio de uma literatura do prazer, citando Barthes (2015), que remonta a descontinuidade narrada por Platão (1987).

Palavras-chave: Pulsão. Interdito. Corpo erotizado. Clarice Lispector. Conto

RESUMÉN

Clarice Lispector es el objetivo de esta investigación por medio de dos colecciones de cuentos titulados *Lazos de Familia* (1960) y *Felicidad Clandestina* (1971). De la primera colección, fueron seleccionados los cuentos “Amor”, “Preciosidad” y “El Búfalo” y, del segundo, los cuentos “Felicidad Clandestina”, “Restos del carnaval”, “El gran Paseo” y “El Primer Beso”. Considerando el erotismo como parte del tejido textual de estas obras literarias, se pretendía analizar cómo los personajes clariceanos transgredían la interdicción en sus diferentes fases de la vida y cómo se produce la revelación del *Ser* en contacto con el *Otro* en el curso de las narraciones. Las historias elegidas cuestionan el papel de los seres humanos, especialmente las mujeres, en las diferentes etapas de la existencia, dentro de una sociedad que todavía prohíbe la sexualidad femenina y la existencia de cuerpos completamente erotizados. Las obras seleccionadas son literatura desviada, que, por tener marcas consistentes de la presencia de Eros, transgrede dos veces y alcanza el estado de literatura erótica. Del análisis de estos cuentos es posible identificar un lenguaje artístico libre de los estándares preestablecidos para la escritura literaria. Es el lenguaje irónico que pone al lector en suspensión capaz de negarse a sí mismo y sus valores obsoletos en nombre de una nueva tendencia contemporánea que elimina la superficialidad y la llamada civilidad de la sociedad burguesa. El marco teórico necesario para el logro de los objetivos establecidos incluye a ambos teóricos eróticos, como Georges Bataille (2017), Elódia Xavier (2007), Freud (2017), Octávio Paz (2015), Betty Milan (1983), Lúcia Castello Branco (1983) y Susan Sontag (2015), así como especialistas teóricos del trabajo de Clarice, como Nádia Gotlib (2013), Olga de Sá (2000), Nilson Dinis (2006), Vera Moraes (2012) y Gilda Plastino (2008), entre tantas otras lecturas, para comprender cómo aparecen las prohibiciones, las transgresiones, el erotismo y el impulso en el trabajo de Clarice por medio de una literatura de placer, citando Barthes (2015), que se remonta a la discontinuidad narrada por Platão (1987).

Palabras-clave: Pulsación. Prohibido. Cuerpo erotizado. Clarice Lispector. Cuento.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	NA DANÇA DE EROS E TANATOS	18
2.1	Seguindo os passos de Eros	18
2.2	Contornando as pulsões de Freud e Clarice	41
3	O CORPO EROTIZADO	62
3.1	Na clandestinidade da infância	62
3.2	A travessia dos corpos	77
3.3	Corpos de mulher	93
3.4	O tempo não apaga o desejo	107
4	INTERDITO E TRANSGRESSÃO NAS PERSONAGENS CLARICEANAS EM CONTATO COM O OUTRO	117
4.1	Gozo transgressor	117
4.2	Gozo transformador	121
4.3	Gozo libertador	129
5	POR TRÁS DAS CORTINAS	161
	REFERÊNCIAS	164

1 INTRODUÇÃO

“Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante”.

(Clarice Lispector, “Felicidade Clandestina”, 1998, p.12)

O erotismo tem uma natureza arredia. Em todas as épocas, nas diversas culturas, ele esteve fomentando a vida social e desmascarando as convenções. Deve-se pensar nele como um espírito que se refaz e se reconstrói incessantemente, a despeito de cada época e lugar. Tentar construir um saber pronto e acabado sobre ele é irrealizável. Não se pode apreender Eros, o deus do amor, nem tampouco julgar que uma pesquisa acadêmica resolverá todas as questões existentes no domínio da literatura erótica. O que se pode é pensar o desejo não como falta, mas como algo produtivo, inerente às narrativas literárias. Sabe-se que a história da sexualidade se cruza com a história social e que a literatura parte da sociedade e do seu contexto de produção, para recriar o real como um todo artístico, munido de fantasia própria da linguagem literária.

Essa fantasia produz o prazer ou o texto do prazer, no dizer de Barthes (1973), que seduz ao mesmo tempo que fere, ou, melhor dizendo, seduz porque fere. O fato é que o leitor não permanece isento desse contato, que é puramente sensual, afinal, conforme Lúcia Castello Branco, “a comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/ espectador é nitidamente erótica” (1983, p. 68). Diante de uma obra literária, o prazer é clandestino, transgressor e desviante, sobretudo quando põe em jogo as relações de poder.

O corpo é o ponto de encontro do que é literário, erótico, pornográfico e do domínio do prazer. Entende-se, no presente estudo, que há o corpo biológico que se excita e se transporta, mas também, há o corpo-texto que transborda de desejo. Em sete contos de Clarice Lispector, presentes em *Laços de Família* (1960) e *Felicidade Clandestina* (1971), pretende-se percorrer os laços que aproximam esses corpos que se erotizam e transgridem, procurando romper com o interdito em busca do gozo proibido. Cabe ressaltar que o estudo de Literatura Comparada não aponta apenas as semelhanças, mas também as diferenças.

Abordar a temática do erotismo por si só já se revela um árduo trabalho, e descrever e analisar as representações do erotismo em narrativas de Clarice Lispector é um grande desafio. Primeiramente, porque a sua fortuna crítica é abundante e incontestável. Além disso, também há inúmeros trabalhos abordando a temática em questão, seja na obra *A Via Crucis do Corpo* (1974), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), em *A Paixão*

Segundo G.H. (1964), ou, até mesmo, em alguns contos da coletânea de *Laços de Família* (1960) e *Felicidade Clandestina* (1971).

É evidente que já existem inúmeros trabalhos concluídos ou em andamento sobre a vasta obra de Clarice Lispector, mas se a linguagem literária é multissignificativa, a leitura crítica também é variada. Pretende-se aqui percorrer as fases da vida humana, desde a infância até a velhice culminando na morte, de forma que cada conto evidenciará como Clarice sutilmente adentrou na temática da sexualidade, valorizando o momento em que cada corpo estava vivendo. Dessa forma, cada palavra escolhida para a autora para descrever as múltiplas sensações das personagens quando em contato com Eros serão analisadas detidamente, porque são os recursos linguísticos escolhidos por ela que contribuem para a criação da atmosfera enigmática que envolve os protagonistas das narrativas e produzem o texto erótico, do domínio do prazer tal qual Barthes definiu em *O Prazer do Texto* (2015).

Como trata-se de um trabalho de dissertação que exige prioritariamente uma delimitação, optamos por sete contos presentes nas duas obras já mencionadas. “Felicidade Clandestina” e “Restos do Carnaval” pertencem ao mesmo livro que recebe o título do primeiro conto aqui citado. Mas as semelhanças não acabam nesse aspecto, visto que ambas as narrativas possuem como protagonistas personagens infantis cuja sexualidade será abordada de forma singular, pois esses corpos são erotizados, ainda que o tema da sexualidade infantil tenha sido interdito por muito tempo. Para conhecer esses corpos no início de suas vidas, utilizamos, principalmente, os estudos de Sigmund Freud. “Preciosidade” e “O primeiro beijo” não possuem uma fortuna crítica tão vasta quanto os dois contos citados anteriormente, mas são ricos em construções metafóricas para explicar a passagem da infância para a adolescência, uma fase tão cara ao desejo. Cabe salientar que o segundo conto tem como protagonista um adolescente que desperta a necessidade de abordar o masculino, elemento novo e pouco explorado pela crítica clariceana. Ambos os contos revelam as transformações sofridas por esses corpos jovens e repletos de medos e desejos, rodeados por interditos e passíveis de cometer inúmeras transgressões.

Os contos “Amor” e “O Búfalo”, presentes em *Laços de Família* (1960), apresentam o processo do “corpo erotizado”, conforme Elódia Xavier (2007), no contato com um *Outro*, visto freudianamente como o objeto do desejo. Os laços aqui são de Eros, porque é ele quem enlaça essas duas personagens já adultas, embora ainda cheias de dúvidas, receios e desejos de transgredir. O conto “Amor” tem uma dupla importância por trazer uma personagem que se envereda por um jardim da libido e possuir um título tão caro à pesquisa e, portanto, carente de desmistificações, a fim de evidenciar que o amor que percorrerá essas

narrativas não é o amor romântico, idealizado, mas o próprio desejo. Finalmente, o último conto adicionado à seleção é intitulado “O Grande Passeio” e traz já no seu título a metáfora da última viagem, isto é, a morte. Porém, antes desse fim que também possui um elo estreito com o erotismo, a personagem nos fornecerá lapsos de uma memória confusa e debilitada devido a velhice, mas ainda cheia de desejos e sensações que denunciam um corpo que ainda se vê erotizado e transgressor sorrindo até seu último minuto de vida.

O Outro é um elemento de suma importância para o entendimento dessas identidades criadas dentro desses contos. Em “O Primeiro Beijo”, esse *Outro*, tido como objeto de desejo, é uma estátua de pedra e por isso despertou o interesse pelo Outro que não é humano e que, diferente da estátua de pedra, não representava uma forma feminina. Não se havia rompido o próprio interdito que a pesquisa criara: “Será que o objeto do desejo, no dizer freudiano, precisa ser um corpo de carne ou representar um?” A resposta à essa pergunta também é alvo da presente pesquisa. Assim, surge o desejo de analisar ainda o conto “Felicidade Clandestina”, a fim de constatar a hipótese de que a fantasia literária pode criar inúmeros *Outros*: crianças, cegos, búfalos, pedras e, por que não, livros também. Se a literatura possui a potência erótica já constatada, não se pode negar ao livro, a estrutura física que geralmente a transporta como também detentora desse poder sensual. Assim, a seleção de contos é fechada, percorrendo os gêneros feminino e masculino, as quatro fases da vida e trazendo, no seu âmago, objetos do desejo singulares.

Já foram desenvolvidos vários trabalhos em torno da temática do erotismo na obra clariceana, como: o livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young* (2013), de Luciana Borges; a dissertação “Erotismo e representação: Particularidades do universo feminino na ficção de Clarice Lispector” (2005), de Martanézia Rodrigues Paganini; a tese “O heteroerotismo em uma aprendizagem ou O livro dos prazeres” de Clarice Lispector: das performatividades de gênero às paródias narrativas”(2018), tese de Frédéric Grieco; e os artigos “Na dança de Eros e Tanatos: movimento de vida e morte em Laços de Família” (2012), de Olga de Sá; “O erotismo sagrado em Paixão segundo G.H”(1989), de Norberto Perkoski; “Brincando pelas ruas da cidade: o lugar do interdito e da transgressão em três contos autobiográficos de Clarice Lispector”(2019), de André Luís Rodrigues; “O corpo como identidade: uma leitura contemporânea no conto ‘Ele me bebeu’ de Clarice Lispector” (2013), de Alene Caroline de Souza Balieiro; “ Ser e linguagem: estudos sobre uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres de Clarice Lispector” (2018), de Luciana de Barros Ataíde; “Uma escrita do desejo: Clarice Lispector, Elsa Morante, Marguerite Duras” (2006), de Selma Calasans Rodrigues; “FACES DO

erotismo na aprendizagem dos prazeres” (2019), de Maria Aparecida Meyer Nascimento; “Corpo e erótica em Clarice Lispector: A via crucis do corpo” (2016), de Telma Maria Vieira; “O duplo no feminino no conto O Búfalo de Clarice Lispector” (2019), de Ruth Fernandes e Elisabete B. Agra, “Os Caminhos da Feminilidade em Preciosidade, de Clarice Lispector”(2009), de Maria Sílvia Antunes Furtado, entre outros. No entanto, nenhum desses trabalhos aborda os sete contos citados em paralelo, nem tampouco utilizando a teoria de Elódia Xavier (2007) sobre o corpo erotizado. Dessa forma, apesar de pertencer a um vasto campo já explorado, encontrou-se aqui um diferencial no objeto proposto para análise e na teoria encontrada para classificação.

Outro fator relevante para a justificção da presente pesquisa é a natureza peculiar dos contos escolhidos, afinal, abordar erotismo em um conto cuja personagem principal ainda se encontra na fase da infância é um diferencial. Isso porque foram encontradas mais pesquisas de erotismo na exploração de personagens na fase adulta, ainda que a personagem não precise fazer sexo para ter seu corpo erotizado, pois o erotismo nesta pesquisa é tratado através da perspectiva de Bataille, que define erotismo como “a aprovação da vida até na morte” (2017, p. 10). Segundo o próprio autor, essa não chega a ser uma definição propriamente dita, mas dá o sentido que ele deseja para este que não é um mero vocábulo, nem tampouco se restringe ao ato sexual. Afinal, “só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica” (BATAILLE, 2017, p. 10). Bataille associou a ideia da morte ao erotismo, pois acredita-se que há uma linha tênue entre ambos, apesar de paradoxal. Conforme Paz, “O significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dizendo, é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte.” (1994, p. 19). Ao acreditar que o erotismo é associado ao sexo, ao desejo, à transgressão, ao prazer, ao delírio, ao pecado, à ruptura, à liberdade e à paixão, pode-se também concluir que gira em torno da morte o mesmo fascínio.

Não é pertinente cometer, nesse contexto, o erro de confundir erotismo com amor, pois amor aqui pode ser entendido como desejo, tendo em vista que a definição de “corpo erotizado”, de Elódia Xavier, não se refere a um corpo atrelado ao conceito tradicional de amor, mas a um corpo desejante que “pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará seguramente vivendo sua sexualidade” (XAVIER, 2007, p. 158).

O erotismo vem, pois, na Literatura para causar esse estranhamento. Vem de forma simbólica e metafórica, ou explícita, e cheia de termos comuns ao cotidiano da sociedade contemporânea. Vem sem máscaras e sem pudor, e se instaura na desconfortável linguagem literária. Desconfortável, porque foge do corriqueiro, do superficial, prendendo e

surpreendendo o leitor. Facilmente é possível identificar algumas representações de erotismo na obra de Clarice Lispector, quando ele já vem no nome, como em *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), mas é difícil imaginar erotismo em “Restos do Carnaval”, por exemplo, aparentemente tão inocente ou banal. Aliás, a maioria das narrativas clariceanas ilude o leitor despreparado e o convida a uma leitura simples, pois ela mesma já afirmou que escreve simples. Tem-se que investigar o âmago das palavras, investigar o delicado campo do implícito ou, até mesmo, o silêncio, “porque o silêncio, em Clarice, também se mostra saturado de carga semântica, no afã de revelar, pela anulação da voz, do sonoro previsível, a concretude da opressão cerceadora dominante” (KADOTA, 1995, p. 2). Dessa forma, o silêncio em Clarice não é gratuito, pois ressignifica e ainda contribui para a formação de uma atmosfera erótica, no exato momento em que as palavras não bastam e o que sobra é o olhar.

Conforme Olga de Sá, Clarice Lispector possui a capacidade de “dar vida própria às palavras, emprestando-lhes conteúdo inesperado” (2000, p. 27). Este conteúdo inesperado provavelmente obriga o leitor a sair do seu conformismo e a ultrapassar as barreiras do estranhamento causado pela linguagem literária. Talvez por isso, críticos e historiadores são unânimes em marcar a singularidade do estilo de Clarice, “mesmo que tentem relacioná-la com outros ficcionistas chamados de ‘intimistas’ ou ‘psicológicos’ surgidos em nossa literatura por volta de 1940” (MORAES, 2013, p. 175).

Esse aspecto intimista ou psicológico, recorrentemente referido à sua obra, estimula a percepção de que “nenhum de nossos escritores levou a literatura tão perto do inconsciente como fez Clarice Lispector” (WALDMAN, 1983, p. 63). Obviamente, uma literatura que sonda as profundezas do inconsciente não pode ser tarefa fácil para quem não domina as estratégias discursivas da narrativa de ficção. É justamente no aspecto subjetivista da escritura de Clarice Lispector que o leitor especializado se depara com a possibilidade de traçar cruzamentos com os saberes de outras áreas, como a Filosofia, a Psicanálise ou a Religião, isto é, outros saberes surgem de forma surpreendente para auxiliar o leitor de Clarice.

No entanto, é interessante pontuar que, quando a religião é citada, o que se busca é o aspecto fantástico e misterioso da religião para entender Clarice e não os dogmas. Até mesmo porque ela não se limitava a rótulos ou definições, a não ser que fossem ambíguas ou polissêmicas. Sobre este aspecto, Clarice pontua: “Não tenho religião, porque não gosto de liturgia, de ritual” (MOSER, 2017, p. 29). O próprio erotismo na obra de Clarice não obedece a um ritual repetitivo, é natural como a vida, e se metamorfoseia em cada narrativa, em cada personagem e em cada destino curiosamente delineado pela astúcia de um narrador que

perscruta a mente e a expande. Assim, explora e apresenta ao leitor que a recebe com o receio de quem também já se entregou demais.

Na produção clariceana, também “é recorrente a busca de ‘algo além do texto’, que estaria ao mesmo tempo à sua margem, impronunciável, e no cerne mais íntimo” (HOMEM, 2012, p. 33). Nesse ponto, o texto de Clarice Lispector se revela ainda mais desafiador, pois nele transita alguma coisa de inominável na cultura brasileira. Algo que se esconde não como um mistério transcendente, mas como parte inseparável da estrutura interna das coisas e do mundo. Há algo na vida que, simplesmente, não pode ser representado nem conceituado, e que, mesmo assim, insiste em aparecer em sua obra. Barthes, em *O Prazer do texto*, diz que:

o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestiário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) Não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás, bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento – desaparecimento. (BARTHES, 2015, p. 15-16).

O lugar mais erótico ou fascinante na escrita de Clarice é nesse breve espaço, nesse caos, nesse inominável, nessa parte nebulosa, nesse surgir e ocultar. O erotismo está exatamente nesse jogo que a linguagem faz, ora verbalizando, ora em silêncio. E, muitas vezes, é nesse silêncio gritante e ofuscante que o encontro entre o *Eu* e o *Outro* acontece. Tal encontro propicia o desvendamento do *Eu* a partir do *Outro*, em que a parte que eu não vejo ou não compreendo em mim cintila no outro e eu me entendo. Esse contato com o outro é tão sutil quanto o do corpo e o do vestiário descrito por Barthes.

Finalmente, analisar as representações do erotismo nos sete contos clariceanos selecionados é investigar esse sutil contato e evidenciar o prazer da escrita de forma plena, pois, “o prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (BARTHES, 2015, p. 12). E é por prazer, curiosidade e impulso que os contos de Clarice Lispector estão sendo lidos, pesquisados e analisados, a fim de escrever a presente pesquisa.

Para tanto, esta dissertação está dividida em três capítulos e a vertente comparatista já se inicia na comparação entre os capítulos, partes que compõem esse todo construído, a fim de contemplar os objetivos maiores que impulsionaram essa pesquisa. O corpo e a sexualidade são temáticas que se destacam em todos os capítulos, o que evidencia o

desejo de percorrer os desígnios de Eros na literatura investigada. Provavelmente, o que os difere são as especificidades abordadas em cada capítulo, a fim de evidenciar uma face distinta de Eros.

O primeiro capítulo enfatiza a dinâmica das pulsões de vida e de morte na obra de Clarice Lispector, através dos desígnios de Eros como pulsão que percorre a escrita clariceana, tanto do domínio do prazer quanto do domínio do sagrado. Esse capítulo é o único que não toca especificamente nos sete contos escolhidos, porque houve a necessidade de contextualizar a pesquisa antes de enveredar nas interpretações literárias propriamente ditas. Entende-se essa parte do texto como a confecção do enlaçamento dos contos nos capítulos posteriores a partir de discussões sobre a linha tênue existente entre o amor, o erotismo e pornografia. Para tanto, os estudos de Bataille (2017), Betty Milan (1983), Lúcia Castello Branco (1983), Elane R. Moraes, Sandra M. Lapeiz (1983), Octávio Paz (2015), Freud (2017) e Simon May (2012) são de suma importância para fundamentar problematizações e investigar esse erotismo sutil construído a partir da escrita de Clarice Lispector.

O segundo capítulo disserta sobre a forma como a teoria dos corpos de Elódia Xavier (2007) pode ser aplicada nos sete contos selecionados. A reflexão sobre “o corpo erotizado” de Xavier se dá no domínio da infância, na fase adulta, e na distinção de gênero através da tessitura dos contos clariceanos, destacando a pulsão sexual nas personagens, assim como o amadurecimento sexual a partir das narrativas.

O terceiro aborda, sobretudo, a presença de interditos nos contos selecionados, bem como a forma como as personagens conseguem transgredir esses interditos a partir da pulsão sexual. Ele também aborda a temática que percorre toda a obra de Clarice Lispector: “O Eu em contato o Outro”, destacando, principalmente, a noção de outro como objeto de desejo, conforme Freud (2017), que explica o fato dessa relação de alteridade resultar em um corpo erotizado. Cabe destacar que um objeto de desejo não precisa ser necessariamente humano, seu corpo pode ser formado de palavra, de pedra ou pode, até mesmo, ser um animal. O conhecimento do *Outro* implicará o desvendamento do *Eu* e explicará o imaginário dessa relação erótica pulsante e fantástica. Em relação aos interditos, são partes constituintes das narrativas e são explorados teoricamente principalmente a partir dos estudos de Bataille (2017) e Freud (2017), mas também dialogam com o Livro da Vida, de Santa Teresa D’ Avila (2010).

Enfim, diante do exposto, acredita-se que a natureza da presente pesquisa é de caráter bibliográfico, analítico e descritivo. Sendo assim, o *corpus* utilizado é o próprio texto literário lido e relido exaustivamente. Como opta-se por trabalhar com apenas sete contos, fica

evidente que a pesquisa é qualitativa e não quantitativa. De qualquer forma, por ser linguagem literária, sabe-se que a análise nunca se esgota na quantidade de palavras de um texto. Além da necessidade de ler os contos selecionados e outras obras de Clarice Lispector, a seleção do referencial teórico é de suma relevância, pois deve dialogar diretamente com os textos literários, de forma que a teoria se aplique aos textos, e não o contrário. Afinal, lidar com literatura e não dar a ela o devido respaldo é considerado uma grande falha, tão grande quanto imaginar que erotismo se limita a sexo com o propósito de reprodução.

2 NA DANÇA DE EROS E TANATOS

“Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o.”

(Clarice Lispector, “Felicidade Clandestina”, 1998, p. 10)

2.1 Seguindo os passos de Eros

Amor, erotismo e pornografia estão intimamente ligados. O problema é que se acostuma a imaginar o amor como um enlace sem sexo, o erotismo como algo ligado ao ato sexual e a pornografia ao excesso de sexo sem amor. Todavia, essa tentativa de separar amor e erotismo parece bastante com a herança cristã, que faz as pessoas perceberem que erotismo e sagrado estão mais unidos do que se pressupõe. Afinal, “Eros é tanto do domínio do prazer quanto do domínio do sagrado, ainda que historicamente as instituições religiosas tenham tentado banir esse impulso vital, desautorizando o deus-pulsão a emergir nos ritos e nos corpos” (SILVA, 2018, p. 14).

Conforme Octavio Paz (1995), desde o Neolítico já existiam cultos fálicos, sem contar que a Literatura está repleta de relatos de bacanais ocorridos durante a Antiguidade greco-romana. Ou seja, a história da humanidade está cheia de movimentos, ritos, cultos e liturgias que usam a carne e o sexo como maneiras de chegar ao divino. Além disso, o deus clamado nesses rituais não é aquele ser incorpóreo e distante do homem que a tradição cristã molda ao longo dos anos. Ainda que a vida esteja envolta pela dualidade da culpa e do anseio pela sensação de prazer, Eros surge como uma força incontrolável e provoca um desejo de prolongamento quase eterno. Mas esse deus é fugidio e, assim, faz-se necessário persegui-lo a qualquer custo, sem medo de conseguir o que tanto se busca. Cabe salientar que, no erotismo religioso, a reprodução não ocupa papel primordial e nisso se assemelha ainda mais à ideia que se tem de erotismo como uma busca pelo prazer e não pela perpetuação da espécie. Afinal, o prazer sexual pode ser facilmente comparado com o deleite do crente no contato com o seu deus.

Contudo, existem muitos olhares em torno do prazer sexual. É bem verdade que, com o tempo, os discursos sobre o sexo aumentaram, porém, isso não ocorre de forma a desmistificá-lo, condená-lo ou desenvolver uma consciência crítica em torno do assunto, mas com o propósito de repressão e condenação, utilizando a tradição cristã para reforçar o sentimento de culpa que já invade as vidas das pessoas. Dessa forma, quando se reflete sobre o amor, o inconsciente involuntariamente seleciona conceitos e imagens que em nada

lembram o desejo, o prazer, o gozo e a plenitude das sensações. Por esse motivo, é necessário refletir inicialmente sobre o que se entende da natureza do amor atualmente. Acredita-se que está ficando demasiadamente complexo conceituar essa palavra, a cada dia esvaziada do seu significado. Além disso, sempre que alguém tenta chegar a uma conclusão sobre esse tema, falha ou cai no dilema da tentativa da conceituação do amor que acarreta em uma traição da sua própria natureza escorregadia.

O amor sempre foi um dos temas mais recorrentes nas artes e, antes de penetrar nas veredas artísticas, ele já residia no âmago das reflexões filosóficas sobre a origem do mundo e do homem. Ele está no centro dos conflitos da humanidade, é a problemática e a solução. Na literatura, ele é centro de inúmeras narrativas, como as consagradas obras românticas universais. Na obra clariceana, o amor é tema recorrente, seja nos romances, contos ou crônicas, chegando, até mesmo, a intitular um famoso conto presente em *Laços de Família* (2009). Todavia, Clarice não lida com esse sentimento de forma displicente, pois há sempre um conflito complexo em torno dele. Amor nunca é apenas amor, é ciúme, ódio, vingança, desejo, amizade, compaixão. A literatura lida com diversas formas de amar e exhibe suas diversas faces sem, no entanto, desvendá-las por completo, pois a linguagem literária é ambígua, misteriosa e repleta de sentidos.

Em contrapartida, no campo da Teoria Literária, ainda existe certa reserva em tratá-lo de forma histórica, descritiva e racional. Não se acredita que fomentando o interesse pelas discussões sobre o amor, estar-se-á aprendendo a amar melhor ou a ensinar as pessoas a encontrarem o amor verdadeiro. Esta última expressão é, inclusive, problemática. Contudo, promovendo uma discussão sobre esse aclamado sentimento, é possível enriquecer os conhecimentos adquiridos pelo homem sobre seu corpo, suas emoções, sua história e sobre as narrativas construídas ao longo dos anos. Além disso, pode-se penetrar nesse território “sagrado”. Diz-se sagrado porque até mesmo o amor existe sob os desígnios da tradição cristã e é constantemente vigiado à medida que se aprende desde a infância a quem amar e como amar. Não se aprende a amar a si mesmo antes de tudo, mas ao Deus. O ser humano não ama a si próprio o suficiente para que permitam que conheça o seu corpo, fonte de prazer e sensações múltiplas. Aprende-se antes a controlar as palavras, as declarações, o amor, o comportamento, a existência. Amar é visto como algo divino e, portanto, controlado por Deus e vigiado pela igreja, que, por sua vez, é manipulada pelos governantes. Em resumo, vive-se em uma cadeia de interesses em que o poder político interfere no sagrado que rege as nossas vidas. Por tudo isso é complexo demais tentar encontrar uma simples definição.

Dessa forma, é importante salientar o trabalho do professor americano de filosofia Simon May, em *Amor: uma história* (2012). Esse livro apresenta um apanhado histórico consistente sobre o amor desde os hebreus, chegando a Nietzsche, Freud e Proust, por meio de uma crítica objetiva, pontual e isenta de idealizações e mistificações sobre o que é o amor e o que ele representa na vida do homem. No entanto, é evidente que o autor reconhece o desafio e manifesta sua angústia ao tratar da temática amorosa já nas primeiras linhas que compõem o prefácio da obra quando indaga:

Não é o amor indefinível, uma questão de sentimento, não de pensamento? Pior: aprofundar essa emoção extremamente espontânea e misteriosa não é correr o risco de expulsar sua magia? E assim acabar matando aquilo mesmo que estamos tentando compreender? (MAY, 2012, p. 7).

May debate sobre como a humanidade anseia por um amor, ainda que preso à condição humana. O autor reflete sobre essa arrogância humana de querer ser deus e nutrir expectativas extremas ao amor que ele mesmo não abarca. E isso tudo porque no ocidente o texto fundador sobre o amor é o hebraico. Repete-se na igreja e dentro de si: “Amarás o Senhor teu Deus com todo o coração, com toda a alma, com todas as forças e amarás ao próximo como a ti mesmo.”¹ Isto é, embriaga-se a mente com essa necessidade de amor imenso, profundo, abnegador de si para o Deus. É um imperativo de entrega, de renúncia, de obediência e de crença ilimitada. E a segunda ordem revela uma necessidade de reconhecer o outro, reconhecer o viver em sociedade. Os imperativos dialogam e Deus se sobressai nos dois conceitos, mas não o eu, pois esses conceitos anulam o amor próprio. Afinal, conforme a tradição cristã, é mais importante amar a Deus do que a si mesmo. May não aceita a tradição como verdade absoluta, mas segue dialogando com ela até os textos contemporâneos, sem fechar o conceito de amor, essa promessa de “enraizamento ontológico”² que tanto escapa ao humano.

¹ Conforme Simon May: “Esta expressão em Deuteronômio 6:5 é mais enfatizada em Deuteronômio 10:12: “E agora, Israel, o que exige de ti o Senhor teu Deus, senão que o temas, seguindo por todos os seus caminhos, amando e servindo ao Senhor teu Deus, com todo o coração, com toda a alma.” Ela é também encontrada em Deuteronômio 11:1 e em Josué 22:5” (MAY, 2012, p. 331). Além de aparecer repetidas vezes nos textos bíblicos, ela já fez parte de estudos críticos e agora é centro da discussão de May.

² Simon May defende a ideia do amor como um enraizamento ontológico, isto é, amor para May é um elemento que funda a nossa existência. Estar no mundo com o outro é amor. Utilizando as palavras do autor: “Se todos nós temos necessidades de amor, é porque todos precisamos nos sentir em casa no mundo: enraizar nossa vida no aqui e no agora; dar à nossa existência solidez e validade; aprofundar a sensação de ser; capacitar-nos para experimentar a realidade de nossa vida como indestrutível (ainda que aceitemos também que ela é temporária e terminará na morte)” (MAY, 2012, p. 19).

Betty Milan (1983)³ também demonstra seu desconforto quanto à conceituação do amor ao se questionar sobre a natureza desse sentimento: “o amor? Como falar dele? sem eliminá-lo dizer o que é? Se só existe quando me escapa, como detê-lo numa ou noutra definição?” (MILAN, 1983, p. 13). Em contrapartida, à medida que os teóricos parecem querer se afastar do assunto, a necessidade de desmistificar o amor os atrai, mesmo sabendo que o amor é carregado de ambiguidades e tão escorregadio como Eros.

Acreditando na natureza ambígua e complexa do amor, não se pode concordar com Byung-Chul Han (2017) quando o filósofo afirma que “nos últimos tempos tem se propalado o fim do amor” (2017, p. 7). Não é que o amor esteja chegando ao fim; apenas encontra-se esvaziado devido à maneira descontextualizada com que foi utilizado ao longo dos anos. Como prova disso, Simon May (2012) vai dissertando em torno de 2.500 anos de amor no Ocidente, na tentativa de historicizá-lo desde os textos dos hebreus até Freud. O autor, aos poucos, vai rompendo paradigmas até então tidos como verdades absolutas, como a natureza incondicional do amor, seu caráter eterno e seu altruísmo. A cada capítulo, o leitor é confrontado por uma visão desconstruída e aprofundada do amor bastante diferente da imagem idealizada que possuía. Os seres humanos não são deuses, mas querem amar como eles ou fazer da sua forma de amar algo divino e, portanto, sagrado.

Dito de outra forma, a humanidade está em busca da re-união com o divino, em busca da metade perdida. Uma versão dessa história é contada pelo filósofo grego Platão em *O banquete* (1987), através de Aristófanes, um dos convidados do banquete, que disserta sobre a origem do amor de forma original e instigante. Segundo esse irreverente narrador, antes do surgimento de Eros, a humanidade era composta por três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Este último era redondo e possuía quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça. Esses seres, embasbacados com o grande poder que possuíam, julgaram-se capazes de desafiar os deuses e organizaram uma rebelião. Zeus, porém, não se tratava de um deus inexperiente e já havia enfrentado um problema semelhante com os gigantes. Mas, dessa vez, optou por não dizimá-los, e sim castigá-los partindo-os ao meio e, assim, enfraquecendo-os. Vivendo assim divididos, dificilmente se animariam em pensar em uma nova revolta. Fragilizados e humilhados, eles se abraçaram, como se esse abraço fosse capaz de uni-los novamente. Mutilado e incompleto, cada ser castigado passa a viver uma busca contínua pela metade dividida pelo deus. E, assim, surge

³ Esse texto de Betty Milan intitula-se “O que é amor” e pertence à trilogia da série Primeiros Passos, publicada pela editora Círculo do Livro em 1983.

Eros para restaurar a unidade perdida, pois somente um outro deus seria capaz de restaurar a completude.

No presente trabalho, há um interesse maior por essa visão de Aristófanes sobre o amor, porém, é de suma importância também apresentar um pouco das outras abordagens de *O banquete* (1987) para entender esse caráter escorregadio de Eros que ora é definido por Fedro como um dos deuses mais antigos e portanto a causa dos maiores bens da humanidade. Já Pausânias defende a existência dois Eros, um filho de uma Afrodite Pandêmia, popular, e outra Urânia, celestial. De modo que o último por conduzir o indivíduo ao mundo das ideias, deve ser mais celebrado.

Erixímaco, o médico, não questiona o caráter duplo do amor, mas a ideia de que ele residiria apenas nas almas dos homens. Eros está em todos os lugares, nas plantas, nos animais, nos objetivos, enfim, a humanidade está rodeada da presença desse deus. Essa definição é interessante porque dialoga bastante com o que será defendido adiante nesse trabalho em relação à corporeidade do Outro que não precisa ser um indivíduo de carne e osso. Assim como Eros, conforme Erixímaco, está em todos os lugares, não causa estranhamento desejar um livro ou beijar pela primeira vez uma estátua de pedra. As narrativas clariceanas estão cheias de vida e desejo, porque estão cheias da presença de Eros. Para Agatão, Eros é o deus mais feliz porque é o mais belo e o melhor. Beleza atrai beleza no discurso de Agatão. Em Clarice, o que causa a atração é a ferida aberta, é o infamiliar, é o Outro que confronta o Eu que está sempre desejando algo. Esse pensamento dialoga finalmente com Sócrates que define Eros como desejo. De modo que nenhuma criatura deseja o que já possui, mas o que falta. Eros se origina nessa falta. Ele não é o bem nem o mal, pois não é possível definir um deus a partir de conceitos maniqueístas. Eros está em algum ponto desses extremos. Ele é um deus imperfeito, filho do recurso e da pobreza. Sua origem é assim tão complexa porque também é intrigante a sua manifestação.

O comportamento dos seres originais pertencentes à narrativa de Aristófanes reforça a tentação do homem de tornar-se deus. E, se é tentação, é desejo. Portanto, o amor pode ser visto como um desejo de completude, dialogando com Sócrates que, segundo Simon May (2012, p. 69), pensa que o amor se origina na falta. Sendo assim, o amor não completa, pois é incompleto, deficiente e necessitado. E esse modo de ver é bem diferente do discurso bíblico presente, por exemplo, em 1 Coríntios 13:7, em que o amor é definido como aquele que “Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.” Em outras palavras, o amor seria uma espécie de deus, porém, na prática, a humanidade não lida com um sentimento excessivamente bondoso e generoso. Conforme a psicanalista Betty Milan, esse enigma

universal afasta-se cada vez mais dos conceitos a ele atribuídos. O amor é fugidio, depreciado, banalizado e apresenta-se como uma força indomável, sublime e cruel. A autora admite a estranheza que é imaginá-lo como “um cordeirinho do bom pastor” (MILAN, 1983, p. 15), isto é, como um sentimento puro e delicado capaz de regalar à felicidade eterna ao homem. Entretanto, se o homem não é eterno, tampouco, as juras amorosas oferecem qualquer garantia. E, ao se frustrar por esperar demais do amor, o ser humano é levado a nutrir o ódio, uma outra face do amor, como ocorre no conto “O Búfalo”, presente em *Laços de Família* (2009), de Clarice Lispector, em que a protagonista vai a um jardim zoológico em busca de aprender a odiar com os animais.

Por outro lado, pode-se pensar também no amor como uma construção cristã para impor um determinado comportamento repleto de interditos que fortalecem o controle do prazer, o qual pode ser exemplificado com um trecho do conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector:

Solteira, é claro, virgem, é claro. Morava sozinha numa cobertura em Soho. Nesse dia tinha feito suas compras de comida: legumes e frutas. Porque comer carne ela considerava pecado. Quando passava pelo Picadilly Circle e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Nesse conto, a personagem é interdita de todas as formas: o corpo, os alimentos, as relações interpessoais. Ao longo de toda a sua rotina, Ruth controla o prazer e não se permite viver com toda a intensidade que a vida exige. Até mesmo a estátua de Eros a incomoda, porque ela o repele de todos os modos, até descobrir que a presença de Eros é capaz de transformar a sua vida em uma experiência muito mais prazerosa e complexa. Ruth afasta o deus evitando o toque do próprio corpo, porque no seu íntimo sabe que Eros está ali a espreitá-la. Pelo que se observa, a protagonista carrega um sentimento de culpa que advém de uma repressão sexual tal como Marilena Chauí define:

Como um conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidas histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade, pois como inúmeras expressões sugerem, o sexo é encarado por diferentes sociedades (e particularmente pela nossa) como uma corrente impetuosa e cheia de perigos. (CHAUÍ, 1984, p. 9).

Esse controle impossibilita o homem de compreender o amor e favorece a mitificação, ampliando a imagem de “cordeirinho”. Como consequência disso, nega-se o substrato físico, corporal e libidinal que o acompanha. Nesse ínterim, não se observa que o amor não é assim tão branco e puro como o cordeiro, a não ser que a imagem projetada seja a

do sacrifício que traz a violência e a presença do sangue em cena. Em outras palavras, o amor não é tão pacífico como a tradição cristã impõe, uma vez que ele impulsiona violências e é movido também por desejo, como afirma Paz: “O amor não é belo: deseja a beleza.” (1994, p. 42).

Através de Lucrecio e Ovídio, Simon May evidencia que o amor “longe de ser um precursor de virtude, é um precursor de perigo, e a arte de amar é viver esse instinto impulsivo e imprudente sem ser prejudicado por ele.” (2012, p. 98). Vale ressaltar que o amor também pode ser visto como desejo sexual, já que “a palavra amar se desloca cada vez mais para a esfera da pura relação de prazer do Eu com o objeto e se fixa, finalmente, nos objetos sexuais no sentido mais restrito e naqueles que satisfazem as necessidades das pulsões sexuais sublimadas” (FREUD, 2017, p. 57). Amor, então, é um termo bastante abrangente, conforme Freud. Porém, ainda que inclua inúmeras emoções, sensações e sentimentos, o núcleo dessa multiplicidade é a união genital, o prazer sexual. Logo, amor é prazer e desejo.

Uma vez que se entende o amor como desejo é inevitável não lidar com a imagem do *outro*, embora, segundo Byung-Chul Han (2017, p. 7), a humanidade esteja vivendo um período de crise no amor por causa da “erosão do outro”, fato motivado por uma existência marcada pelo “excesso de si”. Justamente por esse caráter narcisista do humano, Eros se faz necessário para que haja uma experiência do *outro* em sua alteridade, a fim de resgatar o sujeito desse “inferno narcisista.” Dessa forma, a reciprocidade no amor é uma condição importante e decisiva, embora Betty Milan defenda, por sua vez, que o amor está acima do amado:

Ama-se através do outro, porém também apesar dele e até à sua revelia. Dependendo da reciprocidade para ser feliz ou infeliz, não para sentir. Importa menos ser amado do que amar e na impossibilidade do gozo narcísico do espelhamento recíproco, quero o gozo da falta, masoquista sim, ilimitado contudo. (MILAN, 1983, p. 24).

Ou seja, a necessidade dessa alteridade se faz não com o propósito de conhecer o *outro*, mas a fim de buscar outra versão de si para melhor se conhecer. Retomando a narrativa de Aristófanes, constata-se que a metade perdida não é um outro, mas a metade de si mesmo que foi dividida. Eros age nesse sentido para guiar o homem na busca pelo autoconhecimento, na árdua jornada repleta de mistérios que se escondem nas curvas e movimentos do próprio corpo e do corpo da pessoa amada, como se o corpo de ambos fosse guiado em um único sentido: o de desvendar a si através do outro. Nada deve ser abandonado nessa comunicação corporal que significa até mesmo em silêncio. Na busca pelo gozo da falta, as possibilidades

são infinitas. E nessa busca por um *outro*, essa visão do amor como desejo facilmente traz à tona o segundo elemento da tríade: o erotismo.

Não há chama sem fogo, assim como não há amor sem erotismo, visto que ambos representam uma espécie de chama. Essa metáfora é utilizada por Octavio Paz em *A dupla chama – amor e erotismo* (1994) ao associar o amor à delicada chama azul e o erotismo à forte chama vermelha. Ambas as chamas compõem esse fogo metafórico, estão interligadas, apesar de separadas. Segundo Paz, “o amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (1994, p. 34). Paz consegue relacionar esses dois elementos tão complexos, amor e erotismo, de uma forma poética e, ao mesmo tempo, racional. Amor é diferente de erotismo, mas sem erotismo não há amor, portanto, ambos estão entrelaçados. E essa ligação é tão forte quanto o fogo, que serve, aliás, como metáfora para a explicação desses dois elementos.

Assim como o amor, conceituar o erotismo também é um grande desafio, pois, erroneamente, acredita-se que erotismo sempre envolve sexo. No entanto, Bataille pontua que “apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica” (2017, p. 35), de forma que é possível haver erotismo sem sexo e haver amor com a presença de sexo. Erotismo é muito mais do que a existência do ato sexual, é linguagem, e, da mesma forma que a comunicação não é o propósito da linguagem literária, no erotismo, a reprodução também não o é. Portanto, é preciso ter muita cautela ao estudar o erótico, assim como ao interpretar um poema. Assim, não basta observar o uso da palavra sexo ou de outras pertencentes ao domínio sexual ou libidinoso para que o domínio do erótico seja evidenciado.

Não é prudente ousar conceituar o erotismo acreditando na capacidade de uma definição completa e abrangente. Eros é incapturável, e essa impossibilidade é apontada por Lúcia Castello Branco:

definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços. (BRANCO, 1983, p. 65).

Definir o prazer, o desejo, o gozo é uma obsessão impossível. Por mais que haja domínio linguístico, filosófico, psicológico ou histórico, não há circunstância em que ele seja abrangido em sua totalidade. Eros é como a água que escapa dos dedos enquanto tenta-se inutilmente prendê-la nas mãos. O que fica são os vestígios do contato e a necessidade de repetir o intento com o objetivo de captar cada vez mais, prolongando a sensação, embora

esteja claro que o prazer é tão fugaz quanto o instante em que a água permanece na palma das mãos.

A partir dessa reflexão, pode-se entender, por exemplo, a definição de erotismo de Bataille como “a aprovação da vida até na morte” (2017, p.10), o que, segundo o próprio autor, não chega a ser uma definição propriamente dita, mas dá o sentido que ele deseja para este que não é um mero vocábulo nem tampouco se restringe ao ato sexual. Sabe-se que Bataille associou a ideia da morte ao erotismo, pois há uma linha tênue entre ambos, apesar de paradoxal: “O significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dizendo, é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte” (PAZ, 1994, p.19). A metáfora erótica implica tomar como parâmetro o fato de que não é através da racionalidade ou da busca pelas certezas que o homem entra em contato com a verdade do seu ser, visto que a intenção de reprodução da vida não é alheia à morte. A vida de um implica a morte de outro e, assim, o ser humano existe. Há um abismo entre um e outro, há a descontinuidade. A gravidez devolve à mulher a experiência da forma redonda, a continuidade. A morte da forma redonda, a dor, dá origem a uma nova vida. Desse modo, Bataille conclui que a reprodução é a chave do erotismo.

Dessa forma, optar pelo conceito de Bataille sobre erotismo para analisar as representações deste nas obras clariceanas é entender que o erótico dos contos a ser analisados não se limita ao aspecto reprodutor. As personagens femininas estão envolvidas por uma atmosfera do desejo e não são mulheres apenas para se tornarem mães. Elas também são mães, mas, antes de tudo, são filhas, esposas, jovens, adolescentes, crianças e presas à condição feminina. Elas desejam e erotizam seus corpos para serem mais. É a busca *por ser* que interessa nessa literatura e não a busca *pela perpetuação da espécie*. E ser, na obra clariceana, é uma questão que está situada entre a vida e a morte, assim como o erotismo. Sabe-se que ele é associado ao sexo, ao desejo, à transgressão, ao prazer, ao delírio, ao pecado, à ruptura, à liberdade e à paixão, e gira em torno da morte o mesmo fascínio. Basta lembrar-se dos ultrarromânticos e facilmente virá à tona a ideia do desejo, da fuga, da transgressão, do delírio, do pecado, da ruptura, da liberdade e, até mesmo, da paixão levada ao extremo, em que o amor é confundido com posse, gerando o delírio e o desejo de matar o outro ou a si mesmo. No entanto, é essencial distinguir *erotismo* de *amor*, ainda que o erotismo também traga a ideia da descontinuidade presente em Platão (1987) e em Bataille (2017).

Seja no tocante ao amor ou ao erotismo, ambos implicam a existência de um corpo. Um corpo condenado no discurso sagrado e representado ao longo da história da humanidade como uma matéria pecaminosa e lasciva que não deve reinar sobre o homem com

o perigo de promover nele a culpa, o pecado e o próprio caos. Ou seja, mais uma vez, a dominação da mente humana possibilita a submissão, a sujeição e a consequente obediência que resulta em um sujeito que desconhece o próprio corpo e o enxerga como uma fonte produtora de transgressões. O corpo, segundo Platão, “é uma traição da alma, da razão e da mente que são aprisionadas pela materialidade corporal” (FREUD, apud. XAVIER, 2007, p. 16). Em outras palavras, a mente é valorizada em detrimento do corpo. Além da Filosofia, o Cristianismo também deixa bastante clara a oposição entre a mente e o corpo, de forma que a primeira não possa controlar o segundo.

Em contrapartida a toda essa mentalidade construída em torno do corpo, a pesquisadora Elódia Xavier criou uma tipologia da representação dos corpos nos textos de autoria feminina, agrupando as personagens em torno dos vários tipos encontrados em narrativas do início do século XX até hoje. Dentre as categorias abordadas por Xavier, o “corpo erotizado”, como já foi dito, é aquele que “vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p.157), de forma que esse corpo “pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará seguramente vivendo sua sexualidade” (XAVIER, 2007, p. 158).

Se o corpo, amando ou não, está vivendo sua sexualidade, é preciso saber que a sexualidade humana ainda é um tabu, afinal, diferente dos animais, o homem é o único que não possui um período de regulamentação da sua sexualidade. A função primordial da sexualidade é a reprodução, mas o erotismo liberta o ser humano de seus ditames e lhe proporciona uma atividade erótica em que a busca psicológica não é esse fim natural, mas uma vivência tal qual Xavier descreve, em que o corpo vive plenamente sua sensualidade. Essa história de prescrições comportamentais e sexuais é bastante antiga. Segundo o sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman, esse período remonta cerca de 100 anos:

quando o erotismo estava totalmente enroscado na reprodução sexual, sem direito a uma existência independente e com reivindicação ao seu próprio *télos* negada, esperava-se e pressionava-se para que homens e mulheres vivessem de acordo com padrões bastante precisos de masculinidade e feminilidade, organizados em torno dos respectivos papéis do sexo reprodutivo, protegidos pelo requerimento de uma ligação duradoura entre os parceiros. Essa foi a era da norma, e a fronteira entre o normal e o anormal estava claramente delineada e vigiada de perto. (BAUMAN, 2008, p. 290).

Contudo, entende-se que na contemporaneidade, o erotismo se transformou em uma forma de viver distante dessas antigas restrições reprodutivas que mais uma vez tocam no sagrado, pois frequentemente o texto bíblico é moldado a fim de limitar a atividade sexual

do indivíduo, sobretudo, da mulher. Fica bem claro como o erotismo é mal interpretado, pois é visto como um mal que deve ser evitado, um interdito que carrega em si o prazer e o desejo, que são dois elementos extremamente saudáveis. Lutar contra o amor esvaziado de preconceitos, o erotismo arraigado de desejo e prazer, ao invés de promiscuidade, é uma luta em prol da manutenção da própria natureza humana.

Refletir sobre o amor e o erotismo é refletir sobre a natureza humana. Em *O Erotismo*, obra expoente no estudo da temática erótica, Georges Bataille destaca que “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2007, p. 53). O ser se reconhece como pergunta e, quando isso acontece, surge a necessidade de colocar Eros em evidência, de verbalizá-lo, de questioná-lo, de tentar entendê-lo sem aprisioná-lo, porque isso fugiria da capacidade humana de compreender a própria natureza e suas conexões com o divino e o erótico. Não se pode colocar os animais em questão, pois eles não possuem as especificidades humanas, não transformam o sexo em múltiplas maneiras de sentir e não refletem sobre a psicologia de si e do outro, a fim de provocar no outro inúmeras sensações. Os animais possuem um período determinado para procriar, mas o ser humano faz da vida inteira uma existência para transbordar o sentimento anterior e está sempre em busca de sensações novas, posições novas, formas, sons, cores e sabores. O erotismo coloca o ser em questão porque não foca em uma única direção, não é só a procriação. Não é que o homem precise eliminar a reprodução, apenas seria limitado demais concluir que apenas isso basta. A humanidade ainda está aprendendo a verbalizar o desejo, pois erotismo é exatamente isto: linguagem. Enfim, colocar o ser em questão é deixar que Eros tome a palavra e quem cumpre bem esse papel é a literatura erótica, pois para o professor e pesquisador Claudicélio Rodrigues da Silva:

Se o erotismo é o código que traduz para a cultura o ato sexual, abolindo qualquer ideia natural de procriação e manutenção da espécie e deixando suspenso o tempo dos amantes como um eterno presente; se erotismo é pura fantasia, a literatura erótica seria fantasia da fantasia. Assim, uma literatura erótica não teria a pretensão de ser um manual de comportamento do desejo, não seria uma cartilha para amantes, não corresponderia a uma bula de remédios dos doentes de amor e, tampouco, deveria ser vista como um catecismo para o culto a Eros. (SILVA, 2018, p. 12).

Se cabe aos críticos literários refletirem sobre os desígnios de Eros e o lugar do erotismo na história da corporeidade, cabe aos poetas e prosadores expressá-los por meio da linguagem literária, que é tão fugidia quanto o deus. Isso se torna possível porque os artistas são sábios ao utilizar a fantasia citada por Claudicélio e ao irem ao encontro à imaginação. Ainda que não seja possível recriar com exatidão a experiência erótica, é possível transformá-

la em signo rico de sensações capazes de conduzir o leitor a um deleite prazeroso com o texto literário. Diz-se erótico e não pornográfico, parece óbvio, mas é sempre prudente diferenciar os conceitos que são passíveis de variação dependendo do contexto histórico, da mentalidade ou das ideologias de determinado período.

Segundo as pesquisadoras Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz: “topar falar de pornografia é ousar. Ousar invadir o espaço do proibido e violar o segredo” (MORAES; LAPEIZ, 1983, p. 109). Ao se refletir sobre o erotismo, observa-se o quanto é delicado tentar conceituar aquilo que é a pura linguagem envolta em fantasia. Há, portanto, um cuidado em não oferecer para o outro uma simples fonte do prazer. Escrever sobre o erotismo não é ambicionar provocar o gozo no leitor. Isto pode ocorrer, mas não será o objetivo primeiro. A literatura erótica, desde que ela existe reconhecidamente como gênero literário, ambiciona muito mais que provocar prazer. Esse tipo de literatura questiona a metafísica ocidental, desautomatiza o leitor acostumado com padrões pré-estabelecidos e discursos elaborados de acordo com a moral e os bons costumes, provocando um desconforto e uma tomada de consciência que não existem nos produtos vendidos como pornográficos.

Por outro lado, assim como existem várias formas de conceituar o amor e o erotismo, seria ingênuo acreditar que a pornografia se limita aos filmes, às revistas e a toda forma de material vendido com a finalidade de provocar o gozo. Segundo a pesquisadora Susan Sontag, em “A imaginação pornográfica” (2015), existem pelo menos três tipos de pornografia: a pornografia como um item na história social, enquanto fenômeno psicológico e no interior das artes. Entre essas três pornografias, é a última que a autora focaliza e é esta também a de menor uso, embora seja a mais interessante e pertinente para esta abordagem do assunto. Para refletir sobre a pornografia como obra de arte, é necessário compreender o texto pornográfico como um texto literário, ou melhor, como um gênero literário presente no corpo de obras consideradas Literatura, de acordo com suas especificidades estéticas, por serem em seu conjunto objetos construídos artisticamente. Sontag entende que alguns textos pornográficos são considerados documentos históricos, mas alerta que é necessário ir além disso, analisar a escrita, questionar a linguagem a fim de concluir que essas obras podem ser muito mais que documentos, podem ser arte e arte elevada, arte séria, lida e respeitada. A autora pontua que existem obras merecedoras do crédito de literatura séria, mas defender essa tomada de posição é quase tão delicado quanto defender ou não a legalização do aborto. Isso porque o pornográfico representa o desvio da norma, dos padrões, do comportamento bem aceito socialmente.

Admitir a leitura e o estudo da pornografia não é tão simples quanto dizer que lê romances de Machado ou estuda obras românticas. É que a pornografia carrega consigo o estigma patológico e o legado da repressão sexual cristã, por isso o estudo de Sontag é tão urgente, pois ela vai contra esse diagnóstico precipitado e investiga a fundo o material pornográfico, a fim de defender a existência de obras pornográficas de interesse e importância para a humanidade. Todavia, para que o objetivo da pesquisadora seja alcançado, é necessário parar de enxergar apenas os dois primeiros tipos de pornografia e investigar mais profundamente o terceiro. Para isso, é necessário ver o texto pornográfico como um texto que não é marcado por uma linguagem pobre e de baixo calão, com temas rasos e o foco no gozo, mas sim como um texto que lida com personagens transgressores e com a fantasia, bem como com a idealização das ações humanas. Ser literário não é simplesmente refletir a realidade tal como ela é, mas criar uma realidade própria e usá-la para questionar os conceitos pré-estabelecidos, isto é, construir uma imagem da realidade. Muitos cânones fazem isso, mas alguns textos pornográficos também. Então, por que não os inserir no cânone?

Sontag defende uma nova visão da pornografia como arte. Mas, talvez seja a arte ou a forma como ela é interpretada que deva ser modificada, a fim de encaixar as novas formas de pensar e escrever, as novas formas de fazer literatura na contemporaneidade. Conforme a autora, “a pornografia é um dos ramos da literatura voltados para a desorientação e ao deslocamento do psíquico” (SONTAG, 2015, p.57), porque lida com o lado mais autêntico da experiência humana, salienta o insano e o caos social. Ela questiona mais que excita. Sade parece ser o melhor exemplo desse tipo de escrita, afinal, quem melhor que ele ousou e transformou a experiência humana em um grito do libertino inebriado de prazer?

Um claro exemplo de que a pornografia presente nas artes desconstrói conceitos pré-estabelecidos e proporciona uma crítica bem elaborada em relação aos costumes da sociedade moderna e o modo de viver das pessoas ditas civilizadas é a obra *Justine ou os infortúnios da virtude*, de Marquês de Sade. Como bem se sabe, Sade assombra os moralistas e conservadores desde sua época até os dias de hoje. Isso porque ele proporciona um contato visceral com a psicologia de vários tipos de libertinos que ocupam, como esperado, os maiores patamares sociais. Não se ambiciona aqui trazer um resumo da já conhecida obra, mas pensar nas cenas de violência sexual as quais a protagonista é submetida, além de desconstruir a falsa ideia de que pornografia tem como principal objetivo excitar o leitor. Toma-se como exemplo um trecho da narrativa de Justine sobre o momento em que ela é aprisionada por quatro padres devassos:

Forma-se imediatamente um círculo, colocam-me no meio e durante mais de duas horas, eu sou examinada, considerada, apalpada por esses quatro libertinos, recebendo de um por um elogios ou críticas. Vós me permitireis, senhora - disse nossa bela prisioneira, ruborizando fortemente aqui - ocultar uma parte dos detalhes obscenos que se observaram nessa primeira cerimônia. Que vossa imaginação se represente tudo o que o deboche pode, em tais casos, ditar a libertinos, que ela os veja passar sucessivamente de minhas companheiras a mim, comparar, aproximar, confrontar, discorrer, e ela terá verossimilmente apenas uma leve ideia de tudo que se executou nessas primeiras orgias, bem leves, contudo, em comparação com todos os horrores que em breve me vitimariam ainda. (SADE, 2015, p. 102).

A obra evidencia a inconformidade com a realidade a qual a personagem é submetida e a denúncia do escritor de uma consciência desordenada, libertina, eroticamente obcecada pela dor do outro. Ao ler essa obra de Sade, percebe-se facilmente que quanto maior é a relutância para se entregar aos prazeres, maior a excitação do libertino e as forças que ele aplica para dominar a presa. Ao visualizar o corpo frágil e delicado de Justine despido, o que é salientado após uma análise aprofundada da cena, não é a beleza de suas formas, mas o sofrimento com a humilhação sofrida por ela e por tantas outras. A obra é pornográfica, entre outros motivos, pois evidencia o obsceno e ele é aclamado pelos opressores. Mas até mesmo o conceito de obsceno é dual. Obsceno seria a bandeira hasteada pela sociedade conservadora contra tudo o que é considerado ilícito e imoral. Dessa forma, Justine é vista como obscena por carregar uma marca vergonhosa na pele, por ter sido violada por inúmeros homens e não possuir nome nem posição social. Porém, os verdadeiros obscenos são respeitados e condecorados porque são padres respeitados ou médicos ou nobres. Conforme Sontag, “o obsceno é uma noção primal do conhecimento humano, algo muito mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo” (SONTAG, 2015, p. 67). O fato é que a sexualidade humana ainda é considerada uma força demoníaca que deve ser controlada ou evitada. No entanto, essa condenação do corpo não é um legado apenas cristão, mas político e social. É parte da mentalidade de uma época antiga que vai se tornando legado para os períodos posteriores. Dessa forma, o conceito de obsceno vai sendo utilizado de forma descompromissada e de acordo com as circunstâncias. O que é obsceno hoje pode ser permitido amanhã. E o conceito vai se tornando tão abrangente que uma conversa, um toque, ou um olhar podem ser considerados obscenos, assim como o uso do outro como objeto sexual.

Não se pode ignorar também o caráter original dos textos pornográficos, o que demonstra um apuro linguístico que permite a classificação dessas obras dentro da tradição literária universal. No que se refere à linguagem, não se pode esquecer que ela é puramente imagética. Lendo Justine, o leitor é capaz de enxergar o corpo da personagem dilacerando a cada chicotada do carrasco, assim como é capaz de imaginar os atos sexuais presentes na obra.

Presentes, mas não descritos detalhadamente, porque a literatura não detalha os acontecimentos. Ela deixa o leitor desconfortável, retira-o do seu lugar comum, entrega várias imagens como peças de um quebra cabeça linguístico e permite que ele monte peça por peça. A pornografia como forma artística defendida por Sontag não é uma receita em que se descreve cada procedimento passo a passo, mas ela abre espaço para os questionamentos e as inquietações, possibilitando a “imaginação pornográfica”, o obscuro. Os prazeres citados nessas obras podem ser considerados ultrajantes e imorais, mas precisam ser escritos, a experiência precisa ser narrada porque faz parte da história da imaginação psicológica humana. Eros respira e transpira em cada página dos livros pornográficos ou eróticos. A fronteira entre ambos é inexistente. Eles se abraçam e se confraternizam em cada texto sob o domínio de Eros.

A pornografia literária, porém, não se limita a Sade, ela existe em seus sucessores, em Baudelaire e Flaubert, por exemplo, mas é em Sade que ela é mais representativa, segundo Sontag (2015, p. 63). A pornografia literária mostra as humilhações as quais uns seres humanos submetem outros, mas também evidencia a fascinação pelo erótico, que os guia e prende o leitor em cada letra. Não se pode negar que Justine é um “texto do prazer”, no dizer de Barthes, não porque excita quem o está lendo, mas porque o prende e o lança em um abismo de interrogações tal qual os textos de Clarice Lispector, ainda que a crítica esteja confortável em classificá-la como clássica, sem discutir novas formas de leituras, destacando aspectos eróticos ou pornográficos em seus textos.

Tratando-se de pornografia, Sontag alude à “possibilidade de que a imaginação pornográfica expresse algo digno de ser ouvido, conquanto em uma forma degradada e com frequência irreconhecível” (SONTAG, 2015, p. 81). Afinal, a pornografia faz parte da imaginação humana, até mesmo através de sonhos, como lembra a autora. Inevitavelmente, habita-se, ainda que por curto período, essa “imaginação pornográfica”, que é descrita por Sontag e aparece fortemente no *Via Crucis do Corpo*, publicado em 1974. Talvez seja por isso que essa obra é considerada pela própria escritora como uma literatura menor.

Transgredir não é apenas quebrar uma norma, é ir de encontro ao desconhecido, é sentir o toque suave e virulento do deus do prazer. Não se pode reduzir a pornografia ou o erotismo à sexualidade, pois Eros atua também em contextos inimagináveis. Ambos são complexos, pois pressupõem a derrubada de barreiras antes intransponíveis, a construção artística de uma psicologia insana e mórbida. O corpo erotizado não teme o desconhecido, ele avança em busca de novas sensações. Às vezes, o prazer é estreito à violência, como é constatado após a leitura da obra de Sade ou a observação da intimidade das relações humanas.

A pornografia pressupõe uma abrangência maior de prazer, pois ultrapassa os limites saudáveis e expõe a si e ao outro. Ela é uma luta interior com o que é desejado e o que é permitido, ela é censurada e almejada, é dual, o que pode ser ratificado por Moraes & Lapeiz (1983, p. 109) ao afirmarem que “a pornografia grita e cala, colocando lado a lado escândalo e silêncio. É nesse jogo de esconde-esconde que encontramos o seu sentido, mas é também por causa dele que se torna difícil defini-la.” Dessa forma, assim como o amor e o erotismo, definir pornografia é como caminhar em um espaço escorregadio, afinal seu conceito ainda é bastante recente. No entanto, a questão primordial no presente estudo é quando uma obra literária está abordando o amor, o erotismo ou a pornografia? É possível abordar dois ao mesmo tempo? E os três? Como sabê-lo?

Primeiramente, é importante saber que a contemporaneidade dificilmente cederá espaço para um amor ideal, imortal. Essa crença é ilusória; afinal, não se pode esperar imortalidade de seres mortais. Hoje, as relações são cada vez mais momentâneas e o erotismo está em crise, pois a busca pelo gozo é recorrente. Tudo gira em torno do orgasmo. Estimula-se o lado erótico, seja através da arte ou de si mesmo. Dessa forma, a humanidade termina por criar versões pornográficas de si mesma para atingir um prazer momentâneo, em que esse jogo amoroso, erótico e pornográfico é capaz de unir os três elementos centrais da presente discussão.

Acredita-se que, devido ao contexto histórico e social, uma obra pode sair do território do erótico e penetrar na seara pornográfica. Antes tudo era erótico, pois a pornografia surgiu da necessidade de estabelecer um julgamento entre o que é aceitável e o que é reprovável no domínio do prazer. Na prática, não é possível estabelecer esta divisão. Assim como a pornografia, o erotismo é do domínio do mistério, é “sempre este salto no escuro, o salto terrível e fascinante para além de si mesmo” (BRANCO, 1983, p. 84). A escrita do erotismo é performática, ambígua, envolvente, ou seja, é uma escrita do prazer em que “meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 2015, p. 24). O erotismo sempre foi o desvio nas relações de poder e já existia antes mesmo da criação da nomenclatura pornografia.

Por outro lado, enquanto o erotismo caminha com a finalidade de unir os seres em busca da reintegração da ordem natural, a pornografia “insiste sempre na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la” (BRANCO, 1983, p. 76). Isso é visto claramente quando a personagem Justine de Sade questiona o fato de os libertinos estarem sempre recebendo honrarias, enquanto ela só recebe punições em contraposição com seu

comportamento virtuoso. Contudo, esse questionamento funciona como um riso cruel do narrador que denuncia a realidade através das conquistas do opressor e mutila a protagonista idealista, reforçando a solidão a qual o objeto de prazer é submetido, reproduzindo ironicamente a ideia de que os comportamentos socialmente aceitos devem ser seguidos ao invés da aventura pornográfica que rebaixa e esvazia o ser. A grande questão é que:

quanto mais uma história é contada de uma maneira decente, eloquente, sem malícia, num tom adocicado, tanto mais fácil é invertê-la, enegrecê-la, lê-la às avessas (Mme de Ségur lida por Sade). Essa inversão, sendo uma pura produção, desenvolve soberbamente o prazer do texto. (BARTHES, 2015, p. 34).

Sendo assim, o caráter sensual de uma obra pode ser captado sem que o escritor utilize termos de baixo calão. Afinal, a literatura pornográfica não visa estimular a libido do leitor, mas proporcionar um gozo estético que conduz o leitor além das fronteiras delimitadas pela razão, por isso não pode ser compreendida de forma concreta, racional, de acordo com a metafísica ocidental, mas de maneira conotativa, artística, subjetiva. “Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz” (BARTHES, 2015, p. 47) e não somente pelo seu referencial explícito. Afinal, se a literatura erótica ou pornográfica toca o leitor, é porque ele consegue captar sua significação mais profunda, é porque ultrapassa os limites da sexualidade e formula problematizações políticas, históricas, sociais e culturais. Sexo é poder e utilizá-lo como parte importante de um texto literário, sem sacralizá-lo ou condená-lo, é criar uma imagem nova, em que o corpo é livre e erotizado, no entanto, o homem não é condenado por buscar sentir.

É isso o que será visto ao analisar os contos de Clarice Lispector, os quais abordam o amor através de uma escrita do prazer que pertence ao campo do mistério, do velado, do oculto e do ambíguo, residindo na fronteira do erótico para o pornográfico. Isto porque Clarice busca sempre algo que está além das palavras. No texto clariceano transita alguma coisa de inominável na cultura brasileira. Algo que se esconde não como um mistério transcendente, mas como parte inseparável da estrutura interna das coisas e do mundo. Há algo na vida que, simplesmente, não pode ser representado nem conceituado, e que, mesmo assim, insiste em aparecer em sua obra: o “silêncio hipnótico do deus” (BRANCO, 1983, p. 69).

O silêncio de Eros é o silêncio da solidão a qual o erotismo lança o indivíduo que deseja. O silêncio do deus faz parte do ritual erótico. Diz-se ritual, pois a experiência erótica é muito semelhante à santidade. Em outras palavras, sabe-se que o erotismo não é definido pelo coletivo; é pessoal, íntimo e individual. Até mesmo escrever sobre erotismo ou trazer o

assunto para as rodas de conversas é complexo, pois o *ele* é definido na intimidade, no segredo, no momento dividido com um *outro* ou, muito vezes, como já foi dito, na solidão.

Frequentemente, a imaginação erótica ou pornográfica atua em momentos de solidão, em devaneios, sonhos ou contatos íntimos. A experiência erótica é, muitas vezes, narcisista, pois “a libido é investida primordialmente na própria subjetividade” (HAN, 2017, p. 9). Já os momentos de santidade parecem fluir em grande parte em meio à coletividade, ainda que seja dentro de cada indivíduo que o culto se realize. Diz-se que cada fiel elabora seu culto particular, isolando-se dos demais para se entregar àquele momento de júbilo em nome do seu deus, mas esse isolamento superficial é no âmbito público, em comunhão. No entanto, é imprudente afirmar que santidade e erotismo são da mesma natureza, para Bataille:

Ambas experiências têm uma intensidade extrema. Quando falo de santidade, falo da vida que a presença em nós de uma realidade sagrada determina, de uma realidade que pode nos transtornar até o limite. Contento-me por ora em cotejar a emoção da santidade e a emoção do erotismo na medida em que ambas são de extrema intensidade. Quis dizer dessas duas experiências que uma nos aproxima dos outros homens e que a outra nos aparta deles, nos deixa na solidão. (BATAILLE, 2017, p. 279).

Dessa forma, conforme Bataille (2017), enquanto a santidade insere o ser humano na coletividade, o erotismo o afasta dela e o deixa na solidão. Todavia, ambas vivem no anseio de capturar o sagrado. Na santidade, clama-se para que ele esteja na presença do indivíduo, e no erotismo também se anseia pelo contato com o deus Eros, pelo perdão, pelo resgate da perdida unidade, uma vez que, para Bataille (2017), a humanidade vive na busca pela continuidade perdida.

Nessa nostalgia de completude, nesse desejo de contato com o cosmo, Branco (1983, p. 68) assinala três processos humanos que se circunscrevem ao domínio de Eros: o misticismo, a arte e o feminino. A autora utiliza a máxima “O Senhor nos encherá de si”, que revela claramente um desejo de completude por meio da santidade semelhante ao desejo erótico. Enquanto na Santidade é o “Senhor” quem cumpre o papel de resgatar a unidade perdida, no erotismo é o outro. E esse “preenchimento” não precisa ser realizado necessariamente por meio do ato sexual, pois o erotismo não se restringe ao sexo, embora o homem tenha sido o único a transformar o ato sexual em uma atividade erótica. Diferente dos animais, que agem por puro instinto biológico, as pessoas agem motivadas pela pulsão, essa fome insaciável de satisfação pelo gozo, ainda que sem propósito de reprodução e, portanto, reprimida.

Sobre o processo artístico, Branco fala que o contato entre o leitor e a obra de arte é puramente erótico e prazeroso. A respeito do gozo estético, sabe-se que o texto é também

um corpo escrito com palavras enigmáticas, por isso é importante entrar em contato na tentativa de diminuir o mistério que não cessa. A cada leitura, novos enigmas são criados, pois esse corpo escrito é multissignificativo. O gozo estético adquirido com o contato mais íntimo com esse corpo não é, contudo, uma garantia. O texto corporal, erótico por natureza, não diz muito, mas se insinua. Ele é capturado apenas por quem é capaz de ler nas entrelinhas. A escrita clariceana é uma escrita forjada nas entrelinhas e desafia o leitor a desvendá-la. É nesse jogo de busca por vários significados que reside o gozo do encontro com o desconhecido, com o estranho, com essa escrita que deseja e é desejada. Para entrar em contato com esse processo artístico é necessário romper com conceitos pré-estabelecidos, com a metafísica ocidental, com todas as verdades dadas por nossa realidade imediata. A escrita lança o leitor em uma nova realidade, em que se percorre pelo corpo de olhos vendados.

O prazer, segundo Barthes (2015), não pode ser capturado, não é fixado a nenhuma coletividade, mentalidade ou idioleto. Eros se esconde e se revela nessas linhas e atrai o indivíduo. Quanto menos se enxerga malícia nesse corpo escrito, maior é o poder de atração que ele exerce sobre o indivíduo. A fala literária é canto que seduz e se esconde para aumentar o momento de busca. Não é possível sair ileso após ouvir esse canto, tocar nesse corpo, ler essas linhas. O gozo estético é alcançado quando o contato é repetido ou inesperado. Inevitavelmente, o enlace é feito e o leitor se rende. O prazer do texto não ocorre porque o escritor quis provocá-lo, ele não é premeditado. O prazer surge quando a escrita ultrapassa os projetos do escritor, ocorre quando ela se faz com ele, sem ele, à sua revelia. O gozo estético não é uma garantia para o leitor. Ler duas vezes o mesmo texto não significa repetir a sensação da mesma maneira que a primeira experiência provocou, pois existem vários elementos envolvidos. O próprio leitor não é o mesmo e o fato de ele ter um legado novo de sensações já modifica a leitura que pode provocar o gozo ou não. A verdade é que os desígnios de Eros não são premeditados. Não se pode dizer também que o gozo estético é alcançado quando o escritor descreve uma cena erótica. Sabe-se que o ato em si é imune às palavras. O que chega aos leitores é a percepção dos instantes antecedentes. O gozo escapa das mãos escorregadias das palavras. Portanto, o gozo não pode ser estruturado em uma única teoria, não se pode prevêê, definir ou capturá-lo. O que pode ser feito é desfrutar desse instante mínimo, dessa brecha, dessa fenda que se mostra e se oculta, mas sempre atrai o leitor.

Já o processo feminino recorrente na obra clariceana está diretamente relacionado às três temáticas que dá título a essa seção. A mulher se relaciona ao erotismo, porque, de acordo com Branco (1983), entre os seres bipartidos de Aristófanes, foi quem conservou maior parentesco com a sua situação anterior andrógena. Além disso, durante a gestação, a

mulher experimenta a forma redonda e tem novamente a sensação de completude que precisa “morrer” para que seu filho possa nascer. Mais uma vez vida e morte são entrelaçadas, e não tem como a mulher passar por isso sem ser jogada diversas vezes no abismo da solidão, seja nos instantes após o gozo ou após o parto, o que sobra é silêncio, solidão.

O feminino se relaciona com a santidade também, à medida que a tradição judaico-cristã possui inúmeras tentativas de reprimir a mulher que são passadas como tentativas de proteção; quando, na verdade, são formas de regular esse indivíduo tão complexo e misterioso, ao qual o próprio termo “sexo” está relacionado, visto que “o termo sexo referia-se exclusivamente às mulheres – estas não tinham um sexo, eram o sexo” (CHAUÍ, 1984, p. 27). Essa visão nebulosa em torno do feminino é porque o corpo da mulher era tradicionalmente desconhecido. Um corpo cujo órgão sexual era interno, assim como os desejos e sensações da mulher. Clarice traz constantemente essa temática do desconhecimento do ser feminino, principalmente em *Aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), mas também no simbólico conto “Amor”. No corpo feminino, Deus e o diabo metaforicamente se encontravam. Era um corpo envolto por sinuosidades que preocupavam a sociedade desde a época medieval. Dessa forma, médicos e religiosos se atraíam por esse corpo, os primeiros por curiosidade científica, os outros com o objetivo de interdita-lo. Até o século XIX, a mulher era vista como mero receptáculo do órgão masculino, como simples reprodutora. Por desconhecerem o corpo feminino, passaram a considerá-lo como inferior, como se a ausência do falo fosse um defeito, uma falta. Contudo, o falo é uma condição simbólica que significa poder. Nem o homem nem a mulher têm falo. Ao estudar a sexualidade feminina, Freud (2010) afirmou que:

Não podemos nos furtar a uma conclusão sobre a sexualidade feminina como um todo. Encontramos as mesmas forças libidinais que havíamos encontrado nos meninos, e pudemos nos convencer de que durante um certo tempo elas tomam os mesmos caminhos e chegam aos mesmos resultados. (FREUD, 2010, p. 392).

Desse modo, evidencia-se o quanto o desconhecido corpo feminino abria espaço para afirmações infundadas e proteções exageradas. Era como se a mulher tivesse uma fragilidade maior que a tornasse mais propensa a se relacionar às forças do mal. Daí a necessidade do controle da mulher por parte do pai, do marido e da igreja. Afinal, a tradição cristã adverte que desde o Éden, a mulher já é conhecida como transgressora, por isso deve ser vigiada, repreendida, observada de perto, para que seus gestos e palavras não revelem o legado do pecado original. Nessa intensa vigilância, a prática da confissão é fundamental, não para educar, mas para vigiar e punir. Já que conforme Foucault (2015), em quase todas as

culturas existe uma “arte erótica”, isto é, formas de iniciação ao prazer e a satisfação sexual, a cultura cristã também nos deixa um legado chamado de “ciência sexual”, com o objetivo de descobrir tudo sobre o sexo, mas não com a finalidade de libertá-lo, mas para melhor controlá-lo.

Erotismo e santidade ora se tocam, ora se afastam. Bataille (2017, p. 282) diz que a santidade está do lado do capricho. “O santo não está em busca de eficácia.” O homem sabe que é cheio de falhas e sujeito às várias tentações terrenas, embora ele clame pela igualdade com o sagrado, sua natureza o trai a todo momento. No erotismo, ele vive da busca pela continuidade, vive da fome, do desejo e da certeza de que nunca será saciado. Lúcia Castello Branco diz que “talvez o fascínio provenha exatamente do paradoxo em que consiste a tentativa de capturar o incapturável, de lapidar o silêncio” (BRANCO, 1983, p. 66). Cada pessoa é seu próprio oxímoro, pois luta com a mesma vontade para se afastar daquilo que deseja tanto capturar. Conforme Bauman (2008), isso ocorre porque “toda busca por deleite está permeada pelo medo” (BAUMAN, 2008, p. 297), pela transgressão de interditos, pelo temor da profanação, pela obscenidade, pela culpa, pela solidão; mas também pelo orgasmo, pela fusão de corpos, pela vida e pela morte. Vive-se no meio dessa paradoxal sensação de ser sujeito, mas também objetos do desejo, almejando o contato com o outro e com deus. Mas também desejando a experiência única, isolada de tudo e de todos, o gozo narcisíaco, o mergulho em si mesmo do qual só se é arrancado através de Eros e novamente se retorna ao prazer da busca pelo prazer divino, pela continuidade.

Para Bataille (2017, p. 39), o homem experiencia essa sensação de continuidade em relação com o erótico de três formas: no erotismo dos corpos, do coração ou do sagrado. Nela o que está em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. É importante diferenciar o erotismo dos corpos do coração para aprofundar melhor no erotismo sagrado, que seria uma fusão dos dois conceitos sobre os quais se tem refletido até então. Portanto, o erotismo dos corpos é uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte e destrói como um assassinato. Bataille fala de uma forma de erotismo que “tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece” (2017, p. 41), isto é, o erotismo dos corpos destrói a estrutura que antes estava fechada e se abre para a experiência da continuidade. Para vivenciar essa experiência, a nudez é fundamental, pois o ato de se desfazer das roupas não é apenas um ritual sensual de entrega e cumplicidade, mas é um impulso para a continuidade através da união dos corpos. Esta comunicação entre os corpos vai muito além da consciência dos seres envolvidos, sendo pulsional, singular e, por vezes, obsceno.

Susan Sontag refere-se ao obsceno como “uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo de vil nas funções sexuais e, por extensão, no prazer sexual” (SONTAG, 2015, p. 67). Embora a autora reconheça através dos pressupostos evidenciados por Sade, Lautréamont, Bataille e os autores de *História de O e A Imagem*, que obsceno é muito mais do que essa visão estereotipada, é “uma noção primal do conhecimento humano, algo muito mais profundo que a repercussão de uma aversão doentia da sociedade ao corpo” (SONTAG, 2015, p.67).

Para Platão, a mente é valorizada em detrimento do corpo, mas, no erotismo dos corpos, a mente não é capaz de impedir que o corpo se abra através de canais secretos que dão a sensação de obscenidade a qual, segundo Bataille “significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada” (BATAILLE, 2017, p. 41). Essa sensação é comparada por Bataille com o movimento das ondas do mar e, de fato, não há nada mais erótico que o vai e vem das mesmas. Trazendo a imagem para perto dos leitores e imaginando o movimento dos corpos que tomam posse um do outro, é quase que uma coreografia em que homem e natureza se confundem, os corpos se penetram e se perdem, assim como as ondas do mar penetrando uma a outra e se desfazendo para dar início a um novo movimento num fluxo interminável.

Da mesma forma que o indivíduo se despe para dar um mergulho, assim ocorre no erotismo dos corpos, o desnudamento se faz necessário quase como o ato de ficar de joelhos como uma atitude santa; faz parte do ritual. Sendo assim,

o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, é todas as formas do mundo. Mal abraçamos essa forma, deixamos de percebê-la como presença e a temos como matéria concreta, palpável, que cabe em nossos braços e que, não obstante, é ilimitada. (PAZ, 1994, p. 182).

No entanto, o erotismo sagrado vai mais além e é a forma que norteará essa investigação, visto que funde os dois conceitos alvos de reflexão. Ele “concerne a fusão dos seres com um além da realidade imediata” (BATAILLE, 2017, p. 41) e, ao abordá-lo, Bataille se volta para o sentido do sacrifício, mostrando como a dor e o prazer são sensações estreitas e que a violência do sacrifício pode provocar uma sensação de delírio extremamente erótica findando na dissolução das formas constituídas. O erotismo sagrado substitui a imagem das ondas do mar pela imagem da virgem oferecida aos deuses.

Nessa forma de erotismo, não é só o desnudamento que importa para a experiência de continuidade, mas a imolação do corpo da vítima. Sagrado é, pois, o ritual elaborado em torno da imolação desse corpo; a morte desse ser descontínuo produz um

silêncio, uma espécie de solidão que rompe com essa descontinuidade e promove uma experiência de continuidade decorrente dessa morte simbólica. É importante ainda ressaltar nesse contexto que, segundo Bataille, “o sagrado dos sacrifícios primitivos é análogo ao divino das religiões atuais” (2017, p.45), o que complementa essa ideia.

Ao fazer uma reflexão sobre os sacrifícios primitivos e a ideia de erotismo sagrado em torno deles, talvez o sentimento de moralidade se sobressaia e crie um impedimento na compreensão do significado dessas atitudes dentro desse contexto de sagrado. No entanto, a *Bíblia Sagrada* apresenta uma série de sacrifícios sagrados como prova do amor a Deus. Abraão, por exemplo, estava completamente disposto a matar o filho como prova de sua obediência a Deus. Conforme a narrativa de Aristófanes, a humanidade experimenta as consequências de desafiar um deus e se tornar seres bipartidos ou descontínuos no dizer de Bataille, sendo assim, as narrativas sagradas mostram tentativas de aliança, a fim de resgatar a continuidade. O amor de Abraão “está disposto a suspender a moralidade e a consciência humana para com outros se o amado supremo o exigir” (MAY, 2015, p. 49). Assim, o homem matará qualquer coisa em prol de uma ideia de sagrado.

Pensar em uma simbologia do sagrado em torno de Deus é mais fácil do que em torno de qualquer elemento que se julgue sagrado, pois a imagem divina é mais familiar para as pessoas e positiva. Afinal, conforme Byung-Chul Han (2017), na contemporaneidade, opta-se pela distância de qualquer ideia negativa e pelo anseio da positividade, pois há um desconforto com ela. Esse pensamento serve para as relações humanas, para a guerra, para o amor e para o erotismo sagrado, visto que só há envolvimento em um ritual dessa espécie quando se acredita em sua força transformadora. No entanto, Bataille alerta que “a experiência negativa é a única digna de atenção, mas essa experiência é rica. Jamais devemos esquecer que a teologia positiva tem como duplo uma teologia negativa, fundada na experiência mística” (2017, p. 46). Geralmente, nos contos clariceanos, é a experiência negativa que impulsiona uma tomada de decisão por parte da personagem. A narrativa fica suspensa e o leitor é levado para dentro dessa experiência negativa, que é substituída por uma experiência de encontro com o outro ou consigo mesmo, porque no outro é possível desvendar a si. Esses momentos são muito caros para a escrita de Clarice e para o mergulho no psicológico do personagem, que passa a ser revelado em seu âmago, como um corpo aberto sob a mesa, um corpo feito de palavras.

O terceiro tipo de erotismo definido pelo autor é o dos corações, dos amantes, dos apaixonados. É o que traz em si a paixão e a violência em nome do amor. Para Bataille:

O erotismo dos corações é mais livre. Se se separa em aparência da materialidade do erotismo dos corpos, procede dele, sendo muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desvincular inteiramente do erotismo dos corpos, mas então se trata de exceções, daquelas que a ampla diversidade dos seres humanos reserva. (BATAILLE, 2017, p. 43).

É difícil experimentar essa forma de erotismo sem sentir o sofrimento que ela carrega. Nessa forma de erotismo, a continuidade é conseguida através do ser amado que é a transparência do mundo para o amante. Essas três formas estão interligadas, porém, o erotismo sagrado é o das discussões presentes nessa investigação e se destaca pelo fato de o erotismo, ao longo do tempo, ter sido considerado como extremamente contrário ao sagrado. Bataille surge para refutar essas verdades ditas absolutas e promover novas formas de reflexão e investigação através de sua teoria do erotismo sagrado, que provoca reflexão em ambos, no erotismo e na santidade, em que o corpo está envolvido. Ambas refletem sobre o corpo e o colocam em questão. São dois rituais proferidos pelo poder da palavra e do silêncio, visto que o silêncio também é uma forma de discurso que diz e eleva o culto, seja na sua horizontalidade ou na verticalidade. Afinal, é o corpo do homem que recebe a experiência erótica de passagem da descontinuidade para a continuidade e também é esse corpo que se prostra de joelhos e recebe a experiência do sagrado. Em ambas as situações, o homem se põe em adoração a Eros ou ao Deus cristão⁴. Se o segundo sempre aparece como uma presença contida no alto, Eros “nos revela que pode estar presente onde não parece estar” (BRANCO, 1983, p. 100).

As pessoas oram ao Deus em silêncio quando estão sozinhos e no culto, junto aos demais, como um ritual que, de certa forma, insere-as na sociedade, como uma experiência em comunidade. Mas, a comunicação com Eros é ainda mais estreita, pois, ao invés de tentar se aproximar dele, é ele que se achega às pessoas. Conforme Branco, “onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus” (BRANCO, 1983, p. 69), ainda que se esteja afundado em uma imensa solidão. Aliás, é isso que o erotismo fará com o corpo de cada pessoa e já o faz, mesmo que não se tenha parado para refletir sobre isso.

2.2 Contornando as pulsões de Freud e Clarice

Possivelmente, um leitor atento poderia questionar sobre os fatores que inserem a obra clariceana na seara do erotismo, uma vez que ela não toca no obsceno. Novamente é

⁴ Se tomarmos como exemplo o Cristianismo, embora o sagrado não se limite a apenas uma religião.

preciso esclarecer que o erotismo na obra de Clarice se revela na escritura tal qual Barthes descreve em *O Prazer do Texto* à luz da Psicanálise:

Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de uma aparecimento – desaparecimento. (BARTHES, 2015, p. 15-16).

A escrita erótica se situa necessariamente nesse entrelugar. Utilizando a metáfora do corpo, a escrita não é nem a roupa que toca suavemente a pele, nem a pele desnuda, mas o espaço entre a roupa e a pele. Se é erótica, é visceral, complexa, é imagética e pulsional. É preciso saber o que é pulsão no corpo para entender o que é pulsão no texto, como ela se mostra e se esconde, como ela compõe o texto literário. Sabe-se que a teoria das pulsões é uma importante teoria clássica desenvolvida por Sigmund Freud no século XX, mas que ainda possui singular importância na Psicanálise, assim como em diversos campos do saber, como a Filosofia, a Teoria Social, a Estética, a Literatura, entre outros, que, conforme Gilson Iannini e Heliodoro Tavares, “foram permeáveis, em maior ou menor grau, ao modo como Freud descreveu a gramática de nossas escolhas e nossos desejos, a lógica de nossas fantasias inconscientes e os processos de transformação envolvidos nelas” (IANNINI; TAVARES, 2017, p. 7). Pulsão é um conceito mencionado por Freud pela primeira vez em 1905 nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, mas aprofundado apenas em 1915 com a publicação de *As pulsões e seus destinos* como o conceito “que está na base dos processos que determinam os modos como nós amamos, desejamos, sofremos” (FREUD, 2017, p. 8).

Todavia, assim como os destinos são múltiplos, os caminhos pelos quais a nomenclatura “pulsão” percorreu também foram variados. E é de suma relevância pontuar esse fator, pois a tradução de algo que é anterior ao próprio aparelho psíquico não poderia ser entendida como se tratasse de um fenômeno meramente biológico. Inúmeros estudos no campo da tradução já comprovaram que traduzir não é apenas transpor um conteúdo de uma língua para outra. A tradução também se atualiza com o tempo, por isso, novas traduções podem ser diferentes das anteriores, ainda que se trate de uma mesma obra literária. A tradução não tem como finalidade apenas o produto, mas o processo. Assim como Freud foi um intenso leitor de sua própria obra, atualizando-a e complementando-a, também o leitor o faz.

O fato é que optar por utilizar “pulsão” ao invés de “instinto” para traduzir o termo original *trieb* não é uma questão de gosto pessoal, nem um ato político de escolha.

Interfere na compreensão da teoria formulada por Freud, pois o primeiro termo vincula uma ideia de natureza, de biológico, muito distante das conclusões as quais o autor chegou em suas pesquisas. Instinto é um conceito fundamental e caro à Biologia. Basicamente, o reino animal inteiro funciona assim. Nos animais é uma tendência inconsciente que gera os atos, afinal, quase nenhum animal tem ato sexual por prazer, apenas como uma ação instintiva em escolher o melhor parceiro para propagar o gene individual. O instinto neles visa manter o equilíbrio e resguardar o próprio funcionamento, ditando as necessidades de sobrevivência e propagação da própria espécie.

A história da sexualidade humana não é regida por instintos puramente biológicos, mas também pulsional. Pulsão é um fenômeno corporal e psicológico ao mesmo tempo. Freud problematiza essa força pulsional que cai sobre a humanidade na forma de um impacto que, ao mesmo tempo, instiga o indivíduo a uma ação diferente dos estímulos externos que também agem sobre o humano. Mas, ao contrário da pulsão, esses estímulos não são constantes, manifestando-se em um dado momento com maior ou menor impacto. Em outras palavras, quando o indivíduo é submetido a estímulos externos, sabe como lidar porque eles são variáveis. Por exemplo, o ser humano não sente fome o tempo inteiro, pois existem momentos em que sente mais ou menos fome e, assim, administra a alimentação conforme essa intensidade. Já a pulsão é uma força constante, daí ser extremamente complexa e merecer um estudo psicanalítico aprofundado. Como o ser humano responde a essa pulsão? É possível controlá-la?

O instinto nos animais possui momentos de pico, períodos em que a sexualidade deles fica mais forte e eles não se controlam sexualmente. O ser humano, diferente dos animais, não possui esse período que é chamado de “cio”. Pode-se dizer que o ser humano vive constantemente nesse período, exatamente porque a pulsão é uma força constante e não acaba. E é por isso que Freud opta por desenvolver o conceito de sexualidade por meio da pulsão. Pulsão seria, então, essa força que convive com o ser humano a todo instante, impele-os à ação, mas não é puramente biológica, corporal ou, melhor dizendo, genital. A teoria das pulsões não é apenas uma teoria da libido. Segundo Freud, “a pulsão seria um estímulo para o psíquico” (2017, p.170), porém esse estímulo não vem do mundo exterior, mas do interior do organismo do indivíduo.

A pulsão não é como um orgasmo que ocorre de imediato como uma força de impacto, mas representa uma força constante, como um elemento de ligação entre o corpo e a psique. Ou seja, conforme Freud (2017), trata-se de um elemento fronteiro, limítrofe; a pulsão é o elo entre o corpo e a psiquê, é um hiato, cujo objetivo é sempre a satisfação, o

desejo e não a necessidade, portanto é insaciável. Ela é composta de três elementos: fonte, meta, pressão e objeto.

Para estudar as pulsões do eu, Freud (2017) levou em consideração primeiramente as psiconeuroses, também chamadas de “neuroses de transferência”, histeria e neurose obsessiva. A *pulsão do eu* se opõe às pulsões sexuais, à medida que enquanto ela se preocupa com a autopreservação da espécie, isto é, com a reprodução. Já as pulsões sexuais têm como meta obter o prazer do órgão e, só depois, é que se colocam a serviço da função reprodutiva. No entanto, Freud (2017) sempre admitiu, ao longo de suas pesquisas, um caráter científico bastante forte que o permitiu reformular por diversas vezes seus próprios estudos. Sendo assim, as *pulsões do eu/autopreservação* e as *pulsões sexuais* posteriormente são substituídas pela pulsão de vida e pela pulsão de morte.

A pulsão de vida seria representada pelas ligações amorosas que uma pessoa estabelece com o mundo, com as outras pessoas e consigo mesma. Sendo assim, a nova dualidade se amplia, mas continua se preocupando com a renovação da vida, isto é, os componentes principais dos conceitos anteriores não foram dissolvidos, apenas reformulados. Assim como a pulsão de morte, como o próprio nome indica, seria manifestada pela agressividade que poderá estar voltada para si mesmo e para o outro. Segundo Bataille:

a morte de alguém é correlativa ao nascimento de outro alguém, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. (BATAILLE, 2017, p. 79).

A pulsão de vida e a pulsão de morte de Freud (2017) não são conceitos contraditórios ou eliminatórios, pois vida e morte dialogam o tempo inteiro; na verdade, estão conectadas. De um lado, existe a pulsão de vida, que leva as pessoas a buscar o prazer, a criar, a realizar os anseios mais importantes; e, de outro, a pulsão de morte que conduz ao isolamento, à solidão, à estagnação e à morte. Ambas são responsáveis pela manutenção da vida da humanidade, pois todas as ações do homem são resultantes da combinação dessas duas pulsões. Unidas, elas mantêm o corpo humano em equilíbrio, pois a pulsão de vida impulsiona o sujeito a obter o prazer a qualquer custo e, se não houver a interdição da outra pulsão, o resultado pode ser a morte. O princípio do prazer é, portanto, transgressor e necessita de uma interdição para não resultar em morte.

O princípio do prazer movimenta o homem diante da vida e dialoga com a morte. Conforme Bataille, “o movimento do amor, quando levado ao extremo, é um movimento de

morte.” (2017, p.65). Embora pareça paradoxal, nascimento e vida são muito próximos da morte. Afinal, a reprodução é fruto do excesso, assim como a morte. Segundo Bataille:

A morte de alguém é correlativa ao nascimento de outro alguém, que ele anuncia e de que ele é condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. (BATAILLE, 2017, p. 79).

Todavia, ainda que estejam interligadas, a vida é uma forma de negação da morte. Busca-se afastar, condenar, excluir, eliminar tal ideia a todo custo. Provavelmente a morte ainda representa um dos maiores temores humanos, exatamente porque o homem não tem controle sobre ela. Até o ritual da morte assusta o homem, embora haja também certo horror relacionado ao nascimento. O nojo diante de um corpo apodrecido é comum, porém os excrementos provenientes do ritual de reprodução também podem causar semelhante sensação. Bataille (2017) interpreta essas sensações como demonstrações de uma consciência sobre o obscuro. Afinal, a repugnância também é de certa forma o princípio do desejo. A pulsão da vida abre nas pessoas uma ânsia semelhante à morte. Uma pulsão se move em direção a outra, enquanto a noção de Tanatos surge exatamente em defesa desse dualismo. O ser humano é produto das duas pulsões.

Freud “pensa a literatura não como ilustração, mas como referência cultural presente na elaboração dos seus conceitos, há um recurso à cultura literária na psicanálise” (PLASTINO, 2008, p. 31). Para Freud, então, haveria no inconsciente duas forças antagônicas, quais sejam: *Eros*, o deus da vida, que não seria apenas o objeto da busca, mas a própria busca, sendo, todavia, incapturável por ser ao mesmo tempo “vida e morte, carência e excesso, arrebatamento e abandono” (BRANCO, 1984, p.100), portanto ambíguo e complexo; ao passo que *Tanatos*, o deus da morte, estimularia os impulsos de autodestruição. Dessa forma, “matar-se, destruir-se seria a única forma de retornar ao útero, de reviver a quietude morna do corpo da mãe, o silêncio e o nada absolutos” (BRANCO, 1983, p. 78).

Para Bataille: “ainda que a atividade erótica seja antes de mais nada uma exuberância da vida, o objeto dessa busca psicológica, independente, como disse, da intenção de reprodução da vida, não é estranho à morte” (BATAILLE, 2017, p. 35). A humanidade está condenada a viver a morte no erotismo, pois é através do sexo que se reafirma a falta, a divisão, a punição, a culpa e a busca pela continuidade. Dessa forma, o desejo pela união com o outro é motivado pelo anseio de superar essa descontinuidade humana. *Eros* é, portanto, a representação do desejo humano de vida, de continuidade, que fatalmente está conectado a

Tanatos. Ou seja, esse desejo de fusão, esse jogar-se no abismo, esse gosto estranho e delirante da morte.

O ser humano está fadado à repetição, à busca por uma saciedade que nunca chega. O circuito pulsional não chega ao fim e nem sempre está ligado ao prazer. Havia a necessidade de uma pulsão de Tanatos, a fim de que freasse Eros. Sem a primeira não haveria a vida. As pulsões não funcionam apenas de forma biológica e não são fenômenos corporais. Erotismo também não reside apenas nos corpos, mas ultrapassa a condição corporal e a própria mente. A linguagem clariceana é pulsional, um circuito que não cessa, pois não se captura Eros. Desde a estreia de Clarice Lispector com *Perto do Coração Selvagem* (1944), sua obra representou uma ruptura com os paradigmas narrativos vigentes em meados do século XX, e seu modo pulsional de escrever foi capaz de transgredir as convenções linguísticas e literárias vigentes na época. Sua escrita peculiar mereceu apreciações de nomeados críticos da nossa literatura, como Antônio Cândido que em um artigo intitulado “No raiar de Clarice Lispector” define a primeira obra de Clarice, até então desconhecida, como uma “performance da melhor qualidade” (1970, p. 128).

Sérgio Milliet em seu *Diário Crítico* (1944), salienta a capacidade que a escritora possui em dar vida própria às palavras, retirando-as do seu lugar comum, surpreendendo o leitor, emprestando-lhes um lugar inesperado. Segundo o crítico, não é Clarice quem domina as palavras, senão as palavras que tomam conta dela, aspecto esse que é visto como uma qualidade, pois atribui um caráter poético à sua escrita.

Dessa forma, é interessante pensar que a escrita de Clarice não se prende a um enredo tradicional, mas antes se prende à própria palavra, para ser mais preciso, à literatura de Clarice:

[...] na sua radicalidade, se alimenta da palavra, é “um mergulho na matéria da palavra”, ou seja, ele está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. (SANTIAGO, 2004, p. 232).

Pode-se dizer ainda que a escrita de Clarice revela dois planos de narratividade: um do personagem e outro da própria escrita. Esse segundo plano apresenta-se mais interessante e complexo, talvez porque a questão da escrita é praticamente vital para a existência da escritora que, quando não escrevia, sentia-se morta, conforme afirma em entrevista de 1977 ao jornalista Júlio Lerner. Devido a essa e muitas demonstrações de paixão pelo ato de escrever, muitas vezes expressas dentro das obras, ler Clarice é entrar em contato com algo que vai além das palavras. É desvendar em cada parágrafo uma escrita do prazer.

O prazer, entretanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e essencial e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. (BARTHES, 2015, p. 30).

A escrita de Clarice é uma escrita do prazer porque seduz e ainda fere o leitor, como já foi pontuado. Acredita-se que o ferimento seja consequência da sedução e vice-versa, conforme pontua Barthes em seu livro. A escrita de Clarice chama atenção exatamente por isso, porque ela atinge o leitor de uma dessas formas: a ferida ou a sedução. De algum modo, o leitor se sentirá, ao longo do percurso, atingido pelo texto, no qual, mesmo quando a literatura fere, ela é capaz de seduzir. Talvez seja importante dizer que ela seduz exatamente quando fere, seduz porque fere, atingindo o âmago.

A escrita do prazer independe da vontade do escritor, pois Clarice era uma escritora que escrevia para se manter viva e se entregava completamente ao poder que as palavras tinham sobre ela, mas isso não era garantia de que seus textos seriam adorados ou compreendidos. O texto do prazer é também um texto inusitado. Acredita-se que a escrita se faz quando o escritor perde o controle total sobre ela e se transforma em puro relato de sensações, gozo e espanto. Essa escrita é tudo menos passiva, ela possui o poder de provocar o leitor, de seduzi-lo, de prender seus olhos ao escrito. Ela não é tagarela, não é cansativa, ela pega o leitor de surpresa e o coloca frente a frente com o inusitado. É como se o leitor desejasse o texto, mas este também o desejasse, é um enlace mútuo desse jogo sensual da escritura que não pode ser entendido como uma repetição de outros escritos. Se a escrita clariceana seduz e fere, é porque rompe e é nessa ruptura que se encontra o gozo, a “fenda”, como bem pontuou Barthes. Não se pode esperar que uma escrita do prazer traga respostas, pois ela é a provocação, o desconforto, a perda e o movimento constante de revelar e esconder. Uma escrita do prazer é geralmente curta como um salto, mas ainda assim provoca calafrios. É essa a sensação que o leitor tem ao se deparar com os contos clariceanos. Esses pequenos textos não se prendem ao gênero e à forma, mas ao relato metafórico das sensações humanas. A escrita do prazer em Clarice é, portanto, uma escrita que provoca, que invoca Eros para rondar entre as palavras. Essa escrita rompe com os padrões de seu tempo e dita suas próprias regras, porque está sempre à deriva. Ela não segue ideologias, conceitos pré-estabelecidos, prefere antes a linguagem das crianças e dos loucos e a forma livre de comunicação presente no reino animal.

Clarice é capaz de retirar as palavras do cotidiano e atribuir a elas novos significados, repetindo-as até a exaustão. E se repete é erótico, pois, para Barthes, essa é uma

das condições para a palavra ser erótica: “ser repetida a todo transe ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua novidade” (BARTHES, 2015, p. 51). Clarice consegue demonstrar ambas as atitudes em seus textos, repete e surpreende, a fim de esvaziar as palavras e romper com o corriqueiro, além de causar no leitor uma sensação de estranhamento próprio da poesia. Nesse contexto, estranho é entendido conforme a escritora Noemi Jaffe (2016), convidada do Café Filosófico CPFL:

[...] estranho tem a mesma etimologia do que a palavra ‘extra’ que significa ‘fora’; estranho é exatamente isso ‘aquele que é de fora’, ‘aquele que não pertence’, o estrangeiro; estrangeiro e estranho, na verdade, são palavras sinônimas. Estranho é aquele que não pertence a um grupo; não pertence a uma determinada comunidade que se autodenominou grupo por alguma razão, por algum hábito comum que esse grupo compartilha. Então quem não compartilha desse hábito que esse grupo mantém é considerado estranho em relação aquele grupo. Então ninguém é estranho em si mesmo; todo mundo é estranho em relação a alguma coisa, a algum hábito partilhado por uma determinada comunidade que estabeleceu esse hábito como determinante desse grupo.⁵

Estranho, portanto, é aspecto puramente literário, erótico, sensual, diferente e atrai o leitor que busca o embate, a ferida exposta, o vazio que se alarga, a sensação de que uma leitura apenas não basta. Por outro lado, talvez estranho não defina tão bem a sensação que o texto clariceano, muitas vezes, provoca quanto o vocábulo infamiliar, conforme definido por Freud em um pequeno artigo em 1919. Afinal, a sensação provocada pelo texto de Clarice não se trata apenas de algo estrangeiro, que vem de fora, mas de algo ou alguém que uma vez foi doméstico, isto é, familiar, pois o infamiliar é compreendido na ambivalência com familiar, em que o prefixo *in* funciona como a marca do recalçamento. Nesse sentido a duplicidade é também um ponto presente em Freud, assim como em Clarice. Vale ressaltar que *Das Unheimliche*, palavra e conceito que intitula o artigo de Freud em seu original alemão já foi traduzido como estranho, mas Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares na nova tradução do texto, lançada em 2019, destacam que além do alemão possuir a palavra *fremd* que traduz o que é estranho, alheio e passageiro, a palavra “estranho” não incorpora a ambivalência fundamental para entender o estudo de Freud, assim como o termo inquietante que também poderia ser usado na tradução, mas apesar de conter a oposição “quieto-inquieto” que “remete ao apaziguador, em oposição ao que é perturbador da paz” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 11), trazem também a ideia da “aquiescência *versus* excitação”, o que não faz parte da proposta freudiana.

⁵ Explicação dada pela pesquisadora Noemi Jaff no programa Café Filosófico CPFL intitulado “Clarice Lispector e o efeito de estranhamento”, em 2006.

Conforme Freud (2019), há um aspecto aterrorizante em algo, alguém ou algum fato que antes era familiar e agora se desconhece. Esse elemento novo apavora e angustia. Para melhor entender, faz-se necessário salientar que esse termo aparece três vezes em *Laços de Família* (2009), primeiramente no conto “Feliz Aniversário”, no trecho: “A aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha.” (2009, p.63). Para entender esse trecho, é preciso situar-se no enredo do conto, que é o aniversário de oitenta e nove anos de D. Anita, uma senhora que despreza sua família formada por filhos, genros, noras e netos reunidos na casa de Zilda, a filha com quem a aniversariante morava, por obrigação e não por apressamento à velha matriarca. As expressões utilizadas pela narradora contribuem para o uso do vocábulo infamiliar em relação à anciã: “aquele seu cheiro de guardado. (...) tesa na sala silenciosa” (2009, p. 55), “angústia muda” (2009, p. 55-56), “os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais. (...). Parecia oca.” (2009, p. 56), “a velha não se manifestava” (2009, p. 57), “com aquela mudez que era a sua última palavra.” (2009, p. 64) e finalmente “sentada à cabeceira da mesa, erecta, definitiva, maior do que ela mesma.” (2009, p. 67); afinal, essa passividade da personagem, seu silêncio, sua imobilidade, seu ar observador, mudo e quieto, direcionam-na a um estado de ser mumificado, a velha parece uma estátua colocada desde cedo junto à mesa e isso tudo angustia o leitor.

Acredita-se que essa angústia não é dividida com os parentes da aniversariante, pois eles estão mais preocupados com eles mesmos, reparando na anciã verdadeiramente quando ela abandona esse estado imóvel e cospe no chão como uma atitude de nojo, repulsa e revolta por ter dado à luz a seres tão fracos, hipócritas, sonsos. Dessa forma, a pele de D. Anita é caracterizada como infamiliar, porque representa esse corpo esquecido atrás da mesa, essa figura antes símbolo de poder e domínio sobre sua família e agora uma completa desconhecida. Os parentes só a veem uma vez por ano, por ocasião de seu aniversário. O rosto antes familiar, próximo da vida de todos os filhos, agora não passava de uma expressão irresoluta.

É importante acrescentar que os parentes não travam um diálogo com a anciã, ela paira na sala e eles não observam os olhos dela. Antes, eles se entreolham, com desdém. Poderia se dizer que D. Anita retoma a figura do autômato representada por Olímpia em “O Homem da Areia”, de E.T.A. Hoffmann, conto analisado por Freud em *O Infamiliar* (2019), porém como o próprio título do conto indica e a análise de Freud confirma, o caráter infamiliar do conto é desenvolvido a partir da figura do homem da areia que dá título à obra, ainda que Olímpia deixe o leitor com a dúvida de que ele tem diante de si uma pessoa ou um

autômato. Essa incerteza não é o ponto central da análise de Freud, nem é o ponto central no conto de Clarice. Não há dúvidas de que D. Anita é uma pessoa, apesar de ser tratada como um ser submisso pelos membros de sua família. Se o leitor não possui essa dúvida é porque a narradora fez questão de instaurar três tensões fortes no conto: a primeira quando a aniversariante cospe no chão, a segunda quando ela pega a faca e corta o bolo com ares de assassina e finalmente quando ela exige um copo de vinho.

Nessas três situações, a personagem quebra a expectativa dos presentes e indica ao leitor que é uma pessoa e não um autômato. Assim, infamiliar é a representação do corpo da matriarca para os parentes que se sentem superiores em suas individualidades mesquinhas e sequer imaginam o que o leitor sabe através da narração onisciente, que possibilita o conhecimento dos pensamentos da protagonista e a constatação de que para ela mais importante que aquela reunião forçada era saber se o jantar seria servido, prova de uma narrativa forte, irônica e contundente.

As outras duas ocorrências do vocábulo infamiliar se dão no conto “O crime do professor de matemática”, nos trechos: “Sem os óculos, seus olhos piscaram claros, quase jovens, familiares” (LISPECTOR, 2009, p. 118) e “O cão escuro apareceu afinal inteiro, infamiliar com a terra nos cílios, os olhos abertos e cristalizados” (LISPECTOR, 2009, p. 125). O primeiro trecho diz respeito ao protagonista, o professor de matemática mencionado no título do conto, um homem preso ao sentimento de culpa por ter abandonado seu cachorro no passado, José, tentando no presente inutilmente apagar essa culpa enterrando um outro cachorro que ele encontrara morto numa esquina. A primeira citação se refere ao início da narrativa quando o professor está subindo a colina segurando um saco pesado que mais tarde o leitor saberá que tratar-se-á do outro cão. É durante essa subida que o professor retirará os óculos e assumirá esse ar infamiliar presente no trecho. O ato de retirar e colocar os óculos acompanha o personagem ao longo do conto, como se o personagem necessitasse dessa ação para retornar ao seu eu do tempo que José não estava perdido, o seu familiar, agora tão embaçado quanto as lentes que ele guarda no bolso e depois recoloca no rosto. O uso do termo sugere ao leitor que esse jovem sem o sentimento de culpa ficou perdido nos acontecimentos do passado e o que sobrou foi uma imagem infamiliar, tão desconhecida quanto esse cachorro morto dentro do saco que ele carrega para enterrar debaixo da árvore no alto da colina. Afinal, quem cometera o crime era ele, o jovem que perdera seu duplo. As imagens do dono e do cão se entrelaçam e a cova não parece ser destinada ao outro cão, mas ao homem.

Em *O Infamiliar*, Freud também aborda o tema do duplo “como uma garantia do declínio do eu” (FREUD, 2019, p.69). O homem cava a cova para o animal morto, mas é seu eu sugerido na imagem criada ao tirar os óculos que parece sucumbir. O enterro do cão então é uma espécie de ritual de salvação desse eu perdido, no momento que ele olha o outro cão, que é estranho e não infamiliar, pois nunca fora seu familiar, o professor de matemática sente-se livre, como se a liberdade fosse certa como uma equação matemática, mas ela não é, o que o obriga a desenterrar o cão na angústia de saber que o seu crime não terá perdão, que não adianta fazer uma boa ação, pois o mal já estava feito. Entretanto, ao desenterrar o outro cão, o professor observa o rosto do cão coberto de areia, surge então a segunda ocorrência do termo no conto, mas não em relação ao homem, mas ao bicho. Essa transformação do bicho estranho em infamiliar instaura uma atmosfera de mistério no conto. O duplo surge novamente, não era mais um cão morto encontrado numa esquina qualquer, era o seu antigo cão retirado do passado, do seio da terra ou o seu eu infamiliar que ele tentara enterrar, mas agora o encara com terra nos cílios. Portanto, se o crime não tem perdão, a solução que o professor encontra é a busca de um lugar aparentemente seguro: “o seio de sua família”. (LISPECTOR, 2009, p. 125), mas o crime já havia sido cometido e revelado no alto da colina, talvez até os óculos retirados e colocados incansavelmente agora estejam também cobertos de areia.

Barthes, citando Sade, diz que “o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões)” (2015, p. 11). A escrita de Clarice rompe, pois, e deixa a sensação da perda, do corte, da sedução inevitável. Tanto a anciã quanto o professor constroem uma atmosfera infamiliar, onde há uma quebra, uma fenda, onde o único comportamento que essa escrita não promove é a passividade, pois a escrita do prazer rouba a cena e coloca a palavra em evidência.

Além de *O Prazer do Texto* (2015), há outra obra de Barthes que auxilia na compreensão dessa escrita do prazer, trata-se dos *Fragmentos de um discurso amoroso* (2018) que provoca rupturas desde sua forma. Essa obra não se propõe a ser uma cartilha do amor, pois, assim como a escrita de Clarice, não trará respostas, mas irá expor o discurso amoroso através de seus dispositivos de representatividade na História, na Filosofia, na Psicologia e na Literatura universal. Esse texto de Barthes não é uma coleção de fragmentos aleatórios, mas é um todo articulado em fragmentos significativamente dispostos a partir de verbetes estrategicamente selecionados. Assim, Barthes não se atreve a conceituar o amor, porque ele sabe que nenhum conceito seria suficiente. Antes opta por deixar que o eu amoroso presente

nas artes e no saber tome a fala e repasse para o leitor as sensações evocadas por esse complexo sentimento.

Por exemplo, ao se referir ao famoso verbete “Eu te amo”, o autor o descreve como uma figura que “não se refere à declaração de amor, à confissão, mas ao repetido proferimento do grito de amor” (BARTHES, 2018, p.157), isto é, a tradição atribuiu a essas três palavrinhas unidas o papel de sintetizar um conjunto de sentimentos variados e ditas em uníssono transformam-se no grito do ser apaixonado. No entanto, ao ler os fragmentos de R.H., de Nietzsche, Lacan, Proust, Rousseau, Baudelaire, Klossowski, Pelléas e Ravel, percebe-se que o “eu te amo” repetido inúmeras vezes como exige Drummond em seu poema não quer dizer mais nada, é apenas repetição desprovida de sentido. O mesmo ocorre com a resposta “eu também” que não carrega em si toda a força do grito da primeira, é, na verdade, uma espécie de obrigação ao emissor das três palavras “mágicas”. Eu te amo é performance, não é prova de veracidade de sentimento. No conto clariceano, o “eu te amo” é dito ao homem que não soube corresponder o amor da mulher que vai em busca de aprender a odiar e o “Eu te odeio” é dito como uma súplica de amor ao Búfalo. E em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o “eu te amo era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça. Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé.” (1998, p. 23). Dessa forma, tanto Barthes como Clarice rompem com o esperado, o estabelecido, o senso comum. Ambos, Barthes e Clarice, fragmentam o discurso do amor e revelam ao leitor uma declaração nova que seduz o leitor porque o incomoda, porque provoca reflexão e inquietação. Um “eu te amo” não é mais um simples “eu te amo” após a leituras dessas duas escritas do prazer

Entretanto, não é o relato de cenas eróticas que fascina na escrita clariceana, mas o desejo que ela provoca no leitor, o trabalho artístico da escrita pulsional. Uma escrita do prazer incontável, da fome, do grito, da falta, da ruptura, da vida, das transformações incontáveis do ser e da mente. Portanto, uma escrita que corrói, que fere, que rompe, que mata, que vai além, isto é, uma escrita do prazer e da morte.

Uma escrita assim não surge de forma simples, é preciso que a escritora já existisse na menina de forma pulsante e reveladora. Afinal, desde criança, Clarice já escrevia uma história que não tinha fim. No entanto, quando surge Clarice, não apenas a pessoa, mas a escritora? É possível que a história de Clarice já estivesse sendo escrita antes mesmo dela nascer? Segundo Roland Barthes, “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (2004, p. 1). Em outras palavras, a obra literária se realiza independentemente da

existência do autor, isto é, de suas vivências e de suas origens. Quando o autor escreve, ele se desvincula de sua própria identidade e cria os personagens apartados de sua existência, de seus medos e suas dores. A escrita existe independente da própria existência.

No entanto, ao ler *Clarice, uma vida que se conta* (2013), de Nádia Batella Gotlib, percebe-se que para escrever a biografia da escritora, a pesquisadora entrelaça vida e obra. Não é que a obra de Clarice esteja subordinada fielmente aos acontecimentos de sua vida, mas, como bem pontua a pesquisadora,

Não se pode negar que há... coincidências. E tais coincidências, a feiticeira Clarice conhecia bem. E tanto praticava com eficácia o parecer como se fosse que, nesse jogo, nós, leitores de sua vida e de sua obra, por vezes nos sentimos ludibriados, de modo até magicamente perverso, e enredados numa das grandes questões que essa narrativa de vida traduz: os limites entre o histórico e o ficcional. (GOTLIB, 2013, p. 19).

Pela sutileza como escreve, do pensamento carregado de sinestésias, Clarice presenteia o leitor com uma linguagem que choca em cada descrição precisa de um realismo psicológico singular na literatura brasileira. Dessa forma, ao analisar sua obra, o ponto crucial não é verificar o que é real e o que é ficcional, afinal essa divisão tampouco existe, pois o escritor escreve sobre suas experiências existenciais e mesmo quando ele retoma um episódio de seu passado também recria o que é narrado, assim toda escrita é fruto da fantasia imaginada e transformada em linguagem pelo hábil escritor. Dentro do texto, as palavras de Clarice assumem forma, ganham corpo e se umidificam. Ela encontra não só uma profissão, mas um estilo de vida. A escrita de Clarice faz vibrar o papel, porque é uma escrita pulsional. Uma escrita de quem não teme usar a palavra. Essa palavra retirada do comodismo da linguagem imediata. O texto de Clarice é um corpo, principalmente feminino, que vira texto, com suas peculiaridades, formas, perfumes, cores e aspectos variados. A fim de salientar a escrita erótica dando ênfase à palavra dita, sem abordar ainda as temáticas em que o erótico transborda, tem-se que partir do início, com um exemplo da obra *Perto do Coração Selvagem* (1998), retirado do capítulo “O passeio de Joana”, em que Joana se descreve como um galho seco:

Sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto. E, sobretudo, a certeza asfixiante de que se um homem a abraçasse naquele momento sentiria não a doçura macia nos nervos, mas o sumo de limão ardendo sobre eles, o corpo como madeira próxima do fogo, vergada, estalante, seca. (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Esse trecho é sobre retirar a palavra do lugar comum e recolocá-la em um lugar novo, ressignificando-a, provocando o leitor, causando o estranhamento ou uma sensação de ir de encontro ao infamiliar. Pode-se dizer que toda a atmosfera que é criada através das

palavras e das sensações de Joana em contato com a natureza é erótica. A comparação com um galho seco traz uma imagem áspera, masculina, o galho é o eu, mas também é o outro, ele desperta nela a sede, a vontade e o desejo. A narradora faz uso da imagem de um homem abraçando-a, dois corpos que se entrelaçam, mas ao invés de provocar a delicadeza do amor, a “chama azul”, nas palavras de Paz (1994). Sente o sumo do limão, o gosto áspero e ardente do limão que faz com que ela que antes se sentia como galho, agora se sentisse como galho próximo ao fogo; ora, é a sensação provocada pela “chama vermelha”, é o erotismo em ação através das palavras.

Em outra importante obra de Clarice Lispector, intitulada *A Paixão Segundo G.H.*, publicada em 1964, a narradora narra o “assassinato de uma barata”. A priori não há nada de erótico nisso, pois se trata de um ato bastante cotidiano. No entanto, a maneira como a cena é narrada, ou melhor, como a protagonista se sente diante do feito é puramente erótico e vai ao encontro com a definição de Bataille para “erotismo sagrado”:

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: 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. Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara! Mas por que aquele júbilo, e além dele a aceitação vital do júbilo? Há quanto tempo, então, estivera eu por matar? Não, não se tratava disso. A pergunta era: o que matara eu? Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado - era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte. Abri devagar os olhos, em doçura agora, em gratidão, timidez, num pudor de glória. (LISPECTOR, 1998, p. 53-54).

Bataille diz que, durante o ato do sacrifício, “a vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela” (2017, p. 45). É, pois, este elemento que transforma a personagem G.H., que antes era um ser descontínuo e que, através dessa morte do outro, descobre a si e experimenta o gosto da continuidade. No romance, a atitude da personagem é narrada como se fosse um sacrifício primitivo. Tal afirmação pode ser facilmente comprovada nas descrições da narradora que utiliza exclamações e interrogações para revelar linguisticamente seu prazer e sua incompreensão diante do vivido. Se por um lado, ela se apavora com a violência praticada, por outro, ela aprecia o gozo, o júbilo provocado pelo ato. Há sempre uma linha tênue entre a dor e o prazer, e a protagonista não consegue esconder isso. Ela é toda sensação.

É curioso ainda como G.H. estranha a si mesma, antes “calma” e agora, envolvida pelo erotismo sagrado, “enlouquece de prazer”. Finalmente, ela sente a necessidade de

experimentalizar a dor que a barata sente e se imagina cravando os dedos em si mesma em busca de um fio bebível. Ela busca o líquido vivificante, a presença corpórea de Eros. Ela quer ultrapassar essa sensação de vida provocada pelo erotismo, pela transgressão e chegar ao seu limite, a morte. G.H. se coloca em questão conscientemente. Seu corpo é por inteiro uma experiência erótica e tudo isso é dado ao leitor através do gozo metafórico das palavras.

Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, lançado em 1969, Clarice revela um verdadeiro mergulho na existência da personagem principal. Lóri é uma mulher que tenta a todo custo compreender o que é a vida diante da grandiosidade da morte, e é um exemplo claro das relações da “pulsão de vida” e “pulsão de morte” freudianas, mas que não é capaz de compreender o seu grande mistério: o estar no mundo. Esse é um livro que abrange as grandes temáticas recorrentes na obra literária de Clarice Lispector, as indagações sobre a existência, o “ser”, o “eu”, o “outro”, a vida, a morte, o homem, o conhecimento, as máscaras que as pessoas usam, a urgência com que se busca respostas, a escassez de explicação através da própria linguagem, a grandiosidade do mar, o contato com o mais profundo ser, a família, os laços, a rotina, o ser mulher, a curiosidade, o medo, a escrita, Deus, a fugacidade do tempo, e logicamente, o amor e o desejo como manifestações eróticas. A linguagem pulsional domina o romance, mas assume um grau máximo na descrição do banho de mar:

Agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre o mar pelo meio. Já não precisa da coragem, agora já é antiga no ritual. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos faz o que sempre fez no 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.
E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 79-80).

O banho de Lóri foi praticamente um batismo sensual, pois ao invés de Lóri se purificar, encheu-se toda daquele líquido que mais parecia o líquido que sai do corpo masculino no momento do gozo. Quando ela sente o mar e o devora; é como G.H. comendo a barata; ela desvenda o mistério, ou melhor, faz parte dele, ao mesmo tempo em que se encontra e se expande. A experiência é tão extraordinária que ela sequer é capaz de descrevê-la para Ulisses, a não ser confessar timidamente que gostou.

Até mesmo a omissão é erótica em Clarice, porque desperta a imagem sem que haja a necessidade de descrevê-la novamente. Aliás, a cena é toda sensação e não há nada mais erótico em uma escrita que possibilitar o sentir. Eis aí um erotismo dos corpos, em que o corpo masculino, o de Ulisses, é substituído pelas ondas do mar que a penetram e possibilitam

o gozo. Ela não só sente o prazer em sua pele, mas também desnuda o corpo e a alma, bebe a água salgada em goles, querendo o gozo também dentro dela.

O mar dentro dela como o “líquido espesso de um homem”. Ela vivencia nesse banho de mar a sensação de continuidade semelhante ao encontro de dois corpos nus. Poderia ser dito facilmente que não faltou nada nessa cena erótica, pois Lóri sente a vida dentro dela e se transforma. A morte da antiga Lóri será, então, anunciada nas páginas seguintes do romance. Ela agora se sente mais confiante, uma vez que experimentou o mar, o outro. A mulher agora conhece mais a si, está pronta para receber Ulisses, a representação do erotismo dos corações e dos corpos em um único ser.

É importante, ainda, destacar uma obra geralmente esquecida pela crítica especializada. Trata-se do resultado da participação de Clarice em uma coluna chamada “Correio Feminino: Feira de Utilidades”, publicada no jornal Correio da Manhã (RJ), de janeiro de 1959 a fevereiro de 1960. Nessa época, Clarice Lispector exercitava o seu discurso feminino e se dirigia a mães, jovens senhoras, donas-de-casa, mulheres que, nos anos 50, já intercalavam as atividades do lar com o mundo do trabalho.

Segundo Foucault, “entre seus emblemas, nossa sociedade carrega o do sexo que fala” (2015, p. 85). Mas no correio feminino, não é o sexo que fala explicitamente, mas uma mulher que fala para outras mulheres sobre um leque variado de assuntos, entre eles, técnicas de sedução. Sob o pseudônimo de Helen Palmer, Clarice utiliza uma linguagem mais acessível, mas não diríamos destituída de literariedade e, principalmente, de erotismo. Para confirmar essa afirmação, bastaria o título de uma das seções do seu livro, como “Aulas de sedução”, em que ela explica como pequenos detalhes podem significar grandes trunfos na vida de uma mulher moderna, desde o perfume que utiliza, as roupas que escolhe, o penteado, a cor do esmalte. Porém, engana-se quem pensa que as colunas são vazias de múltiplos sentidos, pois quando Palmer diz “Cerque sua presença de um halo de perfume, e você estará se cercando de seu próprio mistério” (LISPECTOR, 2006, p. 97), ela está relembando para a mulher que o cheiro é um dispositivo de sexualidade. Muito perfume é como um grito, por isso, é necessário ser sutil. Ela não diz muito, é necessário percorrer as entrelinhas do texto e esse aspecto é característico de toda a sua obra literária.

Erótico, no entanto, é quando ela explica como a mulher faz para desenvolver o “sex–appeal”. Segundo Bataille, “a escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do sujeito” (2017, p.53), mas, ao ler os textos sobre “sex–appeal”, percebe-se que a mulher é capaz de manipular e seduzir o homem fazendo as coisas certas, dizendo o que ele quer ouvir, fazendo-o acreditar que está no controle. A autora ensina, portanto, às mulheres da época a

controlarem o jogo de sedução, afinal, para ela até um olhar é um gesto, mas “é quase impossível ter gestos suaves quando a alma está rígida” (LISPECTOR, 2006, p. 111). Ela não dissocia corpo e espírito como os antigos, mas os une e mostra a importância dessa comunicação na hora da sedução.

O *Correio Feminino* (2006) é uma escrita do prazer e para o prazer, que, por ter sua natureza jornalística, utiliza dessa forma quase que publicitária para interferir no comportamento do leitor. Essa escrita é uma escrita de contato entre corpos, trazendo à tona vários corpos femininos e os moldando não simplesmente para agradar aos homens, mas para agradar a si mesmas, pois “sedução é sutileza” (LISPECTOR, 2006, p. 110). Sutil também é essa escrita que se mascara de simples para implicitamente elaborar várias críticas sobre o comportamento submisso da mulher da época, dizendo que os tempos são outros e elas podem e devem se impor desde a aparência, a fala, o modo de andar e as escolhas que ela faz. Além disso, ela mostra que não existem mulheres feias, mas existem mulheres apáticas em relação ao próprio ato de ser mulher.

Assim, quando ela diz “estude-se em detalhes, trate-se, e descubra nos olhos masculinos que a admiram como o espelho também pode mentir-lhe.” (LISPECTOR, 2006, p. 105), vê-se a presença do “voyeurismo” de Freud (2017, p. 35). Isto é, para que a “pulsão do olhar” aconteça, é necessário primeiro que o ato de observar, admirar, “comer com os olhos”, seja feita sob sua própria imagem, conhecendo-se para que saiba então compreender o que o outro vê quando a observa. No entanto, o *Correio Feminino* (2006) não é uma obra feminista, mas uma obra de como o feminino pode se impor como uma chama vermelha que arde dentro e fora, que queima e sabe exatamente como fazer para atear esse fogo. Finalmente, o erotismo se destaca em *A Via Crucis do Corpo*, uma coletânea de contos que:

nos apresenta personagens mulheres, manifestando desejos carnisais, chegando a mundanos, num violento processo de busca de afirmação de suas identidades. Nessa obra, publicada em 1974, fica ainda mais evidenciada a presença do erotismo. Este se impõe como força primeira, atuando como elemento desestabilizador de um sistema que reprime a sexualidade, principalmente a feminina. (PAGANINI, 2008, p. 1).

Portanto, qualquer um dos contos que compõe a obra serviria como exemplo da presença do erotismo na escrita, mas, optou-se por exemplificar com “Miss Algrave”, conto sobre a personagem que dá título ao conto, uma mulher solteira, virgem, solitária e extremamente reprimida sexualmente. Ela segue sua vida banal e cheia de restrições em uma Londres esquecida, até que, misteriosamente, a personagem narra a experiência sexual com

uma criatura de outro planeta que, ao leitor, parece mais a manifestação do próprio Eros, conforme pode ser percebido no seguinte trecho do conto:

- Tire a roupa.

Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelo seu seio. Rosas negras.

Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado. (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Clarice descreve de maneira erótica revelando sem revelar, isto é, usando o poder da linguagem para ora deixar a cena explícita para o leitor “Tire a roupa”, ora apenas sugerir “A lua estava enorme dentro do quarto”. Não é só a descrição de um ato sexual, mas também do erotismo dos corpos, conforme Bataille, porém mais que isso. Não se pode afirmar com certeza que Ixtlan existiu. Ele pode ser a imaginação dela e o conto enveredar pelo fantástico ou pode ser o próprio Eros corporizado ou dentro do corpo dela, assim como a lua está dentro do quarto. O importante é que, a partir dessa experiência erótica descrita como uma ruptura de toda a repressão vivida pela personagem para uma nova era de gozo e prazer, simbolizada pela metáfora do “aleijado jogando no ar o seu cajado”, o erotismo toma conta do conto e ela passa pela sensação de continuidade com o contato com o “deus” e quer ir além transgredindo de todas as formas possíveis. Justo ela que antes era “datilógrafa perfeita. Seu chefe nunca olhava para ela e tratava-a felizmente com respeito, chamando-a de Miss Agrave” (LISPECTOR, 1998, p. 13-14). Essa descrição inicial de Ruth Agrave remete o leitor a outra personagem, protagonista do último romance de Clarice, *A Hora da Estrela*, publicado em 1977.

Uma das melhores definições do erotismo é aquela que não o define senão como a “linguagem cifrada de Eros”, pois os “domínios de Eros são nebulosos e movediços” (BRANCO, 1983, p. 65). A existência desse tipo de linguagem é sugerida em *A Hora da Estrela* já na dificuldade de falar sobre ela, uma “história exterior e explícita, sim, mas que contém segredos.” (LISPECTOR, 2006, p. 11).

Esses segredos impedem o narrador de contar tudo. Erotismo não se define. A escrita de Clarice também não, nem tampouco essa história que é um livro feito “sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é, ao mesmo tempo, um silêncio e uma pergunta” (LISPECTOR, 2006, p. 16). Pode-se ir além e dizer que esse livro é pura sensação, conforme pode ser percebido no trecho abaixo:

Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e

arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar. (LISPECTOR, 2006, p. 53).

O simples da descrição ilude o leitor, pois o narrador acaba de descrever perfeitamente o processo da pulsão de Freud, em que a pulsão é como uma fome incontrollável, mas não é fome de comida, é um “estímulo” que vem do “interior do próprio organismo” (FREUD, 2017, p. 19). É, pois, uma “necessidade” que desaparece com a “satisfação”, mas Macabéa tem braços vazios sem abraços. Ela não tem como se satisfazer, ora ela não tem nem um “corpo” propriamente dito. E é por isso que Glória tenta saciar esse desejo de Macabéa com “água com açúcar”, mas, é lógico, que isso não a satisfazia.

Sabe-se que uma pequena amostra da dimensão erótica da escrita clariceana não se restringe aos romances ou aos contos presentes em *Via Crucis do Corpo*, mas percorre sua obra por inteiro. Erotismo não é apenas ter o sexo como temática, menos ainda descrever meramente cenas de atos sexuais, visto que “se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal” (BATAILLE, 2017, p.54).

Erotismo é uma caminhada sensitiva entre a vida, Eros e a morte, Tanatos. E não há nada de mais sensitivo, simbólico, plural, transgressor e, portanto, difícil de definir como a escrita literária. A escrita literária é multissignificativa, assim como o erotismo, ela “é nebulosa e movediça”, como Eros. É exatamente por esse aspecto que a escrita clariceana constantemente se atualiza e se torna atemporal, pois o seu texto está aberto a múltiplas leituras e interpretações. No entanto, não se trata de poder dizer tudo sobre qualquer um de seus textos; há um limite na interpretação, e essa fronteira é determinada pelo contexto em que a obra se insere. O leitor pode ter sua interpretação do texto literário, mas ela não pode de forma alguma fugir do texto e do contexto da obra. Sendo assim, conforme Umberto Eco:

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontrolláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto. (ECO, 2003, p. 12).

Desse modo, a obra é aberta, mas nem por isso autoriza qualquer interpretação: as próprias palavras do texto, de alguma maneira, limitam as abordagens possíveis. Por isso,

houve a necessidade de comprovar as afirmações iniciais da presente pesquisa com trechos dos textos clariceanos, a fim de mostrar que o erotismo se faz presente de maneira extraordinária desde a sua primeira obra até a última. E arriscou-se, até mesmo, a dizer que nem mesmo a sua produção infantil escapou dessa sedução pela palavra, conforme pode-se comprovar com os trechos que se seguem.

O primeiro exemplo será retirado do livro *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*, publicado em 1987, que reúne narrativas herdadas pela tradição popular reescritas por Clarice Lispector. Cabe salientar que, mesmo quando Clarice reconta um conto, ela “aumenta um ponto” ou mais de um, isto é, atribui sua marca literária na forma como narra. São doze histórias aludindo aos doze meses do ano, conforme foi encomendado pela fábrica de brinquedos estrela. Sendo assim, será escolhida a história relacionada ao mês de maio, devido à simbologia desse período.

A lenda selecionada é, portanto, da Yara, que ganha o adjetivo já com conotação erótica no título “A perigosa Yara”: “As águas estavam de superfície tranquila como se nada tivesse acontecido. De tardinha, aparecia a morena das águas a se enfeitar com rosas e jasmims. Porque um só noivo, ao que parece, não lhe bastava” (LISPECTOR, 1999, p. 25). Não é difícil perceber que Yara é uma personagem de essência puramente erótica. A sereia é uma espécie de Eros das águas, que encanta os homens com seu canto e sua beleza, e os leva fascinados para o fundo das águas. Assim como a pulsão, Yara é insaciável. Ela representa o gozo em forma híbrida de peixe e mulher.

Barthes diz que se interessa pela linguagem literária porque ela tem a capacidade de, ao mesmo tempo, ferir e seduzir, e, de modo semelhante, as obras infantis de Clarice fazem exatamente isto, uma vez que elas “seduzem” tanto os leitores mirins quanto os adultos. Isso porque em *O mistério do coelho pensante* (1999), ela chama o leitor para se comportar como o coelho: “Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo” (LISPECTOR, 1999), seduzindo-o, convidando-o para participar da história, assim como Yara chamou os homens com seu canto.

O canto de Clarice é a sua palavra, que é poderosa ao ponto de argumentar em prol da absolvição de um crime que muitos já devem ter cometido um dia, o ato de “matar um bichinho”, relatado em *A mulher que matou os peixes* (1999): “Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída. Vocês me perdoam?” (LISPECTOR, 1999). Quando a escrita possui esse fascínio erótico, ela consegue o amor, o gozo, o envolvimento e, até mesmo, o perdão.

Na escrita clariceana, até o silêncio seduz, pois provoca o desconforto, revela a própria dificuldade de transcrever determinados sentimentos e experiências para o papel, de forma que o que sobra é o silêncio que surge quando se esgota a repetição, sendo que

o silêncio que aí se anuncia não é o silêncio amplificado, hiperbólico, da retórica. Também não nos parece um silêncio enfático. O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto 'grau zero' da escrita, porque, teoricamente, ela não acredita no poder da palavra. Aspirando a que a palavra deseja 'ser' e concluindo que isso é impossível. (SÁ, 2000, p. 151).

Em outras palavras, Clarice recorre ao silêncio quando se encontra diante do indizível. Esse silêncio paradoxalmente é marcado por palavra e cercado por poesia, Clarice cria metáforas para explicar sua experiência no mundo. Sua escrita é como uma tela, as palavras não captam toda a beleza dos traçados, então a escritora e artista persegue a imagem e tenta reproduzi-la letra por letra, mas nem tudo é apreensível e ela tem que recorrer à repetição ou ao silêncio.

Em *Água Viva* (1998), é possível encontrar várias passagens que destacam a forte presença do silêncio e a necessidade de Clarice em persegui-lo: “Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 12), “Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 13), “será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?” (LISPECTOR, 1998, p. 14), “Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 1998, p.30), “Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio.” (LISPECTOR, 1998, p. 14), “Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir” (LISPECTOR, 1998, p. 46).

Essas não são as únicas recorrências da palavra “silêncio” na obra em questão, mas essa pequena seleção já permite conhecer a dimensão da importância que essa temática tem na obra clariceana. Levando essa discussão para a presença do erotismo na obra de Clarice, pode se perceber que o gozo nem sempre é transcrito com palavras, ele é como o silêncio, forte, sentido, necessário e grande demais para ser resumido. Na impossibilidade de dizer, de captar o todo, é que a escritora recorre aos sentidos e transmite ao leitor um relato poético e sensível do sentir em palavra.

3. O CORPO EROTIZADO EM SETE CONTOS CLARICEANOS: OS CORPOS

“Ela poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto.”

(Clarice Lispector, “O Búfalo”, 2009, p.129)

3.1. Na clandestinidade da infância

Ao longo da história da humanidade, o discurso sagrado condenou o corpo, representando-o como matéria pecaminosa e lasciva que não deve reinar sobre o homem sob o perigo de promover nele a culpa, o pecado e o próprio caos. Através de suas inúmeras pesquisas, Freud mostra que a complexidade do estudo da sexualidade humana existe porque o homem não desconhece apenas a si próprio, mas a fonte dos seus desejos. A falta de uma história da sexualidade com ênfase no prazer prejudicou a humanidade ao longo dos anos. Por sua vez, na obra *Ética, sexualidade, política*, Foucault (2012, p. 58) salienta a ambiguidade de uma sociedade que possui uma gama de produções teóricas, especulativas e analíticas sobre a sexualidade no plano cultural geral e, ao mesmo tempo, um desconhecimento do sujeito a respeito de sua sexualidade (2012, p. 58). Em outras palavras, enquanto o indivíduo desconhece a sexualidade sem associá-la aos mecanismos de poder. As pesquisas, as publicações e as especulações eram feitas a fim de manter o cidadão controlado. Desse modo, o controle do corpo também é um controle da mente. Enquanto Platão acredita que o corpo aprisiona a mente e Foucault transgride pregando o contrário, através do saber sobre a sexualidade moderna, acredita-se que ambos, corpo e mente, eram aprisionados pelo poder estatal.

Era preciso, portanto, conhecer a sexualidade para conseguir manipulá-la racionalmente, conhecer suas origens e suas formas, bem como entender o quanto a sexualidade poderia modificar o comportamento do homem. Dessa carência surgem os estudos da Psicanálise. Todavia, sobre essa necessidade de conhecer a sexualidade, Foucault alerta que:

bem antes da Psicanálise, na psiquiatria do século XIX, mas igualmente no que podemos chamar de psicologia do século XVIII e, melhor ainda, na teologia moral do século XVII e mesmo da Idade Média, encontramos toda uma especulação sobre o que era a sexualidade, sobre o que era o desejo, sobre o que era na época a concupiscência, todo um discurso que se pretendeu um discurso racional e um discurso científico.” (FOUCAULT, 2012, p. 59).

Como afirma Foucault, os discursos sobre a sexualidade são antigos e a tentativa de construção de uma ciência sexual remonta o medievo, porém, não se pode dizer o mesmo sobre as investigações do corpo humano, do sexo, do gozo e do prazer. Parece mesmo contraditório que muito se fale sobre algo, mas pouco se investigue na prática. Afinal, o corpo ainda era um tabu, principalmente o feminino. Assim, na tentativa de construir uma ciência erótica, deixa-se de lado a criação de uma arte erótica, tão fecunda no oriente, de acordo com Foucault. Isso ocorre porque no ocidente é mais fácil tornar um saber científico do que imprimir um autoconhecimento do eu. Enquanto procura-se uma verdade sobre o sexo, deixa-se de lado a intensidade da vivência com o prazer.

Agora, graças às pesquisas iniciais de Freud, a sexualidade começa a se libertar, mas o trabalho ainda não está completo, embora muitos tenham sido os seus sucessores e inúmeras tenham sido as tentativas de se libertar o corpo dos grilhões do saber disciplinado. O corpo humano é movido pela força de Eros e foge dessas tentativas de capturar o desejo, mas como não se pode capturá-lo, pode-se pesquisar sua potência e seus desvios. Não é uma caminhada fácil, mas necessária, se for escolhido fazer dele objeto de pesquisa. Quando é dito que o corpo está cheio de Eros, abandona-se aquela ideia de que apenas os genitais provocam prazer. Um corpo erotizado, como se entende nesse contexto, é um corpo que transpira gozo, seduz e é seduzido. Além disso, ele é livre das amarras da ciência sexual, e em harmonia com as peripécias do deus do amor, da paixão, da libido, do impulso, da pulsão e do prazer. O corpo erotizado, que reside nas narrativas clariceanas, coloca-se em questão, como o erotismo e como a própria linguagem erótica.

Vale salientar que essa definição de “corpo erotizado” é fruto de um intenso trabalho da pesquisadora carioca Elódia Xavier que, em 2007, publicou uma obra intitulada *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, em que ela articula seu estudo crítico a partir dos vieses filosóficos, sociológicos e psicológicos, em 23 narrativas de autoria feminina do início do século XX até a atualidade, configurando os seguintes tipos corpóreos: invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado. Dentre as categorias abordadas por Xavier, é importante destacar o corpo erotizado que tenta abandonar a culpa que o aflige para viver sua sensualidade, além de ser um corpo do gozo, do desejo e do prazer. Sua presença nas narrativas literárias é identificada a partir do discurso de um texto do prazer, que se revela entre o dizer e o calar.

Na obra de Clarice Lispector, o corpo erotizado merece um destaque especial, visto que é uma temática bastante recorrente, tanto nos romances quanto nos contos. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1998), por exemplo, revela um verdadeiro mergulho

na existência da personagem principal, uma moça que tenta a todo custo compreender o que é a vida diante da grandiosidade da morte e não é capaz de compreender o seu grande mistério: o estar no mundo. Ao retomar o significado do nome Loreley, nome completo de Lóri, é possível fazer alegoria com sereia assim como Ulisses pode ser retomado pelo herói grego. No entanto, não é ela que o seduz com o canto; ele diz que a seduz e verdadeiramente ambos se completam. É importante lembrar que Lóri não se sente como sereia, muito menos como sedutora. Na realidade, ela quase não se acha bonita. Segundo Ulisses, ela nem sabe ter um corpo, não caminha como se tivesse orgulho de tê-lo. Ela sente como se tivesse um cavalo trotando dentro dela, e essa alegoria revela a natureza indomável do animal refletindo a liberdade que ela almeja para si. Nesse romance, o corpo de Loreley percorre uma longa jornada até, enfim, erotizar-se. *A Via Crucis do Corpo* (1998), por sua vez, já leva o vocábulo “corpo” no próprio título da obra, que reúne treze contos, os quais podem, facilmente, ser relacionados ao percurso que Jesus Cristo fez durante o calvário. Cada conto dessa obra revela um corpo singular.

Outro elemento importante na obra clariceana é “esse algo que não se consegue dizer e, no entanto, se busca dizer é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do que denominamos ‘silêncio’: a falta impulsionando a escrita, que procuraria, então, significar a inapreensível totalidade do vivido” (HOMEM, 2012, p. 33). Nesse ponto, o texto de Clarice Lispector se revela ainda mais desafiador, pois nele transita alguma coisa de inominável na cultura brasileira. Algo que se esconde não como um mistério transcendente, mas como parte inseparável da estrutura interna das coisas e do mundo. Há algo na vida que, simplesmente, não pode ser representado nem conceituado, e que, mesmo assim, insiste em aparecer em sua obra. A partir dessa linguagem plena de sensações, o corpo erotizado “pode ou não estar envolvido pelo amor, mas estará, seguramente, vivendo sua sensualidade” (XAVIER, 2007, p. 158).

Em sua obra, Xavier utiliza o romance *Através do vidro – amor e desejo* (2001), de Heloísa Seixas, o conto “O leopardo é um animal delicado”, do livro homônimo de Marina Colasanti (1998) e o conto “As cerejas”, do livro homônimo de Lygia Fagundes Telles (1992) para abordar o corpo erotizado. Na obra clariceana, o corpo erotizado não é apenas feminino nem adulto, podendo aparecer sob a forma de mulher ou homem, criança, adolescente ou idosa. Não há um discurso de seleção do corpo erotizado, bastando apenas um corpo que viva sua sensualidade plenamente. No entanto, dependendo do corpo e da fase em que ele se encontra, o erotismo se manifesta de maneira diferente e singular.

Na infância, por exemplo, o corpo também deve ser investigado, principalmente porque a infância na obra de Clarice Lispector não ocupa apenas o lugar de personagem, mas a autora parece buscar nas crianças uma subjetividade que ela não encontra na vida adulta. É com bastante delicadeza que Clarice problematiza o difícil contato entre crianças e adultos, bem como a complexa passagem da infância para a adolescência e desta para a maturidade. Ou seja, um mundo de regras, protocolos e máscaras superficiais utilizadas para manter um bom relacionamento com a sociedade dita civilizada. Nilson Dinis amplia ainda mais essa visão ao afirmar que:

o louco, a criança e o poeta se encontram do lado do saber desqualificado, representam a desrazão, fogem ao espaço lógico da produção e, ao mesmo tempo, constituem formas que tentam escapar a todo tipo de homogeneização, produzem um constante exercício de resistência às tentativas do poder de codificar e demarcar seus corpos. (DINIS, 2006, p. 108).

Toda forma de poder estimula uma forma de resistência. Desse modo, a escrita almejada por Clarice resiste ao saber instituído e busca se libertar dos ditames da homogeneização social para se expressar. Clarice observa as crianças a sua volta com atenção de analista, a fim de captar seus modos de enxergar o mundo, e inveja nelas a simplicidade com que lidam com as grandes verdades da vida. A língua que uma criança utiliza é diferente da utilizada pelo adulto, porque ela não precisa se preocupar com as consequências de suas palavras, então ela é mágica de algum modo e a autora quer essa magia para a sua escrita. O discurso infantil está, conforme Dinis ao lado do discurso dos loucos e dos poetas, isto porque nem um nem outro se deixa enquadrar. Essa escrita então transgride por ser literatura, por valorizar o discurso infantil e transgride triplamente por trazer à tona a temática do erotismo que, por si só já é interdito, sobretudo, no reino sagrado da infância.

A escritora quer essa “inocência” dentro da sua literatura. Mesmo assim, entende que crianças não são tão inocentes quanto se pensa e que mesmo as mais tímidas podem esconder sentimentos complexos, frutos de uma existência distante da perfeição que o adulto idealiza para o mundo infantil. Em outras palavras, Clarice mostra em sua literatura com crianças e para crianças que desde cedo existem as dores, os medos, as crueldades, o amor maior que o corpo e a morte. E junto de tudo isso existe o tabu da sexualidade na infância.

Freud, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, publicado em 1901, já mostra sua incompreensão sobre o desejo dos adultos em ocultar essa parte importante da vida das crianças. Segundo ele, talvez o adulto tenha medo de despertar os desejos sexuais prematuramente na criança ou deseje mesmo impedir a manifestação da pulsão sexual até que ela seja aceitável socialmente, ou ainda subestime a capacidade de compreensão da criança

sobre esses assuntos. O fato é que a pulsão continua viva dentro de cada indivíduo em todas as fases de sua vida e se a informação não existe dentro do seio familiar, a criança encontra outros modos de satisfazer suas curiosidades. Afinal, o corpo humano desperta inúmeras indagações, e interdita-lo só reforça a imagem de que a sexualidade é algo degradante, e que pais e educadores possuem o dever de mantê-los longe de tais informações sob pena de estar estimulando transgressões imaturas.

O medo de estimular a transgressão infantil é tão grande que inúmeras atitudes são tomadas, a fim de vigiar e punir a criança que insatisfeita com o pouco que lhe é dado, busca respostas por outros meios. A humanidade nasce da culpa e se acostuma a viver com ela desde a infância, fase em que sequer lhe é dado o benefício das respostas verdadeiras. Dessa forma, cria-se uma fantasia absurda, como a história da cegonha para ocultar a realidade de que somos frutos de atos bem menos fantasiosos. O fato é que com o decorrer dos tempos, as crianças estão ficando cada vez mais atentas. Elas aprendem a ler cedo e conversam umas com as outras, interrogam um igual porque os que detêm as respostas se negam a dividir.

Esse assunto estava vívido na época em que Freud estudava e ouvia as narrativas de suas pacientes rememorando o passado infantil e continua forte ainda hoje, porque a sociedade ainda não se libertou do medo do pecado e tenta resguardar a inocência infantil a todo custo, como se isso só fosse possível ocultando as verdades da vida, da sexualidade e do corpo. “De fato, pensa-se que falta às crianças a pulsão sexual e que ela só se instala na puberdade, com a maturação dos órgãos sexuais. Isso é um erro grosseiro, que traz graves consequências tanto para o conhecimento quanto para a práxis” (FREUD, 2018, p. 83). A criança já nasce com a sua sexualidade porque ela é perversa e manifesta sensações sexuais durante todo o seu desenvolvimento até a vida adulta. A sexualidade humana é aberrante, é perversa pela própria natureza. Aberração é o conceito de sexualidade, pois o que se chama de aberração é, na verdade, perversão, isto é, a própria sexualidade.

Esse erro que é cometido com a criança, segundo Freud, acarretará em consequências drásticas que prejudicará todo o futuro desse indivíduo. Isso explica porque a origem da maior parte das neuroses vividas remete à infância, principalmente naqueles primeiros anos que a Psicanálise denomina de “amnésia infantil”. Dificilmente um ser humano se lembra dos primeiros anos de sua vida ou se a lembrança existe é a partir de fragmentos que aos poucos vão perdendo o sentido na memória. A verdade é que a primeira infância não é valorizada, mas ela guarda o princípio do desenvolvimento sexual do ser humano. A mãe possui papel fundamental durante esse processo, pois ela é o primeiro objeto do desejo tanto para o menino quanto para a menina. Isso ocorre de maneira natural, pois a

pulsão percorre o corpo infantil na fase oral, no ato de chupar como uma manifestação para a manutenção da vida e da busca pelo prazer; na fase anal, quando a criança retém a massa fecal, experimentando uma sensação de dor que é substituída por uma volúpia de satisfação; e na fase fálica, a da masturbação infantil.

A falta de pudor da infância é criticada pela maioria dos adultos que tenta interditá-la, mas é característica singular e interessa à prosa clariceana. A crueldade infantil é um aspecto já constatado por Freud e exemplificado por Clarice através de seus textos. A autora não atua como esse familiar que obriga a criança a se comportar conforme os padrões existentes para a sua idade, mas busca escapar desses ditames para fazer brilhar a meninice. Ela faz isso sem retirar, contudo, a inocência infantil, porque o faz com a sinceridade que as crianças merecem ao fazer perguntas como: “De onde vem os bebês?”

Quando Clarice dá voz a uma criança em seus textos, ela busca resgatar não só a linguagem específica da infância, mas todo o imaginário que a acompanha e não exclui a sexualidade. Arriscar-se nesse reino lúdico infantil não é tarefa fácil, pois o escritor corre o risco de se perder nesse selvagem universo que ao invés de ideal, como acreditavam os românticos, é também lugar de pulsão de vida e de morte. Cabe salientar que ao considerar a existência da pulsão já na infância, não significa que esse corpo infantil erotizado está apto a protagonizar uma cena sexual. Afinal, erotismo não se limita ao ato sexual, portanto, dessa forma, uma criança pode ter o corpo erotizado sem praticar um ato sexual. Erotismo vai muito além do sexo e não é vulgar. A humanidade é que se acostumou a se policiar e ocultar as sensações que sempre existiram. Assim, adultos crescem cada vez mais frustrados e ignorantes sobre o próprio corpo, tornando-se inaptos a educar outro ser humano. Mas, mesmo assim, fazem-no infelizmente seguindo, muitas vezes, os mesmos padrões os quais foram educados.

Essa problemática apontada por Freud é parte da obra de Clarice, que transforma o drama da dificuldade da representação infantil em matéria pulsante através das palavras, como é possível observar nesse trecho de *Perto do coração selvagem*:

- Não... O que mais poderiam fazer comigo? Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim... – e nesse instante já começara a ouvir-se, curiosa.

- Eu não voltaria um momento à minha meninice, continuara Otávio absorto, certamente pensando no tempo de sua prima Isabel e da doce Lídia. Nem um instante sequer. Mas eu também apressara-se Joana em responder, nem um segundo. Não tenho saudade, compreende? – E nesse momento declarou alto, devagar, deslumbrada. – Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...

Sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue. (LISPECTOR, 1998, p. 47-48).

O que mais impressiona nesse trecho é a forma como a idealização da infância é destruída, quando os personagens negam o desejo romântico de revivê-la, pois as alegrias desse período também são misturadas com sangue. A saudade não deve ser estimulada como uma tentativa de reviver o passado que é bonito e bom, mas como uma forma de compreender que, apesar de toda a complexidade da existência humana já na meninice, é possível guardar dentro de si o melhor dela, seu despudor, sua liberdade, suas palavras repletas de força de expressão.

A criança livre das amarras de uma sociedade que oprime a sexualidade infantil ganha lugar nessa literatura moderna e pulsante de Clarice. Eros se faz presente nessa literatura e seus desígnios são delineados pela pesquisadora Vera Lucia Albuquerque de Moraes através de alguns contos clariceanos:

Eros, em vigorosa pulsação, perpassa nova e desconcertante energia que pode estabelecer o caos e a transgressão, como no caso do conto “Os desastres de Sofia”, ou pode significar um pequeno encanto adiado em “Restos de Carnaval”, ou unir-se dolorosamente a Tanatos, na vivência conflituosa da menina/ mulher que mata por amor, em “Legião estrangeira, ou ainda pode significar um intenso desejo pela posse de um determinado livro, em “Felicidade Clandestina”. (MORAES, 2013, p. 80).

Se Eros se faz presente nessas narrativas pontuadas por Moraes é porque Clarice não ignora a sexualidade infantil e a temática tratada como tabu ainda hoje é mostrada como uma ferida aberta. O leitor não deve se manter alheio nem tampouco o pesquisador que não se conforma com os saberes instituídos e vai em busca dos que são a própria transgressão. Afinal, fazer literatura é transgredir e chamar Eros para o enredo das narrativas é transgredir duplamente. Basta impor limites que o desejo surge forte e pulsante.

Em “Felicidade Clandestina” e “Restos de Carnaval”, ambos contos presentes em *Felicidade Clandestina* (1998), as personagens passam por um processo complexo de erotização do corpo. O conto “Felicidade Clandestina” foi antes intitulado “Tortura e Glória”⁶, título, aliás, bastante simbólico, pois, se o título atual remete a ideia da literatura como uma felicidade clandestina, interdita e, portanto, erótica; o título antigo também não era isento desse teor erótico, pois a tortura refere-se ao sadismo da personagem detentora do objeto do desejo, o livro, e a glória é a posse desse objeto, assim como o gozo ao adquiri-lo. É interessante pontuar que tanto um quanto o outro mantém vocábulos do domínio do prazer, isto é, a felicidade e a glória, em que ambos remetem à satisfação pela posse do objeto desejado. No entanto, enquanto o título antigo enfatiza a trajetória tortuosa percorrida pela

⁶ “Com o título de ‘Tortura e Glória’, o conto ‘Felicidade Clandestina’ foi publicado no *Jornal do Brasil*, 2 set. 1968; *A Descoberta do Mundo*, p. 16-19” (GOTLIB, 2013, p.110).

personagem até a posse de tal objeto, o título atual prefere enfatizar o caráter proibido de tal posse, o que parece ampliar o sentido do conto, pois coloca a personagem na posição de transgressora, tal qual as crianças são vistas por Clarice e como a própria Clarice almeja ser vista com sua escrita que foge aos padrões pré-estabelecidos.

“Felicidade Clandestina” narra o desejo desenfreado de uma menina por um livro e sobre como a detentora desse livro utiliza do seu poder de posse para torturá-la sadicamente, fazendo-a ir todos os dias à sua casa em busca do objeto que nunca chegava às suas mãos. Dizendo apenas isto, pode-se pensar que o título antigo seria mais adequado, porém, não se pode ignorar que, segundo Nádia Batella Gotlib (2013, p. 113), o livro citado na narrativa, *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato (1993), foi um dos livros mais importantes da infância de Clarice e continua sendo lido pela escritora nos momentos difíceis da maturidade. Sendo assim, não é de se estranhar que a narradora-personagem retorne às lembranças do seu passado, revivendo o prazer do contato com o livro de Lobato que, segundo Clarice, trazia luz para a sua vida e a ajudava durante os momentos infelizes da infância⁷. Dessa forma, como mulher e ser desejante, esse momento é simbólico na vida da escritora e é transformado em linguagem. Clarice, se pudesse, devoraria os livros, como se fossem frutos suculentos que nascem em árvores, mas como são objetos criados pelo homem, cuja linguagem empregada é do domínio do prazer, ela os anseia ainda e mergulha nas suas memórias a fim de captar o melhor da experiência e acrescentar sensações vividas, benefício de quem lida com a literatura que não transforma o real, mas cria uma nova realidade. “Felicidade Clandestina” não é apenas do domínio do biográfico, mas ultrapassa-o, porque a linguagem literária tem esse poder. Assim, essa narradora adulta, mas ansiosa por reviver o gozo da infância com o contato com a literatura interdita pela amiga, sente a necessidade de iniciar a narrativa descrevendo-a também com requintes de crueldade:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria. (LISPECTOR, 1998, p. 9).

É nítida a oposição entre a filha do dono de livraria e as outras meninas, incluindo a narradora. A diferença não se limita aos aspectos físicos, mas, sobretudo, ao poder que uma menina possui em relação à outra. O poder nesse conto não é “algo que se adquira, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros

⁷ Clarice Lispector, “Fidelidade”, *Jornal do Brasil*. 12. Out. 1968; *A Descoberta do Mundo*, p. 205. (GOTLIB, 2013, p.113).

pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (FOUCAULT, 2015, p. 102). Isto é, a menina ruivinha tem poder sobre as outras através de inúmeros detalhes: seu busto enorme, seus bolsos cheios de balas, e, principalmente, porque ela tem pai dono de livraria, ou seja, ela tem acesso à literatura de uma forma desigual se comparada às demais meninas.

Em tempos em que as crianças se deleitavam com a leitura de histórias, essa menina tinha acesso liberado ao mundo mágico das letras, mas pouco aproveitava e menos ainda deixava que as outras aproveitassem, talvez como uma espécie de vingança às outras serem “bonitinhas, esguias, alinhas, de cabelos livres” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Pelo menos é essa verdade que a narradora faz o leitor acreditar. No entanto, conforme Carlos Eduardo Brefore Pinheiro, “essa descrição é toda excessiva, desmedida, fazendo abundar adjetivos que constroem a hiperbólica figura de uma menina grotesca” (2016, p. 101). Essa interpretação é elaborada a partir do contraste entre a “opulência” e a “falta” assinalados por Yudith Rosenbaum (2006, p. 73). Acredita-se, contudo, que mais importante que buscar uma análise polarizada do enredo de “Felicidade Clandestina” é entender o que motiva a protagonista a criar essa imagem grotesca na descrição da outra menina. Rosenbaum já sinaliza em sua análise que não é apenas a pobreza que incomoda a protagonista, mas a imaturidade sexual, isto é, sinalizar que a menina ruiva possui um “busto enorme” é uma forma de dizer que ela e as outras meninas ainda não haviam se desenvolvido fisicamente. Portanto, é um incômodo por ainda não possuir um corpo de mulher, mas estar presa nesse corpo de menina. Nesse ponto, a protagonista se aproxima da menina de “Os restos de carnaval”, pois ela também se sente incomodada no seu corpo de menina, ansiando o carnaval para se fantasiar de rosa. Se a segunda possui o carnaval para fantasiar a realidade; a primeira busca a fantasia na literatura, pois ler também é uma forma de fuga.

É esse anseio pela fuga e pelo prazer do texto que motivam a personagem a suportar os talentos que a outra, segundo ela, possuía para a crueldade, conforme o seguinte trecho: “Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Cabe salientar que, segundo Freud: “a crueldade tem relação estreita com o caráter infantil, pois o empecilho que faz o instinto de apoderamento se deter ante a dor do outro, a capacidade de compaixão, forma-se relativamente tarde” (FREUD, 2016, p. 101). Dessa forma, Clarice toca em uma ferida aberta ao desnudar uma temática existente, mas geralmente oculta pelos adultos. A crueldade infantil é ocultada assim como a sexualidade.

No entanto, a força da intencionalidade das atitudes da menina age de forma maldosa e de maneira calma, ou melhor, premeditada. A narradora intensifica ainda mais ao nomear tal ato cruel como uma “tortura chinesa”, que se trata de uma grande capacidade para arquitetar um suplício cruel refinado por uma prolongada duração. Tal tortura foi elaborada a partir da notícia de que ela tinha em suas posses um exemplar do livro *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, que seduz a protagonista antes mesmo da posse do livro. A subversão se dá, pois, inicialmente no âmbito do desejo. É Eros já mostrando sua face para a menina ansiosa pelo livro, aqui visto como um objeto de prazer clandestino.

Enquanto o desejo não é satisfeito, a narradora apega-se à promessa do empréstimo do livro e se transforma na própria “esperança da alegria” em ter o livro em sua posse. O simples sonhar com o alcance do livro já transporta a personagem-narradora para outro mundo, como o que ocorre frequentemente na obra de Lobato, assim, a menina já não vivia, mas nadava devagar num mar suave, cujas ondas ditam os movimentos do seu próprio corpo. (LISPECTOR, 1998, p. 10). Pode-se dizer que não há nada tão erótico quanto o movimento de ir e vir das ondas do mar. Clarice faz, portanto, um verdadeiro mergulho na palavra e retira o leitor do comodismo das expressões já esvaziadas de sentido e o desautomatiza, causando um estranhamento que anuncia o que virá adiante.

A narrativa se desenvolve repleta de desencontros e frustrações, em que a dona do livro sempre utiliza uma desculpa diferente para não satisfazer o desejo da menina que, movida pela esperança da concretização, anima-se a cada dia e se envolve em mais uma tentativa obstinadamente. Segundo Maria Rita Khel:

A realidade é inimiga da satisfação absoluta do desejo, mas o princípio de realidade dentro de nós, aliado ao princípio do prazer, nos ensina os caminhos para a vida e para o amor em troca do abandono do narcisismo primário. É dessa brecha entre o tudo que se quer e aquilo que se pode que nascem as possibilidades de movimento do desejo, movimento que não cessa enquanto a vida não cessa. Não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é por isso que ele não para de renascer de cada pequena satisfação, de cada pequeno repouso: é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui, vou buscar em outro lugar. (KHEL, 2002, p. 476-477).

Movida por essa ânsia pela satisfação do desejo, a personagem, ao invés de se frustrar, renova as forças e refaz o mesmo caminho, em uma “tensão permanente” que não se limita à infância, visto que a narradora afirma que: “os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava.” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Em outras palavras, a narradora, agora adulta, reflete sobre a humanidade estar sempre desejando algo e adiando o prazer, constituindo o verdadeiro drama do dia seguinte. A narradora diz que o

amor pelo mundo a espera e junto desse amor pelo mundo vem o amor pelas pessoas, em seu caso, pelos homens. E a ilusória crença de que amores infinitos podem habitar em corpos mortais. O “drama do dia seguinte” não é um drama exclusivo da infância, é o drama da mulher enfrentando a vida adulta deixando para amanhã o alcance do objeto de desejo, adiando por sempre acreditar que existe um sentimento maior a sua espera. Até que essa ideia do eterno na modernidade cede lugar ao instante, o agora, a satisfação momentânea. Na infância, porém, a personagem não quer o efêmero, ela anseia pela prolongação do prazer.

Enquanto a protagonista adia o prazer, a outra menina sente o gozo exatamente por possibilitar essa espera sem fim, afinal: “O plano secreto da filha do dono de livraria era tranquilo e diabólico” (LISPECTOR, 1998, p. 10), em contrapartida, a vítima desse plano tinha consciência dele, mesmo assim não abria mão do seu desejo. No entanto, não se pode esquecer de que, ao mesmo tempo em que ela oprime a protagonista, ela também é de certa forma oprimida, visto que não possui as características pertinentes às outras meninas, o que a torna uma criança excluída desse grupo social. Percebe-se, nessa problemática, o quanto Clarice lida com a pulsão de morte na infância. Não há a presença de um maniqueísmo, pois as atitudes de opressor e oprimido se invertem de acordo com a situação, bem e mal não se opõem completamente. Assim como as pulsões de vida e de morte, eles se completam.

E, dessa maneira, os dias prosseguiram com as visitas diárias da menina, de modo que essa repetição das frustrações da menina a instaura no que Freud denominou de “Princípio da realidade”, isto é, na “temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer.” (FREUD, 2010, p. 123). Até que, certo dia, apareceu a mãe que “deveria estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa.” (LISPECTOR, 1998, p. 11). A mãe pede explicações e recebe em troca algumas frases entrecortadas. O fato é que essa boa mãe provavelmente estava se recusando a entender, negando-se a constatar a natureza cruel da filha que criara. Afinal, o livro nunca havia saído de casa e a menina sequer quisera lê-lo, isto é, Clarice cria com essa cena um duro relato sobre como os adultos subestimam ou desconhecem completamente as crianças. Provavelmente, essa inocência que eles tanto tentam resguardar seja a deles mesmos em relação aos filhos. Após refletir sobre o ocorrido, a mãe ordena que sua filha empreste o livro e diz para a narradora: “E você fica com o livro por quanto tempo quiser.” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Nesse contexto, a generosidade da mãe é do tamanho da culpa que ela carrega pela má criação da criança. Ela tenta compensar seus erros satisfazendo o desejo da outra e punindo, de certa forma, a crueldade da própria filha.

Concretizada a posse do objeto do prazer, a personagem sai do adiamento do “princípio da realidade freudiano” e inicia o “princípio do prazer”. Ela é tomada pela “pulsão de vida” e inicia-se um processo de erotização do corpo. Uma erotização sem que haja experiência sexual, em que a narradora já adulta descreve a experiência extremamente simbólica do contato dela quando criança com o livro:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Portanto, “ao lograr o seu artefato de desejo, ela tenta, ao máximo, prorrogar o gozo. O fato de atingir o prazer na integridade é, para a narradora, algo utópico, razão pela qual a menina vai adiando a leitura do livro” (NOVAES, 2017, p. 69). É sabida a existência de uma comunicação delicada entre leitor e obra literária de forma puramente erótica. De acordo com Lúcia Castello Branco: “O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos ‘toca’ e nos ‘conecta’, ou nos é indiferente” (BRANCO, 1983, p. 68). Além disso, a narradora usa o verbo “fingir” para designar as atitudes da protagonista, o que torna ainda mais erótica a passagem do texto, pois fingir é também fantasiar e tentar construir imagens que ajudem os sentidos a ampliar a imaginação e permitir um contato ainda mais significativo com o objeto de desejo.

Segundo Paz, “tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas” (1994, p.11). O parceiro dessa menina tem um corpo que não é carnal, mas, mesmo assim desperta nela sensações que ela luta para que não se dissipem. Para que isso ocorra, ela recorre ao fingimento, à fantasia, ao encanto da imaginação. Paz continua dizendo que “Os sentidos são e não são desse mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o ver e o crer. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens” (1994, p. 12). A escrita clariceana guia o leitor através dos sentidos. No trecho supracitado a visão é ludibriada para que o tato seja o protagonista, para que as mãos encontrem o objeto do desejo que não está acessível aos olhos conforme a fantasia criada pela amante. Ao encontrá-lo, o gozo se efetiva com a junção do poder dos olhos e do contato. Ler algumas linhas é sentir profundamente esse outro, esse objeto tão desejado todos os dias. Ler significa entrar em contato com o outro, mas ao invés de conhecê-lo, descobrir mais sobre a sua própria necessidade das sensações que o outro provoca. Esse trecho é portanto a imagem de um

enlace amoroso não aos olhos de uma criança, mas a partir da percepção da mulher adulta desejosa dessa fantasia com o contato com o outro e descobrimento de si.

A visão erótica do prazer com o livro é tão nítida nesse conto, que Clarice constrói ainda a imagem da menina balançando-se “com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Assim, o movimento das ondas do mar cede espaço ao balanço da rede, ambos repletos de sensualidade, visto que tanto a repetição quanto o movimento inesperado provocam o prazer no indivíduo envolvido nesse jogo da sedução. Vale ressaltar a escolha lexical que Clarice fez ao definir o estado da menina, “êxtase puríssimo”, isto é, gozo intenso, ou seja, a erotização do corpo foi tamanha que finalmente há a aproximação da criança e da mulher, em que a narradora encerra seu mergulho clandestino no passado de forma magistral: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Nesse trecho, tem-se, portanto, o amor que “olha simultaneamente para o passado e para o futuro” (MAY, 2012, p. 317) e a presença de Eros que “possibilita uma experiência do outro em sua alteridade.” (HAN, 2017, p. 11). Com essas últimas palavras clariceanas, o livro assume condição de amante e a menina assume condição de mulher. Dessa forma, o Eu e o Outro finalmente se entrelaçam e se completam.

“Restos de Carnaval” também é um conto protagonizado por uma menina que experiencia o desejo. A protagonista é uma menina de oito anos que se encanta com cada preparativo do carnaval e é contemplada com uma fantasia inesperada de rosa, visto que sobrara papel crepom da fantasia da amiga. A partir desse fato, a menina vivencia o gozo da possibilidade de se fantasiar e se tornar outra que não ela mesma, até que a mãe adoece e destrói temporariamente os seus planos infantis.

Sendo assim, dessa vez, o desejo não é nutrido pela ânsia da leitura, e sim pela ansiedade da sensação voluptuosa que o carnaval provoca. Em nome dessa sensação grandiosa, a personagem enfatiza: “Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Nesse conto, o carnaval não é encarado como uma festa banal e momentânea, mas como algo ideal capaz de ressuscitar na menina um desejo de transformação. A narradora define a festa como algo secreto e não poderia ser diferente, levando em consideração o quanto a mulher é oprimida desde a infância. Se é proibido, o desejo é multiplicado, Eros entra em ação, ainda que a personagem seja uma menina moldada pelos adultos. Motivada pela interdição, a menina se resigna a observar o carnaval alheio, como se a pulsão de olhar fosse suficiente para satisfazer o seu anseio. Ela se contenta com pouco — um lança-perfume, um saquinho de

confete ou qualquer outro mimo carnavalesco economizado — como se fosse um valioso tesouro.

Na contramão do desejo de participar da festa vem o medo das máscaras: “Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (LISPECTOR, 1998, p. 26). As máscaras não fazem parte do imaginário infantil. São os adultos que as utilizam, pois eles precisam delas até mesmo fora do carnaval para existir. Viver sem máscara social é complicado demais e só criança assume os riscos. É por isso que Clarice se reveste do olhar infantil diante dessa festa de adulto, pois a criança enxerga o carnaval sem máscaras, ainda que em seu íntimo desejo também colocar uma, visto que o universo adulto é extremamente sedutor e sem uma máscara é impossível fazer parte dela.

O desejo pela máscara não é um simples capricho, pois a transformação da fase infantil para a adolescência é a mais dolorida da existência humana, e é difícil demais passar por ela sem usar também uma máscara de satisfação ou transformação. Largar o mundo da menina pelo da mulher é uma atitude extremamente corajosa, não só porque ela poderia esconder a sua real face, mas porque ninguém poderia condená-la por estar alegre enquanto sua mãe estava enferma dentro de casa. A angústia da menina se assemelha à angústia da escritora e ambas carregam a culpa como um duro fardo. Clarice alivia o peso através da própria escrita e a personagem, produto artístico do seu fazer literário, alivia através da festa ou, pelo menos, por meio do desejo de ser incluída nela. É nesse momento em que criador e criatura se misturam que o mundo dos afetos se sobressai e o corpo da menina começa a se erotizar: “pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Tanto o desejo de ter os cabelos frisados, quanto a presença do batom bem forte revelam um anseio por se sentir mulher, portanto, erotizada. A maquiagem pode ser entendida também como uma espécie de máscara que cobre a infância e revela os novos ares de mulher.

Conforme Bataille: “falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais” (2017, p. 133). Em outras palavras, a menina revela uma atitude erótica a partir da chegada do carnaval, pois é ele que representa o momento distante da rotina que possibilita uma mudança de comportamento não habitual, isto é, o desejo de ser mulher.

Da mesma forma que a menina de “Felicidade Clandestina”, a protagonista de “Restos de Carnaval” não precisa ter uma experiência sexual para ter seu corpo erotizado,

basta que o inesperado ocorra, ou seja, que ela ganhe uma fantasia, ainda que seja com os restos de crepom da fantasia da amiga. A menina finalmente ia ser outra, pois a fantasia cumpre o mesmo papel da máscara: transforma ou esconde a realidade. A menina e a amiga começam a fantasiar cada detalhe da festa, inclusive uma chuva inconveniente que molhasse a fantasia e as deixasse com o pudor feminino descoberto, fato que as encheria de vergonha, pois elas não estavam mais na primeira infância em que “a criança pequena é, antes de tudo, sem pudor, mostrando, em certos momentos de seus primeiros anos, inequívoco prazer em desnudar o corpo, com ênfase nas partes sexuais” (FREUD, 2016, p. 99-100). Na fase em que estavam, tal atitude poderia significar uma perversão, pois o sentimento de vergonha é mais forte que o impulso *voyerista*.

Enquanto as amigas idealizam a aparição de ambas nas ruas para comemorar o carnaval, a narrativa sofre uma mudança brusca de foco e o drama se instaura, quando a mãe da menina piora e ela é obrigada a sair antes da transformação para comprar medicamentos para a mãe na farmácia. Porém, ela ainda estava com os cachos presos e sem maquiagem, sendo assim, a sua infância ainda estava em amostra, ela ainda não tinha se transformado. Seu rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria a sua exposta vida infantil (LISPECTOR, 1998, p. 28).

O fato ocorrido expõe a menina e arruína a sua experiência de transformação, instaurando um polo de tensão dentro do conto. Ainda que mais tarde a irmã mais velha termine a maquiagem e arrume o cabelo da protagonista, o desejo havia sumido e em seu lugar só havia a solidão e a culpa de se sentir feliz enquanto a mãe encontra-se convalescida no quarto. Até que aparece um menino de doze anos e:

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

A protagonista necessita do olhar do outro para reconhecer-se como rosa. Esse encontro é marcado de sensualidade e amadurecimento sexual, tal qual a menina de “Felicidade Clandestina”, balançando-se na rede abraçada ao livro. Ambas experimentam a sensação do corpo erotizado que se intensifica com o contato do Eu com o Outro, em que o outro não revela a si, mas ajuda o eu a encontrar-se, libertar-se, transformar-se. As meninas se entregam ao prazer e nesse instante não lamentam a ausência de pai dono de livraria ou de mãe saudável. Não há culpa, apenas a experiência de tornar-se mulher e aprender a ser.

3.2 A travessia dos corpos

Cada corpo percorre uma travessia que é a da própria existência e, em cada fase da vida, ocorrem transformações que modificam a forma de encarar o mundo exterior e as sensações que se multiplicam no próprio ser em contato com o outro. Segundo Byung-Chul Han, “Eros é precisamente uma relação com o outro” (2017, p. 25), porém é complexo sair de um estado autoerótico para finalmente encontrar um objeto sexual. Nos contos “Felicidade Clandestina” e “Restos do Carnaval”, percebe-se que a consciência do contato com o outro, como objeto do desejo é posterior aos acontecimentos narrados, porque as protagonistas são crianças.

Freud não consegue descrever com detalhes essa etapa da vida da mulher, mas aponta os diversos interditos decorrentes de sua vida sexual, como a menstruação, a virgindade, a gravidez e o parto, e também amplia essas questões para o cotidiano feminino. Afinal, toda a existência feminina é envolta por segredos e mistérios que reforçam os estereótipos de feminilidade, por isso psicanálise não quis descrever o que é a mulher, visto que essa tarefa seria impossível de resolver, mas Freud dedicou toda a sua vida e estudos na investigação do processo de tornar-se mulher.

Clarice, assim como Freud, também não dirá em seus escritos o que é uma mulher, ainda que esses conceitos se encontram diluídos em toda a sua produção literária, mas ela se preocupou em dizer de forma simbólica várias vezes, como se tornar mulher. “Preciosidade” é o oitavo conto da coletânea intitulada *Laços de Família*, publicada em 1960, está inserido nessa travessia da infância para a adolescência e demonstra de forma dramática alguns mistérios que acompanham as transformações do corpo e da mente feminina.

Se por um lado, este conto é dedicado à grande amiga de Clarice, Mafalda Veríssimo, a quem juntamente com seu esposo Érico Veríssimo, Clarice iria convidar para serem padrinhos de seus filhos; por outro lado, em depoimento na seção “Fundo de gaveta” publicada inicialmente no livro *A legião estrangeira* (1964) e resgatado por Benjamin Moser na obra *Todos os contos*, publicada em 2016, sobre a feitura do conto, Clarice diz:

“Preciosidade” é um pouco irritante, terminei antipatizando com a menina e depois pedindo-lhe desculpas por antipatizar, e na hora de pedir desculpas tendo vontade de não pedir mesmo. Terminei arrumando a vida dela mais por descargo de consciência e por responsabilidade que por amor. Escrever assim não vale a pena, envolve de um modo errado, tira a paciência. Tenho a impressão de que, mesmo se eu pudesse fazer desse conto um conto bom, ele intrinsecamente não prestaria. (LISPECTOR, 2016, p. 645).

É bem provável que esse depoimento tenha estimulado o desejo de aprofundar a leitura dessa narrativa pouco explorada ainda pela crítica literária especializada. Clarice diz que esse conto não é bom, que ele não presta, assim como disse que a obra *A Via Crucis do Corpo* (1998) é lixo. É preciso ler essas obras que os autores aparentemente rejeitam. Talvez eles não estejam rejeitando, mas tentando seduzir o leitor a ler atentamente essas obras e se questionarem. Em *A Via Crucis do Corpo* (1998) temos um retrato forte do humano e do erótico, em “Preciosidade” também, pois em ambas obras a violência está presente e ela nem sempre agrada o leitor, mas acredita-se que a presença dela diz muito sobre a forma como o ser humano entra em contato com o outro, já que nem sempre é por uma via segura, tendo em vista que a transgressão é, muitas vezes, também violenta.

O conto se inicia revelando a rotina vivida pela adolescente de quinze anos não nomeada. Cada dia é vasto, longo, devagar, assim como os olhos da menina que não era bonita. Ser feia aos quinze anos é mais que antipatia da criadora, é crueldade. Se em “Felicidade Clandestina”, no auge da infância, uma menina sofre por não se enquadrar nos padrões sociais, na adolescência, esse sofrimento é ampliado ao ponto de provocar nessa adolescente o desejo de se fechar para si e para o mundo, dificultando o conhecimento de sua sexualidade a florada nessa idade.

Entretanto, conforme a narradora, apesar da feiura, havia:

por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma joia. Ela. (LISPECTOR, 2009, p. 82).

É a terceira vez em cinco linhas que Clarice utiliza o vocábulo vasto, é uma palavra repetida “a todo transe” no dizer de Barthes (2015, p. 51), primeiro como adjetivo, referindo-se ao dia; depois, como advérbio, indicando o modo como a protagonista abre os olhos e, agora, como substantivo, para indicar algo que existe dentro da menina. Há, portanto, um desejo de chamar a atenção para algo grandioso dentro da pequenez de uma adolescente de quinze anos. Algo tão imponente como o dia que se anuncia com o raiar do sol, ou como o abrir dos olhos que denotam mais uma jornada de vida. Esse algo vasto, grandioso, imponente, secreto, reside dentro dessa menina se movendo “dentro de uma meditação”, ou seja, esse elemento quase não se move e quase não é visto porque fica dentro da “nebulosidade”. Esse mistério anunciado ao raiar do dia é a virgindade da menina que não se espreguiça, não se compromete, nem se contamina; é a pureza desse ser que se esconde na repetição das palavras e dos dias.

Segundo Freud (2018), a virgindade é encarada por grande parte da sociedade como um tabu, isto é, um interdito. Para ele, a exigência de que a mulher se mantenha virgem até o casamento, por exemplo, proibindo que a mulher leve qualquer lembrança de uma relação sexual com outro homem que não seja o seu futuro esposo é, na verdade, uma “persistente continuação do direito à posse exclusiva de uma mulher, o que constitui a essência da monogamia, a extensão desse monopólio ao passado” (FREUD, 2018, p. 155). Em outras palavras, a valorização da virgindade não é uma atitude que demonstre respeito pela mulher ou pelo corpo feminino, mas uma tentativa de tomar posse não só da mulher e de seu corpo, mas de suas experiências sexuais.

Relacionando esse ponto de vista freudiano ao conto de Clarice, percebe-se o peso da virgindade sobre a protagonista. O peso é tamanho que a autora utiliza um vocábulo que denota algo especial, valioso, caro, e, sobretudo, raro. Ser virgem aos quinze anos é manter intacta sua memória sexual. É não possuir ainda nenhuma experiência sexual para reprimir ou relembrar. Ser feia aos quinze, então, pode ser uma espécie de fuga da personagem ou proteção. Afinal, sem a beleza, seu bem mais precioso continuaria resguardado na vastidão do seu ser. Contudo, beleza é um aspecto bastante variável e nem sempre levado em consideração. Dessa forma, o pronome pessoal “Ela” que é colocado sozinho na frase pode se referir ao mesmo tempo à preciosidade, isto é, a virgindade da menina, ou a própria protagonista que, assim como esse pronome, também vive de forma isolada e solitária. Afinal, ela acordava antes de todos para ir à escola.

O percurso da casa para a escola é bastante simbólico e lembra o caminho que a protagonista de “Os Laços de Família”, Catarina, faz da estação para seu apartamento. Estar sozinha para ambas é estar consigo mesma e é, portanto, um momento propício ao devaneio. Em “Preciosidade”, devaneio não é um momento de felicidade, imaginação e criatividade, é como um interdito, um crime, é como se a personagem roubasse esse momento consigo para se sentir mais leve. Segundo Freud, “podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória (FREUD, 1996, p. 137). Dessa forma, a fantasia ou devaneio da protagonista é, na verdade, um desejo de alterar sua realidade e transformá-la em algo mais satisfatório para ela. No entanto, essas fantasias só eram permitidas se “ninguém olhasse para ela”, pois a detentora da preciosidade não se sente capaz de conviver com os demais de maneira simples. Tornar-se mulher é complexo, é solitário, é quase um crime e essa menina não quer testemunhas durante seu difícil processo.

Conforme Moraes e Lima, em “Inquietudes de ser mulher em Laços de Família”, a personagem do conto em questão é fragmentária e apresenta conflitos entre o Ser *versus* Parecer (MOARES; LIMA, 2012, p. 359). Ou seja, os quinze anos deveriam indicar o início do processo de “ser mulher”, mas ela não parece mulher, ela ainda é uma menina. Ela ainda guarda sua preciosidade e seu riso dos outros. Ela se esquivava dos olhares assim como das transformações do seu corpo. Se a menina de sete anos de “Restos do Carnaval” já se mostrava tão pronta para usar batom vermelho e se vestir de rosa, essa adolescente de quinze anos ainda não sabe ser, parece que assim como Lóri, ela não sabe ter corpo. Se ela era, também não sabia ser nem parecer. Enquanto Lóri inicia sua aprendizagem no banho do mar, a protagonista de “Preciosidade” mente para si mesma que não há tempo para tomar banho. Nesse ponto ela se distancia de Lóri e se aproxima de Miss Algrave com medo de ver o seu próprio corpo nu, pois, para Bataille, “a mulher nua está próxima do momento de fusão, que sua nudez anuncia” (2017, p. 155). Dessa forma, o corpo nu é um corpo pronto para a vivência da experiência da continuidade já anunciada no *Banquete* (1987), de Platão, mas a adolescente em questão não está pronta para largar a infância e observar seu corpo em processo de tornar-se mulher. Não é só uma fuga da aparência que ela julga feia, mas uma fuga do próprio corpo, do seu eu que ela prefere esconder, assim como esconde sua preciosidade. O banho envolve a água e a menina rejeita tudo que é líquido, fluído, erótico. Até o pão que ela se alimenta é duro e não amolece a manteiga, duro como seus lábios em contato com o frio da manhã.

Benedito Nunes diz em *O Drama da Linguagem* que

as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se a experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto (NUNES, 1995, p. 123).

Podemos perceber essa influência das coisas na personagem na figura do “ônibus trêmulo” (LISPECTOR, 2009, p. 83), metáfora dela mesma. Ao se avistar o ônibus, percebe-se o estado interno da personagem. Ela o contempla e teme, porque ele é o outro e quando o outro se aproxima dela, é a si que ela enxerga. A simples ideia de que ela poderia encontrar alguns homens dentro do ônibus fazia do ato de levantar o braço a fim de pará-lo uma representação de poder, porque o outro aqui também é transporte de vários outros.

Ela tinha o poder de parar o ônibus, mas se tremia de medo de parar também os olhares dos homens. E, acima de tudo, ela tem “medo que lhe ‘dissem alguma coisa’, que a olhassem muito” (LISPECTOR, 2009, p. 83). Entretanto, acredita-se que esse medo de ser

desejada não é o medo de ser o objeto de desejo do outro, mas é o medo de se reconhecer como um objeto de desejo, é o medo de se ver como uma mulher bonita e desejável, vulnerável demais para manter sua preciosidade em segurança. A pulsão do olhar, segundo Freud, “é autoerótica no início de sua atividade, ou seja, ainda que tenha um objeto, ela o encontra no próprio corpo” (2017, p. 41). Essa menina se sente incapaz de encontrar o objeto de desejo no próprio corpo, pois ela não busca um corpo análogo ao dela, porque sequer observa seu próprio corpo, foge de sua imagem, como quem foge do pecado ou do desejo. No entanto, parece que quanto mais ela tenta se afastar da pulsão, mais seu corpo inteiro se erotiza ainda que ela negue e afaste de si qualquer sensação de gozo, como um banho ou um olhar ou palavra que indique desejo do outro.

O que a poupava disso tudo é que, por enquanto, os homens não a notavam, mas essa situação estava prestes a mudar, conforme podemos ver no seguinte trecho: “À medida que dezesseis anos aproximava em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens” (LISPECTOR, 2009, p. 83). Destaca-se que os dezesseis anos se aproximam em fumaça e calor ao invés do frio que endurecia seus lábios pela manhã. Essa mudança de clima indica também uma mudança de corpo, a infância cristalizada nela está cedendo pouco a pouco lugar à efervescente juventude. Essa “alguma coisa” é a sexualidade se anunciando em seu corpo e sendo notada por alguns homens surpresos. Para Bataille, a imagem da mulher desejável anuncia suas partes peludas e animais. “O instinto inscreve em nós o desejo por essas partes” (BATAILLE, 2017, p. 167). Em outras palavras, ainda que o homem tente se manter afastado dos animais, como se isso fosse de fato possível, o desejo erótico devolve ao homem a sua animalidade.

A literatura de Clarice contribui nesse aspecto para que o leitor possa evidenciar o mesmo que Maria Esther Maciel diz sobre a poesia de Derrida, que desconstrói os chamados “próprios do homem”, à medida que possibilita também:

evidenciar que a travessia das fronteiras entre as esferas humana e não humana consiste em reconhecer, ao mesmo tempo, as diferenças que distinguem os homens dos outros animais e a impossibilidade de essas diferenças serem mantidas como instâncias excludentes, uma vez que os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos. (MACIEL, 2016, p. 47).

O problema é que a protagonista de “Preciosidade” não aceita nem seu lado animal nem humano, porque ela não se aceita como mulher. Ela ainda não é capaz de ser. Assim, ela evita o outro de todas as formas, porque sem o contato do outro ela se sente segura como uma rotina seguida exatamente igual todos os dias. “Ela fazia mais sombra do que

existia” (LISPECTOR, 2009, p.84), isto é, ela é um ser quase, vive à deriva do não existir, mas a sua apatia pela vida não a joga no abismo da morte, pois ela se conforma em apenas “parecer” que existe.

No ônibus, ela é silêncio, os operários são silenciosos, tudo é “riqueza distribuída e silêncio.” A única riqueza dentro daquele ônibus era a preciosidade dela, embora ela confesse um desconforto, deve haver algum orgulho em possuir algo que os outros não possuem. Seu silêncio, porém, não é capaz de guardar o seu segredo, todos, desde os estranhos aos seus familiares “sabiam” que ela era esse ser complexo à deriva do existir, mas só se pode dizer o que se compreende. Clarice assinala no texto que todos sabem, mas nas entrelinhas entende-se que não há compreensão porque há silêncio. Sobre o silêncio, Maria Lucia Homem (2012, p. 34) diz que há uma diferença em calar o que não se pode dizer e calar o que se supõe já dito. No conto, acredita-se que o silêncio da personagem ora é interdito por ela mesma e ora é uma ideia de que tudo está subentendido. Talvez o silêncio só seja cortado pelo som simbólico dos sapatos da menina, uns “sapatos com dança própria” (LISPECTOR, 2009, p. 84).

Esses sapatos ganham destaque logo após a chegada dela à escola e diferente do que se pode pensar, eles não são iguais aos outros. Os sapatos da protagonista detêm a personalidade que a menina busca esconder e silenciar diante dos outros. Os “sapatos com dança própria” representam o movimento desse corpo imobilizado no dizer de Elódia Xavier (2007). Ao avançar na narrativa, percebe-se que:

Era feio o ruído de seus sapatos. Rompia o próprio segredo com tacos de madeira. Se o corredor demorasse um pouco mais, ela como que esqueceria seu destino e correria com as mãos tapando os ouvidos. Só tinha sapatos duráveis. Como se fossem ainda os mesmos que em solenidade lhe haviam calçado quando nascera (LISPECTOR, 2009, p. 84).

Após a leitura do trecho supracitado, compreende-se que a feiura do ruído dos sapatos se assemelha a feiura da própria menina, mas o que a incomoda de fato não é o simples som, e sim o fato de ele denunciar a sua chegada e impossibilitar a sua passagem de forma despercebida. O ruído dos sapatos denuncia a presença do corpo que ela tanto renuncia. O conflito entre o eu e o outro é tão forte nesse conto, que o *eu*, a menina, sente vontade de correr tapando os ouvidos para não entrar em contato com o outro, representado pela presença do masculino, seus colegas de escola. É importante salientar a durabilidade de seus sapatos como metáfora de sua infância. Ao visualizar o conflito da personagem e seu desespero, percebe-se o pânico que ela possui ao sequer imaginar sair da infância. Dessa forma, esses

sapatos que parece que a acompanham desde o seu nascimento são referência de uma fase que ela está lutando para não abandonar. Ela interdita a si e aos outros, porque impede-os de pensar, foge da companhia, das palavras e dos possíveis olhares. Ela foge do mundo, daí a grandiosa importância dos seus devaneios.

Esse conflito existencial é justificado porque “ela era tratada como um rapaz” (LISPECTOR, 2009, p. 85). Como exigir de uma menina que aceite seu corpo de mulher, as marcas de sua sexualidade, se ela sequer é tratada como tal? Talvez a inteligência dela na escola também fosse um escudo para que ninguém notasse o quanto ela era feminina ou fosse uma fonte de prazer não declarada, afinal, conforme Freud, o trabalho intelectual, tanto em jovens como em adultos, “acarreta uma excitação sexual concomitante, que talvez seja o único fundamento justificado para a – de resto, duvidosa – atribuição de transtornos nervosos ao ‘excesso de trabalho’ mental” (FREUD, 2016, p. 117). O fato de ela desabar quando não consegue fazer um risco simétrico em seu caderno reforça essa segunda ideia que é complementada nos seus infinitos desenhos de estrelas até a exaustão.

No retorno para casa, ela acreditava que a fome que a dominava a deixava ainda mais feia e invisível, comparada a carne escura dos animais de caça. Mais uma vez, pode-se estabelecer um paralelo entre o humano e o animal, em que a protagonista não se sente, na verdade, como um animal de caça, mas como a própria caça, embora ela é que esteja faminta. Em casa, ela come como um centauro, figura pertencente à mitologia grega formado por metade homem e metade cavalo. Não se pode negar a grande presença dos animais na obra de Clarice Lispector. O cavalo, por exemplo já aparece em *Perto do Coração Selvagem* (1998), romance inaugural da autora, em que o animal se configura como uma representação da liberdade almejada pela personagem Joana. Conforme se pode observar no seguinte trecho da obra:

O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto do rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação de meu corpo. Ambos respirávamos palpitações e novos. (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Em *Perto do Coração Selvagem*, o cavalo é “continuação do corpo” de Joana, sendo assim, Joana é metaforicamente um centauro também, ambas as meninas encontram no cavalo a velocidade, a força, o desejo de ir além. Esse outro não é um oposto a elas, mas é a partir da imagem do cavalo que entendemos a personalidade dessas duas meninas que anseiam a liberdade de uma cavalgada no marasmo de seus dias. Adiante, ela repete três vezes

para si como um mantra: “Sou vigorosa, sou vigorosa, sou vigorosa” (LISPECTOR, 2009, p. 86). Porém, vigoroso é o centauro ou o cavalo, e ela não assume esse vigor, tanto que se prende à contagem, mas não ao sentido real da palavra. Como centauro, ela assume inevitavelmente sua parte humana e é com essa parte que ela entra em conflito. A menina acredita que repetindo o adjetivo mencionado irá eliminar a rejeição da sociedade sobre ela e a sua própria rejeição. A jovem repete na esperança de que essa mentira se torne verdade. Afinal, é preciso se sentir vigorosa, pois, aos dez anos, a lembrança que a personagem guarda em sua memória é que o menino que a amava jogara-lhe um rato morto e ela nunca contou o ocorrido para ninguém. Do amor restou então o nojo, a repulsa e o medo do outro causando imensa mudança na menina que resume o ocorrido como experiência apenas.

Na madrugada seguinte, a jovem ainda iria sofrer outra grande transformação e, por isso, não é como um centauro que ela acorda, mas como um avestruz. Não é mais a ideia do cavalo tão pertinente ao universo masculino, mas a ave feminina e avestruz, por possuir a característica marcante de esconder a cabeça, pois também queria enfiar a cabeça na terra e passar despercebida pelo mundo. A garota se recolhe e se inibe como uma forma de evitar o desprazer. Por enquanto, ela era a “princesa do mistério intacto”, apenas por enquanto, pois errara o ritual e esse erro custará sua vida inteira. A menina pensou que estava caminhando sozinha para a escola, como sempre fazia, mas “não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo” (LISPECTOR, 2009, p. 87). Esse momento em que a personagem vê os dois homens ao longe vindo em sua direção representa o simbólico momento de contato com o outro. A adolescente que vivia ensimesmada, presa em sua condição de menina quase mulher, ansiosa por passar despercebida pelos homens, será notada.

A busca por entender a sexualidade feminina, feminilidade e o sofrimento feminino são temáticas centrais na obra freudiana. As duas primeiras são, muitas vezes, utilizadas como sinônimas, no entanto, designam aspectos diferentes. Sobre a diferença entre sexualidade feminina e feminilidade, conforme Maria Rita Kehl no posfácio da obra intitulada *Amor, sexualidade, feminilidade*, de Freud:

enquanto o primeiro diz respeito a questões ligadas ao erotismo e ao gozo feminino (e os obstáculos sintomáticos a ele), o segundo analisa a feminilidade como modo de a mulher habitar seu corpo, simbolizar sua castração e fazer da falta (de pênis) condição de desejo pelo homem. (KEHL, 2018, p. 361).

É evidente que a estudiosa se apoia nos estudos freudianos sobre a vida sexual da mulher, em que ele elabora uma divisão em duas fases, a primeira com um caráter masculino

e a segunda especificamente feminina. A protagonista de “Preciosidade” confundida com meninos, comparada com um centauro, está saindo dessa primeira fase e inicia agora a segunda. Freud não conseguiu desvendar biologicamente o que se passa no corpo da mulher durante essa transição. Talvez a personagem clariceana esteja vivenciando essa transição de forma tardia e traumática, daí o pedido de desculpas da autora provavelmente pelo que será narrado adiante.

Ela sabia que eles iriam olhá-la, porque ela havia errado os minutos e não havia mais ninguém além dela. Foi quando começou a dança dos sapatos deles:

Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir. Era insistente ouvir. Os sapatos eram ocos ou a calçada era oca. A pedra do chão avisava. Tudo era oco e ela ouvia, sem poder impedir, o silêncio do cerco comunicando-se pelas ruas do bairro, e via, sem poder impedir, que as portas mais fechadas haviam ficado. Mesmo a estrela retirara-se. Na nova palidez da escuridão, a rua entregue aos três. Ela andava, ouvia os homens, já que não poderia olhá-los e já que precisava sabê-los. Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. e grande vocação para um destino. Ela avançava, sofrendo em obedecer. Se conseguisse pensar em outra coisa não ouviria os sapatos. Nem o que eles pudessem dizer. Nem o silêncio com que cruzariam. (LISPECTOR, 2009, p. 88).

Os sapatos no conto são metonímia dos corpos, pois são os sapatos que controlam os corpos e não o contrário. Os sapatos que cobrem os pés da protagonista e a acompanham todos os dias da casa para a escola parecem ter sido colocados nela quando ela nasceu. Os sapatos são, ao mesmo tempo, um elo com o passado, a infância, e com o futuro, a adolescência. O som sapatos dos rapazes se misturam ao som dos sapatos dela, porque em um momento os corpos também estarão misturados, a preciosidade será perdida no final dessa dança violenta e erótica. A narradora afirma que tudo é oco, o chão, os sapatos, mas acredita-se que também a menina é oca, vazia, isenta de contato com o outro. Ela não os observa, porém, ela se coloca em questão e os coloca em questão; essa atitude não é coragem, e sim a certeza de estar diante de uma situação transgressora. Ela sofre porque construiu interditos que estão prestes a serem rompidos e de toda a angústia que a ansiedade produz, ela se concentra nos sapatos, seu elo com a infância.

Ela pensa em fugir, mas no fundo sabe que estaria fugindo de si mesma, seu corpo repele e anseia pelo contato. É como se o rato morto tivesse retornado para as suas mãos e ela não tivesse força para jogá-lo para longe. O outro é o rato ou ela é que seria um pequeno animal sem vida diante da maldade iminente? Ela sabe que eles ainda poderiam correr atrás dela e tornar a experiência mais longa. Ela queria fechar os olhos e não ouvir mais o som dos sapatos deles. Queria dizer para si que foi tão rápido que ela não sentiu, mas a experiência

sexual é tudo menos rápida dentro da gente. A aproximação final, o toque, a violência são descritos com as seguintes palavras, também ocas:

O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. (LISPECTOR, 2009, p. 90).

Observa-se que a violência se dá de tal modo que o corpo da menina fica imobilizado, pois ela viveu tanto tempo fugindo dos olhares dos outros e sobretudo do toque que acabou impondo a si mesma uma disciplina de animal sacrificado. Ela é incapaz de tomar qualquer iniciativa, ela é, no dizer de Elódia Xavier (2007), um corpo imobilizado. Imóvel pelo medo, pela culpa, pelo desejo, pelo próprio ser mulher. Sua existência é o seu fardo. O texto de Clarice dá a entender que eles também estavam iniciando nessa prática violenta. Eles se iniciam sexualmente pelo ato erótico da violência e ela se inicia pelo medo e pela culpa que ela se impõe por ter saído mais cedo, pelo som de seus sapatos e por não ser invisível aos olhos dos homens. Talvez o que mais imobiliza o corpo dessa menina-mulher é a consciência tardia de que seu corpo feio também atrai a atenção masculina, também é um objeto de desejo.

A metonímia dos sapatos continua mesmo depois da fuga dos rapazes:

Ficou de pé, ouvindo com tranquila loucura os sapatos deles em fuga. A calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca. No oco dos sapatos deles ouvia atenta o medo dos dois. O som batia nítido nas lajes como se batessem à porta sem parar e ela esperasse que desistissem. Tão nítido na nudez da pedra que o sapateado não parecia distanciar-se: era ali a seus pés, como um sapateado de vitória. (LISPECTOR, 2009, p. 90).

O devaneio da menina é puramente erótico. Ela é o objeto de desejo usado e abandonado, roubada, violentada, oca. O som que batia nas lajes também bate nela, dentro dela. A menina é a porta que não se abre com esperança que desistam. É a porta imóvel, é esse corpo oco que se abre para os outros entrarem e passarem por ele. É essa pedra nua que recebeu o sapateado dos homens e um corpo imolado sem seus antigos mistérios e sua pura virgindade. Quando ela entende isso, o som desaparece como se tivesse se transformado em um som suave de castanholas. O som sede lugar ao silêncio. A jovem apanha seus pertences caídos no chão e vê seu caderno aberto com uma “letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua.” (LISPECTOR, 2009, 91). A garota já não reconhece sua letra porque ela havia mudado e descoberto seu segredo maior, sua sexualidade.

Segundo Gilda Plastino, sobre o discurso da falta em *Laços de Família* (2009), “há vários motivos recorrentes, dentre eles o ‘vazio’, a sensação de que a torrente da vida

estancou, a solidão, a ausência de si mesmo, que conotam a sensação de falta e perda” (PLASTINO, 2008, p. 144). Essa sensação é fortemente percebida quando a personagem pede licença e vai ao lavatório e rompe o silêncio com um grito “Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar! Nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!” (LISPECTOR, 2009, p. 92). Talvez esse momento de histeria seja motivado pela perda da preciosa virgindade, ou seja, a consciência de ter se tornado mulher. A psicanálise não foi capaz de dizer o que é uma mulher, mas Freud dedicou anos de sua vida investigando como uma menina se torna mulher. Provavelmente a personagem se tornou mulher no ato da violação do seu corpo ou na consciência tardia de que ela tinha um corpo desejável que a deixava à deriva do medo e dos homens. Ela perdeu sua preciosidade e gritou que agora é sozinha no mundo, contudo, em seu interior ela sabe que sempre foi sozinha, porque a solidão era a condição que ele impôs para a sua própria existência.

Após tomar consciência das transformações que essa experiência sexual do contato com o outro havia feito nela, a menina, agora moça, decide que precisa cuidar mais de si, pois já não é mais a garotinha feia que sai sem tomar banho para ir à escola. Agora, a jovem sabe que vê os homens e eles a enxergam. “Uma pessoa não é nada”, é o que ela sussurra para si em protesto, “Uma pessoa é alguma coisa” é o que ela diz com gentileza, mesmo sem acreditar em suas palavras. Clarice diz que arrumou a vida dessa personagem. Talvez, por fora, uma mulher esteja mesmo sempre bem arrumada, entretanto, por dentro, há sempre algo de oco, de misterioso, algo quebrado. A solução da menina para suprir a perda da preciosidade foi a exigência de sapatos novos. Esse desejo final é a metáfora do abandono derradeiro da infância e o início de uma vida inteira como mulher ou como fênix, afinal, ela renasceu das cinzas, juntou suas coisas e caminhou sozinha até a escola. Toda mulher deixa de ser preciosa um dia, contudo a fênix sempre se renova após a morte.

A protagonista de “Preciosidade” renasce como fênix e esse renascimento é bastante simbólico em uma sociedade que tanto hierarquiza o lugar dos homens e das mulheres, em que, geralmente, apenas os homens são valorizados e a mulher tem que lutar para ser ouvida, para ter um corpo, para existir. Michel Bozon, em *A Sociologia da Sexualidade*, diz que “a maior parte das culturas – mesmo as que não produziram mitos de justificação quanto ao lugar dos homens e das mulheres – traduziu a diferença dos sexos em uma linguagem binária e hierarquizada, na qual apenas um dos termos era valorizada” (BOZON, 2004, p. 21). Como se sabe, ainda hoje, o homem se encontra em uma posição hierarquicamente superior à mulher, socialmente, historicamente e também na literatura, principalmente na literatura erótica, pois falar sobre sexualidade era considerado um interdito

para os homens, para as mulheres era uma verdadeira abominação. O resultado disso é um reforço da visão da mulher como simples receptáculo do órgão masculino com o fim da reprodução. E a prova é que, atualmente, ainda se usa o verbo “comer” associado ao homem e o verbo “dar” em relação à mulher. Esse binômio, segundo Michel Bozon, está associado à metáfora da absorção, e, assim, a mulher seria o alimento, a parte absorvida, dominada.

Em contrapartida a essa visão tradicional e, pode-se dizer, machista, Clarice representa o feminino detentor do poder, pois ela é a mulher que escreve e opta por utilizar o feminino em abundância na sua literatura. Esse fato já foi amplamente estudado e possui inegável relevância, porém, o masculino também possui um lugar importante na obra literária clariceana, embora sem que haja o estabelecimento da fadada dicotomia homem/mulher. Acredita-se que Clarice não está preocupada em provar nenhum grau de superioridade feminina ou masculina, mas está empenhada em evidenciar a dura trajetória do ser humano em sua amplitude em busca de se compreender, em busca de ser. Parece que Clarice se preocupa mais em mostrar o quão livre pode ser um corpo e um pensamento do que estabelecer ou romper algum padrão patriarcalista. Dessa forma, mesmo quando ela apresenta uma família tradicional, como no conto “Amor” ou em “Laços de família”, os maridos não apagam ou impossibilitam a jornada feminina. Segundo a pesquisadora Sandra I. Sousa (2012), ambos estão subordinados, não um ao outro, mas à própria subjetividade.

Alguns homens merecem destaque na prosa clariceana: Otávio, de *Perto do Coração Selvagem*; Felipe, Perseu e Mateus, de *A Cidade Sitiada*; Martim, de *A Maçã no Escuro* (1961); Ulisses, de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, Olímpico ou o narrador, Rodrigo S.M., que possui um destaque muito maior na narrativa de *A hora da estrela*, e muitos outros que figuram nos contos. Dentre eles se destaca, no presente trabalho, o protagonista de “O Primeiro Beijo”, último conto de *Felicidade Clandestina* (1998), que narra o episódio significativo para o amadurecimento sexual de um menino: o primeiro beijo em uma estátua de pedra, isto é, um chafariz em forma de mulher. O inusitado do conto atrai e o fato de o conto ser protagonizado por um personagem masculino em oposição a um *outro* feminino, chama a atenção, principalmente por esse *outro* ser uma estátua com toda a simbologia que essa escolha de alteridade carrega.

O conto já se inicia trazendo um elemento conflituoso para a discussão: o amor; que, na narrativa, é associado à tontura dos amantes e conseqüentemente ao ciúme. Este último reforçando a ideia de que quem ama, conforme Betty Milan, precisa sentir-se único, embora o amor, na verdade, seja “uma promessa que não se cumpre e só por o ignorarmos acreditamos nas suas juras, entregamo-nos a elas, como se do sentimento ou da vida se

pudesse dar ou ter garantias.” (MILAN, 1984, p. 15). É exatamente em busca dessas garantias que a namorada decide perguntar ao namorado se ele já havia beijado outra além dela. A resposta é simples e direta: “- Sim, já beijei antes uma mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 157). Ferida no seu íntimo, pois quem ama depende da reciprocidade para ser feliz ou infeliz (MILAN, 1984, p. 24), a menina faz a segunda e decisiva pergunta: “- Quem era ela?” e o narrador em terceira pessoa inicia a narrativa memorialista que leva o leitor aos tempos de escola do protagonista que fazia parte de uma garotada que seguia dentro de um ônibus em excursão.

Já nesse primeiro parágrafo lembrado pelo narrador, os primeiros traços de uma narrativa fortemente erótica se anunciam a partir do seguinte trecho: “A concentração no sentir era difícil no meio da balbúrdia dos companheiros” (LISPECTOR, 1998, p. 157). O personagem opta por fugir da balbúrdia dos companheiros para se ensimesmar-se e ser capaz de sentir de maneira mais intensa. Esse comportamento é típico do impulso erótico que “percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos” (BRANCO, 1984, p. 65). Contudo, o desejo vai ser representado de maneira ainda mais evidente na sede hiperbólica do personagem representada no seguinte trecho:

E mesmo a sede começara: brincar com a turma, falar bem alto, mais alto que o barulho do motor, rir, gritar, pensar, sentir, puxa vida! como deixava a garganta seca. E nem sombra de água. O jeito era juntar saliva, e foi o que fez. Depois de reunida na boca ardente engulia-a lentamente, outra vez e mais outra. Era morna, porém, a saliva, e não tirava a sede. Uma sede enorme maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo.
A brisa fina, antes tão boa, agora ao sol do meio dia tornara-se quente e árida e ao penetrar pelo nariz secava ainda mais a pouca saliva que pacientemente juntava.
E se fechasse as narinas e respirasse um pouco menos daquele vento de deserto? Tentou por instantes, mas logo sufocava. O jeito era mesmo esperar, esperar. Talvez minutos apenas, enquanto sua sede era de anos. (LISPECTOR, 1998, p. 157-158).

Facilmente, o leitor é capaz de identificar a sede do personagem como um desejo sexual, ou melhor, uma “pulsão sexual”, tal como definiu Freud, em que o “estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo” (FREUD, 2017, p. 19), de forma que é exatamente assim que ocorre com o personagem, pois essa sede inexplicável é algo que vem do próprio organismo dele e o deixa sofrendo com a garganta seca, sufocado e delirante. Esse desejo imenso do personagem pela água se assemelha bastante à busca do ser feminino, masculino e andrógono pela completude perdida, em que Eros não seria apenas o objeto que se busca, mas a própria busca. Logo, o que é mais representativo nesse trecho do conto clariceano não é a priori se o personagem saciará ou não sua sede metafórica e física ao mesmo tempo, mas sim entender as transformações que seu corpo vai passando durante esse

percurso. Cabe salientar que o narrador descreve a sede do personagem como maior que ele próprio, tomando todo o seu corpo, o que pode ser comparado à magnitude da excitação, cujo descontrole é um caráter evidente. Mas, assim como Eros é incapturável por ser, ao mesmo tempo, “vida e morte, carência e excesso, arrebatamento e abandono” (BRANCO, 1984, p. 100), a sede do personagem parece ser insaciável também.

Outro aspecto interessante é que o personagem busca satisfazer a si mesmo engolindo lentamente a própria saliva a fim de saciar a sua sede ou sua pulsão sexual, porém, percebemos que esse indivíduo não é narcisista ou “autoerótico” (FREUD, 2017, p. 53), pois ele não consegue sozinho satisfazer sua necessidade e acabar com sua busca. Além disso, o trecho finaliza com a resignação do personagem em esperar, que, conforme Barthes (2015, p. 51), a palavra já é erótica quando repetida excessivamente e, segundo Olga de Sá, “Clarice usa a repetição e o desgaste dos registros interjetivos para fazer minguar a linguagem” (SÁ, 2000, p. 152). Nesse trecho não é só a linguagem que ela quer minguar, mas é a própria pulsão sexual relacionada com o adjetivo “esperar” que também se refere à ausência. É, portanto, a ânsia pela completude mais uma vez evidenciando o erotismo do trecho.

O narrador anuncia a proximidade da tão desejada água através da seguinte frase: “e seus olhos saltavam para fora da janela procurando a estrada, penetrando entre os arbustos, espreitando, farejando” (LISPECTOR, 1998, p. 158). Percebe-se que, embora os “olhos saltem pela janela”, essa atitude não se configura apenas em um *voyeurismo*⁸ (FREUD, 2017, p. 35). Isso é explicando devido à seleção verbal que se segue ser praticamente a descrição de uma preliminar sexual que ganha ainda mais força no parágrafo seguinte, quando o narrador utiliza a expressão “instinto animal” para definir esse estado do homem em prever a proximidade do objeto desejado, embora se saiba que instinto inicialmente não parece ser o termo que melhor define o estado em que se encontra o personagem, pois, conforme Bataille (2017, p.35), apenas os homens diversificaram suas atividades sexuais produzindo a atividade erótica.

O personagem encontrará o chafariz “na curva inesperada da escola e entre arbustos” (LISPECTOR, 1998, p. 158), fazendo brotar um filete da água sonhada. Esse encontro “metaforiza o encontro com o órgão sexual feminino - o qual será o objeto desejável de satisfação sexual da sua libido, a qual já superou o autoerotismo representado pela tentativa de saciar a sede com a própria saliva” (ROEFERO, 2006, p. 54). E essa ideia pode ser

⁸ Schaulust, palavra composta, teria sua tradução literal por prazer/ desejo (Lust) de contemplar/ ver (Schau). O tradutor (Pedro Heliodoro Tavares), no entanto, opta por esse galicismo já tão difundido em nossa língua: *voyeurismo*.

comprovada através das escolhas lexicais da autora para descrever a própria localização do chafariz na “curva inesperada”, que remete às formas sinuosas do corpo feminino, mas como se não bastasse, o chafariz fica “entre arbustos”. Isto é, escondido, velado, assim como o órgão sexual feminino, em que os arbustos podem facilmente remeter aos pelos pubianos e o “filete da água sonhada” é uma pequena amostra da promessa de gozo, é a lubrificação da genitália que aumenta o desejo de alcançar o prazer pleno.

Segundo Bataille, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2017, p. 40), ou seja, o prazer dificilmente é alcançado de forma gentil, pois há sempre algo de agressivo no ato, até porque a autora optou pela expressão “instinto animal”, atribuindo um caráter mais selvagem ao personagem. Assim, esse gozo não virá dissociado da dor ou da violência e essa hipótese é comprovada quando o narrador descreve o primeiro contato do rapaz com o chafariz da seguinte forma: “De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água” (LISPECTOR, 1998, p. 158). O ato de fechar os olhos já remete a um primeiro contato amoroso ou sexual, porém, o narrador ainda acrescenta que os lábios entreabertos são colados “ferozmente” no orifício de onde jorrava água. Mais uma vez, a escolha lexical é do domínio do erótico e sensual, e o primeiro contato é violento assinalado através do uso do advérbio “ferozmente”, que se liga perfeitamente ao “instinto animal” do personagem movido pela “pulsão sexual”, a qual dita seu comportamento nesse momento. Os lábios colados no orifício podem remeter a um beijo ou ao sexo oral, porém dificilmente designa apenas um ato de beber água no chafariz. A linguagem de Clarice é, portanto, completamente ambígua, visual e sensitiva ou no dizer de Milliet “tão sensual que as coisas mais insignificantes despertam nela sensações profundas. Sua inteligência não analisa, não observa, apenas exprime, em imagens inesperadas e sutis, aquilo que os sentidos apreendem” (MILLIET, 1953, p. 34).

A escrita de Clarice não se prende a um enredo tradicional, mas antes se prende à própria palavra, para ser mais preciso, à literatura de Clarice

[...] na sua radicalidade, se alimenta da palavra, é “um mergulho na matéria da palavra”, ou seja, ele está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. (SANTIAGO, 2004, p. 232).

Após o protagonista saciar sua sede, algo inesperado ocorre, pois não se tratava de um chafariz comum, uma vez que ele possuía a forma de uma mulher:

Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de

que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água.

E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra. (LISPECTOR, 1988, p. 158).

No trecho supracitado, percebe-se, conforme Costa, que “a água que lhe traz excitação sexual é a “água” sonhada, proveniente de um objeto revestido pela fantasia, pois a estátua de pedra é revestida com uma representação feminina” (COSTA, 2010, p. 145). No entanto, para o menino, a representação feminina em forma de pedra é muito mais do que uma mera imagem, pois ao ser interrogado pela namorada no início do conto, ele se lembrou desse beijo como um ato legítimo. Assim como a água que jorra da estátua não é uma simples água, mas uma “água da vida”, ou seja, é a própria manifestação de Eros, já que o feminino é um dos canais pelos quais Eros se faz ouvir, seja este feminino colocado de forma carnal e humana ou através de uma estátua de pedra. Em apenas uma linha, completamente isolada do resto do texto, a afirmação decisiva que dá título ao conto: “Ele a havia beijado” (LISPECTOR, 1998, p. 159) e esse beijo é o símbolo primeiro da maturidade sexual desse garoto cuja sede metafórica tanto o atormentara. Esse processo profundo e complexo é descrito nos últimos parágrafos do conto, cujas sensações do menino assinalam a sua já esperada transformação. A primeira sensação é um tremor que não se via por fora, mas que ele sentia dentro dele, bastante semelhante aos tremores durante um ato sexual que tem por fim “atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece” (BATAILLE, 2017, p. 41). O processo ao qual o menino passará pode ser facilmente classificado na categoria de “corpo erotizado” de Elódia Xavier, em que ele irá viver sua sensualidade de forma intensa e plena, transmitindo para o leitor uma cena erótica e sutil de sua experiência que já havia iniciado antes mesmo dele tocar seus lábios na estátua, no momento que a sede tomou conta dele.

As sensações invadem o protagonista, que, preso em sua inocência e inexperiência, fica “atônito” e “perturbado”, pois “uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido” (LISPECTOR, 1988, p.159). Trata-se da descrição de uma ereção. Em outras palavras, essa ênfase no genital masculino revela o seu poder dentro dessa cultura falocêntrica, em que “a fonte de todo o prazer reside sobretudo no falo” (BRANCO, 1984, p. 77). O falo representa nesse conto o poder adquirido pelo menino que amadurece sexualmente e revela também o seu domínio sobre aquele corpo nu que o contempla com olhos de pedra. Para Roefero:

de certa forma, o encontro com a imagem da estátua pode ser visto como o encontro com a ideia de mulher, uma noção primordial a partir da qual o jovem rapaz estará

apto a reconhecer o princípio feminino em outras mulheres – fenômeno que já está em marcha no conto, já que somos informados de que ele está namorando. (ROEFERO, 2006, p. 61).

Esse encontro é completo, pois a pulsão sexual que o domina ao longo de toda a narrativa culmina com o gozo descrito nas últimas linhas:

Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele... Ele se tornara homem. (LISPECTOR, 1998, p. 159).

Percebe-se, no trecho supracitado que, conforme Xavier (2007, p. 162), o corpo aqui ganha amplitude ao ser erotizado. Além disso, assim como o erotismo é um movimento constante de vida e morte, o conto não poderia finalizar de maneira mais simbólica: com a morte do menino e o nascimento do homem. Sendo assim, quando Clarice utiliza do erotismo para descrever uma experiência sexual de um personagem masculino, ela não permanece no discurso arraigado de preconceito que coloca o homem em posição superior à mulher. Menino e estátua estão lado a lado se encarando, ela o transforma sem dizer nenhuma palavra. Todo o processo é subjetivo e do domínio da fantasia. Afinal, erotismo é fantasia e nesse reino, um menino pode se iniciar com uma estátua, porque um ato sexual nunca é apenas o que acontece na cena, é o que se imagina e o que se deseja também, ambas fantasias se misturam. A fantasia realizada e a que acontece dentro da mente.

Clarice usa um personagem masculino também para dizer do poder que a pulsão representa no corpo do ser humano. A pulsão é tão incontrolável quanto a sede. O chafariz, representando o feminino, detentor da água que ele almeja, não é superior nem inferior na cena. Não há hierarquia nesse conto, ela o complementa e ele experiencia no momento do beijo a passagem sintomática da infância para a juventude. Ele se tornara homem com toda a significação que isso carrega.

3.3 Corpos de mulher

A mulher é uma figura constante na obra de Clarice Lispector. Em *Laços de Família* (2009) e *Felicidade Clandestina* (1998), por exemplo, a maior parte dos contos presentes nos livros trazem a mulher como foco da narrativa. É extremamente relevante perceber a diferença entre os discursos masculinos e femininos sobre as mulheres. Elas sempre estiveram presentes na literatura como personagens descritas sob a ótica masculina, muitas vezes idealizadas ou estigmatizadas. Assim, quando surgem escritoras, como Clarice Lispector, no cenário da literatura brasileira dando ênfase a existência feminina ao invés das

regras e padrões as quais as mulheres são submetidas e evidenciando as sensações mais profundas diante das expectativas da sociedade, traça-se um novo perfil feminino, que, na obra clariceana, é psicologicamente complexo e fisicamente diverso. Não existe um jeito de ser mulher, existem várias mulheres vivendo em várias épocas, em seus vários corpos dentro de suas realidades peculiares. Afinal, para Regina Dalcastagnè, “a riqueza desta condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença” (2007, p. 134), pois há especificidades dentro desse coletivo chamado mulher.

No que concerne ao erotismo e à mulher na literatura, a questão é ainda mais delicada, pois o discurso erótico masculino sobre a mulher é facilmente encontrado ao longo de toda a literatura universal, entretanto, o discurso da mulher sobre sua sexualidade ainda é recente. Evidente que antes era mais difícil, pois no século XIX, por exemplo, a mulher quase não tinha voz socialmente e quando se destacava na literatura era uma manipulação masculina elaborada para evidenciar o modo como o homem a via. Mesmo assim, Freud, após três décadas de estudo, compreende que nem a Psicanálise é capaz de descrever as singularidades da mulher, pois não basta distinguir os sexos, é preciso superar preconceitos fortalecidos ao longo da nossa história contra a feminilidade.

Assim como Freud, Clarice interessa-se pelo feminino, mas com a vantagem de ser mulher e utilizar a arte ao invés da ciência para se expressar. Ela consegue enveredar por temáticas extremas utilizando um discurso pleno de sensações para descrever situações delicadas que envolvem repressão sexual, exploração, amadurecimento sexual, descoberta do corpo, e reflete sobre a difícil luta de simplesmente estar no mundo e não se sentir parte dele. As mulheres criadas por Clarice não são presas apenas ao estigma de filhas, esposas ou mães. Pode-se dizer que a maior aventura vivida por uma mulher é dentro dela mesma, ao se confrontar com um outro que não precisa ser necessariamente um homem, mas pode ser a mãe, um cego, um mendigo, uma galinha, uma barata, um búfalo, uma rosa ou as turbulentas águas do mar. Não há um padrão pré-estabelecido, a não ser o fato de que essas mulheres anseiam por se encontrar de algum modo, através da escrita, da fala ou do silêncio.

Talvez por se concentrar tanto nos dilemas femininos, questiona-se o caráter feminista de Clarice, embora ela não tenha se rotulado de tal maneira. O fato é que ser mulher e optar por pensar e manifestar seus pensamentos através da literatura já é em si uma atitude feminista e possui poder transformador no cenário da literatura brasileira e na vida de inúmeras leitoras e leitores. Sobre a representação do feminino na literatura clariceana, as pesquisadoras Vera Moraes e Maria Elenice Costa Lima refletem:

Em Clarice Lispector, o feminino não aparece apenas como desculpa para iniciar uma história, mas é, antes de qualquer coisa, a ferramenta hermenêutica fundamental usada em seu discurso para atingir as entranhas que circundam as nuances do ser e todo o seu complexo ritual de existência. (MORAES; LIMA, 2012, p. 365).

Assim, Clarice constrói perfis femininos dotados de complexidade existencial, cujo discurso vem permeado de questionamentos que vão além do seu tempo. A linguagem utilizada para descrevê-los não diz muito, pois é difícil captar uma palavra que transmita em sua amplitude a aventura do ser. O discurso feminino na obra clariceana é avassalador e transgressor, pois não se limita a padrões pré-estabelecidos para o prazer. Não se trata apenas de uma narrativa que identifica os vários lugares da mulher na sociedade, mas é uma escrita de corpo sobre um corpo cheio de marcas, feridas, cicatrizes, maquiagem, máscaras, anseios e desejos. Um corpo erótico com suas curvas e labirintos. Um corpo que sempre foi descrito pelo outro e agora busca entender sua própria composição. Não é um corpo descuidado, mas cheio de culpa, medo e descontinuidade. Esse corpo não admite que a gravidez seja sua única aventura e que a família seja seu único círculo pessoal. Talvez o enredo fique em segundo plano exatamente porque as descobertas desse corpo sejam mais urgentes. Se uma escrita pode falar de si mesma e ser poética, uma mulher falando de múltiplas mulheres é manifesto.

Clarice Lispector desconstrói as formas de representação da mulher dentro da tradição e na literatura brasileira, mediante o estabelecimento de uma nova visão erotizada da mulher. Esta é tradicionalmente considerada ser sexuado e silenciado, mas nos contos “Amor” e “O Búfalo”, experimentam a sensação do corpo erotizado e transformam seu modo de estar no mundo. Clarice não se dedica exclusivamente à descrição física do corpo das mulheres protagonistas desses contos, mas busca perceber a figura feminina em sua totalidade, abarcando os dramas existenciais que elas carregam. Ao falar dessas mulheres, Clarice toca em questões delicadas como o amor, o ódio e a alteridade, e se coloca como uma voz que expressa os anseios femininos em situações cotidianas, aparentemente banais, mais intimamente complexas, como um encontro com um cego e uma ida ao zoológico.

O conto “Amor” está inserido na obra *Laços de Família*, de Clarice Lispector, publicada em 1960. A obra relata a história de Ana, que é esposa, mãe, mas, acima de tudo, mulher. O conto se inicia com uma descrição do cotidiano dessa mulher perdida entre os inúmeros afazeres domésticos. Sob a ótica de Gilda Plastino, Ana é:

uma dona de casa dedicada exclusivamente às tarefas centradas na execução de papéis impostos pelo casamento, no marasmo de uma rotina que, se por um lado lhe dá a sensação de que ‘também sem a felicidade se vivia’, de outro, a faz sentir-se protegida dos perigos de existir. (PLASTINO, 2008, p. 100).

Ana é a típica dona de casa cercada pelos afazeres domésticos e cuidados com a família e esquecida dos cuidados consigo mesma, como se a rotina fosse a forma que ela havia encontrado para fugir de si mesma. No início do conto, Ana sobe no bonde e não parece haver nada de especial nesse ato. No entanto, por meio do subentendido, a narrativa oferece outros modos de adesão. Afinal, o suspiro da personagem é de “meia satisfação” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Contudo, o que será que falta na vida dessa esposa, mãe e mulher burguesa? Ela tem um apartamento aparentemente confortável, um esposo que cuida da família e filhos saudáveis. Ela “parece” possuir tudo sob controle. Apenas parece, pois Clarice compara a personagem a um lavrador que plantou suas sementes e viu tudo florescer de maneira magnífica diante dos seus olhos. Tudo ao redor dela crescia, tudo se desenvolvia, sua família era como um jardim florido cuidado por ela dia após dia e digno de admiração. Mas ela se sentia infeliz, o que pode ser justificado pelo fato de que Clarice captura essa mulher com o casamento já consolidado, por isso, ela difere tanto das mulheres românticas cuja felicidade era baseada na concretização de um casamento bem-sucedido.

Na narrativa clariceana, existem momentos em que a infelicidade aparece de forma mais nítida. Esses momentos são chamados de “horas perigosas” e ocorrem exatamente no final da tarde, momento de puro devaneio e inquietação. É o momento em que todas as tarefas domésticas já estão realizadas e Ana tem que olhar para si: “Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.” (LISPECTOR, 2009, p. 19). Esse olhar para si não é fácil, pois inquieta e provoca o sofrimento. Se Ana se inquieta nessas horas, é porque não está satisfeita. A insatisfação é um traço marcante na escrita feminina moderna, em que as mulheres estão cansadas de aceitar o que é dado, adquirindo a consciência de que merecem mais. Ana, porém, ainda não chegou a esse nível resoluto, pois não conseguiu sentir “a raiz firme das coisas” (LISPECTOR, 2009, p. 20), porque sequer é capaz de sentir a raiz de si mesma.

A frase que se repete ao longo do conto como um mantra, “Assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 2009, p. 20), é o reflexo do tom de ironia que a narradora carrega, pois está claro que essa vida de adulta está longe de ser a plenitude que ela sempre desejara. Dessa forma, ela apenas aceita o que a realidade entrega em suas mãos e cuida para que nada se perca, pois “na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido” (LISPECTOR, 2009, p. 20). Mas, nas horas perigosas, ela não consegue ser resignada e submissa a esse ponto, perturbando-se e se tornando apta a um perigoso mergulho dentro de si. Esse mergulho ocorre quando Ana olha para um homem cego parado no ponto mascarando chicletes. Esse

encontro é feito sem palavras porque elas não são capazes de expressar o anseio desse corpo que se pronuncia na narrativa clariceana, e a comunicação se faz de forma pura e simplesmente através do olhar:

Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continua a olhá-lo, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. (LISPECTOR, 2009, p. 22).

Essa cena lembra bastante a freada brusca no táxi em “Os Laços de Família”, que permite o contato súbito entre mãe e filha. Assim como Catarina, em “Os Laços de Família”, Ana também sente o desconforto desse contato através do contato com o cego que mascara chicles. Não se pode esquecer que essa atitude de Ana é puramente *voyerista* tal qual definiu Freud (2017) em *As pulsões e seus destinos*, quando ele aborda a pulsão do olhar que “é autoerótica no início de sua atividade, ou seja, ainda que tendo um objeto, ela o encontra no próprio corpo” (FREUD, 2017, p. 41). Em Clarice, o olhar é extremamente simbólico e poderoso. A narradora insere uma frase curta no texto: “Ana olhava-o.”, e não precisa acrescentar mais nada para completar essa significação. É através do olhar que o outro a encontra, fere e a seduz. Ana é presa por um dos cinco sentidos e o leitor também é enlaçado nesse olhar. Regina Pontieri em seu livro *Uma Poética do Olhar* (2001) diz que “Clarice configura sua poética do olhar como atividade reversível entre visão e paladar” (PONTIERI, 2001, p. 21). Então, a personagem em questão literalmente come com os olhos, assim como G.H. literalmente olhou com a boca. Tanto uma quanto a outra se prendem à imagem do outro e enxergam no outro o mistério que existe dentro delas, por isso o olhar de Ana parece ser um olhar de ódio, assim como o ato de G.H. pode ser encarado como uma violência. O fato é que ambas estão tomadas pelo desejo de descobrir quem é o outro ou, melhor dizendo, elas anseiam saber quem são elas mesmas, de que matéria são feitas. Então, vê o outro é comê-lo, é descobrir do que ele é feito, mas a consequência vem como o reflexo de um espelho, porque o outro, como bem pontua a narradora de Clarice em “Mineirinho”⁹ é ela mesma, porque as protagonistas de Clarice querem ser o outro, elas precisam ser o outro.

Além disso, o ódio que Ana diz sentir pelo cego não é ódio, é medo, e “o medo conduz facilmente ao ódio, um ódio que pode por fim ocultar (embora nunca possa extinguir) o amor” (MAY, 2012, p. 323). Comparando esses contrários, Betty Milan diz que: “Odeio no

⁹ Texto publicado inicialmente na revista *Senhor* em 1962 e atualmente na coletânea *Clarice Lispector: Todos os contos* (2016) organizada por Benjamim Moser.

lugar de amo é o que há de mais corriqueiro, como se o ódio fosse a cara-metade do amor” (MILAN, 1983, p.14). Ou seja, amor e ódio não são tão contrários como se imagina. Assim como Ana e o cego, esses contrários podem se complementar, por isso, ela rejeita a imagem, como quem rejeita o prazer.

Ela sabia que algo havia mudado de forma súbita e violenta, porque algo quebra dentro e fora dela. Os ovos quebrados no conto não se tratam de um acontecimento banal. Tudo significa nessa obra e os ovos não deixam de representar um pouco a vida, uma vida que não amadureceu. Tal como os ovos, Ana também é frágil e encontra-se quebrada, violentada pela presença do seu *duplo*, já que “o mal já estava feito” (LISPECTOR, 2009, p.22).

Antes do contato com o cego, Ana era opaca e sem gosto, como chiclete mascado durante muito tempo, mas agora começava a sentir prazer nas coisas, justo agora que ela havia comido o outro com o olhar. Sobre essa mudança da Ana após o contato com o cego, Plastino faz a seguinte reflexão: “O desejo pelo cego representa, assim, a humanização da personagem que se vê e se aceita como castrada, incompleta, e, portanto, desejante de um mundo também aceito como imperfeito” (PLASTINO, 2008, p. 116). Isto é, o cego proporciona a Ana uma experiência de continuidade, como se ele fosse a metade perdida dela, o outro, seu duplo, o seu eu refletido. É através desse outro que Ana irá se voltar para dentro de si com a confiança que antes lhe faltava. Ana e o cego são como a dupla chama no dizer de Paz; aparentemente distintos, mas, ao mesmo tempo, interligados. Sem o duplo, Ana continuaria vivendo sua vidinha fugaz sem grandes acontecimentos, como se ela estivesse adormecida para o desejo, para o amor, para o erotismo, para a vida. Ana ainda não havia compreendido que “ama-se através do outro, porém também apesar dele e até a sua revelia” (MILAN, 1983, p.24). Ela estava mergulhada em uma “pulsão de morte”, pois acostumara-se a poupar a própria vida, conformando-se com o pouco que possuía, como se fosse tudo o que ela merecia. Afinal, “assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 2009, p.20). Essa frase é dita com tom extremo de ironia, já que a felicidade de Ana é apenas uma aparência, na verdade, ela se esconde entre os afazeres por receio de encontrar seu eu e o verdadeiro prazer, o gozo, a “pulsão de vida”.

O prazer de que Ana foge, mas em seu íntimo almeja, dificilmente será alcançado de forma gentil, pois há sempre algo de agressivo no ato. Ovos não quebram despropositadamente em um conto clariceano. Ana é tomada por um misto de medo e desejo, envolta no mistério do encontro com esse lugar a priori desconhecido, mas logo em seguida revelado como o Jardim Botânico, que será o espaço em que Ana aos poucos terá a

experiência provocada pelas sensações de um corpo erotizado. O jardim, na obra de Clarice, não é mero lugar e, segundo Vera Moraes:

a simbologia do jardim é um tema recorrente na ficção de Clarice Lispector e sempre colocado de uma forma instigante, uma vez que faz apelo à magia e ao mistério de um espaço privilegiado – por seu aspecto cromático, sua intensa luminosidade, sua ornamentação exuberante, seu apelo ao bem-estar e à beleza. (MORAES, 2012, p.338).

O “discurso de sensações” virá permeado de sinestésias, pois o que ocorre na narrativa desde o momento em que Ana penetra os portões do jardim não é do domínio do real, mas do sonho, do delírio e do devaneio, pois “tudo era estranho, suave demais, grande demais” (LISPECTOR, 2009, p.24). Visão e tato se misturam, já que toda a matéria orgânica daquele ambiente assume um caráter hiperbólico e o leitor vai aos poucos se perdendo nesse labirinto verde junto da personagem.

Até mesmo o surgimento de um simples gato causa em Ana sobressaltos, pois essa atmosfera do prazer é desconhecida dela e, portanto, inquieta-a. De repente, ela irá fornecendo ao leitor imagens menos delicadas do esperado em um passeio em um jardim. Ela observa os frutos pretos nas árvores e os frutos podres caídos ao chão como pequenos “cérebros apodrecidos”. Está-se, pois, em uma gangorra de Eros e Tanatos, em que ora domina a “pulsão de vida” e ora a “pulsão de morte”. Cabe salientar que, segundo Freud (2017), haveria no inconsciente das pessoas duas forças antagônicas: Eros, o deus da vida, cuja existência não se resume ao encontro do objeto do desejo, mas na própria busca. Ele é incapturável por ser, ao mesmo tempo, “vida e morte, carência e excesso, arrebatamento e abandono” (BRANCO, 1984, p.100), portanto, ambíguo e complexo; enquanto que Tanatos, o deus da morte, estimularia os impulsos de autodestruição.

Ana antes estava dominada pela ânsia do não sentir ou do “desprazer”, mas agora envolvida com essa natureza que vive e morre o tempo inteiro, ela também se sente revigorada, pois a morte não era o que ela pensava, não era o fim, mas o recomeço. A morte é vertiginosa, é fascinante, pois é a partir dela que novos seres são formados, da “desaparição dos seres separados” (BATAILLE, 2017, p.38) surge uma experiência de continuidade. E, para Bataille, é assim que a vida funciona, desde o *Banquete de Platão* (1987) já se sabia: os seres humanos são descontínuos em busca da continuidade, que só é possível ao se passar pela experiência de morte. Sendo assim, erotismo e morte são tão íntimos quanto Eros e Tanatos.

O jardim possibilitou à Ana uma experiência nova, pois a vida pulsava ao seu redor: na terra, nas árvores, nos bichos, no vento e nos frutos. Então, ela se enche dessas sensações e se sente como se “estivesse grávida e abandonada” (LISPECTOR, 2009, p.25). A

gravidez simbólica de Ana se dá pela mistura caótica e prazerosa de todos os sentidos. O erotismo em Clarice é construído nessa mistura absurda de desejo, no sentir o pelo do gato no jardim, na visão do verde que cega, no preto dos frutos apodrecidos, no som dos pássaros que sobrevoam o lugar, no sabor dos frutos e no sentir isso tudo ao mesmo tempo sem saber como lidar com tanta pulsão de vida e morte impulsionando aquele corpo de mulher. Essa alusão à maternidade é imensamente simbólica, pois de acordo com Lúcia Castello Branco: “durante a gestação, a mulher revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus” (1984, p.68), ou seja, a mulher experiencia a sensação de continuidade durante a gravidez. No entanto, essa relação entre vida e morte não é exclusiva da situação da mulher durante a gravidez, pois está estreitamente ligada à própria concepção de erotismo, conforme Bataille.

Ana está decididamente apaixonada por esse jardim, pois a envolveu com todas as cores, formas, tamanhos, texturas e sabores, tanto que passa a ter medo do inferno. Natural, pois ela sente um prazer puro como se estivesse no paraíso. Ela é a nova Eva e sente medo de perder seu lugar perfeito, seu reino do prazer, seu “jardim da libido” (PLASTINO, 2008, p.117), seu reino do prazer. Isso ocorre porque, segundo Simon May, “o amor brota tanto da deficiência quanto da abundância. É ao mesmo tempo necessitado e engenhoso. O amante sente-se ao mesmo tempo vazio demais, o que o incita a criar, e pleno demais, o que lhe permite fazê-lo” (MAY, 2012, p.70). No entanto, contraditoriamente, Ana começa a sentir nojo e essa sensação também faz parte do processo de erotização do corpo, em que a repugnância e o horror atribuem um caráter obsceno à cena e são o princípio do desejo de Ana se realizando, em que o jardim abre nela um vazio tão profundo quanto à morte.

De repente, porém, Ana lembra-se das crianças e sai correndo do jardim, atravessando os portões; despertando dessa experiência erótica sensorial. É como se ela interrompesse o próprio gozo devido ao apelo interno da esposa e mãe que sempre fora, mas ela não é mais a mesma. Os portões do jardim estão fechados. O jardim agora parece uma prisão semelhante a vida dela. Ela, em desespero, sacode os portões. Justo ela antes acostumada a viver em silêncio e imóvel. O vigia espantado de não a ter visto, abre os portões e ela sai em disparada. Antes de chegar ao edifício onde morava, Ana era o caos em pessoa e parecia que estava à beira de um desastre, isto é, parecia que ela não iria suportar o retorno a esse mundo organizado depois de conhecer as delícias do outro. Esse último era um mundo sujo, causava ânsia, desertava a violência em seu corpo, mas era seu e ela se sentia ativa e participante. Não era mais uma mera coadjuvante dos acontecimentos de sua vida, não estava mais anestesiada para o prazer. Ela agora sentia o ódio, o gozo, o nojo e o prazer. Em

conclusão, conforme a percepção de Olga de Sá: “Chegando a casa, ainda traz nos olhos a náusea da exuberância de tanta vida” (SÁ, 2012, p.283), ou seja, seu corpo não era mais o mesmo, pois havia sentido as delícias do prazer, o contato com o deus do amor. Envolvida entre as pulsões de vida e morte, Ana iria sentir bastante dificuldade de regredir ao estado de submissa dona do lar.

A narradora compara esse gosto pelo mundo novo apresentado pelo cego e experienciado no Jardim Botânico às ostras. Lembrando que as ostras são consideradas afrodisíacas e despertam sensações variadas como a experiência erótica; é um misto de delícias e nojo. É preciso sentir esse nojo, esse horror e ainda assim ser capaz de engolir o alimento viscoso da ostra. Contudo, ela ainda não se sente apta a devorar o mundo, comê-lo com olhos e dentes. O filho aparece e, em meio ao abraço, ela diz baixinho para ele que o mundo é horrível, mas, mesmo assim, ela se sente atraída por ele. Ela se identifica com esse mundo e estranha o filho agora tão infamiliar para ela, embora a face se assemelhe a sua. É apenas isso, uma coincidência genética, pois a proximidade com o cego é bem maior, afinal, o cego é seu duplo, o filho não. Perdida entre as sensações provocadas pela visão do cego mascando chicletes e do jardim hiperbólico, Ana percebe que é a eles que ela pertence. Eles compõem a parte forte do mundo que ela conhecera e ela estava cega para tudo isso, mas agora enxergava com nitidez. O cego paradoxalmente a devolvera a visão. Esse mundo de acordo com os padrões pré-estabelecidos não é mais suficiente para ela.

“A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era como esse sentimento que se iria a igreja” (LISPECTOR, 2009, p.27). Dois lugares são citados nesse trecho em oposição: o Jardim Botânico e a igreja. O jardim simboliza o erótico e a igreja, o sagrado. Conforme Bataille (2017, p.279) há uma relação estreita entre o erótico e o sagrado, de forma que cada uma dessas experiências tanto pode nos aproximar dos homens ou nos deixar na solidão. Deste modo, apesar de Ana ter se sentido conectada com o mundo a sua volta dentro daquele jardim, aquela experiência foi solitária. Afinal, nem o vigia percebeu a presença dela. O erotismo joga o indivíduo na solidão e ela tem a sensação de estar sozinha, pois nenhum familiar a acompanha nesse processo. Ana não consegue ser santa (perfeita), pois o mundo é imperfeito e ela é parte dele. A santidade é a comunhão e Ana é a falta. Enquanto isso, ela observa uma aranha e se espanta como uma flor se entrega às suas mãos. A protagonista do conto é essa flor presa nas teias do mundo e sente-se impelida a se entregar lânguida e asquerosa às mãos dessa aranha ou nos braços do cego. O prazer a ultrapassa.

Agora, a cozinha é seu novo jardim, pois existem bichos (aranhas, formigas, besouros) e uma nova atmosfera no ar, mas ela não pode se sentar e sentir, porque precisa preparar o jantar. Ela se resigna a pertencer a essa sua antiga vida, em que os convidados chegam e o jantar ocorre bem, mas, por dentro, ela é pura reflexão: “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?” (LISPECTOR, 2009, p. 29). E o leitor se interroga junto da personagem: Será que a experiência com o cego e com o jardim seriam o suficiente para tirar Ana do estado anestesiado em que ela vivia?

Um estouro do fogão devolve-a a realidade e a distancia de suas divagações. Ana sente medo e o marido a abraça. Ela se aninha sem forças nos braços do marido em atitude de pura submissão e, observando essa cena, o leitor já sabe: tudo vai voltar a ser como antes. O marido a afastara do “perigo de viver” (LISPECTOR, 2009, p. 29) e a mulher é castrada novamente. Assim como em “Os laços de família”, tudo volta a ser como antes. O conto “Amor” chega ao fim com a imagem de Ana penteando os cabelos, mas seu reflexo não diz nada sobre ela mesma, que voltará a se contentar com as pequenas vivências das horas perigosas. Ana sopra a vela e essa imagem pode remeter facilmente à “dupla chama”. Ana apaga a chama vermelha do erotismo, sequer deixa existir uma chama azul. Ela sopra o amor e o erotismo para longe e retorna à frieza e calma dos seus dias. Mas, até quando? O conto não responde, porque a literatura moderna não traz respostas, e sim estimula os questionamentos.

O título do conto é “Amor”, mas o amor não deve ser entendido de maneira romântica e idealizada nessa narrativa e pode ser facilmente substituído por desejo: o desejo pelo cego que mastiga chiclete calmamente no ponto do ônibus, o desejo de ficar eternamente naquele jardim da libido que desperta sensações novas no corpo dela e o desejo de fazer parte desse mundo distante das obrigações do cotidiano da mulher, mãe e esposa. Ana aprende com essa experiência que sua vida antes do cego é insuficiente e se sente deslocada na própria residência.

Semelhante transformação também ocorre com a protagonista de “O Búfalo”, presente na obra *Laços de Família* (1960). A essência da narrativa não se encontra no que é dito, e sim no silêncio gritante da personagem. O silêncio é instaurado ao longo do conto em que, ao invés da palavra, o narrador prefere direcionar a narrativa para o silêncio do olhar. Esse silêncio representado pela personagem feminina que busca entender o Eu através do Outro é repleto de tensão, visto que o Eu não compreende a natureza do Outro e, na tentativa de entender esse outro, ela entra em choque ao ver a si mesma. Ela, uma mulher em conflito existencial, e o Outro, marcado pelo caráter selvagem dos animais. Cabe salientar que:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua alteridade radical. (MACIEL, 2016, p. 13).

Devido ao caráter fugidivo, arredio e livre característico do animal que ele se faz tão importante na obra de Clarice, pois ela busca em sua escrita também essa “alteridade radical”. Assim como nas crianças, Clarice busca nos animais uma forma de expressão livre dos padrões pré-estabelecidos pela sociedade que aprisiona a mulher a modelos e possibilita uma descrença na própria capacidade de amar e ser amada. Assim, a protagonista desse conto não sabe amar e por desconhecer esse sentimento, ela busca o seu contrário, iludida com sua completa aversão. Inicialmente, o conto já inicia com uma adversativa e uma indicativa temporal: “Mas era primavera” (LISPECTOR, 2009, p. 126).

É preciso questionar o início do conto com essa adversativa, cujo uso conforme manda a gramática normativa exige uma oração principal. “O Búfalo” não inicia como manda a gramática, ele não inicia com oração principal, inicia no meio da frase, no meio da vida da personagem, no meio do conflito dela, assim, já instaura uma tensão na linguagem que posteriormente será desenvolvida também no enredo e nos desdobramentos da narrativa. Dessa forma, há transgressão linguística no uso da primeira palavra do conto. Esse uso é proposital e evidencia uma violência. Clarice violenta a linguagem, fazendo nesse plano o que a personagem almejará fazer na sua vida. Além do uso do “mas”, há o uso da estação “primavera” que remete a um clima romântico, singelo e ideal. Primavera é a estação das flores, do nascimento, da vida e do amor. Paradoxalmente, no entanto, a personagem vai ao zoológico com um objetivo bastante peculiar: quer aprender a odiar com os animais que estão em cativeiro.

Os animais estão presos no conto, mas a representação deles é de liberdade. Desse modo, a atmosfera do conto “O Búfalo” é contraditória. Há uma imagem tranquila e calma representada pela convivência dos animais dentro do zoológico e um sentimento sombrio, melancólico e, até mesmo, macabro dentro da personagem. Enquanto lá fora é primavera, o inverno reina dentro da mulher sonolenta e triste que se desloca vestida em um sóbrio casaco marrom. Até a cor do casaco é simbólica ou seja, tudo parece contribuir para a formação desse caos interior externado em um silêncio constrangedor.

A primeira jaula que a mulher observa é a do leão. Os olhares da personagem clamam por carnificina, “mas era primavera e dois leões se tinham amado” (LISPECTOR,

2009, p. 126). A frustração a obriga a caminhar lentamente em busca da próxima jaula, mas não sem antes se recompor. A narradora diz que a mulher “se refazia como na frescura de uma cova.” (p.126). A própria alusão ao cemitério constrói a imagem sombria e pessimista que é representada por essa triste mulher. A segunda jaula é a da girafa, “a virgem de tranças recém-cortadas” (LISPECTOR, 2009, p. 126), animal que é a representação da calma e da submissão e que é como aquela adolescente do século XIX, que aceita o casamento arranjado sem questionar, que silencia porque não aprendeu a gritar, porque se sente incapaz de reagir. É difícil aprender a odiar com a girafa, que segundo ela, é mais “paisagem” que um “ente”. Em seguida, a mulher observa o hipopótamo roliço. O grande e úmido pedaço de carne que não fazia mal a ninguém, preocupado apenas em manter seu aspecto grande e gentil. Conforme Yudith Rosenbaum (2006, p. 117), a carne é uma imagem recorrente no conto, mas não a ideia de uma carne suculenta que remete ao desejo e ao prazer, é uma carne despedaçada, pois a autora diz que “o corpo narrativo é todo despedaçado, concretizando na linguagem a violência tão almejada pela personagem” (ROSENBAUM, 2006, p. 118). No entanto, a carne do hipopótamo é úmida e não faz mal a ninguém, diferente da carne úmida do homem que não ama ou da carne úmida da própria personagem, cuja umidade denuncia o seu desejo. Essa mulher busca o ódio, o seco, o áspero, e só encontra o contrário e isso ao invés de a impulsionar a odiar, excita-a. E, portanto, ela foge.

O encontro com os macacos é ainda mais decepcionante para ela, pois a macacada traz a alegria e a festa. A mulher se sente incomodada com a alegria dos macacos a ponto de desejar matá-los. Talvez não fosse a alegria deles que a incomodasse, mas a nudez natural deles, esse “mundo que não via perigo em ser nu” (LISPECTOR, 2009, p. 127). Para a protagonista da narrativa há muito perigo na nudez, daí o incômodo pode ser encarado como um tipo de despeito, afinal ela inveja essa nudez sem consequências. Conforme Bataille, a nudez aproxima o indivíduo da experiência de continuidade, da convulsão erótica (2017, p. 155), mas a personagem de Clarice se nega a essa entrega.

Até que ela se depara com o olhar de um macaco velho. Um olhar triste, doentio, cansado e humilde, coberto por um véu branco. No silêncio dos olhares, ela entende e apressa os passos. Esse encontro, provavelmente, gera nela sentimentos de amor e solidariedade, no entanto, ela quer apenas aprender a odiar. Se ela fosse matar esse macaco, não apontaria sua mira no peito, mas no olhar do macaco, pois é a pulsão do olhar que ela está comprometida a desviar.

O motivo de tal sofrimento é explicado através da frase: “Eu te odeio, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la” (LISPECTOR, 2009, p. 127). Dito

isso, o leitor percebe que a motivação da mulher não é o desejo de odiar, mas é a vontade de amar, porque ela é amor, mas é o pior tipo dele, uma vez que é o amor sem retribuição, pois “se o coração está no outro, se o amante é o amado, aquele não pulsa, não vive senão através deste, cuja recusa significa a morte” (MILAN, 1983, p. 23). Todavia, esse amor é bem diferente do observado por ela no zoológico.

Ela não encontra o que viera buscar nem no elefante, nem no camelo. Então resolve buscar sozinha sua própria violência. O ódio que ela busca é a própria libertação e essa sensação de liberdade não está presente nas jaulas que ela observa. Então, a mulher, presa a sua condição humana, incapaz de odiar, resolve ir ao parque e se perder na liberdade da montanha russa. Apesar de a protagonista lutar para manter o comportamento inabalável, o vento e a velocidade do carrinho nos trilhos a invadem e ela não se entrega. Como uma mulher com medo de se entregar ao amante, ela se mantém impassível, presa em seu casaco marrom. Em outras palavras, a mulher parece indecisa entre o *sagrado* e o *profano*, de forma que é a montanha-russa que aguça as sensações eróticas dela, pois não é “apenas através dos canais de sexualidade explícita que Eros se fará ouvir” (BRANCO, 1984, p. 69).

Para a própria surpresa, a mulher se vê entregue àquela felicidade momentânea. Todo o instante descrito na montanha-russa é de pura entrega e prazer, mas “ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto” (LISPECTOR, 2009, p. 129), ou seja, a oportunidade de liberação, de confissão de todas as aflições que a acometiam estava perdida. A personagem se recolhe à sua sobriedade e ao seu silêncio. Curiosamente, ela retorna à conhecida normalidade de maneira ofendida. A imagem criada é a de uma expulsão da igreja, como se o prazer vivido fosse um pecado. Mas tudo é impreciso, remetendo ao próprio caráter indefinido do fenômeno erótico. A mulher precisa sofrer a punição de ir além do esperado. A mulher que levantara a saia, agora é punida e tenta inutilmente ajeitar as saias, porém o mal já estava feito.

A narradora diz que: “Por um momento a mulher quis, num cansaço de choro mudo, estender mão para a terra difícil: sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo. Mas como se tivesse engolido o vácuo, o coração correspondido.” (LISPECTOR, 2009, p. 130). Novamente, o silêncio é retomado nessa narrativa através da expressão “choro mudo”, em que a personagem se resigna ao sofrimento contido. Se ninguém se importa, ela também não externa. Os sentimentos não podem ser expressos por palavras. Não é possível se entregar ao pranto, então ela chora em silêncio. A mulher é um corpo contido de uma tensão silenciosa.

Em seguida, ela se encontra com o quati enjaulado e curiosamente quem se sente presa é ela. Presa no silêncio que a reprime, presa até soltar um gemido que assusta o quati,

mas não comove mais ninguém. A mulher caminha silenciosa e é quase uma sombra. Frustrada pela insatisfação de não saber ainda como odiar, ela apressa o passo até encontrar o seu duplo: o búfalo. A comunicação entre ambos é a mais simbólica do conto. Esgotada, observa-o ao longe. Ele preso em uma jaula e ela presa no casaco marrom e em sua condição humana.

Nesse sentido, a compreensão do outro não descansa apenas na compreensão de si, mas se justifica a partir da situação do homem como desconhecido de si para si mesmo. Ou seja, a coexistência é também co-estranheza. O outro fornece um modelo para a construção da imagem de si. Por ser outro, contudo ele também revela que a imagem de si comporta uma parte igual de alteridade (AUGRAS, 1986, p. 56).

Dessa forma, a contemplação do búfalo pela mulher é também um conflito, um encontro de desconhecidos com características semelhantes. O que choca essa relação de alteridade é exatamente a percepção de que ambos estão presos. Ela o observa e se vê, contudo, não o entende e não entende a si mesma. Por outro lado, o outro fornece pistas para a compreensão de si, então, ela continua a observá-lo perplexa. O diálogo que se estabelece entre esses dois não pode ser descrito. Observando o búfalo, a mulher percebe a própria solidão, até que “uma coisa branca” se espalha dentro dela e a personagem se afasta do próprio corpo. Assim, a mulher passar a ser puro devaneio ou contemplação. Esse silêncio que se estabelece entre mulher e bicho é extremamente sensual. Nesse momento, o corpo feminino antes “imobilizado” se torna “erotizado”. A mulher encontra-se tomada pela “coisa branca” e se torna uma representação inflamada do corpo erotizado, conforme Elódia Xavier. Até que o silêncio é rompido pela declaração paradoxal da mulher: “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo” (LISPECTOR, 2009, p. 134).

Esse jogo entre amor e ódio parece chegar ao extremo nesse contato profundo entre mulher e búfalo. As palavras são apresentadas pelo narrador, mas a personagem permanece em um silêncio marcado pelo olhar que evidencia o jogo do que não é dito, apenas sentido, provocando transformações radicais na personagem. O embate conflituoso entre mulher e búfalo chega ao seu ápice ao final quando o animal se aproxima da grade e ela fixa o seu olhar no olhar do animal. Essa comunicação ultrapassa o limite das palavras e se fortalece no silêncio do olhar.

“O olhar do búfalo leva, dessa forma, a mulher ao limite abissal do humano, como se desvelasse, colocando-a em situação de perda e vertigem” (MACIEL, 2016, p. 86). Simples por assim dizer, mas complexo em sua essência, uma vez que o búfalo representa o masculino no conto. Esse homem que detém o poder sobre a mulher e a deixa entorpecida, fragilizada,

quase caída. A narradora utiliza a expressão “sono profundo” para designar o estado em que o búfalo a deixara. A mulher sai do plano terrestre e se transforma em uma inteira divagação. Ela é abalada pelo silêncio desse olhar que diz mais sobre ela do que ela mesma julgara que sabia. E o seu corpo não aguenta, tanto que, durante esse transe ele quase cai. Enquanto isso, o búfalo permanece calmo, centrado, observador. O búfalo é estranhamente o dominador da situação. Ela se abala; ele não.

A boca da mulher fica “entrecortada” como uma alusão ao desejo de falar o que a entorpece, mas não há palavras capazes de expressar; então ela silencia. A mulher não pode nem quer fugir dessa situação. É como se ela precisasse passar por isso. É esse duro contato de revelação que ela precisava. Esse instante é bastante semelhante ao da menina do conto “Felicidade Clandestina” que sente o sofrimento da sua insistência, mas não desiste como se sentisse que precisasse daquele sofrimento das idas e vindas. Sentimento semelhante ocorre em “O Búfalo”, pois a mulher necessita desse embate. Ela está presa ao olhar do búfalo, à necessidade de amar um homem e aos padrões que a sociedade a impõe. Essa mulher se sente responsável pela própria aflição. Afinal, ela mesma cravara esse punhal metafórico. Ela se declarou para o homem, aproximou-se dele, mesmo ele sendo estranho e permaneceu ali parada junto à grade.

No entanto, se conforme Maria Esther Maciel: “o animal é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo, o que está aqui, com sua presença inquietante e por vezes assustadora” (MACIEL, 2016, p. 101). Dessa forma, a personagem sucumbe e deixa o leitor com a imagem do céu azul, enquanto seu olhar se desfaz e ela finalmente cai. É o silêncio que a invade e a ultrapassa.

A experiência erótica dessa mulher que sequer é nomeada é tão forte quanto a de Ana, pois nem uma delas sairá desse confronto com o duplo da mesma forma como entrou. Um corpo erotizado é um corpo livre e transformado. Ainda que essas mulheres futuramente tentassem se afastar da influência de Eros, elas já haviam sentido o contato turbulento do deus na pele e o corpo nunca esquece.

3.4 O tempo não apaga o desejo

Sabe-se que ao longo da história da humanidade, a voz da mulher foi, muitas vezes, silenciada. No entanto, Clarice Lispector, mesmo sem se declarar uma feminista, dá voz à mulher e revela os diversos papéis femininos desenvolvidos ao longo dos seus contos. A criança presente em “Felicidade Clandestina” (1998), “Restos de Carnaval” (1998) por

exemplo; a adolescente, presente em “Preciosidade” (2009); a mulher, tão nítida em “O Búfalo” (2009) e “Amor” (2009) e, finalmente, a mulher solitária, mas repleta de desejos em “O grande passeio” (1998).

Não é fácil envelhecer, Clarice sabia disso, pois sempre fora bastante vaidosa e cuidadosa com sua beleza. Pode-se ver isso facilmente em seus livros *Correio Feminino* (2006) e *Só para mulheres* (2008) em que ela dá dicas de beleza e de comportamento feminino. Entretanto, apesar do avanço das tecnologias e dos inúmeros recursos estéticos, a velhice chega como um entrave não apenas físico, mas biológico e, sobretudo, psicológico. Isso ocorre porque “a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude” (XAVIER, 2007, p. 85). Curioso que a mulher tão erotizada na juventude, quando envelhece; é tratada como se todo esse potencial erótico tivesse sido obrigatoriamente destruído. Isso, porém, não é o que acontece no conto “O Grande Passeio”, de Clarice Lispector presente em *Felicidade Clandestina*, lançado em 1971, cuja protagonista é uma senhora abandonada pelos parentes que vive da caridade de outra família que, muitas vezes, esquecia-se da existência da velhinha. Ela é apresentada pelo narrador já nas primeiras linhas do conto:

Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. (LISPECTOR, 1998, p. 29).

O trecho acima já denuncia o abandono do tempo, a dor dos anos, o luto das vestes e o retorno da infância, traçando uma linha tênue entre a vida e a morte, pois essa mulher está à deriva, ela é pulsão de vida e morte. Ela é o apego inexplicável no existir, já evidenciado no modo como ela gostava de ser chamada: “Mocinha”. Esse apelido é seu elo com a juventude, pois seu nome mesmo era “Margarida”, nome de flor e como tal tem a vida efêmera que ela rejeita. De todo modo, seja admitindo o nome de Margarida ou Mocinha, ambos nomes são cheios de vivacidade. Assim, ao optar por Mocinha não se pode esquecer que a personagem é genuinamente uma flor que se desabrocha.

Mocinha atualmente é pequena e escura, pois o tempo diminuiu seu tamanho e escureceu sua pele. Ela aprendera aos poucos a sobreviver com as poucas esmolas que lhe davam. Vivia de favor em um quarto dos fundos na casa de uma família em Botafogo, que ria muito dela, mas geralmente a esquecia e a achava muito misteriosa, pois ela “levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando

fogo” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Quando interrogada para onde ia nessas ocasiões, Mocinha dizia que ia passear.

Esses passeios de Mocinha representam seus momentos de fuga da realidade, seu encontro com o passado, seu instante de gozo e prazer ao entrar em contato com as memórias de sua juventude. Ela era natural do Maranhão, mas viera para o Rio, a fim de ser internada em um asilo, porém a senhora que a trouxe por caridade não a internou e entregou algum dinheiro para ela se arrumar no Rio. O dinheiro acaba e Mocinha inicia uma vida de caridade. Todavia, essas dificuldades não diminuem a pulsão de vida que pulsa em seu corpo não só durante os passeios furtivos da madrugada, mas também em seu sorriso cortante.

O sorriso de Mocinha é um contraste em seu corpo idoso e sofrido, uma das moças da casa achara que ele era uma espécie de “riceto inofensivo”. Mas, ela estava enganada, o sorriso da idosa é uma afronta à juventude, é como o cuspe no chão da senhora de “Feliz aniversário”, ambas trazem essa ideia de *infamiliar* por surpreenderem em suas atitudes e expressões como se houvesse algo de familiar, de íntimo em seus atos e a consciência dessa estranha relação angustia de algum modo e deixa um ar de mistério. Esses corpos, aparentemente adormecidos, quebram o marasmo do tempo e a fraqueza dos ossos e se afirmam perigosamente na vida entre os jovens.

Incomodados com a velha cheia de juventude, da família decide levá-la embora para Petrópolis, pois a julgavam como um fardo antigo. Ela não rejeita a ideia, pelo contrário, “desenferruja seu coração” e se enche de um fôlego novo. Ela se excitava com a mudança e tinha lembranças dos seus filhos já mortos e de seu esposo em manga de camisa. Essa lembrança do esposo dessa forma a confundia e ela ficava buscando o paletó em suas lembranças, mas não encontrava. Nem mesmo no enterro dos filhos, ela se lembrava dele de paletó. Maria Lucia Homem dissertando sobre a Psicanálise e a Literatura diz que “há um impulso no ser que ele próprio não domina e que, no entanto, habita seu cerne e o faz oscilar no pêndulo entre as forças agregadoras e desagregadoras, vida e morte em comunhão” (HOMEM, 2012, p.7 0). Essa imagem construída na mente da personagem foge do seu controle, e é esse impulso de que a pesquisadora fala. Sua mente despira o homem em sua cabeça sem que ela tivesse consciência de como isso foi feito. Vida e morte se comunicam no seu inconsciente, até que, de repente, ela se dá conta de que a cama é dura. “É que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção. De súbito – mas que fome furiosa!” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Trata-se de um estímulo pulsional, pois esse processo se dá em Mocinha não de uma hora para a outra, mas de forma gradativa, como uma força constante tal qual Freud definiu em *A pulsão e seus*

destinos (2017). E essa fome furiosa é mais uma consequência dessa força que vem do interior dessa mulher e se manifesta em todo o seu corpo. Depois de matar sua fome com um pedaço de pão com manteiga ressecada, metáfora do seu próprio corpo, ela tem outra visão do marido se despedindo para ir ao trabalho, mas não lembra suas vestes. O fato é que ela se deita se coçando toda ardente. Dessa forma, percebe-se que, apesar do avanço da idade, da debilidade do corpo e da mente, Mocinha ainda possui alguns momentos de vivacidade da memória que percorre seu passado, lembranças e desejos. O erotismo que desperta em seu corpo é principalmente o erotismo do coração, e é difícil experimentar essa forma de erotismo sem sentir o sofrimento que ela carrega. Nessa forma de erotismo, a continuidade é conseguida através do ser amado que é a transparência do mundo para o amante.

É fundamental evidenciar que Clarice ao relatar a vida penosa dessa senhora deixa em evidência que esse corpo, invisível e imóvel para uns, ainda é um corpo que deseja, que queima em altas labaredas a chama vermelha do erotismo no dizer de Paz (1994). A madrugada se passou inteira nesse jogo de mostrar e esconder típico da sedução, em que ora ela via o marido e ora não conseguia mais ver. Até que acordou descabelada ao ouvir os chamados da moça da casa, que viera acordá-la para se arrumar para sua viagem a Petrópolis. Aliás, “Viagem a Petrópolis” é o outro título que Clarice dera a esse conto em *A Legião Estrangeira*, publicada em 1964. Ao comparar ambos os títulos, percebe-se que o título presente em *Felicidade Clandestina* carrega em si a metáfora da morte, está envolto pela pulsão de morte que percorre o corpo da protagonista e, portanto, assume uma dimensão significativa maior.

No caminho, “qualquer coisa em seu rosto amorteceu um pouco a alegria da moça da casa e deu-lhe um ar obstinado” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Parece que Mocinha sentia de algum modo o que estava prestes a acontecer, pois as pulsões de vida e morte são inteiramente interligadas. De repente, Mocinha volta a sorrir e junto com o sorriso que é sua marca de gozo vem suas lembranças dos antigos amigos e do seu marido, agora de paletó. Realidade e fantasia se misturam e ela não compreende direito o que seus familiares faziam dentro daquele carro. Trata-se apenas de um devaneio seu ou fantasia, pois segundo Freud, “podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória (FREUD, 1996, p. 137). Dessa forma, a fantasia ou devaneio da protagonista é, na verdade, um desejo de alterar sua realidade e transformá-la em algo mais satisfatório para ela diminuindo a sua solidão.

Quando, enfim, chegam ao destino, Mocinha é deixada como uma mercadoria indesejada. Não há nenhuma cortesia ou respeito. Basta ensinar o endereço e dizer o recado, o irmão de Petrópolis iria entender e dar ajuda a velha senhora e se não desse, agora ela não era mais responsabilidade deles. Para eles, muito já havia sido feito. Mocinha, por outro lado, não protesta, apenas aceita e segue o rumo indicado. Antes parando para sentir o vento entre suas pernas que a deixa entontecida, afinal a personagem não se nega aos pequenos prazeres da vida.

Arnaldo, o dono da casa que iria dar abrigo à Mocinha, não está presente e sua esposa desconfiada pede que a senhora entre e espere. A espera ocorre em meio a uma mesquinha refeição de mingau de aveia, torrada e manteiga na companhia de várias moscas. Mocinha queria mesmo era café quente para esquentar seu corpo, mas isso não lhe foi dado. Mais uma vez é seu sorriso quem gera desconfiança nas pessoas, pois a esposa de Arnaldo achava que a velha tinha um ar sabido, pois “sequer escondia o sorriso” (LISPECTOR, 1998, p. 35). O sorriso da personagem não lhe dá apenas um ar jovial e aumenta o seu mistério, mas é a sua verdadeira transgressão. Um riso num rosto trágico é como o gozo de um corpo débil. Ela quebra as expectativas ao seu respeito e é isso que provoca nela essa sensação *infamiliar*.

A gringa diz que precisa tomar café e a ideia do café pretinho, quentinho faz arder os lábios secos de Mocinha e acelera seu coração. “Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando” (LISPECTOR, 1998, p. 35). Olga de Sá (2000) diz que a geração de novos significados é uma característica clariceana que, inclusive, valeu-lhe o epíteto de barroca. Em outras palavras, Clarice não questiona apenas a existência humana e a Literatura, ela questiona a própria linguagem. Essa repetição em Clarice provoca então uma nova visão da palavra, intensifica o sentido, potencializa a experiência da personagem. Assim, nós sabemos que o café nesse trecho não é uma simples bebida, é o objeto de desejo da Mocinha naquele instante, pois o café é o meio pelo qual ela tornaria sua satisfação possível, diferente do mingau que lhe é oferecido que é uma referência direta a sua idade avançada. Dessa forma, Mocinha também transgride ao preferir o café, que simbolizaria a vitalidade, ao invés do mingau, que denuncia a debilidade do seu corpo.

Adiante, Arnaldo chega e dispensa Mocinha. Dá dinheiro para o trem e diz para ela voltar para o Rio, mas a idosa não parece entender a gravidade dos fatos ou ela está vivendo em um mundo paralelo em que o mais importante é sorrir seu “sorriso encabulado”, seu “sorriso malicioso de velha” e continua sorrindo “como se pregasse uma peça a alguém”. Sorrir era sua arma para as injustiças do mundo também, era seu gozo, sua grande transgressão.

Mocinha pega o dinheiro e quando já está na rua, pensa de novo em seus filhos já mortos e no marido e decide passear um pouco, que é seu jeito simples de aproveitar a vida. Foi então que:

Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. A estrada de Petrópolis é muito bonita. (LISPECTOR, 1998, p. 37).

O homem representa o outro nesse conto. Sabe-se já o quanto o contato do eu com o outro é significativo na obra clariceana. Nesse trecho, o outro é representado por um homem e sua simples passagem ilumina uma coisa ironicamente assinalada como “sem nenhum interesse”, isto porque Margarida ou Mocinha possui um corpo envelhecido, conforme Elódia Xavier (2007), mas também é erotizado como pode-se notar na sua fome durante a madrugada, no seu desejo por passeios inusitados, seu desejo por café e agora ao ver esse homem.

Sabe-se que “a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude” (XAVIER, 2007, p. 85). Sobre isso é importante pontuar que essa mesma idosa marginalizada é, muitas vezes, erotizada na juventude. Então, é como se todo esse potencial erótico tivesse que obrigatoriamente ser destruído, mas Clarice mostra que ele continua pulsando dentro do corpo feminino. Essa relação do eu com o outro no conto em questão serve para o leitor ter conhecimento desse lado da personagem, uma idosa que vive de esmolas, é esquecida pelos outros, mas, mesmo assim, deseja. É de suma relevância a ideia de que, vendo o outro, ela não o enxerga de fato, mas seu olhar se volta para si e ela enxerga a si mesma com blusas claras e cabelos compridos. O que dá a ideia de que sua memória se volta novamente para o passado, porém, ao invés de ver seus familiares e marido, ela se enxerga na juventude, quando seu corpo estava vivendo toda a potência do seu desejo e era desejado por outros corpos também. A sede volta, semelhante a sede do personagem do conto “O primeiro beijo”, sede aqui também é metáfora para desejo. A sede nela queima sua garganta.

O paralelo com o conto “O primeiro beijo” continua, pois Mocinha também encontra um chafariz, porém aqui ele não possui a forma de um corpo feminino, sua “pedra é negra e molhada”, negra como o corpo da protagonista que no início do conto é descrito como um corpo pequeno e escuro que já havia sido alto e claro. Sendo assim, o chafariz aqui não é o

outro, é um reflexo da própria protagonista e está molhado por causa da água, assim como Mocinha está molhada por causa do desejo que a visão do homem provocara. No chafariz, Mocinha vê uma negra reunindo as mãos em conchas cheias de água para beber, tal qual Lóri encheria de água do mar. Se a água é pulsão de vida, é presença forte de Eros, beber a água é ficar cheia da potência desse deus. Esse deus é forte e violento. Deve ser por isso que a água dá pesadas voltas no estômago de Mocinha. Ela não estava preparada para sorver tanto desejo em um gole só. Essa água acorda pequenos reflexos no corpo da personagem como se fossem luzes.

Mocinha ganha então luzes dentro do seu corpo, assim como Bertha Young no conto “Êxtase”, de Katherine Mansfield que sente um êxtase absoluto, “como se tivesse engolido um pedaço luminoso daquele sol da tarde e que ardesse em seu peito, irradiando uma chavinha de centelhas em cada partícula, até cada uma das pontas dos dedos...” (MANSFIELD, 2016, p. 11). Conforme Monica Maia, a tradutora dos 15 contos escolhidos de Katherine Mansfield, “os contos de Mansfield marcaram a escrita de Clarice Lispector desde a juventude” (MAIA, 2016, p. 10). Para reforçar o paralelo e as palavras de Monica, somente as palavras da própria autora seriam capazes de dizer tanto. Para tanto, basta ler o último parágrafo da crônica “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas” presente em *A Descoberta do Mundo*:

aos 15 anos com o primeiro dinheiro ganho com trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhee quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E, de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E contendo um estremeamento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era uma anônima, sendo, ao contrário, considerada uma das melhores escritoras de sua época: Katherine Mansfield. (LISPECTOR, 1999, p. 453).

Para Nádia Battela Gotlib, a obra de Katherine, Monteiro Lobato e Herman Hesse aparecem na referida crônica como “emblema de um ingresso ou de uma iniciação num novo universo da fantasia – e da ficcionalização” (GOTLIB, 2013, p. 109). Sendo assim, é difícil negar a influência e a semelhança de estado de ambas personagens, com o diferencial de que Mocinha já apresenta em sua composição algo de trágico devido sua velhice e sua solidão no mundo, pois, mesmo quando estava na casa da família que a acolheu, Mocinha vivia isolada de todos e, quando estava em contato com os outros, elas mesma se isolava em suas lembranças na tentativa de se prender ao passado e talvez adiar a morte.

A solidão é um dos grandes temas na obra de Clarice e, quando a velhice é a fase da vida da personagem, fica praticamente impossível não abordar. Segundo Bataille, “o

erotismo deixa o indivíduo na solidão, pois se trata daquilo de que é difícil falar. “Por razões que não são apenas convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público” (BATAILLE, 2017, p. 278). Sendo assim, essa experiência erótica de Mocinha ao ver o homem e se lembrar da sua juventude quando tinha um corpo desejante é bem característica do erotismo, porque a personagem vive a fantasia na sua mente e o erotismo não deixa de se mover através da fantasia. E, quando essa experiência é passada para o leitor, é também através da fantasia criada pela linguagem de Clarice. Esse momento, então, não é fantasioso apenas para Mocinha, mas para todos os envolvidos nele.

Após sentir seu corpo iluminar em pleno êxtase, a personagem caminha um pouco mais até sentar-se “numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar” (LISPECTOR, 1998, p. 38), seu corpo nesse momento é a plenitude da pulsão de vida, mas também está exausto como um prelúdio da morte. Afinal, sabe-se que a pulsão de vida e a pulsão de morte de Freud (2017) não são conceitos contraditórios ou eliminatórios, pois vida e morte dialogam o tempo inteiro; na verdade, estão conectadas. De um lado, existe a pulsão de vida, que leva as pessoas a buscar o prazer, a criar, a realizar os anseios mais importantes; e, de outro, a pulsão de morte que conduz ao isolamento, à solidão, à estagnação e à morte. Ambas são responsáveis pela manutenção da vida da humanidade, pois todas as ações do homem são resultantes da combinação dessas duas pulsões. Unidas, elas mantêm o corpo humano em equilíbrio, pois a pulsão de vida impulsiona o sujeito a obter o prazer a qualquer custo e, se não houver a interdição da outra pulsão, o resultado pode ser a morte. O princípio do prazer é, portanto, transgressor e necessita de uma interdição para não resultar em morte.

No entanto, Mocinha saboreia seu prazer sentada debaixo da sombra de uma árvore, enquanto Clarice utiliza da metáfora do abismo duas vezes no mesmo parágrafo: “tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada” e “a estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Repetir em Clarice nunca é gratuito, há sempre uma ênfase maior na palavra dita e repetida. Conforme Evando Nascimento, “a autora costumava, quando criança, brincar junto ao abismo do Capibaribe, e isso deixou a marca em sua ficção, pois muitos de seus personagens se encontram à beira ou já caíram no abismo” (NASCIMENTO, 2012, p. 204). Mocinha é quem está na ponta do abismo da vida, inteiramente cansada de tanto caminhar e sorrir pelo mundo. Então, ela encosta a cabeça no tronco da árvore e morre, caindo, portanto, no abismo de Clarice. Segundo Bataille:

a morte de alguém é correlativa ao nascimento de outro alguém, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. (BATAILLE, 2017, p. 79).

Sendo assim, esse conto não finaliza de um modo triste, uma vez que a morte de Mocinha é a condição para a vida de outros seres, talvez mulheres iguais a ela que, ao envelhecer, não se lembrarão, muitas vezes, do paletó do marido, contudo, lembrarão da sua imagem masculina. E, ao verem outra imagem de homem na rua ficarão com o corpo completamente erotizado, no dizer de Elódia Xavier (2007), é que esse corpo envelhecido guarda em si uma memória erótica de seus amores, de seus prazeres, dos seus calores, desejos e vontades. A velhice modifica a forma do corpo, embaralha as lembranças, confunde os outros com sorrisos, mas não apaga as sensações que o corpo guarda na pele.

4 LAÇOS CLANDESTINOS: INTERDITO E TRANSGRESSÃO NAS PERSONAGENS DE CLARICE EM CONTATO COM O OUTRO

“Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria.”

(Clarice Lispector, “Restos do Carnaval”, 1998, p. 28)

4.1 Gozo transgressor

Sabe-se que a arte é um dos processos humanos circunscritos no domínio de Eros. Segundo Lúcia Castello Branco, há uma relação erótica prazerosa entre a obra de arte e o leitor, pois a arte possibilita o prazer pelo prazer, o gozo com o fim em si mesmo. É possível identificar a presença de Eros em todos os contos escolhidos para análise e ao longo de toda a obra clariceana, pois a escrita de Clarice promove o gozo estético. Em “Felicidade Clandestina”, contudo, não há apenas o gozo estético, há o gozo em todas as suas possibilidades e ligado a ideia de repetição. No conto, não é possível o gozo fálico, visto que a protagonista ainda pertence a infância, assim é no laço com o livro ou com a literatura que a menina encontra e reencontra o gozo perdido. Para Lacan, “gozar é usufruir de um corpo. Gozar é abraçá-lo, é estreitá-lo, é picá-lo em pedaços” (LACAN, 2012, p. 31). Em outras palavras, gozar é entrar em contato com um Outro e decifrar-se no Outro.

Em *O Infamiliar*, Freud aborda o tema do duplo para tratar da ambivalência e da proximidade entre o infamiliar e familiar, considerando o infamiliar como algo que foi doméstico, isto é, da ordem do íntimo. Mesmo assim, o conceito de alteridade não foi desenvolvido por Freud. O responsável por desenvolver diferentes modalidades de Outro em sua obra foi Jacques Lacan, que percorreu o discurso do Outro com a mesma intensidade em que estudou a linguagem em paralelo com o desejo. Para Lacan, existe o ‘pequeno outro’, o semelhante, igual ou rival, o duplo de nós mesmos, mas este não está a altura de representar aquilo que se encontra na função do Outro, isto é, aquilo que não é o mesmo, o idêntico, o um, o ‘grande Outro’. Esse último é grafado com letra maiúscula e se refere à simbologia de um lugar que permite que o eu enxergue a si mesmo como em um espelho, mais ainda, como se a mensagem que estava guardada dentro do sujeito fosse transmitida ao Outro e resgatada através do inconsciente.

Então, quando o indivíduo se encontra diante do grande Outro, ele está diante de si mesmo, mas não um eu cujo conhecimento ele domina. O grande Outro revela um eu

envolto por seus mistérios. Muitas vezes, essa mensagem vem através dos sonhos, atos falhos, mas também através de representantes inusitados que indiciam o inconsciente a mostrar um Outro. Esse grande Outro não é necessariamente um indivíduo corpóreo; desse modo, pode ser de carne e osso ou não. Em Clarice, o Outro pode ser um livro, um menino, uma estátua, um cego, um búfalo, um homem, um inseto, um mendigo, um amante, o mar, ou seja, ele pode assumir infinitas formas, mas a função é sempre a mesma: a de revelar o eu de cada personagem a si mesmo através dessa alteridade.

Para Castor Bartolomé Ruiz, “a alteridade não é uma opção do ser humano, mas uma condição de possibilidade para existir como pessoa” (RUIZ, 2003, p. 56). Desse modo, cada indivíduo estabelece uma viagem de autoconhecimento através do Outro. É preciso o contato com o Outro não para desvendá-lo, mas para dialogar com si mesmo. Pode-se tomar como exemplo a narrativa do mito de Narciso, que conhece a si mesmo ao enxergar sua face na fonte e se apaixona pela própria imagem. Segundo Cavalcanti “este espelhamento cria nova oportunidade de auto-reflexão (CAVALCANTI, 1992, p. 211). O homem e o mundo estão num eterno diálogo em que um reflete o outro.” Essa contemplação é tão intensa e doentia que resulta na morte do rapaz que perde o ânimo para fazer qualquer outra coisa que não seja admirar esse ser que tanto o espanta e o atrai.

Dessa forma, percebe-se o quanto é forte a imagem do outro nesse mito, seja Narciso para as ninfas ou Narciso para si mesmo. Cada indivíduo necessita irremediavelmente que o outro o complete. Conforme Augras, “o outro fornece um modelo para a construção da imagem de si. Por ser outro, contudo, ele também revela que a imagem de si comporta uma parte igual de alteridade” (AUGRAS, 1986, p. 56). Em outras palavras, o eu necessita do outro para compreendê-lo, mas na tentativa de compreender o outro, a revelação acaba sendo de si mesmo configurando o mito do duplo, que “está diretamente relacionado com a construção da identidade do homem, uma vez que a constituição de si mesmo se dá num processo de construção entre o eu e o outro” (SILVA, 2013, p. 37).

Consequente dessa relação entre o eu e o outro, surge a imagem do duplo em que Mello diz que:

a literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no modelo da personalidade. (MELLO, 2000, p. 123).

É importante lembrar algumas obras literárias, tais como *O Retrato de Dorian Gray* (2012), de Oscar Wilde, cujo jovem Dorian também se apaixona pela própria imagem representada em um quadro fruto de admiração do próprio artista. Assim, a pintura é esse

outro perdido de Dorian, que se encontra fragmentado. Já em *Tutaméia* (1976), no conto “Retrato de cavalo”, de Guimarães Rosa, o efeito da representação é diverso, pois, percebe-se que um retrato não pode expressar os profundos sentimentos humanos, porque, apesar da tradição popular acreditar que ele é capaz de aprisionar uma alma, sabe-se que ele não possui o poder de roubar a essência, a identidade e, sobretudo, a intensidade dos sentimentos que são próprios do real e são inexistentes em uma mera representação. De qualquer forma, há o conflito entre o eu definhando e o outro glorioso na tela, de modo que o dono sequer deseja ver a pintura.

Os conflitos entre o eu e o outro se potencializam através da dinâmica do olhar, é como Cecília Meireles (2001), no seu poema “Retrato”, interroga “- Em que espelho ficou perdida a minha face?”. Em “O espelho” (1962), de Machado de Assis, ocorre o contrário, o personagem Jacobina só se reconhece quando vê o seu reflexo vestido de alferes da guarda nacional. É nessa falta e incompletude do eu que se instauram os grandes conflitos das personagens clariceanos na busca pelo grande Outro que fica mais evidente quando entende-se que:

Ao pensarmos o Outro, com maiúscula, estamos ampliando as possibilidades de seu sentido, justamente para não reduzirmos as múltiplas esferas a que ele pode reportar: as identidades culturais, as representações ideológicas, os espaços territoriais, as práticas discursivas, as instâncias de poder, as instituições, as manifestações artísticas, as relações amorosas e familiares. Enfim, desde o âmbito confinado da individualidade àquele que se estende a domínios mais abrangentes e incapturáveis, o Outro é essa instância cujo modo de ser é o próprio devir e, assim como o Eu, propõe-se como identidade móvel, permutável, em busca de afirmação. (DIAS; OLIVEIRA&PITERI, 2010, p. 7-8).

Enxergar o grande Outro como essa identidade móvel é fundamental, pois existem diversas maneiras de indiciar o inconsciente a produzir o grande Outro que se relaciona com o eu de forma simbólica, como um enigma, por isso que ele é o próprio devir, inapreensível e inconstante como o próprio Eros. Ver o grande Outro como esse devir, para Maria Elenice Costa Lima, é “aproximá-lo cada vez mais da esfera literária.” (LIMA, 2012, p. 30). Essa aproximação é pertinente à medida que os estudos de Lacan dialogam com os estudos sobre linguagem, visto que o inconsciente para ele é estruturado como uma linguagem (LACAN, 2008, p. 22).

As pulsões também se estruturam em termos de linguagem. Erotismo é linguagem cheia de metáfora. A fantasia é elaborada a partir de uma cadeia de significantes articulada pelo sujeito simbólico. Assim, o gozo reside entre o desejo e a fantasia, assim como a narrativa de “Felicidade Clandestina” que paira entre o desejo de ter o livro de Lobato e a fantasia vivenciada ao obtê-lo.

Há, portanto uma verdadeira fascinação em torno desse objeto de desejo, o livro *As Reinações de Narizinho* (1993), de Monteiro Lobato; esse Outro que é descrito antes mesmo da protagonista tê-lo em suas mãos. Ela deseja clandestinamente esse livro e basta imaginá-lo que ela já entra na perversão. A perversão dessa leitora é não se contentar apenas em ler o livro, mas desejar devorá-lo com os olhos, tê-lo, envolver-se nele, tornar-se um. Ao afirmar que se trata de um livro para viver com ele, em seguida a narradora acrescenta “comendo-o, dormindo-o” (LISPECTOR, 1998, p. 10), é bastante interessante essa escolha de colocação pronominal, pois insinua mais do que um comer com ele ou dormir com ele. A menina desejar comer o livro e dormir o livro, e, como esse último não faz sentido, interpreta-se que não se trata de desejar mera companhia, mas almejar juntar-se a ele, tornar-se parte dele e vice-versa. Essa menina não vê o livro, ela o enxerga. Há uma diferença descomunal entre ambas ações, conforme o psicanalista lacaniano Juan David-Nasio: “a visão é o contexto em que se desenvolve, emerge, surge o olhar; e é precisamente no campo global da visão – formado de imagens – que vai surgir o olhar, num momento particular: o momento da fascinação” (NASIO, 1995, p. 18). A menina não vê um livro grosso e o deseja, ela o enxerga e essa imagem a fascina, porque a envolve sentimentalmente com o livro. A flecha que a prende ao livro, a esse grande Outro, não a entrelaça apenas à imagem do texto literário, mas também do corpo que as carrega, esse corpo-livro. É Eros que conduz esse olhar e instaura o desejo.

Entretanto, o livro é um objeto de desejo interdito e desejá-lo é querer transgredir de imediato. Afinal, a literatura se encontra nos domínios do interdito, mas também da transgressão. Um e outro estão conectados e a vida humana querendo ou não faz parte disso. Derrubar as barreiras do interdito é o que provoca o gozo, a simples ideia da possibilidade dessa transgressão já seduz.

Se o “corpo-livro” seduz é porque foi capaz de atingir os sentidos da menina. A expressão “corpo-livro” fortalece a ideia de que o objeto de desejo não precisa ser obrigatoriamente de carne, pois, conforme Silva, esse grande Outro pode ser “uma coisa, um sujeito de carne ou um corpo etéreo” (2018, p. 15), porque não importa sua matéria, o importante é tocar o sujeito nas suas entranhas e favorecer a imaginação poética. Paz afirma que “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12). A poesia aqui representa a Literatura protagonizada no conto pelo livro *As Reinações de Narizinho*. Não há oposição entre erotismo e literatura, ambos se complementam. A partir da leitura de Paz,

pode-se concluir que o texto literário transgride e seduz. Dessa forma, se a literatura for considerada erótica, a transgressão é ampliada.

Esses paralelos podem parecer absurdos, mas não são, de modo que as narrativas clariceanas lidam com o humano e com a complexa armação da existência. No conto clariceano não é só o texto literário que seduz, mas a própria forma do livro. Assim, o livro também transgride porque rompe com o propósito para o qual foi feito. Ele não é um simples suporte do texto, mas é também o corpo que será abraçado e estreitado contra o peito tal qual Lacan definiu. Na relação entre sujeito de corpo desejado pouco importa do que é feito esse corpo, pois são as sensações que ele provoca no sujeito que verdadeiramente importam. Porém, quando esse corpo é um livro e a literatura por si só já carrega em si um forte laço com Eros, importa as sensações e também o corpo, uma vez que esse corpo-livro é evidenciado com múltiplas potencialidades de desejo.

A fascinação, sem dúvida, surge no momento em que essa menina se reconhece nesse Outro, quando ela o toma em seus braços inesperadamente após a atitude generosa da mãe. Aliás, o inesperado é uma característica forte nas narrativas clariceanas, conforme afirma Marina Colasanti no posfácio da reedição comemorativa de *Felicidade Clandestina*, por ocasião do centenário de Clarice Lispector:

O inesperado aguarda as personagens de Clarice, que se encaminham em uma direção e se deparam com outra, num cotidiano feito de esquinas atrás das quais tudo pode se ocultar. Esse inesperado se anuncia no texto antes mesmo do fato, obrigando o leitor a avançar às apalpadelas como se cego, tão à beira do abismo quanto as personagens. (COLASANTI, 2020, p. 156).

O inesperado em “Felicidade Clandestina” é a mãe desconhecer toda a situação que envolve sua filha e a garota que vai a sua casa todos os dias. Inesperado também é para o leitor descobrir que o livro jamais havia sido lido pela dona dele, e, para a protagonista, é a possibilidade de tê-lo pelo tempo que desejar. Não é interessante se deter na busca por dicotomias, como masculino e feminino nessa narrativa, embora o livro seja um substantivo masculino, é ele quem é carregado nos braços. Então, a narrativa transgride mais uma vez, porque é o feminino quem o conduz. É ela quem determina o tempo e o lugar em que ocorrerá a leitura. Nesse enlace menina/livro, conforme o leitor passa a aprender sobre o livro, desvenda aos pouquinhos a natureza íntima dessa menina. O livro é grosso, enquanto ela é esguia. Ele permanece todos os dias intocável na estante de sua dona, enquanto a protagonista segue sempre pulando pelas ruas de Recife, indo e vindo diariamente em busca da promessa que nunca se cumpre.

É por isso que no momento em que a protagonista ganha a posse do objeto de desejo pelo tempo que ela desejar, inicia a descrição de longas cenas de gozo. Aqui o gozo não corresponde à definição romântica de amor e nem possui o falo como único significante. Esse gozo é mudo, é secreto, é transgressor, é entre uma menina e um livro. Segundo Lacan, no *Seminário 20* (2008), gozar é usufruir de algo, isto é, ao utilizar a metáfora da herança, ele diz que ela deve ser aproveitada, mas não em excesso. Assim, o gozo deve ser controlado. Desse modo, Lacan não nega a herança freudiana em seus estudos, mas dialoga com Freud, pois a noção de gozo irá juntar-se à pulsão de morte.

Retornando à metáfora da herança utilizada por Lacan, se o herdeiro gastar demais, ela chegará ao fim e ele jamais poderá retornar ao prazer que sentiu no momento em que a recebeu. Portanto, o gozo deve ser controlado, mas realizado repetidamente, a fim de retomar a sensação inicial do primeiro gozo. Para tanto, há a necessidade de um Outro formando uma alteridade, mas não com a crença de tornar-se um só, como se não houvesse totalidade em cada parte. Nesse ponto, Lacan atualiza a herança platônica no que se refere à busca pela unidade perdida discutida em *O Banquete* (1987). Antes dos estudos de Lacan, havia a crença única no gozo fálico, mas o falo não permite gozar da totalidade do corpo. Existe um gozo além dele, é o que se pode perceber no final de “Felicidade Clandestina”, quando a menina recebe o livro em silêncio, em gozo mudo, isto é, um gozo em que ela não é capaz de dizer palavra alguma. Afinal, “não se pode dizer tudo” (LACAN, 2008, p. 28). Ela caminha devagar e comprime o livro contra o peito. Ela precisa senti-lo. São dois corpos afinal se tocando. Ela não calcula o tempo gasto, porque não é possível mensurar a duração do gozo.

O processo de erotização do corpo feminino a partir do contato com o Outro, representado pelo livro, não finaliza no caminho da casa da amiga até a casa da narradora. Ele se intensifica na intimidade do lar. A menina, no entanto, parece ter sido advertida por Lacan de que não se deve gastar demais o gozo, pois quando chega em casa não inicia a leitura de imediato, antes finge que não tem a posse do livro, só para de repente se dar conta de que o possui. Para Lacan, “o gozo é mesmo o que tento tornar presente por esse dizer mesmo. Esse Outro, ele está mais do que nunca posto em questão” (LACAN, 2008, p. 45). Em outras palavras, assim como o erotismo põe o ser em questão, o gozo, para Lacan, põe o Outro em questão. A narrativa nesse momento não está centrada na menina, é o livro que detém o foco narrativo e o poder sobre a garota. Afinal, ela finge que não possui o livro para ter o susto de o ter. É preciso interrogar-se sobre esse “fingimento” que é da natureza da própria fantasia. No erotismo, o ser humano está o tempo inteiro fingindo ou fantasiando, desse modo, a literatura também é esse fingir-se que é real. Aliás, o real por si só já é fingimento ou criação.

A protagonista de “Felicidade Clandestina” utiliza da linguagem de Eros para experimentar a sensação da completude que o livro provoca nela. Daí vem o susto provocado pela consciência da existência do outro, do reencontro com o outro. É preciso afastar-se do objeto de desejo para na proximidade reviver as sensações do primeiro encontro. A mulher que narra e revive esse momento vivido quando criança sabe que jamais experimentou por tempo indeterminado a sensação de completude, por isso é importante resgatar esse momento na memória e rever a menina encarando, assustando-se e deliciando-se com a presença do objeto de desejo. Transgredir é, então, nesse momento, quebrar as barreiras da clandestinidade da felicidade e permitir-se ser feliz, sentir um gozo, revivê-lo, recriá-lo, rememorar-lo e eternizá-lo na escrita.

Lacan estabelece quatro pontos importantes no seu estudo desenvolvido no *Seminário 20*: gozo, o Outro, o signo e o amor. Esses quatro pontos estão interligados, pois é necessário o Outro para que haja gozo, cujo signo não é o amor. No conto de Clarice, o Outro é o livro, o gozo é estético, sensorial e mudo. E o signo desse gozo provocado pela leitura do texto de Clarice não é o amor, mas é a linguagem, visto que tudo começa e termina na linguagem.

Assim que a menina entra em contato com o livro após a boa mãe entregá-lo e dizer que ela pode ficar pelo tempo que ela quisesse; a menina entra em estado de fascinação, no dizer de Nasio e comprime solenemente o livro contra o peito. Esse ato mais uma vez refere-se ao livro, mas, ao mesmo tempo, diz respeito à menina. Comprimir um corpo junto ao seu é sinônimo de posse, mas também de desejo, de gozo, de união, como se agora ela pudesse finalmente pertencer a ele. Nesse momento, o peito da menina está quente e seu coração pensativo. Peito e coração são o duplo de um só, tal qual ela e o livro, mas estar quente é da natureza do desejo, do erotismo, das sensações, é tato e gustação, como se ela tentasse comer o livro com os olhos, com as mãos, e queimasse a língua. Peito quente refere-se também a um estado de puro afeto e proteção. É ela quem protege o livro contra o peito, ou ele é uma espécie de escudo para ela? É provável que seja ambos. “Coração pensativo” é uma imagem difícil de criar dentro de um texto e dentro de uma tradição romântica que afirma de maneira categórica que o coração age sem pensar, por representar o sentimento cego e desmedido, distante da racionalidade. Clarice, no entanto, constrói um coração que pensa, assim ela atribui racionalidade a esse sentir. A menina reflete sobre suas emoções. Esse amor da leitora e do livro não é idealizado. Ela sabe o que quer e, acima de tudo, reconhece em si as mudanças que esse Outro reproduz nela, então ela adia o gozo.

O antepenúltimo parágrafo de “Felicidade Clandestina” é o principal trecho para investigação desse enlace amoroso entre a menina e o livro. Junto dele, ela está o tempo inteiro à deriva. Ela muda seus atos a fim de renovar suas sensações e se deparar com uma nova face de si mesma refletida no livro, no contato e no fingimento encenado com ele. A narradora confessa que:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

O enlace da menina com o livro é da ordem da fantasia e da clandestinidade. Nota-se que nessa descrição quase nada é dito sobre o livro, a não ser que suas linhas são maravilhosas, porém ele está presente o tempo inteiro. O que realmente interessa não é o conteúdo desse grande Outro, mas o que revela do sujeito envolvido por ele. Sabe-se, então, que a menina transforma o contato com o outro em um instante repleto de euforia e medo. O primeiro sentimento acarretado pela intensa excitação de finalmente ter em suas mãos o objeto de desejo e o segundo pelo receio de conhecer por completo esse mesmo objeto. Adiar o gozo é também adiar o momento de descobrimento do Outro ou de revelação de si mesmo. Se o Outro diz mais sobre o eu do que sobre ele mesmo, então, a menina cria as dificuldades tanto para retomar o primeiro gozo quanto para evitar se dar por completo. Barthes diz que cada vez que tenta analisar um texto que o deu prazer, não é a sua “subjetividade” que ele encontra, mas o seu “indivíduo” (2015, p. 73). Logo, quando a menina abre o livro e se deixa envolver pela leitura, depara-se com o seu “indivíduo”, com o que há de mais íntimo em si. O livro é como um espelho com poderes extraordinários, pois não revela apenas a superficialidade da menina, mas também sua individualidade. A própria escolha do livro já indica muito sobre essa menina. Ela, que é esguia e necessita de um livro grosso. O outro é o avesso do eu, mas principalmente a parte que falta. Afinal, todo enlace de amantes surge a partir de uma falta. Todo corpo deseja o que lhe falta.

Ao final da narrativa, o livro cede lugar para o amante, mas não importa de que substância um corpo é feito, desde que ele provoque o gozo. Não se sabe se esse amante trata-se apenas de um outro, mas não do grande Outro. O que se sabe é que a menina cresceu e que as mudanças que o livro provocara nela foram tão fortes e intensas que fizeram com que ela já adulta retornasse para a infância, deitasse na rede do passado e sentisse junto ao seu corpo o corpo do outro, o outro-livro, o grande Outro capaz de deixá-la em êxtase puríssimo. Esse

erotismo entre o livro e a leitora permanece na memória da narradora. Ao final, tudo se transforma em linguagem e a memória resgata essa experiência de felicidade ou gozo exatamente através da palavra, pois após criar inúmeros obstáculos para o gozo, com o intuito de não gastá-lo completamente, a menina se dá conta de que esse gozo ou felicidade sempre será clandestino, portanto, interdito para ela, por isso deve ser sentido no silêncio e aproveitado ao máximo através das sensações.

O livro, ao final, tem seu sentido ampliado e o objeto de desejo se transforma porque a menina também se transforma. Ela não é mais a garotinha adiando o gozo infantil, ela agora é uma mulher e o Outro é o seu amante, mas ela já experimentou o gozo clandestino, ela não irá se conformar com o simples gozo fálico.

Foi dito que a arte sustenta a realização do prazer pelo prazer provocando o gozo estético que é bastante encontrado no carnaval, cuja festividade representa o tempo da transgressão dos interditos ou, conforme Bataille, “o tempo da licença sexual” (BATAILLE, 2017, p. 283) e, desde meados do século XIX, possui seu lugar garantido nas ruas de diversas cidades brasileiras, entre elas Recife, cenário da narrativa clariceana intitulada “Restos do Carnaval”. Esta festa tradicional, assim como a literatura, representa o interdito e inspira a transgressão da pequena personagem que se encontra na fase de “mulherzinha”, expressão de Clarice para designar a menina/mulher de oito ou nove anos que vive envolvida pela atmosfera de desejo de mudança, afetos reprimidos, intensa felicidade e, paradoxalmente, um pouco de medo, tristeza e inveja. Esse universo da falta se completa na tentativa de ser outra durante o carnaval. A menina almeja utilizar a agitação da cidade entre serpentinas e confetes para pintar o seu rosto, vestir sua fantasia e viver, pelo menos, durante aqueles dias mágicos a transgressão carnavalesca de experimentar outras existências. Ela almeja escapar da meninice.

Segundo Vera Moraes (2013), Eros representa o encanto adiado em “Restos do Carnaval”, isto porque Clarice não constrói contos de fadas; ela mesma já demonstrou dificuldade com inícios cristalizados como o “Era uma vez”. Sendo assim, a personagem visita seu passado e o confronta com olhos de adulta que recria o vivido e devolve a memória transformada ao leitor.

O carnaval surge na narrativa logo após a imagem construída das beatas voltando da igreja com o véu cobrindo o rosto. O véu das beatas é substituído pelas máscaras carnavalescas, uma e outra escondem a face do indivíduo. A protagonista mantinha um medo vital e necessário pelo uso das máscaras, pois o ser humano está o tempo inteiro cobrindo seu rosto com as máscaras impostas pela sociedade, pelo sagrado ou para esconderem sua proximidade e desejo pelo profano. Assim, agora o mundo interior dessa menina não é

formado por duendes e príncipes encantados, pois ela já é adulta e reconhece os rostos por trás das máscaras, sabe que cada pessoa esconde seus medos e seus mistérios.

O trágico da narrativa é que a personagem só tem permissão para participar da festa como *voyerista*, mas tem limite de horário para sair da escada do sobrado que é o lugar da plateia a ela destinado. O interdito existe por causa da doença de sua mãe. Com a presença da enfermidade rondando dentro de casa, é impossível atentar para os desejos de uma criança que se contenta em ter os cabelos frisados, ruge no rosto e batom vermelho nos lábios. É fundamental perceber que o erotismo se manifesta nesse conto de forma gradativa, e cada detalhe constrói a atmosfera de transgressão que o carnaval provoca. O detalhe da maquiagem da menina simboliza a construção da sua máscara de mulher.

O gozo da menina se multiplica em um carnaval específico em que além de ganhar cabelo frisado e maquiagem, ela ganha fantasia de rosa feita com o restante do papel crepom da fantasia de sua amiga. Conforme Nádia Battella Gotlib, “a festa encarna o papel da própria representação pela fantasia e os efeitos dessa representação fantasiosa – ou dessa ficcionalização” (2013, p. 74). Essa representação fantasiosa, no entanto, não remete apenas à participação da menina em uma festa popular, mas é o momento de maior transgressão da personagem, pois, fantasiada, ela assumiria uma outra identidade. Ela deixaria de ser a menina com mãe doente em casa para se transformar em uma mulher com seus mistérios. Com cabelo frisado, batom bem vermelho, quem iria suspeitar que se tratava da mesma pessoa? A fantasia cumpriria o papel de apagar o interdito. Entretanto, a fantasia é de papel crepom, frágil como uma pétala de rosa, e pode ser rasgada se a menina não tomar cuidado. Paradoxalmente, a fantasia metaforiza a fragilidade da infância exposta aos males da vida adulta. O receio de não quebrar esse interdito da infância e aproveitar com prazer a festa faz com que a menina imagine tudo o que pode funcionar como obstáculo para a realização do seu desejo, tais como a chuva, que poderia destruir sua fantasia e, principalmente, expor seu corpo nu.

Ao invés da chuva, quem interdita os preparativos da menina é a mãe que, de súbito, piora e a menina é forçada a ir comprar remédio na farmácia às pressas com o rosto nu, ou seja, com a infância exposta e sem sequer poder ter cuidado com a frágil fantasia. Afinal, mais frágil que a roupa de papel crepom era a saúde da mãe. O medo se manifesta na menina de forma dual, pois de um lado havia o medo de perder a mãe, e, de outro o medo de perder o carnaval. Parece egoísmo enxergar esse outro lado de forma tão significativa, mas, na verdade, o carnaval é mais que uma transgressão, pois ele é uma representação de liberdade, é o desprendimento da infância e de toda a apatia que ela carrega em oposição à vida adulta.

Ao invés de pertencer à festa, a menina se torna um elemento estranho à cena, correndo para salvar sua mãe enquanto os outros gritam e sorriem ao som das marchinhas de carnaval. Essa cena dialoga com a análise de Ricardo Iannace, em que ele traça um paralelo entre as narrativas clariceanas e as lobateanas, e constata que em ambas histórias o sonho é transitório, pois

embora muitas vezes entremeado a um clima de euforia, a uma certa motivação para com a vida, no que esta ainda parece oferecer de novo, o sonho converte-se em desilusão, transformando em contido desencanto, como se um alumbramento instalado no interior das personagens se aquebrantasse em curta fração de tempo. (IANNACE, 2001, p. 53).

Ou seja, Clarice insere sua personagem em um momento de gozo intenso e depois corta, como se seguisse também aquela ideia de que não se deve aproveitar demais o gozo, lançando a protagonista em um momento trágico e quebrando a expectativa não apenas da menina, mas também do leitor, que se entrega à fantasia do narrado. Após o retorno da farmácia, a irmã penteia e pinta a menina, mas algo havia morrido nela. Para Bataille, o erotismo nasce exatamente do desejo de intensificar a vida de tal modo que torna o indivíduo próximo da morte. Porém, essa morte que a personagem experimenta não é a morte da experiência erótica que proporciona uma experiência de continuidade, pelo contrário, a personagem continua ainda mais descontínua e frustrada. Essa morte é a não realização do gozo, a perda do objeto de prazer metaforizado pelo carnaval. O gozo da preparação para a festa cede lugar a uma pulsão de morte sentida após o ocorrido com a mãe justo naquele momento tão especial, como se o destino quisesse realmente fazê-la sofrer tal qual a menina de “Felicidade Clandestina” em suas idas e vindas sem resultado à casa da dona do livro. Contudo, assim como o desfecho da primeira história é feliz, assim também é o dessa narrativa em que inesperadamente surge um menino de uns doze anos conforme é descrito no trecho do conto:

Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (LISPECTOR, 1998, p. 28).

A narradora denomina salvação o momento em que um menino a enxerga. É importante retomar Nasio, pois esse menino não vê a menina, mas a enxerga como mulher. Através desse grande Outro, ela realiza seu desejo de se tornar outra que não ela mesma. É possível que os restos do carnaval não sejam apenas uma referência ao que sobrou de material

para fazer a fantasia de rosa, mas que o título esteja ligado exatamente a esse momento de contato do eu com o Outro. Afinal, conforme Roefero: “‘restos’ podem ser entendidos como redenção, ou seja, quando não há uma extinção da felicidade, quando ainda ‘resta’ uma satisfação.” (2006, p. 88). Desse modo, é esse resto de satisfação que a salva, é essa atitude inesperada do menino que faz valer todo o carnaval com mãe doente. Retomando o dizer de Marina Colasanti sobre o inesperado que aguarda as personagens de Clarice, observa-se que a menina se encontra no abismo com a consciência de que carnaval com mãe doente não tem o mesmo brilho que ela imaginara. Porém, o menino surge para mudar o rumo dos acontecimentos e permitir que a menina veja o carnaval que ainda existe ao redor dela e, sobretudo, dentro dela. Ele surge para mostrar as pétalas de rosa que ela não é capaz de enxergar em si mesma.

Vale salientar os quatro vocábulos escolhidos para descreverem o gesto do menino: carinho, grossura, brincadeira e sensualidade. Ditos exatamente nessa ordem é como se obedecessem a uma gradação que confere à saída da infância para a vida adulta. Um menino, que para ela representa um rapaz, é o Outro que a envolve e que a enxerga do jeito que ela queria ser vista, mas devido à doença da mãe, encontrava-se incapaz de reconhecer. O último vocábulo toca intimamente na proposta da presente pesquisa, pois acentua a presença do erotismo na narrativa clariceana a partir de uma linguagem sutil, como vem sendo dito ao longo das análises. Isso também ocorreu nas últimas linhas do conto “Felicidade Clandestina”, em que o livro é transformado no amante futuro da narradora.

O contato com o menino, assim como o contato anterior com o livro, diz mais sobre a menina do que sobre ele. Pouco é dito sobre esse menino que surge do nada e vai embora. Não importa a identidade do Outro, importa é que ele revele para o leitor a identidade dessa menina que estava morta. Após atender a mãe, a garotinha não se sente nem criança nem mulher, pois uma criança não carrega nos ombros o peso que ela carrega. Acredita-se ainda que a infância não venha repleta de dores. Por outro lado, a maquiagem não havia sido finalizada, nem o cabelo frisado, ela tampouco se transformara em mulher. A menina fica perdida nessa fronteira até que o menino a encontre e revele para ela a sua verdadeira identidade. Através do Outro, o leitor também reconhece na menina que ela é sim uma rosa. Ser rosa no conto é tornar-se mulher, é renascer após o carnaval. Assim, o Outro nesse conto provoca esse renascimento que se dá através do olhar, pois não é possível dizer tudo.

Esse misto de sorriso e olhar simbolizam a descoberta e o autoconhecimento dentro do conto. O olhar é como um espelho que devolve a imagem, assim nas pupilas do

grande Outro, e a menina enxerga a si e se reconhece como rosa, constrói a sua identidade antes fragmentada, torna-se mulher diante do olhar do menino.

De acordo com Benedito Nunes, em seu livro *O Drama da Linguagem* (1995), em que ele elabora uma leitura sobre o processo de escrita clariceano: “num bom número de contos, associam-se a esse confronto, de natureza visual, os dois motivos, que são recorrentes nos romances de Clarice Lispector, *da potência mágica do olhar* e do *descortínio contemplativo* silencioso, este interceptando o circuito verbal”. (NUNES, 1995, p.88)¹⁰.

Em “Restos de Carnaval”, tem-se a presença das duas temáticas apontadas por Benedito Nunes, tanto a potência mágica do olhar, capaz de esclarecer para a protagonista a certeza de sua identidade questionada ao longo do conto, quanto o descortínio contemplativo silencioso, visto que ambos, eu e o Outro, confrontam-se em silêncio. O circuito verbal não é apenas interceptado como pontua Nunes, mas é inexistente ou simplesmente desnecessário. Através do olhar, a menina rompe com a realidade que a circunda e se volta para si mesma, encontra o seu eu perdido entre os dramas e problemas do outro que a fazem se sentir estranha no corpo de menina. O olhar do menino permite que ela escape da meninice e se reconheça como rosa, isto é, como mulher.

É sintomático destacar que o menino é o único personagem masculino do conto que possui um núcleo completamente feminino formado pela protagonista, a mãe, a irmã, a amiga e a mãe da amiga. O que diferencia o menino de todos os outros personagens que giram em torno da protagonista é que ele não a vira antes de estar fantasiada, e conhece apenas a imagem carnavalizada da garota. Dessa forma, é mais fácil para ela também se apegar à ideia de que ele a reconheceu. Ela estava “desencantada” e ele lhe devolveu o encantamento.

Porém, essa narrativa não é um conto de fadas, mas a história de uma menina que estava tão cheia da preocupação com a mãe, que já não é capaz de olhar para si. Todos os outros roubam um pouco de sua alegria, enquanto o menino surge sem tirar nada, pelo contrário, cobre os cabelos da menina com confetes que podem representar a alegria perdida com o estado da mãe. O outro aqui faz a protagonista olhar para si e entender que ela, mais do que uma filha com mãe doente, é uma rosa à espera que a identifiquem, porque não basta ser, é preciso ser notada e se reconhecer. Nesse conto o Outro é também o “Outro sexo”, tal qual Lacan assinalou no seminário vinte, mas ele não surge para complementá-la, apenas para impulsioná-la a ser ver inteira e não fragmentada.

¹⁰ Grifo do próprio autor.

4.2 Gozo transformador

A transgressão nem sempre é interdita por elementos externos ao indivíduo. Às vezes, o interdito é o próprio corpo que se reprime e não se permite conhecer a si mesmo. Marilena Chauí afirma que “nenhuma cultura lida com o sexo como um fato natural bruto, mas já o vive e compreende simbolicamente, dando-lhes sentidos, valores, criando normas, interditos e permissões” (CHAUÍ, 1984, p. 22). Assim como o sexo não é visto como natural, as mudanças no corpo feminino também não o são, pois a repressão sexual feminina vem sendo realizada desde muito tempo, conforme é ratificado por Marilena Chauí sobre o século XIX, quando as mulheres são vistas como “assexuadas, frígidas, feitas para a maternidade e não para o sexo” (CHAUÍ, 1984, p. 27). Não é à toa que a protagonista de “Preciosidade” paira entre o desconforto com o próprio corpo e com os corpos dos outros.

Nesse conto, acredita-se que o interdito é a própria personagem que se prende a uma rotina e a si mesma, desviando-se de mudanças e de contato com outras pessoas. No entanto, inesperadamente, esse contato existe e não apenas com um indivíduo, mas com dois ao mesmo tempo. É lógico que a personagem é confrontada com vários outros ao longo do conto, como os passageiros do ônibus que ela evita olhar, os colegas de classe ou, até mesmo, seus familiares, mas nenhum ganha destaque na narrativa porque nenhum entra em confronto direto com a personagem. Apenas os dois rapazes a confrontam e apenas eles a modificam, por isso representam juntos esse grande Outro.

A maneira de ser, de agir e de pensar da personagem vai ser fortemente modificada após esse contato violento com o Outro. Não é só a presença masculina ou humana que a modifica, mas o que esse episódio representa. O leitor só é capaz de entender as mudanças sofridas pela personagem analisando as “palavras”. Dessa forma, seja na análise do erotismo ou da presença do Outro na personagem, é necessário recorrer à linguagem. Ao ler o trecho descritivo do ataque dos dois homens à jovem, é fundamental perceber a representação do que é dito como análise da cena, para que seja possível criar uma análise da própria personagem, de tudo que a narradora escondeu até então, negou ou simplesmente desconhecia, mantendo a personagem alheia a si mesma.

O leitor não tem acesso a uma descrição realista dos fatos, mas a uma descrição pautada pelo medo e ansiedade de quem teme a todo instante o contato inesperado do Outro. Esse aspecto fica claro ao observar a criação das personagens clariceanas, como pontua Assis Brasil em sua obra intitulada *Clarice Lispector*: “o certo é que a visão interna do personagem, em relação ao mundo, tanto fornece os elementos externos que o rodeiam, impressionam e

marcam, como (o que é mais importante) a sua reação em face ao meio em que vive” (BRASIL, 1969, p. 52). Dessa forma, a partir da transposição dos pensamentos da protagonista, a narradora transcreve para o leitor a preocupação que a invade: “Fazei com que eles não digam nada, fazei com que eles só pensem, pensar eu deixo” (LISPECTOR, 2009, p. 89). Nota-se o pavor pela palavra, porque é a palavra que irá efetivar um reconhecimento da presença dela. Lacan diz que “o inconsciente é estruturado como linguagem” (2008, p. 22), e é por isso que a menina teme as palavras, porque não sabe se terá condições de lidar com as consequências do dito. Sem o dito, não há julgamento, não há consequências: há apenas silêncio e, sobretudo, a salvação de passar despercebida pelo Outro. Contudo, não é o que acontece. O corpo de ambos simboliza o texto que começa a ser escrito ao som das batidas de sapato.

O contato entre a menina e os dois homens é metonimicamente descrito, inicialmente pelas mãos, símbolo do contato do corpo do Outro na preciosidade intocável dela. Se dizer é atravessar uma barreira a qual ela não estava preparada, tocar é indescritível, é violável, é imensuravelmente sem explicação. Tudo o que se pode dizer é que esse encontro estava no destino da personagem, pelo menos é assim que ela conclui. A existência da palavra destino no texto de Clarice aprofunda o papel resignado da personagem, ao mesmo tempo que contribui para o surgimento de uma coragem até então não experimentada. Até que se inicia a descrição semelhante a uma dança de sapatos, conforme já foi comentado, o que instaura uma tensão na menina que fica atenta ao som dos sapatos e desvia o olhar do que eles de fato significam: a proximidade do outro, a consumação da violência corporal, o abandono da infância, o silêncio dos sapatos e a transformação da personagem.

Adiante, cabe salientar o arrependimento da personagem por ter arriscado olhar para os dois homens, pois, segundo ela, “enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito. Mas, tendo visto o que olhos, ao verem, diminuem, arriscara-se a ser um ela-mesma que a tradição não amparava” (LISPECTOR, 2009, p. 89). Esse trecho é crucial para entender o receio da personagem em conhecer o grande Outro, um Outro capaz de transformá-la de tal modo que ela passasse a ser um “ela-mesma que a tradição não amparava”. Lê-se esse trecho como o medo da personagem em olhar para si e se enxergar como mulher. Antes desse episódio, ela é um eu coletivo e desconhecido. É através do contato que ela deixa de ser um vulto na rua para eles, e eles deixam de ser corpos sem rostos. Tornar a experiência pessoal é muito mais do que dar um significado ao ocorrido, é dar um significado a própria existência. É difícil olhar para o Outro porque ela se vê no outro, o ato é refletido e, portanto, pessoal.

A narradora diz que a tradição não amparava o ela-mesma que poderia surgir desse contato com o Outro. Assim como o contato tem como consequência a “queda do primeiro dos sete mistérios que tão secretos eram que deles ficara apenas uma sabedoria: o número sete” (LISPECTOR, 2009, p. 89). É conhecida a simbologia bíblica que o número sete carrega, daí é possível compreender que permitir que o Outro invada o território do Eu é semelhante a cometer um pecado, é entrar em um espaço sagrado e cometer uma transgressão. O que se segue não tem explicação, porque é o abuso sexual.

Ela não olha os homens, ao invés de confrontá-los, “sua cara fica voltada com serenidade para o nada” (LISPECTOR, 2009, p. 90). O fato de ela preferir não olhar nos olhos dos violentadores é compreensível, porém a manutenção da serenidade no olhar dela é imensamente questionável. Contudo, isso é o que ocorre na maioria dos contos de Clarice Lispector, conforme esclarece Benedito Nunes, quando “o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe” (NUNES, 1995, p. 84). O momento de tensão corresponde exatamente ao ato da violência, em que a personagem resignada sabe que não adianta correr, gritar ou esboçar qualquer reação. O texto de Clarice amplia o significado da palavra “serenidade”, pois estar sereno não significa estar calma ou estar em paz, mas reconhecer sua condição de vítima solitária naquele momento, por isso é tão significativo o grito posterior da personagem afirmando que está sozinha no mundo.

O Outro nesse conto não se resume à representação de dois homens que atacam uma adolescente, mas o contato com eles simboliza o lugar em que a menina entrou em contato consigo mesmo e reconheceu sua condição feminina. Citando Freud com a “famosa frase apropriada por Simone de Beauvoir e hoje erroneamente atribuída a ela: ‘Não se nasce mulher, torna-se mulher’” (KEHL, 2018, p. 362), ao entrar em contato com o Outro, a menina torna-se mulher e, conseqüentemente, necessita de sapatos novos, tendo em vista o poder da metáfora dos sapatos criada ao longo do conto.

A transgressão se dá através dos sapatos que são descritos como objetos duráveis, “como se fossem os mesmos que em solenidade lhe haviam caçado quando nascera” (LISPECTOR, 2009, p. 84), pois, se, por um lado, os sapatos representam o elo forte com a infância que a impede de aceitar as mudanças que seu corpo está passando, por outro lado, também anunciam a sua presença nos lugares, tornando o todo invisível, segundo a perspectiva da personagem, visível para os demais, possibilitando a transgressão. Transgredir, nesse conto, é entrar em contato com o outro ou simplesmente provocar desejo no outro;

ambos completamente impossíveis na visão da personagem que, ao invés de lutar para romper os interditos, esforça-se para mantê-los firmes para que nada seja alterado. Em outras palavras, ela enxerga os sapatos de forma infantil porque gostaria de parar o tempo, porém, enquanto deseja o impossível, seu corpo se desenvolve e foge da rotina que ela mantém todos os dias.

Sabe-se que é possível tentar praticar as mesmas ações diariamente, mas não é possível manter o mesmo corpo de quando era criança, porque o indivíduo não tem controle sob as mudanças naturais pelas quais o corpo humano passa naturalmente ao longo do tempo. Se a menina não usa batom vermelho ou frisa os cabelos, como a precoce criança de “Restos de Carnaval”, seus sapatos adquirem personalidade e, através de sua dança própria, mostram ao mundo o que a menina tanto esconde, isto é, a descoberta da sua sexualidade e o despertar do desejo dos homens.

À luz da psicanálise, é possível aprofundar a reflexão em torno do poder atribuído a esse objeto inanimado que no conto ressimboliza o corpo como se fosse parte dele. Há uma personificação dos sapatos na narrativa ou uma junção do objeto ao corpo da personagem, logo, de forma metonímica, essa parte representa o todo. Vale ressaltar que na cultura oriental os sapatos são inteiramente relacionados ao erotismo. Chama-se “Lótus Chinês” os delicados calçados que representam a prática que consiste na quebra dos dedos dos pés das meninas, cujos pés são submetidos a inúmeras amarrações a fim de impedir o crescimento, pois, na sociedade chinesa do século X até o século XX, há o fetiche¹¹ por pé pequeno. Assim, quanto menor o tamanho do pé, maior seria a quantidade de propostas de casamento, visto que os “pés de lótus” eram considerados extremamente sensuais e valorizados, sobretudo, nas camadas mais altas da sociedade.

Curioso que os pés de lótus terminam por assumir o formato dos sapatos como se fossem um só. No conto também há uma união, mas não apenas dos pés aos sapatos. A narrativa evidencia tanto os sapatos da protagonista e, posteriormente, dos seus dois agressores, que em alguns momentos parecem metonimicamente representar as individualidades de cada personagem. Essa parte representa o todo e esse raciocínio é bastante compreensível se o leitor refletir sobre o gozo definido por Lacan, pois quando afirma que “o gozo, enquanto sexual, é fálico” (LACAN, 2008, p. 16), ou seja, tudo gira em torno do falo e não da totalidade do corpo. Falo não é sinônimo de pênis, mas de poder na dinâmica do desejo. A protagonista de “Preciosidade” não tem fala, nem falo, mas o sapato assume o papel de falo

¹¹ Conforme Freud, refere-se aos casos em que o objeto sexual normal é substituído por outro que guarda relação com ele, mas é totalmente inapropriado para servir à meta sexual normal. (...) O substituto do objeto sexual é uma parte do corpo geralmente pouco apropriada para fins sexuais (como o pé, o cabelo). (FREUD, 2016, p. 45).

e substitui a totalidade do corpo dela. Os sapatos da personagem possuem uma “dança própria” e são incontroláveis como as batidas do coração. Como a pulsão, nunca alcançam a sua meta, pois estão sempre em movimento.

Nesse ponto, a jovem em análise curiosamente apresenta um forte paralelo com a protagonista do conto “Os sapatinhos vermelhos”, de Caio Fernando Abreu, publicado pela primeira vez em 1988, no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Além da forte simbologia dos sapatos em ambos os contos, como o título do conto de Caio já anuncia, elas também estão vivenciando um momento delicado para a manifestação do erotismo: a solidão. Ambas sentem-se distantes de si mesmas: a personagem clariceana, por não aceitar o início dessa nova etapa da sexualidade feminina; e, a personagem de Caio, pela frustração do fim de um ciclo. Elas se interligam exatamente por uma estar no início e a outra acreditar que está no fim. A verdade é que elas estão perdidas e abrem espaço para que um outro se destaque e as oriente. Em “Preciosidade”, os sapatinhos são tão pequenos que parecem ser os mesmos desde o nascimento da jovem, em “Os sapatinhos vermelhos”, eles também são pequenos como pode-se perceber na descrição dos pés de Adelina (que mais tarde anunciará a identidade de Gilda): “uns pés pequenos, quase de criança, unhas sem pintura, afundados no tapetinho amarelo em frente à penteadeira” (ABREU, 2018, p. 465).

Nota-se que a expressão “quase de criança” também conduz ao mesmo universo semântico criado por Clarice, porém Adelina, diferente da jovem de “Preciosidade”, não deseja manter-se presa à infância nem tampouco ao relacionamento frustrado que chegara ao fim. Antes, ela olha os sapatos vermelhos como impulsos para o desabrochar de sua sexualidade. Após procurá-los insistentemente e finalmente achá-los, não os calça depressa. Como a menina de “Felicidade Clandestina”, adia o gozo e prepara-se com num ritual. Somente após tomar banho demorado, vestir uma meia calça preta, um vestido preto colado ao corpo, arrumar o cabelo e maquiar seu rosto, sente-se pronta para enfim calçá-los e tornar-se outra que não ela mesma. A protagonista de “Restos de Carnaval” já havia advertido sobre o uso das máscaras e são a elas que Adelina irá recorrer. Muda postura, muda aparência, mente sobre profissão e nome, enfim, assume outra identidade para então transgredir fazendo sexo com três homens ao mesmo tempo para, sujando o seu corpo, sentir-se de alma lavada. Adelina faz tudo isso sem tirar os sapatos, acredita-se que não apenas por eles serem bonitos, sexys e provocantes, e os parceiros de forma uníssona tenham pedido, mas porque, no fundo, ela sabe que nesse momento precisa deles para que a transgressão fosse completa.

Em oposição, a personagem clariceana pode tentar inutilmente interditar seu corpo e sua sexualidade, mas os sapatos possuem ruídos que a denunciam e incomodam. Se ela

pudesse, andaria com os ouvidos tapados para não ouvir os ruídos dos sapatos. No entanto, em casa, ela se liberta e não anda como soldado, pois encontra-se protegida pelas paredes do lar e não precisa tomar cuidado. Protegida pelos seus, a menina ousa, até mesmo, andar descalça na cozinha junto da empregada. Ao amanhecer, quando a rotina se inicia e tem que colocar os sapatos para ir à escola, a postura se enrijece e ela toda se transforma, pois aqui ainda não é uma transformação positiva que empodera o corpo feminino, mas que o retrai, porque, diferente da personagem de Caio, ainda não se sente pronta para deixar o ruído dos sapatos adquirir poder sobre ela. O andar duro, porém, não a protege dos olhares dos dois agressores, aliás, sapatos, visto que não são os homens que se aproximam da menina sozinha, mas o ruído dos seus sapatos. São os sapatos deles que se misturam aos dela, como se fossem corpos a se envolver.

É importante dizer que nem todo envolvimento resulta em gozo mútuo, afinal “o gozo do Outro, do Outro com A maiúsculo, do corpo do Outro que o simboliza, não é o signo do Amor” (LACAN, 2008, p. 11). Na perspectiva dos dois homens, é a menina que se configura no Outro, para eles é possível que haja um gozo momentâneo, mas não se pode dizer que esse gozo é recíproco e tampouco que envolve sentimento, visto tratar-se de uma forma de violência. Durante o momento que antecede a agressão, a menina cogita correr, mas correr seria errar todos os passos, ou seja, seria desobedecer ao caminho já previamente traçado pelos sapatos. Diferente raciocínio foi o deles, que cederam depois do fato consumado à “loucura dos sapatos deles em fuga” (LISPECTOR, 2009, p. 90).

A conclusão é confusa, pois não se sabe se o som dos sapatos dela são ocos, a calçada era oca ou se a menina é que era oca. Os sapatos da menina já não a sustentam. Ela havia sido tocada e todos os seus interditos transgredidos por aquelas quatro mãos perdidas em seu corpo. De início, ela ouvira algo semelhante a um sapateado de vitória, depois todo o som desaparece. Quieta, eivada em seu íntimo, finalmente a menina percebe que a dança dos sapatos havia finalizado porque não há mais saída, mesmo a contragosto, a sexualidade feminina havia sido descoberta, exposta e transgredida. A única solução encontrada pela personagem é romper o elo com a infância definitivamente, isto é, abandonar os sapatos velhos e exigir sapatos novos, pois uma mulher não pode andar com salto de madeira. Em outras palavras, uma mulher não precisa que uma parte substitua seu todo, porque ela já é inteiramente erotizada. Quando rompe com seus interditos, ela ganha sapatos novos. Assim, os sapatos cumprem seu papel erotizante, tanto no conto de Clarice quanto no de Caio. Ambas personagens transgridem, mesmo que em uma a transgressão seja quase uma imposição.

Ao final do conto, Clarice constrói uma das imagens mais poéticas do conto que se refere a transformação sofrida pela personagem após o encontro com o grande Outro ao dizer que “há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo” (LISPECTOR, p. 93). Sobre as construções poéticas em Clarice, Assis Brasil diz que:

uma das atrações estéticas da obra de Clarice Lispector é a que relaciona com um sem número de imagens poéticas, que marcam seu estilo, dão-lhe característica inconfundível, e servem, no plano da criação, para salientar o significado e a existência de suas criaturas e de seu modo artístico. (BRASIL, 1969, p. 95).

É evidente que o estilo de Clarice é marcado pela prosa poética, até mesmo, em momentos dramáticos, como o vivido pela protagonista de “Preciosidade”, essa poesia que é capaz de transformar uma adolescente violentada em fênix renascida das cinzas acentua a potência da palavra e a amplitude desse encontro dentro do universo ficcional criado nessa narrativa. A imagem da fênix atua em um plano simbólico e mostra o modo como a autora interpreta o mundo e cria uma dimensão sensorial na ficção. A menina que anda fazendo barulho com seus sapatos, após o contato com o Outro, ganha asas, vira ave mitológica, adquire sabedoria sobre si e sobre o mundo a sua volta.

A descoberta da sexualidade do protagonista do conto “O primeiro beijo” é bem menos traumática, mas não menos simbólica. Ao invés de um cenário de violação do corpo do outro, o conto apresenta ao leitor uma narrativa memorialista do primeiro beijo de um jovem. No entanto, esse não é um beijo comum, porque não foi compartilhado com nenhum outro ser humano, mas com um chafariz de pedra em formato de mulher.

Apenas após beber a água e abrir os olhos é que o menino percebe que se trata de uma estátua de mulher de cujos lábios jorraram a água que sacia a sede dele. Como já foi dito, o grande Outro não é necessariamente um corpo humano, pois não é necessário carne para que o contato se legitime. De todo modo, inconscientemente, o menino sabe que esse contato foi diferente, e o mais importante é o que ele faz com esse saber envolto com a confusão em torno desse ser pedra e, ao mesmo tempo, mulher. Não se trata da imagem do corpo feminino propriamente dita, mas a imagem que o garoto tem do corpo feminino. No conto, desloca-se a importância do corpo para a importância da linguagem, o Outro é linguagem. Ao mesmo tempo, esse outro é também pulsão, pois o menino deseja, tanto que “sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva” (LISPECTOR, 1998, p. 159). A sensação é forte no personagem porque o Outro nesse conto não é apenas elemento externo, pois a partir do momento que o menino bebe a água, o Outro passa a fazer parte dele, logo, o Outro também está dentro dele.

No entanto, é a partir desse Outro em formato de mulher que o menino começa a entender as próprias demandas do seu corpo. O jovem inicia, então, um processo de criação de significados de si a partir dos significantes do Outro. Dessa forma, cada conclusão que ele tira sobre o Outro, reflete também sobre ele a partir das mudanças que ocorrem simultaneamente em seu corpo. Ele entende que o líquido germinador da vida é oriundo da mulher, mas, ao mesmo tempo, seu corpo se transforma e ele sente dentro de si um líquido que se forma aos poucos. Enquanto o jovem reconhece que a estátua estava nua, também expõe suas dúvidas, suas inseguranças de rapaz inexperiente, despe-se também metaforicamente.

Porém, ainda que ele a veja como uma mulher e ela fisicamente remeta à imagem feminina, ele não é capaz de dar vida ao corpo dela. Então, ainda que de início pareça que eu e Outro podem mudar as posições como em uma comunicação ativa, é importante reconhecer que apenas ele se beneficia dela e não o contrário. O ciclo é imperfeito, conforme Élcio Luís Roefero pontua:

o que é necessário à vida advém não apenas da natureza, representada pela água, mas também de uma forma idealizada, construída, corporificada na estátua de pedra. O desejo, aqui, é natural, instintivo, mas precisa de uma conformação ideal para realizar-se. Há a necessidade ineludível de uma objetivação daquilo que é puro instinto, que se conformará numa imagem. No caso, parece que estamos frente à representação do eterno feminino — um ideal que é considerado real pelo menino¹². (ROEFERO, 2007, p. 42).

Mais uma vez a imagem do espelho pode ser inserida nessa interpretação à medida que ele enxerga nela não a imagem de si, mas a imagem da representação feminina que ele terá desse momento em diante. A estátua é o primeiro modelo feminino que ele enxerga, conecta-se e sente prazer. Roefero diz que o que é necessário à vida não é apenas a água, ou o líquido vivificador para usar uma expressão clariceana, mas também a idealização criada pelo personagem. Assim, o grande Outro, representado pelo Chafariz em forma de mulher, irá compor o imaginário feminino escasso até então para o personagem. Interessante a expressão “eterno feminino”, utilizada pelo autor, que constrói a ideia de que esse contato com o Outro é decisivo e serve de modelo para as experiências posteriores.

Diante disso, o desejo do Outro se coloca no conto como enigma, tendo em vista a natureza diversa desse Outro, o que estabelece um confronto com o enigma do desejo desse jovem. Afinal, é possível desejar o corpo do Outro, ainda que haja um abismo entre ambos?

¹² A pedra como símbolo do eterno é uma metáfora que não demanda muitas explicações, como podemos ver desde o exemplo bíblico, quando Jesus profere as palavras: “Tu és Pedro, e sobre essa pedra edificarei meu reino” (Mateus: 16:19) – (Nota do autor).

Na verdade, ao percorrer esse caminho do desejo em torno do eu e do Outro estátua, percebe-se quão importante para esse jovem é também o desejo de saber e sentir. Esse contato é enigmático, porque as respostas não virão da boca do Outro, mas através dele. A estátua não é meramente o duplo do menino, mas o seu mistério desejante.

Cabe salientar que o beijo possui “grande valor sexual em muitos povos (entre eles os mais civilizados), embora as partes do corpo nele envolvidas não pertençam ao aparelho sexual, constituindo a entrada para o aparelho digestivo.” (FREUD, 2016, p. 41). O beijo pode ser considerado uma forma de perversão por estar transgredindo a função original da boca e das mucosas, mas também pode ser considerado como uma ação natural devido a sua recorrência. Já a utilização da boca como órgão sexual é decididamente considerada como perversão na prática do sexo oral. Todavia, Freud não menciona o beijo em estátuas de pedra, eis aí o caráter inusitado da narrativa clariceana.

Em 1888, Oscar Wilde publicou o conto “O príncipe feliz” (2012), em que descreve o fabuloso encontro entre uma estátua coberta por folhas de ouro, olhos de safira e um rubi vermelho enorme no punho de sua espada, com uma andorinha que decide descansar aos pés da estátua antes de migrar para o Egito, devido à proximidade do inverno. Mas, ao sentir gotas de chuva em seu corpo, decide se afastar da estátua, até se dar conta de que não era chuva, mas as lágrimas do príncipe tristonho por observar do alto da coluna, acima da cidade toda, a pobreza que paira sobre seu povo. Por se tratar de uma narrativa fantástica, ambos ficam amigos e o príncipe pede que a andorinha leve suas pedras preciosas para pobres moradores. Após retirar a última safira que substituía os olhos do príncipe, a ave decide não abandoná-lo jamais. Os dias se seguem e a andorinha segue retirando um a um, cada pedaço valioso do príncipe, até não restar mais nada. É, nesse momento, que ela pede para dar um beijo de adeus nas mãos do príncipe, pois se dá conta de que o inverno havia acabado com suas chances de sobrevivência. No entanto, ao invés de ceder ao pedido, o príncipe pede um beijo nos lábios. Após o simbólico beijo, a ave cai morta aos pés do príncipe e morre.

Dois pontos devem ser levados em consideração ao traçar um paralelo entre a narrativa de Wilde e Lispector. No primeiro conto, o encontro dos personagens se dá devido a uma necessidade da andorinha em ter um abrigo para protegê-la, e ela se dá conta da existência do outro devido à presença da água em forma de lágrimas do príncipe. O personagem de Clarice também se aproxima do chafariz por uma necessidade: a sede maior que ele. E é exatamente a água que jorra, não dos olhos, mas dos lábios da estátua, que os une. No entanto, a narrativa de Wilde pertence ao domínio do fantástico, enquanto que a narrativa

de Clarice não explora esse aspecto, visto que em nenhum momento o chafariz em forma de estátua feminina de pedra ganha vida.

Enquanto Wilde constrói dois personagens que se apaixonam mutuamente, Clarice apresenta ao leitor um objeto do desejo em forma de estátua. O que permite essa conclusão é o gozo sentido pelo personagem após beijá-la e, sobretudo, o fato dele considerar esse beijo a sua primeira experiência sexual, visto que é essa lembrança que ele resgata para narrar à atual namorada. Assim, o interdito pode ser entendido como o fato de a estátua não ser uma mulher e, mesmo assim, proporcionar uma experiência erótica real ao personagem que, ao assumir isso através do corpo e da fala, comete a sua grande transgressão dentro do conto, descrita da seguinte forma:

De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga. Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até se saciar. Agora podia abrir os olhos. Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água. E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra. (LISPECTOR, 1998, p. 158-159).

O beijo do personagem representa, ao mesmo tempo, o ato de chupar ou sugar característico da sexualidade infantil, com o diferencial de que na narrativa há a finalidade de matar a sede, isto é, o desejo da personagem. Não há gentileza no ato, pois, conforme Freud, muitas crianças passam da sucção à masturbação. A água escorrendo pelo corpo do menino é um resquício do gozo experimentado pelo menino, que só abre os olhos após saciar seu desejo. Por outro lado, embora esse beijo lembre o primeiro contato infantil, sabe-se que essa experiência não é infantil, pois não é autoerótica, visto que a estátua é o objeto de desejo do garoto. Após se encharcar do gozo por fora e por dentro, o menino abre os olhos e se depara com os olhos da estátua e, só então, dá-se conta de que havia beijado uma estátua de pedra. Olhar é também uma meta sexual provisória e, após sentir o beijo, o menino passa a observar esse outro corpo tão distinto do seu. Mais uma vez o caráter sensorial da escrita clariceana se destaca, pois beber água não é apenas usar as papilas gustativas, mas associar paladar, tato e visão em uma mesma experiência sexual.

Água é um elemento recorrente e frequentemente associado ao erotismo na escrita de Clarice. Aliás, se é verdade que o erotismo em Clarice abrange os quatro elementos, é na água que ele realmente se espalha. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2019), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida,

meio de purificação e centro de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 15). Nas narrativas clariceanas, água é vida, gozo e autodescoberta. É o que se percebe em *Aprendizagem ou o livro dos prazeres* e em *Água Viva*, para citar apenas os exemplos mais explícitos. Água também é batismo, purificação e é inteiramente ritualístico. Dessa forma, ao beber a água de um chafariz em formato de mulher, ou de uma mulher propriamente dita, como ele fantasia, o jovem está também conhecendo o corpo feminino, fazendo parte dela, experimentando um instante de continuidade.

Há então o encontro do gozo com o outro e a natural perda de si. Desse trecho em diante, o narrador voltará a sua atenção para a estátua nua que ele havia beijado. O beijo transgressor abriu caminho para o gozo, mas assim como a sede era de anos, o gozo também o excede. A partir desse beijo, o menino iniciará seu processo de transformação sexual. O corpo de pedra é o interdito, mas todo interdito existe para ser transgredido, por isso existe o erotismo entendido como fantasia em que todo o movimento de troca se dá com o menino de olhos fechados. Assim mesmo, sob a forma de chafariz de pedra, o gozo é sentido e a transgressão conduz o menino à morte para o nascimento do homem assinalado na última linha do conto em que o menino, antes desconhecedor do próprio corpo e desejos, passa a tomar consciência de si e de sua sexualidade. O indivíduo que passa a conhecer a fonte dos seus desejos é um novo ser, que ao invés de recalcar essa primeira e inusitada experiência, repassa para a amada e assim constrói junto com ela esse saber. Apesar de o outro ser uma estátua, não se pode limitar esse gozo a um gozo falocêntrico. Ele precisou da existência e da água da estátua, isto é, de sua presença como corpo que desperta nele as primeiras sensações as quais ele atribui significações sexuais.

Em “Amor”, a protagonista percorre um longo caminho de autoconhecimento até sentir o gozo. Nesse conto, o grande Outro é o cego mascando chicletes que aparentemente não possui nada em comum com a protagonista, mas em uma análise detida evidencia vários paralelos. Enquanto o cego masca chicles repetidamente, a goma de mascar de Ana são suas tarefas domésticas e seu cuidado com o lar. Ela também o faz repetidamente e, acredita-se, que quase inconsciente. Afinal, ao entrar nessa trama perigosa da rotina, sair torna-se cada vez mais difícil e desconfortável, visto que mudar o rumo das coisas requer trabalho extra. Contudo, chega o momento em que a goma de mascar perde o sabor e é necessário livrar-se dela, pois conforme Grande:

A vida que Ana escolhera pode até parecer atraente, convidativa, “doce”, mas à medida que o tempo vai passando, o doce, gosto agradável, perde seu sabor; o rosa, cor que representa sentimentos amáveis, suaves, ternos, torna-se cinza, cor associada à morbidez, à falta de vida. Assim é o processo na vida de Ana. A escolha pelo lar

estável dá-lhe segurança, porém, ao mesmo tempo, tira-lhe a oportunidade de viver novas experiências que, talvez, lhe proporcionassem sentimentos autênticos, que a livrassem da vida superficial e de aparência na qual estava inserida. (GRANDE, 2013, p. 142).

A partir dessa análise do paralelo entre o ato repetitivo do cego em paralelo com a rotina de Ana, percebe-se que a imagem do Outro a incomoda porque ela se vê no outro e sofre com a liberdade que enxerga no outro e que ela ainda não sente. Enquanto ele mastigava goma na escuridão sem sofrimento e sem reservas, com os olhos abertos; apesar de cego, ela foge das horas perigosas e fecha os olhos para qualquer possibilidade de mudança do seu dia. Dessa forma, o comportamento do cego funciona como uma afronta à passividade diária a qual Ana estava envolvida.

Segundo Byung-Chul Han (2017), por vivermos num “inferno do igual”, ninguém investe a sua atenção em um Outro diferente de si, assumindo a necessidade da complementaridade. E quando se olha o outro, é o reflexo de si que se encontra. Essa situação é infernal, porque o Outro “não pode ser abarcado pelo regime do eu” (HAN, 2017, p. 8). No entanto, ao mesmo tempo em que o cego é semelhante, ele também é completamente diferente e a maneira que ele a deixa perplexa não é um projetar-se no outro para vê-lo, mas Ana quer ir além; ela quer ver a si mesma através do outro, ainda que não se sinta preparada para tal. Esse encontro é feito sem palavras porque elas não são capazes de expressar o anseio desse corpo que se pronuncia na narrativa clariceana, logo, a comunicação se faz de forma pura e simplesmente através do olhar. Afinal, Ana olhava-o e do mesmo modo que a menina de “Felicidade Clandestina” devora o livro com o olhar, ela se inclina para olhá-lo, como se assimilando a imagem dele, ela pudesse assimilar a sua própria imagem e entender o seu propósito no mundo. Obviamente, ela não pode receber o mesmo olhar em retribuição, o que fortalece ainda mais a contradição da identificação dela por ele.

Esse instante em que Ana olha o cego é descrito quase em câmera lenta, como se o cego estivesse parado e inclinado para ela observá-lo. Para Benedito Nunes, ela “está presa pelo olhar àquele rosto que o movimento da mastigação parecia fazer sorrir” (NUNES, 1995, p. 119). Ao mesmo tempo em que Nunes afirma que Ana está presa observando o cego, ele denuncia a falta de sentidos dela. Nota-se que Ana depositou toda a atenção no Outro e depois fica desorientada e asfíxiada com tudo ao seu redor, até que o bonde dá uma arrancada e destrói esse instante de contemplação.

Posteriormente, o que se segue no conto é a dificuldade de Ana em apanhar todos os seus pertences caídos no chão. Uma frase, contudo, merece a atenção e análise detida do

leitor: “Mas o mal estava feito” (LISPECTOR, 2009, p. 22). Tal como os ovos; Ana também é frágil e encontra-se quebrada, violentada pela presença do seu duplo ou seu grande Outro, que opera um corte profundo na trajetória organizada e planejada por Ana até o presente momento. O mal realizado não é apenas o fato de os ovos estarem quebrados, mas a fragmentação da própria personagem obrigada a olhar para si. Pode-se entender ainda o ovo como representação da própria personagem, antes alva, perfeita, mas agora após o contato com o outro, quebrada e viscosa.

O cego é uma representação metafórica de uma imagem que repete e atrai ao mesmo tempo, provocando instabilidade e violência na personagem. Tudo isso só é possível porque ele é o duplo de Ana e é a partir dele que ela passa a se enxergar como verdadeiramente é, visto que antes do contato com esse grande Outro, ela estava cega para o mundo e, sobretudo, cega para si mesma.

Sabe-se que não é a primeira vez que a cegueira toma conta da narrativa clariceana, em *Água Viva* (1998), a cegueira é representada como uma escuridão que domina cada indivíduo, como no trecho: “Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos” (LISPECTOR, 1998, p. 45). Assim como em *Água Viva*, Ana também estava andando na escuridão até o encontro com o cego. A cegueira em Clarice não é apenas a perda da visão, mas a perda da identidade, é a escuridão da busca de si mesmo.

Para José Paulo Cruz Pereira, “Ana emerge, todavia, não apenas de uma certa ausência da visão – bem como de uma certa invisibilidade – mas também de uma certa privação do nome, um certo silêncio” (2015, p. 136). A importância do cego na narrativa é exatamente na possibilidade de devolver a ela a visão, ainda que, de certa forma, ela continue invisível para os outros, pois sua presença no Jardim Botânico passa quase despercebida. Contudo, acredita-se que esse encontro, por mais infamiliar que tenha sido, devolve a Ana a sua visão ou, no mínimo, coloca-a em um estado de alerta para que ela não permaneça cega.

Freud diz que “o estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que a angústia relativa aos olhos, o medo de ficar cego é, com frequência, um substituto do medo de castração.” (FREUD, 2019, p. 61). Não há nada mais castrador que a atitude do esposo ao final do conto, em que ele de forma artificial segura a mão da mulher e a leva consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de existir, ou melhor dizendo, colocando novamente uma venda nos olhos da mulher. Diante do cego, Ana se encontra diante de si, mas diante do marido, ela volta ao estado de invisibilidade que havia sido completamente modificado no jardim. Enquanto estava no jardim, Ana via o mundo e se via de forma ampliada. É lógico que

o marido não se encaixa na categoria de grande Outro, é apenas um outro que faz parte da rotina da personagem, contudo, porque então, é o cego o grande Outro e não o Jardim Botânico? A resposta a essa pergunta pode ser percebida no seguinte trecho do conto:

A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quanto anos levaria a envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico. (LISPECTOR, 2009, p. 29).

O cego revela um novo mundo para Ana, como se paradoxalmente aquele incapaz de ver é que tivesse o poder de devolver a ela a visão de si e a posse do mundo que a cerca. Ele é o grande Outro de Ana, porque é a partir dele que ela chega ao Jardim Botânico, e a vastidão de toda a vida pulsante daquele lugar invade e acalma uma mulher presa ao corpo de mãe, esposa e dona do lar. A narradora diz que, ao entrar no Jardim, Ana adormece dentro de si. Porém, o que se observa é o despertar de um corpo que passou um longo tempo imóvel e agora tem que ir movendo aos poucos, a começar pelos ouvidos que se concentram no silêncio e captam o ruído do vento ao tocar nas folhas das árvores. Em seguida, Ana desperta a visão e enxerga a tarde clara e redonda. Aos poucos, audição e visão se misturam com o olfato que sente o cheiro das árvores. “Tudo era estranho, suave demais, grande demais”. (LISPECTOR, 2009, p.24), isto é, a natureza assume caráter hiperbólico. Para Benedito Nunes,

a parte da natureza, como polo oposto à cultura e à praticidade da vida diária, é sempre a mais forte e decisiva. Os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto do sereno das coisas propriamente ditas. (NUNES, 1995, p. 116).

Associando as palavras de Benedito Nunes ao conto em questão, percebe-se que há de fato um contraste entre Ana e a natureza. Para ela, tudo a sua volta é novo, como uma tela com as cores ainda frescas. A natureza é descrita como sonho, mas não está distante de Ana, esse sonho está debaixo dos pés dela, é um paraíso tátil. Ela fica inebriada em contato com “o sereno das coisas”. Acostumada a obedecer a uma rotina milimetricamente cronometrada, no jardim, Ana não sente o peso do tempo. Todavia, não tarda para que ela sinta um mal-estar, como se tivesse “caído numa emboscada” (LISPECTOR, 2009, p. 24). Nunes também tece palavras que vão ao encontro do estado nauseado de Ana ao dizer que “Nesse mundo assim configurado, em que o próprio homem estranha o que é humano, torna-se a consciência presa fácil da náusea” (NUNES, 1995, p. 116).

O mal-estar de Ana é consequência de que ela não se conforma em ter esse paraíso apenas ao seu redor, ela quer absorver o máximo que pode. Ela quer o verde úmido subindo em seu corpo, entretanto, esse verde não é só contemplação, uma vez que ele se mistura aos tons escuros da morte. Vida e morte pulsam nesse jardim e estar nesse lugar ao invés de seu lar é uma transgressão que ela vai processando aos poucos porque esse gozo é completamente novo para ela. O gozo livre feminino em contato com um paraíso de delícias desconhecido. Não há pressa nesse gozo sensorial. Além das imagens, dos sons e do perfume, esse “era um mundo de se comer com os dentes” (LISPECTOR, 2009, p. 25). Um mundo de se comer com os dentes é aquele que não pode ser controlado ou programado, nem se oculta das horas perigosas. Esse mundo é o corpo feminino e seus desejos por muito tempo desconhecidos. Ao mesmo tempo em que Ana vai adentrando e conhecendo o jardim, supostamente também vai conhecendo seu próprio corpo, um corpo desejante feminino antes de qualquer outro rótulo, que rompe os interditos e se entrega.

Ana é uma espécie de Eva contemporânea que também tem medo de conhecer a verdade sobre o mundo, sobre as coisas e, principalmente, sobre si mesma. Ana não come nenhum fruto nesse jardim, mas, ao mesmo tempo, devora tudo com os olhos. Quanto mais se aproxima da vida e da morte que pulsa ao seu redor, mais ela se aproxima de si. Essa entrega é complexa, mas, ao mesmo tempo, fascina e causa ânsia. O prazer se liga à transgressão, assim como o gozo está intimamente ligado ao nojo. É fascinante, mas causa repugnância. É pulsão de vida interligada à morte. Essa experiência de Ana é, antes de tudo, impossível de ser captada com palavras, tal qual o gozo, essa linguagem de múltiplos significados.

De todo modo, é a lembrança das crianças que interrompe esse momento de gozo e devolve Ana à sua rotina familiar. As crianças no conto representam o compromisso de Ana com a família, que está em uma escala de importância superior ao compromisso que ela deveria ter tido com ela mesma. As crianças são o interdito que devolve Ana ao lar. A culpa a invade porque ela estava certa de que havia transgredido. Ana retorna, mas algo morre e cede lugar a uma nova pessoa, pois nesse espaço de gozo e delícias, representado pelo jardim, o prazer foi experimentado ao extremo. Conforme Bataille, esse movimento só pode ser um movimento de morte (BATAILLE, 2017, p. 65) que antecede a uma ressurreição, por isso mesmo voltando ao seu lar, Ana não é mais a mesma, o gozo experimentado no Jardim Botânico havia transformado irremediavelmente sua existência no mundo.

4.3 Gozo libertador

Assim como Ana do conto “Amor”, a protagonista de “O Búfalo” também fica em contato com a natureza selvagem ao entrar em um jardim zoológico; porém, é na montanha-russa do parque contido no zoológico que ela experimenta a sua grande transgressão, ou a sua violência. A montanha-russa também aparece no início do conto já mencionado de Caio Fernando Abreu, “Os sapatinhos vermelhos”:

Tinha terminado, então. Porque a gente, alguma coisa dentro da gente, sempre sabe exatamente quando termina - ela repetiu olhando-se bem nos olhos em frente ao espelho. Ou quando começa: certos sustos na boca do estômago. Como carrinho de montanha-russa, naquele momento lá no alto, justo antes de despencar em direção. Em direção a quê? Depois de subidas e descidas, em direção àquele insuportável ponto seco de agora. (ABREU, 2018, p. 464).

Não é apenas a montanha-russa que também une esses contos, mas, sobretudo, o fato de que ambas as mulheres se sentem abandonadas pelos seus parceiros, traídas pela ideia de amor que possuíam. O que as diferencia é que a personagem de Caio sente como se sua vida fosse uma montanha-russa e ela estivesse despencando de maneira inusitada e violenta, em direção ao “seco de agora” ou ao momento presente, ao vazio, à solidão. Já a personagem clariceana não se sente despencando, ao contrário, seu corpo está inerte e ela busca a montanha-russa como expectativa de movimento, de violência. Ela não imagina que irá encontrar um “insuportável ponto seco de agora”, porque já se sente seca e vazia. Deseja mesmo é encontrar algo que faça seu corpo despencar de maneira metafórica em um abismo de novas sensações.

Em Fragmentos de um discurso amoroso, de Roland Barthes (2018), abismar-se é definido como uma “lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou excesso de satisfação”. No caso da personagem de “O Búfalo” é, definitivamente, uma atitude desesperada. A roda gigante é o abismo dela ou o meio dela encontrá-lo. Ainda a partir de Barthes, é imprescindível associar as palavras de Rusbrock¹³ com a atitude da personagem clariceana em ir ao encontro da montanha-russa:

quando me acontece de me abismar, é que já não há lugar para mim em parte alguma, nem mesmo na morte. A imagem do outro – à qual estava colado, da qual vivia – já ao existe mais; ora é uma catástrofe (fútil) que parece me afastar para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz recuperá-la; de qualquer modo, separando ou dissolvido, não sou recolhido em lugar nenhum; na frente, nem eu, nem você, nem um morto, nada mais a quem falar. (BARTHES, 2018, p.24).

Assim como no fragmento, a protagonista clariceana também está se sentindo uma espécie de *gauche* no dizer de Drummond, uma vez que ela não encontra lugar entre os homens. Por isso, busca lugar entre os bichos, mas também entre eles por enquanto não

¹³ ... “o repouso do abismo” (40)

encontra identificação. Daí surge a montanha-russa, que funciona como o outro, como o abismo, como a violência, como a igreja que a expulsa ou como a própria transgressão. Abismar-se no fragmento é sentir pertencente a uma catástrofe e possuidor de uma felicidade excessiva ao mesmo tempo, isto é, pulsão de vida e morte interligadas, tal qual as subidas e descidas na montanha-russa.

Bataille diz que “no domínio da nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão” (BATAILLE, 2017, p. 64). Embora seja a personagem que sai de casa como anseio de aprender a odiar, a protagonista de “O Búfalo”, paradoxalmente, experimenta o gozo com todo o seu vigor e violência. Não se trata de uma menina aprendendo a amar, nem uma adolescente conhecendo as transformações do próprio corpo, é uma mulher rejeitada, isto é, uma mulher que ama e não recebeu o amor em igual medida. Como vingança por essa fatalidade de sua existência, ela busca aprender a odiar com os animais selvagens, mas só encontra amor, diante do pequeno parque de diversões e é exatamente a montanha-russa o objeto escolhido para encontrar a violência, o abismo ou o gozo descontrolado.

Sabe-se que a montanha-russa é uma múltipla rede de trilhos, armados em aclives e declives sucessivos, cujo intuito é circular em relativa velocidade uma espécie de trem composto por compartimentos abertos para as pessoas sentarem. Depois que o indivíduo entra em um brinquedo desses e ele inicia seu movimento não é possível parar. Cada carrinho tem capacidade para levar duas pessoas, e o momento de maior euforia é vivenciado nos declives. Acredita-se que a montanha-russa é metáfora para o gozo, pois, apesar da personagem ir sozinha buscar sua violência, ela a encontra com o auxílio do brinquedo de parque. A fila que antecede a diversão é composta por namorados, porém a mulher está sozinha, “quieta em seu casaco marrom” (LISPECTOR, 2009, p. 128), mas nem a sobriedade de suas vestes irão protegê-la do êxtase que está prestes a vivenciar.

Entende-se êxtase aqui tal qual o descrito por Bernini na escultura “O êxtase de Santa Teresa”. E o que Bernini descreveu através das formas? Como bem assevera Lacan, não há dúvida de que ela está gozando: “E do que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele” (LACAN, 2008, p. 82). O que se sabe é o que se vê. Na escultura, por exemplo, o que se vê é um anjo com olhos cravados na santa, observando com olhos de amado a fisionomia de “êxtase puríssimo”, para usar uma expressão clariceana. Além dos olhos atentos, o que mais chama a atenção são dois elementos: um seio à mostra e a seta que, ao invés de apontar para o peito da vítima, aponta para sua vagina. O nu representado pelo seio é aspecto que, ao invés

de evocar o sagrado, introduz o erótico na cena que, aliás, perpassa toda a obra, mas é na santa que alcança o seu auge, primeiramente no semblante de prazer dessa mulher cuja imagem captada pelo artista encontra-se de olhos fechados e lábios entreabertos. O gozo se inicia em seus lábios. Parece que se o observador dessa escultura se demorasse, seria capaz de ouvir pequenos gritos de prazer que se espalha por todo o corpo e se revela, até mesmo, nas vestes. A mão e os pés de Teresa se contorcem e pressionam a pedra em que seu corpo repousa.

Em contraste com a pedra, que mais parece a ponta de um penhasco, encontram-se as vestes da santa inteiramente dobradas. Não há representação de nenhum líquido simbolizando o gozo dessa mulher, mas o gozo não passa despercebido por um observador atento. O gozo são as dobras do vestido que é tocado suavemente pelo anjo na altura dos seios dela. Essa cena de gozo captada por Bernini é erótica, sagrada, mística, ou tudo ao mesmo tempo. Mas, acima de tudo é a representação de um gozo feminino, esse gozo do qual por muito tempo não se sabia nada. Sobre esse gozo, Lacan provoca dizendo “Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele que nos coloca na vida da ex-sistência? E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada pelo gozo feminino?” (LACAN, 2008, p. 82) Ou seja, o gozo feminino é um gozo que escapa à linguagem, que é inacessível, que não se submete à castração e, portanto, é chamado de gozo suplementar e não complementar, isto é, não está submetido ao falo, ao complexo de Édipo, é um gozo que transcende o próprio sujeito. É esse tipo de gozo que é possível ver no trabalho de Bernini. Um gozo maior que a própria Teresa D’Ávila, capaz de percorrer todo o seu corpo e se externar em suas vestes.

No entanto, para se aproximar de Deus e se sentir digna de seu gozo, Teresa também se martirizava e é nesse masoquismo religioso que encontramos o primeiro paralelo entre ela e a protagonista clariceana, que se aproxima da montanha-russa como forma de violência, mas também como sua experiência mística e sagrada, afinal “separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa igreja” (LISPECTOR, 2009, p. 128).

A comparação do banco da montanha-russa com o banco da igreja diz muito sobre o tipo de experiência que a personagem busca encontrar. Não se trata de mera adrenalina, ela quer encontrar o Outro que não encontrou por enquanto em nenhum dos animais selvagens, ela se martiriza para se tornar digna desse encontro. Contudo, ela não mantém os olhos levantados em direção ao céu, mas para o chão, como se tivesse cometendo alguma transgressão e temesse a punição pelos seus atos. Mas não é do céu que vem as primeiras fagulhas de sua experiência, diferente de Teresa, ela não entra em contato com um anjo, o

Outro que ela busca não é celestial, é terreno. Ele nasce entre os trilhos como um verde puro, ele é parte da natureza. Por sentir sua proximidade, ela desvia os olhos, pois ela, assim como a protagonista de “Preciosidade” também se interdita, impede-se de sentir o gozo, como a santa, esforça-se para não cair em tentação. De repente, como se suas vestes fossem aos poucos se dobrando, assim como as de Teresa, ela sente a brisa no rosto. Santa Teresa D’Ávila é atingida pelo fogo e a protagonista de “O Búfalo” é tocada pelo vento que arrepia os cabelos de sua nuca, ao que ela estremece recusando, sente a tentação, mas recusa sempre de modo que a narradora em cinco palavras revela o dilema vivido pela personagem que se nega ao gozo: “Sempre tão mais fácil amar” (LISPECTOR, 2008, p. 129). Amar aqui é se entregar aos prazeres, render-se aos desejos, é sentir o gozo do contato de Eros. Ela não vê o anjo, mas sente sua presença.

É importante ressaltar que fogo e ar são os dois dos quatro elementos da natureza considerados ativos e masculinos. Mesmo assim, a personagem recusa porque tem medo de perder o controle do próprio corpo e do seu sentir, porém, apesar dela se negar, a pulsão a domina. Esse processo de dominação pulsional ou erotização do corpo é descrito em um longo parágrafo repleto de elementos que merecem ser analisados. O parágrafo é o seguinte:

Mas de repente foi aquele voo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre — o grito das namoradas! — seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, "faziam dela o que queriam", a grande ofensa — o grito das namoradas! — a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. Quantos minutos? os minutos de um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua. Ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto. (LISPECTOR, 2009, p. 129).

Esse parágrafo descreve aquele curto espaço de tempo em que o carrinho da montanha-russa desce em alta velocidade. O primeiro elemento que merece destaque é a “saia levantada” devido à intensidade da descida. A saia levantada é a primeira transgressão e a personagem não consegue conter, é como se ela realizasse aquele receio da protagonista de “Restos de Carnaval” de ficar com as vergonhas à mostra. O movimento é rápido, o vento que antes era brisa, agora é furioso como um furacão e toca todo o corpo dessa mulher que fica “automaticamente alegre”. A alegria é o gozo que quebra as barreiras da interdição imposta por essa mulher que acredita ansiar por ódio, mas seu corpo demonstra o oposto.

Outro elemento importante é a repetição da frase “faziam dela o que queriam”. No trecho, a repetição serve para destacar o fato, chamando a atenção do leitor, mas também para indicar sua incapacidade de controle diante dos desejos. O gozo toma conta dela, mesmo diante de um suposto contragosto e expõe sua candura durante o momento de um grito, isto é, o instante de exposição a qual ela se submete é medido pelo grito. Quando outra descida se repete, ela dança no ar, solta o corpo como quem ri. E o penúltimo elemento a se destacar no parágrafo é a presença da morte. Bataille afirma que o movimento de amor é também movimento de morte. Desse modo, a personagem vai em busca da própria violência, isto é, a própria morte simbólica. Sabe-se que ela chegou no ápice do seu gozo exatamente por trazer essa imagem da morte súbita, a morte às gargalhadas só pode ser uma morte de prazer. Ela anseia por essa morte, não a dos outros, a própria morte. Mais uma vez é possível traçar um paralelo com um fragmento de Russobrock sobre abismar-se em Barthes, em que ele destaca o trecho:

Apaixonado pela morte? É muito para uma metade; *half in love with easeful death*¹⁴(Keats): a morte liberada do morrer. Tenho então esta fantasia: uma hemorragia doce que não escorreria de nenhum ponto do meu corpo, uma consumição quase imediata, calculada para que eu tenha tempo de des-sofrer antes de desaparecer. (BARTHES, 2018, p. 25).

Em diálogo com o trecho selecionado por Barthes, é possível enxergar a personagem clariceana na mesma condição, a de um ser pela metade, tal qual os seres de *O Banquete*, de Platão (1987), essa mulher diante da roda-gigante também experimenta a morte ou *la petit mort*, de um modo ou de outro. Ela se encontra nessa fantasia do corpo jogado de encontro ao abismo provocado pelo declive da montanha-russa. E tudo isso porque, assim como no trecho, ela também busca “des-sofrer antes de desaparecer”. Contudo, a morte provocada pela montanha-russa não é o bastante para essa mulher porque essa “pequena violência” não é capaz de eliminar o seu sofrer ou melhor fazê-la “des-sofrer” que seria destruir qualquer resquício de sofrimento como se ele nunca estivesse existido. Nessa experiência erótica, portanto, o interdito atinge a morte, mas mesmo assim, ela ainda se segura ao final, pois não aproveita o grito dos outros para soltar o seu grito. Ela, que não era dada ao gozo, sente apenas espanto, pois ainda não é capaz de experimentar o gozo por completo.

O ser humano nunca se sente inteiramente saciado, assim, após esse contato com Eros na montanha-russa, ela vai desejar sentir algo maior, algo que a liberte por inteiro. Não

¹⁴ Tradução: meio apaixonado pela morte fácil.

adianta repetir a mesma experiência, pois Eros “não permanecerá por muito tempo em lugar nenhum. “Ele não tem endereço fixo” (BAUMAN, 2004, p. 58). Cabe salientar que do mesmo modo que a experiência se iniciou como se ela estivesse sentada nos bancos de uma igreja, ao abandonar o brinquedo, a sensação é de expulsão da igreja. Essa sensação é a consciência de que havia transgredido. Essa sensação é descrita a partir de comparações. A primeira é o paralelo com alguém que derruba a bolsa e tem todos os seus bens secretos expostos, semelhante ao ocorrido com Ana em “Amor” ao quebrar os ovos. Em ambas as situações, a mesquinharia da vida íntima e frágil é exposta. A segunda comparação é o paralelo com alguém que estivesse se sacudindo de um atropelamento. Importante dizer que em ambas as situações criadas pela narradora ocorre uma violência em menor ou maior grau. E todos esses pensamentos ocorrem enquanto ela arruma repetidamente a saia, como se os outros soubessem o que havia ocorrido com ela no alto da montanha-russa, ou seja, o medo dela é ter sua intimidade exposta como se ela fosse aqueles ovos quebrados dentro da bolsa de Ana.

Nesse conto, o grande Outro tem uma significação tamanha dentro da narrativa que serve de título para o conto. O encontro da protagonista se dá logo após o passeio na montanha russa com a seguinte passagem: “Sem esperança, ouviu a leveza de um riacho. Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. Dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém” (LISPECTOR, 2009, p. 132). É bastante significativo que o búfalo seja anunciado ao som leve de um riacho, pois essas águas certamente evocam a presença de Eros que toma conta de todo o encontro entre essa mulher e o búfalo. Zygmund Bauman diz que “Eros agora pode ser encontrado em toda parte, mas não permanecerá por muito tempo em lugar nenhum. Ele não tem endereço fixo” (BAUMAN, 2004, p. 58). Tal qual as águas correntes de um riacho é a presença de Eros entre esses dois. No conto “O Búfalo”, a água é metáfora da pulsão que existe aprisionada no casaco marrom da protagonista que se julga sozinha e invisível para os olhares dos outros.

Se os outros não são capazes de captar a atenção dessa mulher, o búfalo não só a envolve como seu corpo negro a interroga em um processo gradativo, como se aos poucos uma vida animal fosse pulsando também dentro dela, impossível de nomear. Sobre esse domínio da animalidade no interior da vida humana, Gabriel Giorgi diz que:

sobretudo, ali onde se interroga o corpo, seus desejos, suas doenças, suas paixões e seus afetos, ali onde o corpo se torne um protagonista e um motor das investigações estéticas e a uma só vez horizonte de apostas políticas, despontará uma animalidade que já não poderá ser separada com precisão da vida humana. (GIORGI, 2016, p. 8).

Na protagonista de “O Búfalo”, a animalidade surge em pequenos detalhes. Inicialmente na forma como ela enxerga o búfalo, que para ela é um ser fragmentado, visto que ela só enxerga a cabeça do animal em um primeiro momento e em seguida apenas o contorno. Não só uma animalidade desponta dentro dela incentivada pelo desejo que ela nega chamando de ódio, mas também uma identificação profunda no Outro que se mostra fragmentado porque é assim que ela se encontra. Todo o seu corpo, desejos, medos e anseios se perdem enquanto ela o observa. O búfalo a invade através do som das águas que o cercam, aguçando a audição, em seguida através do movimento de seu corpo quase imóvel na escuridão, transformando tudo em visão e reflexo. Ela não consegue se afastar da jaula do búfalo, porque ele é o grande Outro, seu duplo, é o amor e o ódio ao mesmo tempo, desejo e repulsa, humano e agressiva animalidade.

Chama a atenção o fato de a narradora dizer que o búfalo parecia tê-la visto e mais do que isso, ele parecia tê-la sentido. Dizer isso é confirmar a proximidade entre ser humano e animal, cuja distinção se torna, conforme Giorgi (2004, p. 8), cada vez mais precária. O elo que se forma entre mulher e animal vai se tornando intenso e profundo, assim como a recorrência da água. Ela tenta desviar o olhar, fugir da conexão já estabelecida, tenta olhar para uma árvore, mas a tentativa é inútil. Enquanto o búfalo desfila e seduz, ela sente o rosto doer e suspira devagar, porque assim com a jovem de “Preciosidade”, ela irá negar essa ligação até se dar conta de que não é capaz de fugir, pois o contato é inevitável.

Quando “uma coisa branca” espalha-se dentro dela, é o gozo que toma todo o seu corpo, porque esse Outro é também sexual para ela. O búfalo a deixa desorientada, ao mesmo tempo que a faz voltar à tona. Apesar dela desconhecer o poder que ele exerce sobre ela, a mulher não consegue parar de olhá-lo e olhando, aos poucos, ela vai vendo a si mesma e essa visão a atormenta de tal modo que seu rosto embranquece, não só pelo pós-gozo, mas por sentir que ele é quem ela tanto busca. Assim como o cego que masca chicletes é o oposto de Ana, o búfalo negro também contradiz a brancura da mulher espantada. E o branco não domina apenas o rosto dela, ele a invade por dentro. Afinal, “aquela coisa branca” é o gozo sentido intensamente, viscoso como saliva. Enquanto ela goza, o búfalo fica de costas. Conforme Yudith Rosenbaum:

embora a narração refira-se à mulher como ‘assassina solitária’ ou ‘assassina incógnita’, acumpliciando-se, assim, ao imaginário da própria personagem, o verdadeiro assassinato não é de ninguém senão da condição mesma de escrava do outro que a rejeita. Para executar esse corte fundamental dentro de si – ou seja, matar a própria dependência do poder alheio expresso na metáfora do enjaulamento opressivo e sufocante – é preciso contatar a ‘água negra’ sob a terra, ‘onda vagarosa’ da ‘vontade de matar’. Só a violência parece promover essa libertação de um sujeito aprisionado pela submissão ao desejo do outro. (ROSENBAUM, 2006, p. 116).

A violência está presente na lembrança do outro que a rejeita, assim como no confronto com o búfalo de costas. De um modo ou de outro, ela sozinha não dá conta de sentir, necessita do grande Outro para fazer com que seu corpo transborde, pois é ela, de acordo com Rosenbaum, que está enjaulada. O búfalo é livre e imponente dentro do seu corpo enquanto a mulher permanece presa no casaco marrom. Quando o confronto entre ela e o búfalo dá início, o primeiro instante é de dor, porque o erotismo geralmente carrega um pouco de violência, e esse elo é do domínio de Eros. É doloroso, porque o movimento de olhar para dentro de si jamais é pacífico. O óleo que pinga dessa mulher é amargo, pois antes do búfalo, ninguém havia a sentido. E é recorrente dessa sensação de finalmente ser notada é que ela é tomada por uma súbita alegria. Em consequência disso, o ódio buscado desde o início do conto cede lugar ao amor e ela se declara para o búfalo. Como já foi dito, a linha entre o amor e o ódio é bastante tênue, assim como entre a mulher e o búfalo. Até que ambos se aproximam e são dominados pela força do olhar, descrita de forma poética no seguinte trecho que encerra o conto:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (LISPECTOR, 2009, p. 135).

Nesse trecho, a narradora praticamente abandona a narrativa e se concentra no silêncio instaurado no olhar das personagens. O olhar selvagem, duro e exploratório do búfalo vai de encontro com o olhar tonto, melancólico e carente dessa mulher que aparentemente buscava odiar, mas provavelmente necessita amar. Clarice utiliza da repetição que conduz ao esvaziamento da palavra “olhar”, ampliando o significado e gerando um sentido ainda mais forte. “Os olhos olharam seus olhos” e a mulher “entorpeceu”. As palavras são limitadas demais para descrever o que se passa no corpo e no espírito dessa personagem que se entorpece com o olhar do duplo. Simples, por assim dizer, mas complexo em sua essência, já que o búfalo representa também o masculino no conto; esse homem que detém o poder sobre a mulher e a deixa entorpecida, fragilizada, quase caída. No entanto, não é só a mulher que é destruída metaforicamente ao final, o poder do amor-ódio entre os dois aniquila ambos.

Dessa forma, ao final do conto, a personagem sucumbe e deixa o leitor com a imagem do céu azul. E é exatamente nessas linhas finais que “o búfalo” aniquilado pelo confronto com a mulher deixa de ser um animal salientado a partir do uso do artigo definido, representando o próprio homem e passa a ser “um búfalo”; um animal comum no zoológico. O olhar se desfaz e a mulher finalmente cai; é o silêncio que a invade e ultrapassa. O final é ambíguo e simbólico. O certo é que ela se viu no búfalo e encontrou nele mais do que buscava. Se ela cai, é possível que seja pela própria impossibilidade de sustentar o novo estado de coisas. Não é fácil enxergar dentro de si através dos olhos do Outro. A queda também pode ser entendida como o momento máximo de gozo, visto que o confronto é erótico do início ao fim, enquanto ela vê um céu inteiro, seu corpo se preenche e se liberta do gozo do Outro. Assim, a narrativa termina como se a mulher estivesse girando com muita velocidade até atingir o ápice do desejo provocado pelo olhar do búfalo.

Finalmente, sobre a protagonista do conto “O grande passeio” é importante dizer que ela já surge na narrativa transgredindo na escolha do apelido. Mocinha não apenas ironiza sua condição de velha como bem pontuou Joel Rosa de Almeida (2004), mas também transgredir ao preferir um nome que quebra os padrões pré-estabelecidos para o corpo envelhecido. Simone de Beauvoir chama a atenção para a marginalização do velho, e, principalmente, da mulher idosa: “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” (BEAUVOIR, 1990, p. 152). A forma como cada mulher dialoga com as mudanças do seu corpo diz muito sobre ela. Mocinha era uma mulher alta e clara e mesmo depois das transformações sofridas pelo seu corpo no decorrer do tempo, subversivamente ela mantém o seu sorriso sempre à mostra. Dessa forma, enquanto o contexto social em que ela está inserida a conduz para a aceitação de sua condição de velha, pobre, abandonada e invisível, inconscientemente ela ainda alimenta a ilusão de uma eterna juventude ligada ao nome que ela mesma escolhera.

A narradora afirma que uma das moças da casa sentia um mal-estar ao estar na presença da velha, “sobretudo o sorriso permanente, embora a moça compreendesse tratar-se de um ricto inofensivo” (LISPECTOR, 1998, p. 31). A verdade é que o sorriso de Mocinha incomoda porque ele representa a voz silenciada ao longo do conto, visto que ela pouco fala ao longo da narrativa. O sorriso de Mocinha é descrito como malicioso, como se pregasse uma peça em alguém. Seu sorriso deixa a sua personalidade pouco elucidativa.

Sobre o silêncio de Mocinha e a forma como Clarice constrói suas personagens de idade avançada, Carla Casarin Leonardi diz:

Como é característico da obra de Clarice Lispector, o conto “O Grande Passeio” é dotado de grande sensibilidade. Por vezes, diz mais por sugestão do que pelas palavras, nos levando a pensar sobre a fragilidade humana a partir de personagens desprezadas e diminuídas pela sociedade. Nesse sentido, é possível entender que Clarice constrói uma personagem que parece inacabada para a vida. Ao mesmo tempo em que é quase apagada das relações sociais e desaparece num mundo em que não tem voz, também aparenta ser quase destituída de vida interior. Assim, mundo exterior e interior anulam quase completamente a existência de Mocinha, terminando com a morte solitária da personagem. (LEONARDI, 2018, p. 15).

É fácil concordar com as palavras de Leonardi sobre o poder da sugestão na obra de Clarice, que sugere muito mais do que diz e, quando diz repetidamente a mesma coisa, é porque quer esgotar a palavra e buscar uma dimensão muito mais além do que o escrito, uma dimensão inapreensível pela palavra, pois beira a um grito silencioso que fica sempre em entrelinhas. É o sofrimento da própria existência humana, o peso de estar vivo, principalmente depois de viver tanto. Por outro lado, entender Mocinha como uma personagem inacabada é complexo, pois parece que dá a entender que, de algum modo, algum indivíduo possa construir uma existência completa e acabada, o que não é verdade, visto que o ser humano em todas as fases da vida está sempre se reinventando e se reconstruindo.

Leonardi também tem razão ao destacar o caráter quase invisível da personagem, mas falha ao descrevê-la como destituída de uma vida interior, pois é através dos reflexos dessa vida interior de Mocinha que o leitor tem acesso ao seu passado, aos seus anseios, às suas dúvidas, lembranças e desejos. O mundo exterior pode anular a existência de Mocinha, essa mulher de idade avançada e pouco interessante para os que com ela convivem. Todavia seu mundo interior pulsa o tempo interior, ele vibra e enche essa mulher de sensações que ela sequer possui o controle. As intensas caminhadas são a prova do desejo de acalmar o mundo interior e controlar as sensações ainda presentes até o fim dos dias.

Aqui, é interessante citar um trecho de *Passo e Compasso: nos ritmos do envelhecer* (2003) sobre Mocinha e outras personagens idosas criadas por Clarice em “Feliz Aniversário”, “Ruído de Passos”, “Mas vai chover”, “A partida do trem”, “À procura da dignidade” e “Laços de Família”, pois, conforme Barbosa (2003), em todas estas narrativas:

as senhoras idosas se sentem desconexas e descompassadas (...). Estas histórias se manifestam como emblemas da experiência dos idosos e dos seus sentimentos de alienação e de diferença. Aqui a ausência de rituais significativos, da compaixão humana, e do pertencer grupal conota concomitantemente a ausência de continuidade e de identidade nos idosos e em geral significa a não aceitação da diferença social. (BARBOSA, 2003, p. 256).

Mais uma vez, a não aceitação do corpo envelhecido é colocado em evidência. Se essas senhoras se sentem desconexas e descompassadas, é reflexo dessa sociedade que traça ao longo dos anos um padrão para o corpo feminino que não abrange a velhice, como se a mulher morresse antes da morte propriamente dita. Bataille afirma que para haver transgressão tem que haver um interdito (2017, p. 63) e não há interdito maior que uma sociedade que enxerga um corpo envelhecido como um corpo grotesco, seco e sem desejo. A narradora de “O grande passeio” salienta que o corpo de Mocinha se tornou escuro e pequeno, mas isso não impede que Mocinha tenha fomes furiosas nem sinta seu corpo ardente durante a madrugada. Um corpo envelhecido que deseja é um corpo que transgride, é um corpo que subverte e rejeita os grupos que não a incluem, daí o sorriso de desdém, o sorriso irônico e tão característico de Mocinha. Além disso, a reação dela ao ver um homem passando e se iluminando inteira é a constatação de que a sexualidade não se esgota com a velhice. Assim, Mocinha transgride o controle do seu corpo construído pela sociedade moderna, o discurso moralizante que diz que ela deve esconder seu sorriso e seus desejos.

Com esse conto, Clarice explora as relações conflituosas em torno da velhice no contexto a qual está inserida sua obra e evidencia como com o passar dos anos se intensifica na sociedade a imposição do que é permitido e do que deveria ser proibido.

Quando Clarice descreve a cena em que Mocinha se ilumina ao ver um homem, isto é, seu corpo fica cheio de gozo, está excedendo qualquer tipo de construção e conservadorismo e mostra com sensibilidade e poesia um corpo envelhecido desejante. A narradora diz: “Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Para que o Outro afete o eu não é preciso que o contato seja prolongado, não é necessário que haja diálogo nem que ele a perceba. Se fosse assim, o livro de Lobato e o chafariz em forma de mulher não poderiam abalar de modo algum a existência dos personagens protagonistas dos contos.

Dessa forma, basta um homem passar para que Mocinha fique mergulhada no desejo alienado pelo Outro. Totalmente inconsciente das consequências, ela se conecta ao outro cuja autoridade sobre o corpo dela é tamanha que a coloca em um estado de transe ou júbilo. É que esse homem representa todo o imaginário de homens que um dia despertou nela algum desejo que na velhice estava aparentemente adormecido. Assim, ele desperta determinações simbólicas da história de Mocinha que sente dentro de si a iluminação de algo esquecido: o seu desejo.

Sobre as consequências desse contato, a narradora diz: “Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos

compridos” (LISPECTOR,1998, p. 37). Em outras palavras, aqui o Outro é um espelho no qual essa mulher se vê e se admira. Ela não é capaz de ver os homens, porque está enxergando a si mesma a partir deles, ou dele, esse homem que representa toda a história do desejo protagonizada por Mocinha. Percebe-se nesse conto clariceano o que Silva (2013) desenvolveu tão bem como o “mito do duplo”, como “se cada eu funcionasse como um espelho que devolve a sua imagem” (SILVA, 2013, p. 22). Esse espelho não precisa ser necessariamente um espelho propriamente dito, mas algo que sirva para desenvolver essa relação de alteridade, como um quadro ou, até mesmo, um homem estranho, um outro, estranho à primeira vista, mas se houve um olhar mais detido se torna aos poucos um semelhante. O duplo é quem completa esse eu fragmentado, que é a maneira como Mocinha se apresenta no início do conto dividida entre dois nomes, dois tempos, passado e presente, dois corpos e duas histórias.

Tudo isso se passa em Mocinha numa fração de segundos e é um fenômeno inconsciente marcado pelo discurso do grande Outro que simboliza um “conjunto de significantes que marcam o sujeito em sua história, seu desejo, seus ideais – eles sustentam suas fantasias inconscientes e imaginárias” (QUINET, 2012, p. 24). A história de Mocinha é a história de várias mulheres que alcançam a idade avançada e são tratadas como se não fossem corpos desejantes e corpos que desejam, mas a partir do breve contato com o Outro, ela se sente iluminada, isto é, desejante e desejada. Essa conclusão é possível porque adiante ela irá sorratamente até o chafariz beber água na mão reunida em concha. Se alguma parte do corpo de Mocinha ainda estava adormecida, a água trata de acordar. Para além desse homem estranho que passa, toda o contexto social em que Mocinha está inserida é o grande Outro que a constitui e forma a sua identidade.

Mas, é preciso reafirmar que Clarice chama a atenção para esse desejo esquecido, esse desejo erótico sufocado pelas violências sofridas ao longo do tempo que interditaram esse corpo e frearam as suas vontades e desejos os quais jamais podem ser esquecidos, pois diz respeito aos instintos animais que fazem parte de cada ser humano.

Ainda que o erotismo seja diferente entre os homens e entre os bichos, à medida que “a sexualidade humana é limitada por interditos e em que o domínio do erotismo é o da transgressão desses interditos. O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito” (BATAILLE, 2017, p. 282). É exatamente isso que Mocinha faz, quando ela se ilumina, ela triunfa sobre o interdito e paira entre a pulsão de vida e de morte, e, ao final do conto, ela fortalece a ideia de que a aprovação da vida por meio do erotismo se dá até na morte.

Se o corpo de Mocinha é desejante, mas, ao mesmo tempo, grotesco, ao final da narrativa ele atravessa o grotesco e atinge o sublime. Aliás, do ponto de vista simbólico, ela já inicia esse processo quando sente seu corpo inteiramente iluminado. A morte de Mocinha é sua última transgressão, ela desobedece a família que dá instruções para ela retornar à casa onde morava e muda o percurso, faz o que deseja, bebe água com grandes goles e se enche de pulsão de vida até seu corpo inteiro ser tomado pela morte.

Sobre a forma como Clarice construiu sinestesticamente os últimos momentos da vida da sua protagonista, Joel Rosa de Almeida diz:

Há duas mortes esteticamente contrastivas e complementares no conto: a implacável e a idealizada. A primeira sustenta fortes matizes trágicos impulsionados pelo pela metáfora do abandono de morte, Mocinha já morria lentamente na exclusão social na qual era conduzida. Já a segunda, na plenitude de sua percepção sensível, a própria velha decide compor o ritualístico retrato da sua morte, concretizando-se nessa cena pungente. (ALMEIDA, 2004, p. 131).

É interessante essa visão de Almeida acerca desses dois tipos de mortes, a implacável e a idealizada, de modo que uma não anula a outra, mas se complementam. Antes de morrer, Mocinha estava cheia de Eros, cheia de vida e desejo, natural que ela também estivesse ao mesmo tempo ligada a Tanatos, símbolo da morte e da destruição. Dessa maneira, a morte de Mocinha, de certa forma, fecha um ciclo de vida e de morte, devolve o corpo à terra, atrelada à árvore é como se junto da natureza Mocinha encontrasse finalmente sua experiência de continuidade, o que ela não encontrou com o esposo nem com o estranho que a ilumina, mas que encontra com a terra quando seu corpo repousa e passa a fazer parte da natureza cíclica. A morte de Mocinha fortalece sua transgressão e amplia a simbologia do feminino unindo-a à terra ou à mãe-natureza através desse último gozo que a liberta da vida.

Percebe-se que as sete protagonistas dos contos analisados são personagens transgressoras, visto que a menina de “Felicidade Clandestina” transgride a partir da Literatura, desejando um livro que não era seu e encontrando nele a forte presença de Eros que a impulsiona a adiar o gozo com o intuito de regressar à primeira sensação.

A protagonista de “Restos de Carnaval” transgride ao se encher de desejo de aproveitar o carnaval, enquanto sua mãe encontra-se doente. Ser criança e mesmo assim insistir em usar batom vermelho para parecer outra que não ela mesma é a infância subvertendo os ideais moralizantes de inocência e revelando o desejo de se tornar mulher. A jovem de “Preciosidade” transgride ao ser tocada pelos agressores e exigir sapatos novos para romper com a infância e assumir a descoberta da sua sexualidade. O adolescente de “O primeiro beijo” transgride sentindo gozo ao beijar uma estátua com formas femininas. Ana, do

conto “Amor”, transgride ao entrar no Jardim Botânico e se deixar invadir sensorialmente pelas delícias desse paraíso envolto pelas pulsões de vida e morte. A protagonista de “O Búfalo”, por sua vez, transgride ao sentar em um banco da montanha-russa como se cometesse um pecado e ainda com culpa não consegue segurar o gozo sentido nos declives percorridos pelo brinquedo. Enquanto ela se sente expulsa da igreja, Mocinha, de “O grande passeio” é verdadeiramente expulsa da casa onde morava de favor e novamente da nova casa, cujos donos não a acolheram, mas não esconde seu sorriso malicioso e transgride, desejando um homem estranho, iluminando todo o seu corpo envelhecido, provando que o corpo mantém a memória do gozo, mesmo quando o tempo confunde e embaralha as memórias dos entes queridos.

O gozo do eu não é uma experiência unilateral nesses contos, ele se constitui a partir do contato com o Outro, por isso é tão importante abordar a temática do Outro a partir das narrativas clariceanas, o que implica, necessariamente, em investigar questões em torno da identidade, do desejo de autoconhecimento de cada personagem. O duplo em Clarice se manifesta de formas variadas, através da palavra, do som dos sapatos, do olhar, do sorriso, entre outros. Assim como o grande Outro também se revela em corpos múltiplos, como livro, menino, estátua em forma de mulher, homens ou, até mesmo, um búfalo. Nas narrativas, eles desempenharam o papel fundamental de estabelecer contato com o eu e não permitir o esquecimento de si mesmo. O grande Outro surge como uma luz forte que ofusca o olhar e, de início, confunde a visão; que causa desconforto, porque não se trata de um outro igual a nós, mas um Outro diferente de nós, singular, capaz de marcar uma alteridade. Assim, todas essas relações construídas com esses objetos, seres, animais ou indivíduos podem ser entendidas como pequenos outros a priori, mas são capazes de marcar o eu com tamanha intensidade que constrói um grande Outro. Não se trata de um elo de eu *versus* outro, em um confronto em que uma parte pode porventura ser anulada, mas um elo estabelecido entre o eu e o Outro que marca a vida de cada personagem constituindo no grande Outro. Tudo aquilo que é capaz de modificar um estado de coisas, colocar o indivíduo em um novo lugar inconscientemente construído, é o grande Outro.

Dessa forma, assim como cada indivíduo não nasce dotado de linguagem, mas ao imergir nela é capaz de aprendê-la, assim também é o contato com o grande Outro, diferente, mas ao mesmo tempo parte constituinte do eu, um reflexo, uma revelação grandiosa de si mesmo. Pode-se resumir de maneira bastante simbólica esse último capítulo intitulado “O Outro” com as palavras da própria autora na crônica “Em busca do outro”, de 1968, em que Clarice sintetiza tudo o que já foi dito no seguinte trecho:

Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.” (LISPECTOR, 2018, p. 130).

Ou ainda, no conto “Mineirinho”, quando ela diz: “Porque eu quero ser o outro” (LISPECTOR, 2016, p. 387). Poder-se-ia mapear a presença do Outro em Clarice a partir dos seus contos, crônicas e romances, pois a temática é recorrente em toda a produção literária clariceana, talvez porque a autora soubesse que o eu se constitui a partir dos outros e quando se encontra diante do grande Outro, passa a conhecer melhor a si mesmo porque olha para o Outro, diferente de si, e ver a si. Na obra de Clarice, todo indivíduo merece, pelo menos uma vez na vida, confrontar-se com o Outro e, assim, encontrar o seu caminho, ainda que não saiba exatamente qual direção deva seguir. Desse modo, percorre-se o Outro, como quem busca apreender Eros e ambos fogem, porque Eros é tudo, está em tudo e está em nós, o Outro é o estranho, o infamiliar, o singular, o diferente e ao mesmo tempo parte complexa e conflitante de cada um de nós.

5 POR TRÁS DAS CORTINAS

Acostumei-me a ler sobre Clarice através de várias vozes que, quase sempre, destacavam os mesmos assuntos predominantes. Imaginava se toda aquela vasta literatura se resumia a apenas isso: fluxo de consciência, escrita psicológica, epifania, linguagem hermética e presença do feminino. Não que essas temáticas não sejam importantes, ou que não haja relevância em desenvolver pesquisas em torno delas. Todavia, sempre senti o desejo de percorrer as entrelinhas clariceanas em busca do “instante-já” que, para mim, seria um mergulho mais profundo na linguagem, que me prendia e me dava prazer, quase que me obrigando a ler tudo de uma só vez, não por obrigação, mas como um amante que não aceita deixar o gozo para depois.

Na busca por esse algo que fugisse das temáticas recorrentes, enveredei-me por completo na escrita de Clarice. Li os romances, os contos, as crônicas e os livros infantis, em busca desse fio condutor, esse algo que me seduzia, cuja resposta, se é que havia alguma, só poderia estar lá, na literatura e não na crítica literária. Engana-se quem pensa que para pesquisar literatura é preciso dominar o que os críticos disseram, quando o caminho é o inverso. É na obra, na arte, enfim, é na escrita literária que encontramos um rumo, um instante que nos provoca a sensação de infamiliaridade e nos faz retornar ao texto.

O fato é que, cada vez mais, tenho a certeza de que os clássicos devem ser revisitados, relidos e questionados, a fim de encontrarmos novas leituras, pois os novos tempos clamam por olhares singulares. É urgente deixar de repetir o que foi dito e construir através da literatura a própria fala. Não é que estejamos em busca de originalidade, mas, com certeza, ambicionamos retirar Clarice do pedestal que a colocaram contra a vontade e o rótulo de escrita hermética que proíbe os novos leitores de avançar em suas leituras.

Nessa busca, que já dura quase dez anos, a conclusão a que chegamos é que o erotismo é esse elemento que impulsiona o leitor a avançar no texto, seduzido, entregue, completamente nu de conceitos preconcebidos e de análises elaboradas por outros. Em outras palavras, a partir do momento em que percebemos que a escrita do prazer é recorrente em toda a obra clariceana, às vezes mais evidente e outras vezes sutil, envolta por uma confusão de sentidos que deixa o leitor desejoso de mais, pois, assim como no ato sexual, na leitura, também nunca estamos satisfeitos.

Já foi dito sobre a incapacidade de capturar Eros, mas é de suma relevância dizer também que não se pode capturar a escrita clariceana e dizer tudo sobre ela. O que

ambicionamos aqui foi construir um pequeno instante de análise comparativa entrelaçando narrativas, personagens, gêneros e fases da vida. Assim como na existência humana o amor e o erotismo se entrelaçavam, também ocorre na literatura, em que não é permitido dizer com exatidão onde termina um e começa o outro.

Freud foi chamado para o diálogo, por seu estudo da pulsão, do desejo e do corpo feminino. Na sua humildade, o pai da psicanálise relia e reescrevia seus textos, criando novas hipóteses, abandonando umas e reformulando outras. Clarice também lia, entregava seus textos aos amigos, aceitava as críticas, revia, reescrevia, reinventava-se. É por isso que sua escrita merece um novo olhar, uma nova abordagem e leituras infinitas que jamais se completarão, mas estarão sempre abertas a novos diálogos e horizontes.

Na busca pela compreensão do modo como as personagens clariceanas transgridem os interditos em cada fase da vida, deparamo-nos com uma linguagem igualmente transgressora por se tratar de um texto do desejo. Não é apenas sobre uma menina que deseja um livro, é sobre o poder de sedução desse objeto de desejo. Por trás da criança que se fantasia, existe uma mulher ansiosa por ser reconhecida como rosa, reconhecida não só pelos homens, mas por si mesma. É que na busca pelo ódio, também é possível se deparar com o amor ou o prazer. E não adianta temer as horas perigosas como Ana, porque o maior perigo é enxergar-se no outro e perceber que é mais cega que um cego mascando chicletes em um ponto de ônibus. Para um pesquisador, sempre há algo de precioso no objeto escolhido para estudo, mas quando esse mesmo objeto revela uma menina que se enxerga como mulher através do toque apavorado do outro, causa uma ânsia, um desconforto próprio de quem vai além do que foi dito, espera a fênix renascer. Assim como a literatura trabalha com representações da realidade, ou melhor, cria uma realidade peculiar, uma estátua de mulher desperta em um menino a lembrança de um beijo cheio de pulsão de vida. Tudo isso eu vi, li, reli e comparei até chegar ao riso de Mocinha, que não se desfez nem com a proximidade da morte.

Bataille apresenta um erotismo de base sagrada e, ao ler os sete contos, é possível sentir-se em um ritual ou, ao mesmo tempo, em um ato sexual com a escrita. A linguagem se desnuda ou somos nós que a imaginamos sem roupa, enquanto ela sorri para nós por detrás das cortinas? Clarice mostra em seus textos a presença forte de um outro e o contato conflituoso desse outro com o eu, em que um e outro se confundem, pois, segundo ela, o outro do outro era eu. A verdade é que a fantasia literária gera inúmeros outros que desfilam na frente do leitor ansioso por encontrar entre eles o Grande Outro, que revelará não apenas uma epifania, mas o que se esconde dentro do eu. Essa fantasia reelabora e ressignifica nossos medos, traumas, sonhos e tensões.

Evidenciar o prazer sentido pelos personagens em paralelo com o prazer da escrita é como mergulhar em imagens e sentir na pele a força do erotismo. Afinal, se o erotismo é a fantasia da realidade, a literatura erótica é uma fantasia duplicada que confronta as duas pulsões que nunca estiveram verdadeiramente separadas, assim como o amor e o erotismo. Vida e morte se complementam, o mesmo ocorre com as narrativas de Clarice, que dialogam entre si como se toda a obra dela fosse na verdade uma grande narrativa da aventura humana na terra.

Confesso que mergulhei em Clarice e nos estudos eróticos, mas jamais ambicionei fechar tudo e utilizar essa sessão para amarrar o que foi dito. Até porque nada do que foi dito pode ser realmente amarrado, concluído, finalizado. Então, concludo sem concluir, defino, sem definir. O que fica é o desejo de conhecer as novas visitas a essa imensa contribuição literária de Clarice, com novos olhares e um desejo erótico de sempre enxergar mais através daquela cortina que ela construiu com palavras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALMEIDA, Joel Rosa de Almeida. **A experimentação do grotesco em Clarice Lispector**: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankim editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ASSIS, Machado de. “O espelho: Esboço de uma nova teoria da alma humana”. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

ATAIDE, Luciana de Barros. **Ser e Linguagem**: Estudos sobre Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector. Revista Entrelinhas – Vol. 11, n. 1 (jan./jun. 2017). Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br>>. Acesso em: 22 set. 2018.

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão**: fenomenologia da situação de diagnóstico. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BALIEIRO, Alene Caroline de Souza. **O corpo como identidade: uma leitura contemporânea no conto ‘Ele me bebeu’ de Clarice Lispector**”, Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Passo e Compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPICRS, 2003.

BARTHES, Roland. **O Prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortência dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. 1. ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAUMAN, Zigmund. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Tradução: José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAUMAN, Zigmund. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **A Velhice**. 3ª edição. Tradução: Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: Um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade.** Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Editora: FGV

BRANCO, Lúcia Castello. O que é erotismo. *In: O que é: amor, erotismo, pornografia.* (Coleção Primeiros Passos , 11). São Paulo: Círculo do livro, 1983.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *In: Vários Escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual:** essa nossa (des) conhecida. 7. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva. 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COLASANTI, Marina. **O leopardo é um animal delicado.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Germano Quintanilha. **Freud e Clarice Lispector:** um conto e um reencontro. *Perspectivas Online*, vol. 4, nº 14, Rio de Janeiro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Imagens da mulher na narrativa brasileira.** O eixo e a roda: v. 15, 2007. Disponível em: <<http://www.letas.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

D’ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da Vida.** Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari; prefácio de Frei Betto; introdução de J.M. Cohen. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

DIAS, Maria Heloísa Martins; OLIVEIRA, Sônia Helena de; PITERI, Raymundo (Orgs.). “Apresentação – As várias faces da escrita narrativa. *In: A literatura do Outro e os Outros da literatura.* São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

DINIS, Nilson. **Perto do coração criança:** imagens da infância em Clarice Lispector. Londrina: Eduel, 2006.

ECO, Humberto. **Sobre a Literatura.** 2. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Sobre algumas funções da literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Ruth.; AGRA, Elisabete. B. **O duplo do feminino no conto O búfalo, de Clarice Lispector.** Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/RUTH%20FERNANDES%20DE%20SOUZA%20E%20ELISABETE%20BORGES%20AGRA.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos: Ética, Sexualidade, Política**. Vol. 5. Organização, seleção de textos e revisão: Manoel Barros de Mota; Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed, 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). vol. 6, Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras: 2016.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneios**. In. _____. Obras completas. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. IX.

FREUD, Sigmundo. **O Infamiliar**. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. **Os Caminhos da Feminilidade em Preciosidade, de Clarice Lispector**. Revista Mal-estar e Subjetividade - Vol. IX, nº 3 (set/2009). Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/271/27115482011.pdf>>. Acesso em: 5 nov. 2019.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. ed. revisada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GRANDE, Keilla Conceição Petrin. **Amor (es) de Clarice e Rui Torres**. Anuário de Literatura. Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 139-155, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p139>>. Acesso em: 29 fev. 2020.

GRIECO, Frédéric. **O heteroerotismo em Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres de Clarice Lispector**: das performatividades de gênero às paródias narrativas. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/>>. Acesso em: 19 set. 2018.

HAN, Byung-Chul. **Agonia de Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HOMEM, Maria Lucia **No limiar do silêncio e da letra**. São Paulo: Boitempo/ Edusp. 2012.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro Apresentação *in*: FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed, 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

JAFF, Noemi. **Clarice Lispector e o efeito do estranhamento**. Café Filosófico CPFL. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WV7vq5g_DQM>. Acesso em: 7 ago. 2019.

KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector**. São Paulo, Plêiade, 1995.

PERKOSKI, Norberto. **O erotismo sagrado em a Paixão Segundo G.H**, de Clarice Lispector. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39490/25204>>. Acesso em: 30. mai. 2019.

KHEL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In. NOVAES, A. (Org.). **Os sentidos das paixões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KEHL, Maria Rita. Posfácio: Freud e as mulher. In: FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LACAN, Jacques. **Livro 20: mais, ainda**. (1972-1973). Texto estabelecido por: Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEONARDI, Carla Casarin. **A velhice na obra de Clarice Lispector: uma análise da senilidade em quatro contos**. Projeto de Pesquisa (Orientação: Yudith Rosenbaum) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4442109/mod_resource/content/2/Projeto%20Fapesp%20IC%20CARLA.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2020.

LIMA, Maria Elenice Costa. **“A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector: considerações sobre o outro feminino**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) -Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8090/1/2012_dis_meclima.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.

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

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Como nasceram as estrelas**: doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Correio Feminino**. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Só para mulheres**: conselhos, receitas e segredos. (Org.). Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos/ Clarice Lispector**; organização de Benjamin Moser. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Panorama com Clarice Lispector**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. 48. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LUCCHESI, Ivo. A paixão do corpo entre os fantasmas e as fantasias do desejo. Prefácio. In. LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAIA, Mônica. Prefácio da tradutora. In. MANSFIELD, Katherine. 15 contos escolhidos de Katherine Mansfield. Seleção Flora Pinheiro; Tradução: Mônica Maia. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MANSFIELD, Katherine. 15 contos escolhidos de Katherine Mansfield. Seleção Flora Pinheiro; Tradução: Mônica Maia. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MAY, Simon. **Amor**: uma história. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **As faces do duplo na literatura**. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.) Discurso, memória, identidade. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

MILAN, Beth. **Amor**. In. O que é: amor, erotismo, pornografia. (Coleção Primeiros Passos, 11). São Paulo: Círculo do livro, 1983.

MILLIET, S. **Diário Crítico**. São Paulo, Martins/Edusp. V. II, 1944.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. M. O que é pornografia. In: **O que é: amor, erotismo, pornografia**. (Coleção Primeiros Passos, 11). São Paulo: Círculo do livro, 1983.

MORAES, Vera. O verde úmido subindo em mim: a mulher e a magia do jardim em Clarice Lispector. In: COUTINHO, F.; MORAES, V. **Clarices: uma homenagem**. (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de Família). Fortaleza: Imprensa universitária, 2012.

MORAES, Vera. **Um olhar de criança**: a percepção infantil do universo adulto em Clarice Lispector. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

MORAES, Vera; LIMA, Maria Elenice Costa. “Inquietudes de ser em *Laços de Família*”. In: **Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de Família)**; organização de Fernanda Coutinho e Vera Moraes. Fortaleza: Imprensa universitária, 2012.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Trad. José Geraldo Couto. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

NASCIMENTO, Maria Aparecida Meyer. **Faces do erotismo na Aprendizagem dos prazeres**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno10-07.html>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

NOVAES, Nayara Marylandy Saraiva. **O erotismo em “Felicidade clandestina”, “As águas do mundo”, “O menino” e “As cerejas”**: diálogos entre Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. 2017. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. **Na “Via Crucis”, o corpo**: erotismo, desejo e inquietação. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/MARTANEZIA_PAGANINI.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues **Erotismo e Representação**: Particularidades do universo feminino na ficção de Clarice Lispector. 2005, 173 f. Dissertação (Mestrado em estudos literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

PAZ, Octávio. **A dupla chama**: amor e erotismo. (Tradução Wladyr Dupont). São Paulo: Siciliano. 1994.

PEREIRA, José Paulo Cruz. **O amor - segundo Clarice Lispector**. Navegações, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 134-145, jul.-dez. 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/297743571_O_Amor_-_segundo_Clarice_Lispector>. Acesso em: 25. Mar. 2020.

PERKOSKI, Norberto. **O erotismo sagrado em A paixão segundo G.H.** Organon, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 16, n. 16, p. 118-123, Rio Grande do Sul, 1989.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016.

PLASTINO, Gilda. **O discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de Família”**. 2. ed. Osasco: Edifício, 2008.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

RODRIGUES, André Luis. **Brincando pelas ruas da cidade: o lugar do interdito e da transgressão em três contos autobiográficos de Clarice Lispector**. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9324/5005>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

RODRIGUES, Selma Calasans. **Uma escrita do desejo: Clarice Lispector, Elsa Morante, Marguerite Duras**. Babilônia n.4, pp. 139 – 149, 2006.

ROEFERO, Élcio Luís. **De eros ao abismo: um estudo do desejo em Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado). Programa de Estudos e pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. PUC, São Paulo, 2006.

ROEFERO, Élcio Luís. **O gozo do desejo pueril: configurações do erótico no conto “O primeiro beijo”**, de Clarice Lispector. Janus, lorena, v. 4, n. 5, p. 35-46, jan./jun., 2007.

ROSA, João Guimarães. “Retrato de Cavalo” in: **Tutaméia** (Terceiras estórias). 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do Mal: Uma leitura de Clarice Lispector**. 1 ed.1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SÁ, Olga de. Na dança de Eros e Tanatos: movimentos de vida e morte em Laços de Família. In: COUTINHO, F.; MORAES, V. **Clarices: uma homenagem**. (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de Família). Fortaleza: Imprensa universitária, 2012.

SADE, Marquês de. **Os infortúnios da virtude**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança. In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do Pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SILVA, Claudicélio Rodrigues da. **15 erros de Eros: ensaios de literatura, vida e outras artes**. São Paulo: Porto de Ideias, 2018.

SILVA, Maria da Luz Duarte Leite. **Representações do Narciso moderno na construção das personagens em três contos de Clarice Lispector**. 2013,117f. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, RN, 2013.

SEIXAS, Heloísa. **Através do vidro: amor e desejo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TELLES, Lygia Fagundes. **As Cerejas**. São Paulo: Atual, 1992.

VIEIRA, Telma Maria. **Corpo e erótica em Clarice Lispector: A via crucis do corpo**. Tríade: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia, v. 4, n. 8, 9 dez. 2016.

WILDE, Oscar. **O príncipe feliz e outros contos**. Tradução: Luciana Salgado G. Moreira. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.