



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
PROFA. DRA. VERA LUCIA ALBUQUERQUE DE MORAES
MARIA ELENICE COSTA LIMA

**“A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS”, DE
CLARICE LISPECTOR: CONSIDERAÇÕES SOBRE O OUTRO
FEMININO.**

Fortaleza – 2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
PROFA. DRA. VERA LUCIA ALBUQUERQUE DE MORAES
MARIA ELENICE COSTA LIMA

**“A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS”, DE
CLARICE LISPECTOR: CONSIDERAÇÕES SOBRE O OUTRO
FEMININO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lucia Albuquerque de Moraes.
Projeto ao qual se vincula: Representações dos Afetos Femininos na Literatura Brasileira.

Fortaleza – 2012

MARIA ELENICE COSTA LIMA

**“A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS”, DE CLARICE LISPECTOR:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O OUTRO FEMININO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lucia Albuquerque de Moraes.

Projeto ao qual se vincula: Representações dos Afetos Femininos na Literatura Brasileira.

Aprovada em: ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Lucia Albuquerque de Moraes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Ricardo Iannace
Faculdade de Tecnologia Estadual de São Paulo – FATEC

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará – UFC

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

L699b

Lima, Maria Elenice Costa.

“A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector : considerações sobre o outro feminino / Maria Elenice Costa Lima. – 2012.

107 f. , enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Literatura comparada.

Orientação: Profa. Dra.. Vera Lucia Albuquerque de Moraes.

1.Lispector,Clarice,1925-1977.A Bela e a Fera ou a ferida grande demais - Crítica e interpretação.
2.Feminilidade na literatura. 3.Mulheres na literatura. 4.Outro(Filosofia) na literatura. 5.Afeto (Psicologia). I.Título.

CDD B869.34

**Dedico este trabalho a todos que direta ou indiretamente
me ajudaram a perceber o quanto o Outro é fundamental na
construção do Eu.**

À minha avó, Lenice Marques,
de quem eu herdei bem mais que
o nome, mas a personalidade.
Viverás para sempre em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus que tudo pode e tudo vê, por ter me amparado nos momentos de desespero e desânimo e ter me dado forças para continuar nos momentos de atribulação.

Aos meus pais Joaquim Sobreira e Marta Maria. Sem vocês, eu nada seria.

Às minhas irmãs Dolores (seu apoio foi fundamental para que eu chegasse aqui), Cristina e Susana.

Ao meu sobrinho Aylton, que não facilitou e nem me deu vida fácil, pois queria sempre a atenção da tia-madrinha, além de querer ficar no computador nas horas mais inconvenientes.

Ao meu primo Luiz Fernando, meu filho por tabela.

Ao meu querido Jean Carlos que surgiu na minha vida para aliviar o peso da escrita e me dar o amor necessário para que eu pudesse confiar em mim.

À Daniele Cruz, pelo auxílio nos momentos em que precisei de mãos amigas.

À minha orientadora Vera Moraes, sua confiança foi decisiva, sua amizade, indescritível e hoje eu sei que não nos encontramos por acaso.

À Fernanda Coutinho e Odalice Castro, exemplos.

Ao professor Ricardo Iannace, pela delicadeza e singular contribuição.

Ao professor Orlando, pelas sugestões.

Ao professor Sânzio de Azevedo pelos singulares ensinamentos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Às amigas: Kedma Damasceno, Renata Aguiar, Margarida Pontes, Jaqueline Moura e Liciany pela amizade fraterna, pelo café e pelos devaneios.

Aos meus amigos Eda Gracy, Aryanne Mesquita, Gislane Queiroz, Camila Monteiro, Érick Teodósio, Débora Maria, Eliomards Moraes (irmão que a vida me deu de presente) e Alan Paulino pelos momentos compartilhados.

À professora Regina Souto pelo apoio e pelo ombro amigo.

À Capes Reuni.

Ao grupo de estudos Representações dos Afetos Femininos na Literatura Brasileira, principalmente a Luciana Braga, Lílian Martins e Diego Nascimento.

A todos que contribuíram (in)diretamente para a realização desse trabalho. O amor, carinho e credibilidade de vocês me sustentaram.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa aborda as peculiaridades do imaginário feminino e seus afetos nos contos “La Belle et la Bête”, da escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, da autora brasileira Clarice Lispector. Não é difícil perceber as distinções entre os contextos de produção dessas obras, tampouco concluir que a primeira se trata de um conto de fadas e a outra de um conto moderno. No entanto, o que mais chama a atenção nos contos analisados é como se desenvolvem as relações de alteridade em ambas as narrativas e o destaque dado à figura feminina. A fim de melhor analisar esses fatos, será feito um diálogo com os estudos realizados sobre o feminino, bem como sobre os contos de fadas, tais como os de: Ruth Silviano Brandão, Marisa Lajolo, Lygia Fagundes Telles, Maria Ângela D’Incao, Maria Rita Kehl, entre outros que se detiveram na análise sobre o imaginário feminino e seus afetos; Bruno Bettelheim, Nelly Novaes Coelho, Noemí Paz, Marie-Louise Von Franz, Verena Kast e outros que se dedicam ao estudo dos contos de fadas e os realizados por Bachelard, Durand, Lacan, Foucault, Heidegger, Antonio Candido acerca de algumas questões filosóficas, psicanalíticas e sociológicas que podem ser discutidas a partir das narrativas em estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino; Alteridade; Afetos; A Bela e a Fera.

ABSTRACT

The present research broaches the peculiarity of the feminine imaginary and its affections in the novella “La Belle et la Bête”, by the French writer Jeanne-Marie Leprince de Beaumont and “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, by the Brazilian writer Clarice Lispector. It is not difficult to realize the distinctions among the production contexts of these works, neither conclude that the first one is a fairy tale and the second, a modern novella. However, what most call the attention in the analyzed novellas is how the alterity relationships in both narratives develop and the highlight given to the feminine character. In order to better analyze these facts, it will be held a dialogue with the studies about the feminine, as well as about fairy tales like the ones by Ruth Silviano Brandão, Marisa Lajolo, Lygia Fagundes Telles, Maria Ângela D’incao, Maria Rita Kehl, among others who lingered on the analysis of the feminine imaginary and its affections; Bruno Bettelheim, Nelly Novaes Coelho, Noemi Paz, Marie-Louise Von Franz, Verena Kast and others who devote themselves to the fairy tales studies and the ones accomplished by Bachelard, Durand, Lacan, Foucault, Heidegger and Antonio Candido about some philosophical, psychoanalytic and sociologic questions that may be discussed from the narratives in study.

KEY WORDS: Feminine; Alterity; Affect; A Bela e a Fera.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO -----	09
2. CAPÍTULO I – As representações do imaginário feminino – trajetórias -----	24
2.1 – Aspectos gerais -----	24
2.2 – A mulher nos contos de fadas -----	29
2.3 – A mulher brasileira e os deslocamentos do feminino -----	35
3. CAPÍTULO II – As mulheres nos contos de fadas – o caso de “La Belle et la Bête”, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont -----	40
3.1 “La Belle et la Bête”: Il y avait une fois... (história de Era uma vez...) -----	40
3.2 Relações de alteridade: Eu <i>versus</i> outro -----	47
3.2.1 Pai e filha: o percurso para o outro -----	48
3.2.2 As irmãs: a simbologia do eu e do outro -----	52
3.2.3 Bela e Fera: a descoberta do outro -----	54

4. CAPÍTULO III – As (revira)voltas do feminino – “A Bela e a Fera ou uma ferida grande demais”, de Clarice Lispector-----	56
4.1 Clarice: biografia e escritura – itinerário para o outro, busca pelo grande Outro---	56
4.2 “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais” – uma questão de gênero ou de alteridade? -----	66
4.3 “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais” – As angústias do eu e os gritos do outro -----	70
4.4 O grande Outro de Lacan em Clarice: sussuros além do muro da linguagem-----	82
4.4.1 A Figura feminina como sintoma do Outro em Clarice: o caso de Laços de Família-----	83
5. DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DO OUTRO FEMININO -----	92
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	95

*Ali estava uma mulher
que a gulodice do mais
fino sonho jamais pudera
imaginar.*

(Clarice Lispector)

INTRODUÇÃO

*Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia
engraçado ser ou não ser...*
(Clarice Lispector)

O estudo sobre o imaginário feminino e suas relações intersubjetivas dialoga com as mais variadas áreas das ciências humanas e se mostra de fundamental importância para a compreensão da história da sociedade. Por isso, ao longo dos tempos, vem-se solidificando a construção de uma vertente de estudos responsáveis por inúmeras indagações e reflexões suscitadas sobre o assunto, alvo das mais variadas pesquisas que envolvem a questão da mulher e do discurso sobre o feminino.

Nesse tocante, o universo literário, marcado por revoluções e ambigüidades da existência humana até hoje desempenha um papel fundamental, pois gerou um novo modo de ver e perceber o feminino e teve com esse uma relação difícil de definir ou explicar, pois se apresenta de forma multifacetada através dos mais distintos gêneros – como o romance, o conto, a fábula e outros – e varia de acordo com um momento histórico específico. Isso nos reporta às múltiplas reflexões relacionadas ao domínio das emoções humanas em diferentes contextos e épocas e, principalmente, à análise da contribuição literária no avanço histórico, social e econômico da questão feminina.

Assim, podemos afirmar que a problemática envolvendo a mulher e seu contexto está intrinsecamente associada ao estudo do imaginário dos afetos¹, pois abrange diversos códigos de sentimentos e emoções presentes na obra literária.

Essas especificidades, relacionadas, sobretudo, aos estudos acerca do imaginário feminino e seus afetos, se tornam ainda mais nítidas através das particularidades dos discursos masculinos e femininos sobre as mulheres, nos quais se defrontam claramente o Eu Ideal *versus* os Ideais do Eu², como salienta Maria Rita Kehl:

(...) enquanto os discursos masculinos sobre a feminilidade construíram uma espécie de Eu Ideal apontando para o que as mulheres deveriam ser, alienando-as num lugar de puro desejo do Outro, ou ao olhar de outros que só viam nelas a projeção de seus próprios desejos, a escrita feminina foi constituindo Ideais do Eu a partir de multiplicidade de vozes que tentam dar conta da experiência cotidiana das mulheres, em crise com o modelo vitoriano de feminilidade. (KEHL,1998, p.117)

O Eu ideal – representado pela escrita masculina através da descrição da mulher como dona-de-casa, esposa submissa ao marido, dedicada exclusivamente ao bem estar da família, ou seja, a responsável pela educação dos filhos e pelo cumprimento dos

¹ O termo está sendo utilizado no sentido psíquico de afetividade. Esta é manifestada sob forma de emoções e sentimentos, podendo ser interpretada como uma afeição por alguém, comumente traduzida por amor, ou, em sentido mais amplo, aquilo que nos afeta, ou seja, que marca nossa memória.

² Atentemos para o fato de que tanto o Eu Ideal quanto os Ideais do Eu funcionam como uma tentativa de apontar o que as mulheres devem ou querem ser. Nenhum dos dois conceitos trata do que as mulheres realmente são. Desse modo, percebemos que o Ser feminino nessa época encontra-se em estado de latência, pois ainda que esteja encoberto, devido à condição social das mulheres, ele tem o poder de manifestar-se.

afezeres domésticos – relegou às mulheres o silêncio, mas foi também (in)diretamente responsável pela origem do desejo feminino de tomar para si a responsabilidade de produzir sua própria história. No entanto, é a partir desse não-lugar que a escrita feminina vai tomar posicionamento e construir os ideais do Eu, ou seja, traçar a essência do Ser mulher revelando as discrepâncias entre ser e não ser, concretizada através das relações de alteridade com o outro.³

Podemos perceber, desse modo, o embate direto entre o que a sociedade, principalmente a patriarcal, esperava das mulheres, o tão conhecido “destino de mulher”, e o que elas almejavam conquistar. No Brasil, esse contraste foi acentuado a partir da ascensão burguesa e da imposição de seus valores. As damas da elite passaram a frequentar cafés, bailes, teatros e alguns acontecimentos da vida social – tudo isso contribuiu para que aos poucos fossem emergindo dos grandes salões as mulheres que, além de se dedicarem à leitura de seus livros, penetravam no mundo das letras e da escrita. Iniciava-se a avalanche de costumes que iriam formar as novas mulheres do final do século XIX até a contemporaneidade.

De modo geral, podemos afirmar que levar em consideração a trajetória do discurso feminino na literatura é, sobretudo, trazer à baila questões intrigantes acerca da vivência das mulheres na sociedade, bem como, (re)pensar o lugar ou não-lugar que elas

³ Para Lacan, existem pelo menos dois outros: um outro com **A** maiúsculo (l'Autre) e um outro com **a** minúsculo (l'autre) que é o eu. O grande Outro, é dele que se trata na função da fala, é aquele que está atrás do muro da linguagem, conforme Jacques Lacan. Assim, quando falarmos em relação de alteridade nos reportamos ao outro e quando nos referirmos ao universo da linguagem nos dirigimos ao Outro. No entanto, vale esclarecer que as ideias de Jacques Lacan são usadas por nós no intuito de evidenciar a existência desses outros, mas não é nossa intenção fazer um estudo detalhado dos fundamentos lacanianos, pois isso demandaria mais tempo e um conhecimento psicanalítico específico.

ocupam nos mais diversos setores do conhecimento e da vida humana. Se se refletir acerca da tópica⁴ da literatura na sociedade se apresenta de modo intrigante aos estudiosos, o que dizer então da tópica da mulher na literatura? É mister lembrar que ela engloba aspectos como contexto, espaço, classe social, afetividade, entre outros, caracterizando-se como um problema que dialoga com diversas vertentes de estudos, Literatura, História, Psicanálise, Sociologia etc, e, portanto, só pode ser norteado a partir de uma prática discursiva interdisciplinar.

Assim, nosso trabalho parte dessa prerrogativa interdisciplinar e toma a arte literária como mola-mestra da evolução do sexo feminino nas camadas sociais e nos setores do saber, uma vez que foi a literatura uma das primeiras áreas das ciências humanas a refletir acerca do deslocamento feminino, seu imaginário e seus afetos.

Nosso interesse pelo assunto mulher e literatura surgiu em 2007 a partir do contato com o grupo de pesquisa “O imaginário dos afetos na Literatura Brasileira – do Romantismo ao Modernismo da década de 70”, coordenado pela Profa. Dra. Vera Lucia Albuquerque de Moraes e constituído de alunos da Graduação e da Pós-Graduação. Nesse mesmo ano foi produzido o trabalho “O imaginário dos afetos em ‘A menor mulher do mundo’”, apresentado no IV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários. Em 2008, foi elaborado o projeto PIBIC “Representações do imaginário feminino na Literatura Brasileira” realizado no período de agosto de 2008 a julho de 2009, financiado pelo CNPq, do qual fui bolsista, e com orientação da supracitada professora.

⁴ Segundo Durand “o conceito de tópica (de topos, ‘lugar’) situa os elementos complexos de um sistema num diagrama”.

Nesse projeto, foram trabalhados dez dos contos de **Laços de Família** (1965), de Clarice Lispector, a fim de averiguar a figura feminina como foco da narrativa.

Os seguintes trabalhos também são decorrência das nossas pesquisas sobre o assunto: “Representações do feminino: a mulher que se mostra na obra de Clarice Lispector”, na V Semana de Humanidades – 2008; “Representações do imaginário feminino em Clarice Lispector”, no XXVII Encontro de Iniciação Científica – 2008; “O feminino disfarçado em Clarice: ‘Uma Galinha’ e a metáfora do Ser”, na VII Semana de Letras – 2008; “O imaginário feminino no discurso de Clarice Lispector”, no Encontro Internacional de Texto e Cultura – 2008; “A figura feminina e a relação familiar: a mãe, a avó e a jovem em ‘Mistério de São Cristóvão’”, na VI Semana de Humanidades - 2009 e, ainda durante a graduação, “Representações do feminino através da ótica infantil: as relações entre a mulher e a criança em ‘A Legião Estrangeira’, de Clarice Lispector”, no XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura – 2009 – ocorrido em Natal-RN.

Como pôde ser percebido, a questão feminina esteve atrelada à escrita clariciana desde as nossas pesquisas iniciais desenvolvidas durante a graduação. Isso se justifica exatamente pela maneira singular como a autora Clarice Lispector engendra seu texto, pois em sua obra podem ser encontradas formas diversas de representar o ideário feminino e seus afetos, bem como questões polêmicas e corriqueiras que perpassam a vida da mulher comum.

Nos textos de Clarice a mulher aparece, na maioria das vezes, como o fio condutor da narrativa, uma vez que esta é composta basicamente pelos (des)encontros das protagonistas consigo mesmas. Assim, a autora constrói um perfil de mulher que é, sobretudo, fruto das relações interpessoais e que nasce, principalmente, das oposições eu *versus* outro, eu versus Outro e eu *versus* eu.

Clarice tematiza em sua Obra muitas das formas que o outro – como inferior e excluído – tem tomado em nossa cultura. A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo.

Essa legião de avatares do outro parece servir para evidenciar (...) a busca sistemática de apagamento de fronteiras entre os pólos, apagamento que não os anula mas os faz coexistir. Reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca mas, ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um *eu* que seja o avesso do outro. (PONTIERI, 1999, p. 28-29)

Percebemos, ainda, que é a partir desses “avatares do outro”, construídos por uma linguagem “falha” e introspectiva que a autora consegue construir um eu desajustado, deslocado ou *gauche* e possibilita à mulher clariciana aproximar-se gradativamente da mulher comum, pois através de elementos como a epifania, o monólogo interior e a desautomatização da escrita as personagens femininas tomam consciência da condição em que estão inseridas socialmente, como ocorre com a protagonista Carla de **A Bela e a Fera**, por exemplo. Vale destacar que esses elementos, recorrentes na escrita da autora, contribuem para que se fortaleça e se construa um novo

perfil de mulher vigente na sociedade contemporânea, além de destacar a subjetividade e os afetos femininos.

Ao decorrer dos estudos realizados na obra de Clarice, foi possível notar um enlace entre a maioria – senão todas – as personagens femininas. De um modo geral, a recorrência e a necessidade das relações interpessoais, permeada pelas idiossincrasias de cada um, denunciam as fragilidades das relações humanas e colocam em xeque as necessidades dos indivíduos, evidenciando assim os conflitos entre Ser *versus* Parecer.

Em “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais” o outro – um mendigo que tem uma ferida na perna – provoca as mais estranhas sensações na protagonista Carla e faz-lhe refletir sobre os aspectos mais negros da vida que são encobertos por sua condição de esposa de banqueiro, levando a personagem a reflexões que buscam ao grande Outro. Esse conto chama a atenção tanto pela história narrada quanto pelo título trazer à memória o conto de fadas francês “La Belle et la Bête”, de Jeanne Marie Leprince de Beaumont. Dada às devidas distinções entre eles, inclusive contextuais, e o fato de o conto lispectoriano não ser nem uma tradução e nem uma adaptação do conto francês, mas ambos trazerem representações do feminino – bem diferentes entre si – mas que evidenciam as particularidades do perfil feminino em diferentes contextos, é que o presente trabalho resolveu desdobrar-se sobre o assunto.

Embora se estenda um pouco mais de dois séculos de diferença entre o ano de nascimento de Mme. Leprince de Beaumont (1711) e o da senhora Clarice Lispector Gurgel Valente (1920), suas biografias têm alguns pontos convergentes. Tanto

Beaumont quanto Clarice são de origem pobre e através do casamento ascendem socialmente. A primeira foi esposa de um marquês, a segunda de um desembargador e ambas usam o conhecimento como forma de sobrevivência quando, por motivos diversos, encontram-se desprovidas de marido.

Jeanne Marie Leprince de Beaumont lança seu primeiro livro em 1748, um romance intitulado **O triunfo da verdade**, porém sua obra mais conhecida é **Revista das crianças ou diálogos entre uma sábia governanta e vários alunos seus de primeira distinção**. Entre seus escritos estão os contos “A Bela e a Fera”, “O Príncipe Querido”, “O Príncipe Desejo”, “O Príncipe Espiritual”, “Contos dos Três Desejos”, “Conto do Príncipe Encantado”, reunidos numa coletânea intitulada **Contos de Fadas**.

Ainda que presa às convenções de seu tempo, Mme. Leprince de Beaumont legou à literatura atributos que mais tarde puderam ser desenvolvidos por outros escritores e possibilitou, mesmo que timidamente, uma voz às personagens femininas. Esta voz, entre outras coisas, desmascarava o desejo das mulheres de serem partícipes das decisões referentes ao seu próprio futuro, tais como a escolha do marido ou até a opção de ficarem solteiras. Em “La Belle et la Bête” isto se torna possível, principalmente, a partir das relações interpessoais, pois é através delas que vislumbramos o desdobramento do eu no outro, já que nessa época ainda não era usual o artifício das análises psicológicas das personagens.

Outro estímulo dado a nossa escolha é justamente o fato da maioria das pesquisas acerca de “La Belle et la Bête” estarem vinculadas ao imaginário infantil, já que esse

conto faz parte das narrativas denominadas *contos de fadas* que foram, em sua maioria, adaptadas para a formação das crianças. O conto logrou maior sucesso a partir da adaptação cinematográfica realizada pelo estúdio Walt Disney. Porém, a produção salientou os aspectos *Essência versus Aparência*.

A justificativa de nosso trabalho se dá a partir da necessidade de ampliação do arsenal crítico sobre a problemática do imaginário feminino e seus afetos, tendo em vista as vastas contribuições literárias dadas pelas escritoras Jeanne Marie Leprince de Beaumont e Clarice Lispector para uma nova configuração do feminino nos tempos atuais.

As hipóteses de trabalho partem inicialmente das seguintes indagações:

- Qual o conceito de feminino exposto nos contos de fadas em meados do século XVIII?
- Quais as modificações que esse conceito sofre com o decorrer dos anos, principalmente, a partir da segunda metade do século XX?
- As categorias eu, outro e Outro se fazem presentes em ambas as narrativas?
- Qual a importância da escritura de Clarice Lispector para uma nova concepção do imaginário feminino, seus afetos e seu lugar na sociedade?

Para a primeira indagação, partimos da hipótese de que o conceito de feminino exposto nos contos de fadas em meados do século XVIII estava intrinsecamente atrelado à sociedade patriarcal e aos seus valores, primando pelo didatismo de que as mulheres

devem casar e ter filhos para serem dignas de experimentar o final feliz dos contos de fadas “e viveram felizes para sempre”. Já para a segunda, conjecturamos o início de profundas mudanças na sociedade, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial responsável, sobretudo, pela tomada de responsabilidades, antes restritamente masculinas, pelo sexo feminino como, por exemplo, o sustento da família. Assim, a partir da segunda metade do século XX, vislumbramos a igualdade entre os sexos. Referente às categorias eu, outro e Outro, acreditamos que as duas primeiras apareçam nos dois contos, mas o grande Outro se faça presente apenas no conto lispectoriano. Quanto à escritura de Clarice Lispector, consideramos que ela foi uma das principais responsáveis pela tomada de consciência do Ser feminino enquanto sujeito, inicialmente a nível nacional e posteriormente alcançando patamares internacionais.

Sabemos da complexidade das problemáticas que envolvem nosso trabalho (imaginário dos afetos, feminino, alteridade ou relações interpessoais, fala, escrita, representação) e, exatamente por isso, não temos a pretensão de resolvê-las, talvez nem consigamos apontar um caminho para possíveis soluções. O que queremos de fato é suscitar questionamentos e anseios referentes à representação feminina.

Portanto, o presente trabalho visa contribuir para uma melhor visualização do perfil de mulher vigente na contemporaneidade nas mais diversas situações do cotidiano: em casa, na escola, nos passeios, etc., colaborando, dessa maneira, para o surgimento de novas reflexões e questionamentos nos estudos relacionados ao gênero feminino e seu imaginário. Além disso, objetiva perceber como o discurso literário se metamorfoseia para exprimir o perfil feminino no decorrer dos séculos, a fim de

problematizar a questão da mulher e enfatizar a contribuição da Literatura na representação do feminino e seus afetos na sociedade.

Para realizar este estudo, escolhemos o método interpretativo-hermenêutico, a fim de valorizar os elementos simbólicos utilizados pelas autoras. Além disso, o *corpus* formado pela pesquisa bibliográfica ajudará na amostragem desde as trajetórias das representações do imaginário feminino até a análise comparativa entre os contos.

Em busca de um melhor desenvolvimento das idéias trabalhadas aqui, resolvemos abordar no capítulo I as trajetórias da representação feminina na literatura, em seguida trataremos do conto “La Belle et la Bête” e suas peculiaridades e, por fim, no capítulo III, analisaremos o conto de Clarice Lispector “A Bela e Fera ou A Ferida Grande Demais”, em paralelo ao ideal feminino sugerido nos contos de fadas e em consonância com os outros registros presentes no sistema cultural ocidental, tais como: o mito de Eros e Psiquê, da retomada literária efetuada por Apuleio, nas **Metamorfoses** e “Belinda e o monstro”, de Ítalo Calvino.

Durante a análise foram utilizadas pesquisas de estudiosos renomados sobre os assuntos tratados, principalmente, em relação ao feminino, seus afetos e os contos de fadas. Detemo-nos ainda nas especificidades da obra de Clarice Lispector, em busca de discutir as virtualidades do outro, tão presente no discurso da autora. Alguns estudos sobre a obra clariciana, ou que abordam a vida de Clarice, contribuíram para isso, entre eles os livros de Olga Borelli **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato** (1981) e Tereza Montero **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector** (2007) que contam, numa esfera de intimidade, a vida da escritora Clarice Lispector.

Olga Borelli se detém na narração dos momentos que passou ao lado da amiga, enquanto Tereza Montero perpassa a trajetória da autora desde a infância em Recife, até os momentos em que ela viveu no estrangeiro, separou-se de Maury Gurgel Valente e passou a morar no Rio de Janeiro. Essas obras nos ajudaram a desmistificar, pelo menos um pouco, a atmosfera “sobrenatural” criada em volta do nome Clarice Lispector.

As considerações tecidas pelos críticos Antonio Candido e Benedito Nunes foram imprescindíveis para que pudéssemos ter uma dimensão, ainda que pequena, do impacto gerado pelos primeiros escritos da autora na sociedade da época. Afinal, Clarice imprime em seus escritos características que só tinham sido ousadas por Virginia Woolf ou James Joyce.

Através da leitura de **Cartas Perto do Coração** (2001), correspondências trocadas entre Clarice e Fernando Sabino, foi possível depreender a importância que a própria autora dava as opiniões dos críticos sobre as suas obras e o impacto que elas exerciam sobre a sua escrita.

As biografias **Clarice, uma vida que se conta** (2009a), **Clarice Fotobiografia** (2009b) da pesquisadora Nádya Batella Gotlib e **Clarice, uma biografia** (2009), do norte-americano Benjamin Moser, nos quais são retratados os acontecimentos que envolvem a escritora Clarice Lispector e sua família, desde antes do seu nascimento até um pouco depois de sua morte, contrubuíram para que pudéssemos compreender alguns posicionamentos tomados pela escritora tanto em sua vida quanto em sua escritura.

Olga de Sá em **A escritura de Clarice Lispector** (1979), Leyla Perrone Moisés em **Flores da escrivantina** (1990), Lucia Helena em **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita de Clarice Lispector** (1997), Regina Lúcia Pontieri em **Clarice Lispector uma poética do olhar** (1999), Vilma Arêas em **Clarice Lispector com as pontas dos dedos** (2005) e Nilze Maria de A. Reguera em **Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo** (2006), nos alertaram acerca do fantástico mundo da escrita clariciana, sua maneira singular de representar o real e dizer o indizível. Além disso, é possível flagrar, vez ou outra, estudos sobre as personagens femininas da autora.

O livro **A leitora Clarice Lispector** (2001), do crítico Ricardo Iannace, traz considerações acerca de “La Belle et la Bête”, analisando um pouco a relação deste conto com “A Bela e a Fera ou uma ferida grande demais”. No entanto, ele afirma que não só com o conto francês se corresponde o texto de Lispector, mas também com o de Katherine Mansfield, intitulado “A Cup of Tea”. De modo geral, a leitura do texto de Iannace foi fundamental para nos aproximarmos da leitora Clarice.

Não podemos deixar de mencionar **Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector** (2006), de Nilson Dinis, que num diálogo extremamente poético, nos revelou o imaginário infantil edificado por Lispector. Este imaginário, assim como o feminino, será penetrado a partir das relações eu *versus* outro.

A revista **Cerrados** (2007), do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, a **Revista de Letras**, da Universidade Federal do Ceará, nº

29, volume 1/2 (2007) e a **Revista Ipotesi** (2009), do Programa de Pós-Graduação em Letras – estudos literários – da Universidade Federal de Juiz de Fora, trazem textos empolgantes sobre o universo literário clariceano. Da primeira, podemos citar: “A dimensão trágica do conto ‘Amor’, de Clarice Lispector”, de Salete Rosa Pezzi dos Santos, “Clandestina felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector”, de Ermelinda Maria Araújo Ferreira, “A escrita de Clarice Lispector gagueja o indizível”, Maria Helena Falcão Vasconcelos como propulsores de muitos anseios sobre a ficção de Clarice. A **Revista de Letras**, edição especial sobre Clarice Lispector, é fruto de um evento organizado pelas professoras Fernanda Coutinho e Vera Moraes no Centro Cultural Banco do Nordeste que, além de uma belíssima exposição intitulada *Clarice, sempre viva Clarice*, nos proporcionou finais de tarde sublimes, na contínua presença da esfinge⁵. Por isso, os artigos desta têm sua marcante contribuição em nossas pesquisas. A última, dedicada a questões contemporâneas da Autoria feminina, traz três artigos fundamentais para nossos estudos sobre a mulher: “*A mulher de letras nos rastros de uma história*”, de Constância Lima Duarte e Kelen Benfenatti Paiva; “Feminino fragmentado”, de Constância Lima Duarte; e “A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade”, de Lúcia Osana Zolin.

Nos anais do Seminário Internacional **Clarice em cena: 30 anos depois** (2008), encontramos artigos como “Clarice em processo: (Esboço de leitura da experiência da

⁵Benjamin Moser introduz seu livro **Clarice, uma biografia** (2009) falando d’A esfinge. Fica clara a intenção do estudioso de demonstrar que a escritora Clarice Lispector é a própria esfinge, pois segundo este pesquisador “quando morreu em 1977, Clarice era uma das figuras míticas do Brasil, a Esfinge do Rio de Janeiro, uma mulher que fascinava os brasileiros praticamente desde a adolescência” (MOSER, 2009, p.12).

História em Clarice Lispector), de Albertina Vicentini; “Os contos de Clarice Problematizando um ‘novo’ perfil de mulher”, de Ana Carolina de Araújo Abiahy; “O outro do outro sou eu: Clarice Lispector, entrevistadora”, de Claire Williams; “A construção social da mulher no conto ‘Amor’, de Clarice Lispector”, de Lauriene Seraguza; “As cruzes de uma cidade desconhecida: construções do feminino e espaço urbano em Clarice Lispector”, de Luciana Borges; “A vida é um estado de contato: o caminho da paixão”, de Vera Lucia Albuquerque de Moraes, entre outros. Estes estudos nos fizeram adentrar n’algumas especificidades da obra clariciana, mostrando-nos possibilidades de análises, interpretações e diálogos.

“Nas reflexões sobre a narrativa de autoria feminina”, de Elódia Xavier e “A Hora da Estrela: (in)competência da linguagem”, de Ângela Maria Oliva Girardi, presentes no livro **Tudo no feminino** (1991), bem como as reflexões apontadas em **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino** (2007) e no artigo “Clarice Lispector: a mulher no banco dos réus” (2007), ambos de Elódia Xavier, nos ajudaram a perceber alguns conflitos que aflingem as personagens femininas de Clarice na sociedade.

Os estudos mencionados são uma gota no oceano do que já se publicou sobre Clarice, mas foram postos aqui por ainda serem muito importantes no desenrolar de nossas pesquisas. Cada um deles nos sugeriu uma face da escritora, nos incutiu um pensamento, uma dúvida ou quiçá uma apreensão. Neles, encontramos não somente as fontes da pesquisa e nem tampouco as citações contidas neste trabalho, mas também alento e perspectivas de novas pesquisas.

CAPÍTULO I

AS REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO⁶ FEMININO –

TRAJETÓRIAS

A criação literária de uma mulher por um homem e a de um homem por uma mulher são criações ardentes.

(Bachelard)

2.1. Aspectos gerais

Pensar a representação da mulher na literatura e na sociedade, de um modo geral, suscita intrigantes questionamentos sobre o seu lugar ou não-lugar nessas duas instâncias. Afinal, à mulher foi legado, ao longo de anos, um papel social pré-determinado de esposa, dona-de-casa, mãe, àquela que tinha por obrigação zelar pelo bem estar do marido e dos filhos. É esse fato que leva aos autores Georges Duby e Michelle Perrot na introdução de **A história das mulheres no Ocidente** (1990) questionarem:

⁶ Gilbert Durand em **O Imaginário**: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem considera que “o imaginário nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação etc.) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico.” (DURAND, 2010, p. 87)

Escrever a história das mulheres? Durante muito tempo foi uma questão incongruente ou ausente. Votadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada nem narrada, terão mesmo as mulheres uma história? (DUBY&PERROT, 1990, p.7)

A indagação dos autores é perfeitamente compreensível se se imaginar que no decorrer de séculos e séculos o gênero feminino ficou à margem do masculino, sendo por este representado. Isto não significa que as mulheres sejam as ‘coitadinhas’ da história, mas demonstra o árduo processo da revolução feminina, principalmente no que concerne à representação das mulheres por si mesmas ou, melhor dizendo, na construção da escrita feminina produzida por mulheres. É nesse sentido que Constância Lima Duarte em seu artigo, “Feminino fragmentado”, aponta:

A constituição da identidade feminina, assim considerada e formulada pelos homens, estava completamente eivada de preconceitos e ideologias. Daí ter sido necessário esperar que as mulheres tomassem a palavra, se impusessem no espaço público, e pudessem, por fim, construir as próprias representações. (DUARTE, 2009, p. 31)

Nesse processo a Literatura apresenta um papel primordial, pois vai estabelecer um relacionamento com o imaginário feminino⁷ de acordo com o contexto histórico e

⁷ É importante ter-se em mente que mulher e feminino não são a mesma coisa, pois como salienta Ruth Silviano Brandão na nota à 2ª edição de **Mulher ao pé da letra** “mulher ou cada mulher pode passar pela representação no sentido que lhe atribuem a poética e a psicanálise. Feminino não. Feminino não se representa, é irrepresentável, mas tenta-se sempre escrevê-lo” (BRANDÃO, 2006, p.7).

atuará em certos momentos como fator decisivo para o desenvolvimento histórico, social e interpessoal das mulheres, conforme o demonstrado por Kehl, em **Deslocamentos do Feminino** (1998), na seguinte afirmação:

A mesma literatura que alimentava sonhos edulcorados de um casamento de contos de fada para todas as mocinhas burguesas e de classe média contemporâneas de Flaubert e, mais tarde, de Freud, contribuiu para dar vazão a alguns desejos que só poderiam se realizar fora do casamento ou, pelo menos, independente dele. A mesma literatura que ajudou a inventar o amor moderno, inventou o adultério como a verdadeira iniciação erótica das mulheres casadas, como o lugar imaginário em que uma mulher estaria efetuando uma escolha a partir de seu desejo, e não sendo a escolhida para realizar os desejos do futuro marido. De forma mais reflexiva, a mesma literatura que apontava o amor como a maior realização da vida feminina, dava conta da pobreza e da frustração que advinha de se jogar todas as fichas da vida no casamento, e revelava o desejo ainda disforme de muitas mulheres, de se tornarem sujeitos de sua própria vida, autoras de suas aventuras pessoais, em consonância com os ideais de liberdade individual que a modernidade há muito tempo vinha oferecendo aos homens. (KEHL, 1998, p.117-118)

Como se pôde perceber, a literatura manifestou as dubiedades que se encontravam presentes no desenrolar da revolução feminina e contribuiu para que se pudesse construir e mostrar uma nova identidade de mulher. Isso se dá progressivamente através dos mais variados gêneros e autores, pois estes ao se desdobrarem sobre a representação do feminino trazem à baila um conjunto de problemáticas inseridas no âmago da sociedade, entre elas: a questão dos afetos – relações interpessoais: eu *versus* outro – a distinção entre os gêneros masculino e

feminino⁸ e os diferentes papéis assumidos pelas mulheres, além, é claro, da vontade ou, mais que isso, da necessidade que as mulheres têm de exporem seus ideais, principalmente, o que desejam para si e de se direcionarem ao grande Outro. Esse direcionamento ao grande Outro fica mais evidente, quando conseguimos conceber 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)

Ver o grande Outro como esse devir é aproximá-lo cada vez mais da esfera literária. Afinal, o que é a Literatura senão esse eterno vir a ser, essa busca constante de transpor os limites da linguagem, essa coisa variável, inapreensível e inconstante? O que é a Literatura senão a junção das diversas possibilidades de representação? Uma representação que será sempre uma tentativa, um experimento, um desejo de expressar

⁸ Jean Chevalier em Dicionario de los Símbolos considera que masculino e feminino se complementam, eles são uma combinação do princípio da alma – Nefesh (princípio macho), Chajah (princípio fêmea) que dão o sentido pleno da alma viva. Em sentido místico o espírito se considera macho e a alma fêmea, perfazendo a dualidade *animus* e *anima* (CHEVALIER, 1986, p.698). Quando essas palavras estão no âmbito espiritual, o masculino representa o celestial e o feminino, o terreno. Já para Jacques Lacan essa complementaridade não é possível, uma vez que masculino e feminino são dois não-lugares.

o real, mas que por mais próximo que consiga chegar a ele, nunca será o real em sua essência.

Partindo da análise dessas problemáticas e da constatação de um novo perfil de mulher vigente em meados do século XX e que se desenvolveu até a contemporaneidade é possível perceber as nuances do ideário feminino, bem como, suas peculiaridades. Tais peculiaridades dizem respeito, sobretudo, a uma busca de identidade da mulher enquanto sujeito e são notórias desde a Antiguidade, sendo enriquecidas pelo jogo elocucional literário que, ao longo de anos possibilitou, e possibilita ainda, diversas vozes, múltiplos olhares e variados caminhos para a escrita feminina e para a formação do Ser mulher.

Não se trata aqui de querer tomar um posicionamento feminista, mas sim de contribuir para os estudos acerca do feminino e seu imaginário atrelando História, Literatura, Ciências Sociais, Psicanálise, entre outros, de modo interdisciplinar, valorizando os caminhos percorridos para a construção da escrita feminina no mundo moderno.

Para isso, é necessário que se trace, em linhas gerais, um pequeno percurso sobre a simbologia da mulher nos contos de fadas e, como o interesse da pesquisa é voltado para a construção da escrita feminina na modernidade, levando-se em consideração, principalmente, a escritora Clarice Lispector e sua contribuição na mostragem dos conflitos entre o Ser da mulher *versus* os papéis que ela ocupa na

sociedade do século XX e que vai corroborar na nova mulher do século XXI, é que se faz necessário destacar a mulher brasileira e os deslocamentos do feminino.

2.2. A mulher nos contos de fadas

Os contos de fadas⁹ geralmente são atrelados ao imaginário infantil, sendo levadas em consideração principalmente as fantasias que suas histórias trazem ao público leitor. Isso, no entanto, é um fato recente, pois na sua origem e até meados do século XVII, os contos de fadas se destinavam ao público adulto e eram contados para animar as tradicionais vigílias ocorridas nas fazendas. O que contribuiu vorazmente para essa mudança foi o avanço da corrente positivista que acarretou a supervalorização do saber científico e findou transformando os contos populares em histórias inventadas por velhinhas, conhecidas por muitos como histórias de trancoso. Isso se deve, principalmente, ao fato dessas narrativas se mostrarem como um forte obstáculo à ciência, por explorarem a grandeza do universo simbólico e estarem além do estritamente racional e lógico, como nos sugere Von-Franz:

⁹ Dada a dificuldade em se estabelecer uma definição precisa acerca dos contos de fadas e sua origem, o presente trabalho não se propõe a discutir essas questões. Aqui, o que importa de fato são as diversas relações que este tipo de texto estabelece com o universo feminino.

Os contos de fadas representam algo muito distante da consciência humana. (...)

A dificuldade se deve ao fato de que o conto de fadas se baseia em certas funções da psiqué sem nenhum material pessoal que o sustente. O que temos é apenas um esqueleto da psiqué com a pele e a carne removidas. Só resta o que é de interesse humano geral. Trata-se de padrões absolutamente abstratos. (VON-FRANZ, 2010, p. 13)

E é essa abstração dos contos de fadas, apresentada como algo tão distante da consciência humana, a responsável pela vivência do conto dentro de nós, como parte do nosso Ser. Afinal,

Os contos de fadas nos conduzem a histórias e, através delas, a um mundo que há tempos vivenciamos como passado. Mesmo assim, esses contos continuam a nos prender. Nós queremos incondicionalmente descobrir como eles acabam – muito embora, na verdade, já conheçamos o final há muito tempo. Os contos de fadas tocam nosso sentimento. (KAST, 2011, p. 7)

E por que os contos de fadas mexem tanto conosco? Talvez porque eles simbolizem aquilo que nossos desejos mais secretos procuram, porque nos mostram as coisas como elas não são, mas como gostaríamos que fossem, porque exploram as facetas do simbólico sem prendê-lo num significado restrito e, talvez, porque nos leva a um universo imaginário que não pode ser justificado pelo racionalismo.

Esses contos são considerados, por estudiosos como Nelly Novaes Coelho e Bruno Bettelheim, como histórias de origem celta¹⁰, surgidas em forma de poemas e que revelavam amores estranhos, fatais, eternos. Nelly Novaes Coelho, em seu livro **Contos de fadas** (1991), aponta como principais características dos contos de fadas:

(...) têm como núcleo problemático a realização do herói ou heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher.

A efabulação básica do *conto de fadas* expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa* que encarna o *ideal* a ser alcançado. (COELHO, 1991, p. 13)

Um ponto importante de se observar nessas características é o ritual iniciático presente nas narrativas dos contos de fadas e evidenciado pela busca constante de autorrealização, que se dá através da ligação eu *versus* outro ou, mais especificamente, através da união homem-mulher. É isso que impulsiona a busca do herói pela princesa, representando o ideal a ser alcançado, ou seja, aqui a mulher ocupa um lugar secundário sendo, além de idealizada, passiva das ações realizadas pelo outro. No entanto, é necessário se ter em mente que nem todas as representações femininas ligadas aos contos de fadas seguem esse padrão, mas apresentarão variações de acordo com

¹⁰ Celta - nome dado a um conjunto de povos, organizados em múltiplas tribos e pertencentes à família linguística indo-européia que se espalhou pela maior parte do Oeste da Europa a partir do segundo milênio a.C.

situações e circunstâncias específicas, como salienta Nelly ao relatar como nos contos nórdicos e eslavos há uma inversão de papéis e as mulheres (sejam princesas ou plebéias) vão desempenhar um papel de sujeito (agente das ações). Segundo a autora:

Nos contos nórdicos e eslavos, encontramos com frequência a busca inversa: a princesa (ou plebéia) sai em busca do *príncipe*, vencendo terríveis provas até que possa “desencantá-lo” e ambos se unirem para sempre (por exemplo, o conto russo *A pena do Finist-Fier Falcão*). Compreende-se que esse esquema da *busca feminina* tenha desaparecido dos *contos de fadas*, assimilados pelo *espírito cristão* (como os que circulam entre nós, via Grim, Perrault e Andersen), pois contraria a *idealização da mulher* que está na base da civilização cristã. Via de regra, um *encantamento*, uma *metamorfose* é o ponto de partida para a *aventura da busca*. (Id., Ib., p. 13)

A partir dessas afirmações pode-se perceber que a representação da mulher nos contos de fadas vai se guiar por fatores diversos, entre eles a localização geográfica, salientando o modo como as diferentes sociedades concebem a figura feminina. Assim, é construída uma visão dualista da mulher (anjo – demônio) a que busca *versus* a que é buscada, a que é tida como pura e ingênua *versus* a que é fonte de pecado e traição.

Coisa importante a se observar é exatamente essa imagem dual da mulher que será representada nos contos de fadas. Na maioria das vezes o mesmo conto trará essa perspectiva dual presente na figura feminina. Nelly Novaes Coelho usa como exemplo, além de “La Belle et la Bête”, em que Bela (para a estudiosa) é fonte de pureza,

sensatez e honestidade, ao contrário das irmãs que são falsas, mesquinhas e interesseiras, a célebre trama de **As mil e uma noites**, em que Sherazade e algumas princesas são tidas como puras, enquanto todas as outras mulheres da narrativa serão impuras e indignas (no próximo capítulo faremos uma análise mais detalhada sobre isso e colocaremos em xeque essas personagens). Ainda conforme Nelly, isso se dá porque “são elas verso e reverso da mesma moeda – a mulher ‘cunhada’ pela Tradição” (p. 27).

Assim, pode-se afirmar que a representação da mulher nos contos de fadas é construída a partir da dualidade que historicamente se fez presente desde sua criação, pois como se sabe, seja pela tradição cristã ou pagã¹¹, a mulher se fez “um bem e um mal” necessários para a constituição da humanidade de um modo geral.

Outro ponto relevante a ser mencionado é que as mulheres também são “responsáveis” pela difusão dos contos de fadas, pois como demonstra Ana Lúcia Merege em **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno** (2010), “as primeiras recolhas do gênero, no final do século XVII, foram feitas por mulheres e foram mulheres que forneceram a maior parte das versões registradas pelos Irmãos Grimm” (p.19). Contudo, apesar de registrar a importância das mulheres na origem dos contos de fadas, a autora enfatiza:

¹¹ As tradições cristã e pagã apresentam duas versões distintas acerca da criação da primeira mulher. Esta, afirma que homem e mulher foram criados para habitar o paraíso, mas Lilith, a primeira mulher, quis dominar o homem e desobedecer a Deus, por isso fora transformada em cobra. Já pelos ensinamentos cristãos, a primeira mulher, Eva, foi criada a partir da costela do primeiro homem, Adão, porque ele se sentia sozinho, mas por ser tentada por uma cobra acabou comendo do fruto proibido e levando o homem a comer também e por isso ambos foram banidos do paraíso.

Com isso não estamos afirmando, em absoluto, que os contos de fadas foram *criados* pelas mulheres ou que eram narrados somente por estas, mas os relatos existentes desde a Antiguidade levam a crer que eram as mulheres, em seus serões familiares, na intimidade da sala de fiar ou no trabalho dos campos, que se encarregavam de contar e acrescentar seu ponto às histórias populares. (Id., *Ib.*, p. 19)

Tendo as mulheres desempenhado importante influência no desenvolvimento dos contos de fadas, Marie-Louise von Franz, em **O feminino nos contos de fadas** (2010), questiona se o sexo da pessoa que narra a história exerce alguma influência sobre esta. A autora chega à conclusão que esse não é de todo um fator determinante, mas que certamente certos traços foram sublinhados e outros atenuados conforme essas histórias tenham sido relatadas, em último lugar, por um homem ou por uma mulher. No entanto, é importante que se compreenda o seguinte:

(...) o fato de uma mulher representar o papel nuclear numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem, porque muitas das histórias que descrevem as aventuras ou sofrimentos da mulher foram contadas por homens; são desenvolvimentos e projeções de sua imaginação, que exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver seu próprio polo feminino¹² e em se relacionar com as mulheres (FRANZ, 2010, p. 9).

¹² O polo feminino do homem é o que Jung denomina Anima do homem que, segundo Franz, é “constituído principalmente pelas qualidades de sensibilidade, imaginação, intuição, etc., que a imagem coletiva do macho “viril” obriga o homem a mais ou menos rejeitar. Esses aspectos dele próprio mesclados ao impulso instintivo que o impele para o outro sexo, tenderão a manifestar-se em imagens ilusórias, devaneios e sonhos sob a forma de figuras femininas (FRANZ, 2010, p. 9-10).”

Seja como for, sendo as histórias escritas por homens ou mulheres, é interessante se observar como a figura feminina se impõe na narrativa, mesmo que não seja possível fazer uma análise psicológica das personagens, já que na maioria dos contos de fadas, senão todos, é inexistente a sondagem dos pensamentos das personagens.

De modo geral, pode-se considerar que as mulheres constituem uma das bases fortes das narrativas dos contos de fadas e são, de certo modo, responsáveis pela permanência dessas histórias na sociedade contemporânea, uma vez que ao sexo feminino foi legado uma constante trajetória de formação de identidade. Assim, pode-se afirmar que o sexo feminino e as narrativas feéricas se complementam, pois demonstram principalmente as relações de alteridade, eu *versus* outro.

2.3. A mulher brasileira e os deslocamentos do feminino.

O século XIX foi marcado por profundas mudanças sócio-culturais no seio da sociedade brasileira. A aristocracia perdeu seu lugar de prestígio para a burguesia, e esta tratou de implantar sua mentalidade no convívio familiar e social. “Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal da retidão e probidade, um tesouro social imprescindível” (D'INCAO, 1997, p. 223). Assim, a mulher era tida como mais um dos patrimônios do marido e tinha por obrigação não apenas amá-lo e respeitá-lo (já que nesse período os casamentos eram realizados por

acordos que tinham em vista o acúmulo de riqueza), mas, principalmente, ser um troféu de exibição social. Isso causava certo desconforto nas mulheres que, relegadas ao silêncio de suas leituras – envoltas de personagens transgressoras¹³ como Ema Bovary, protagonista de **Madame Bovary** (1856), do escritor francês Gustave Flaubert, e Aurélia, personagem principal de **Senhora** (1875), de José de Alencar – e à representação social, começam a aderir ao desejo de autonomia.

No final deste século já é evidente a busca feminina por um espaço na sociedade na qual pudesse participar mais ativamente. Evidencia-se, também, o desejo de uma maior liberdade de expressão por parte da mulher. Todavia isso só se torna possível efetivamente durante a Segunda Grande Guerra, pois:

(...) os homens válidos partiram para as trincheiras. Ficaram as mulheres na retaguarda e dispostas a exercerem o ofício desses homens nas fábricas. Nos escritórios. Nas universidades. Enfim as mulheres foram à luta, para lembrar a expressão que começava a ficar na moda. A pátria em perigo abrindo os seus espaços e as mulheres ocupando com desenvoltura esses espaço, inclusive nas atividades paralelas à guerra, desafios arriscados que enfrentaram com a coragem de assumir responsabilidades até então só exigidas ao Primeiro Sexo. (TELLES, 1997, p. 669)

¹³ A expressão “mulheres transgressoras” é utilizada por nós para designar as mulheres que se comportaram e/ou agiram de maneira que ia além do que é permitido pela lei de então, pela ordem e/ou pela tradição. Tanto Aurélia quanto Ema Bovary foram personagens femininas da literatura que romperam com as tradições de sua época.

Mas nem tudo estava resolvido, afinal:

(...) o fato é que não se desencadeara a avalanche das mudanças dos usos e costumes da nossa sociedade. A rapidez das transformações que vieram com a decadência dos valores tradicionais em nome do progresso técnico e econômico - essas transformações ainda não tinham alcançado o âmago da nossa família empobrecida mas resistia na sua soberba.” (TELLES, 1997, p. 670)

Isso significa que mesmo a mulher tendo assumido atividades que antes só eram exercidas pelos homens, ainda assim continuava sendo reprimida pela sociedade, pois não conseguira conquistar um espaço para se expressar. E nessa busca de expressão mais uma vez a literatura irá desempenhar um papel fundamental, pois dará voz às mulheres. Em **Um teto todo seu** (1928), Virginia Woolf ao se propor a escrever sobre o tema as mulheres e a ficção, pondera três possibilidades de abordagem: a mulher e como ela é; a mulher e a ficção que ela escreve e/ou a mulher e a ficção escrita sobre ela. No entanto, a autora conclui que mesmo entrelançando essas três vertentes de abordagem não chegaria a uma verdade nem sobre as mulheres e muito menos sobre a literatura. Então, decide traçar um panorama geral sobre a condição feminina na sociedade patriarcal, concluindo que para escrever ficção a mulher necessita de dinheiro e de um teto todo dela, bens que durante muito tempo pertenciam unicamente aos homens.

Assim, podemos afirmar que tudo isso fez parte de um processo árduo que primeiramente as transformou em leitoras, para só depois torná-las escritoras, como destaca Marisa Lajolo:

De consumidoras de romances a produtoras deles, e ainda que inventando narradores masculinos, as mulheres percorreram um caminho longo. Começou com as sinhazinhas do século XIX, que entremeavam crochê com leituras, e chegou até muitas escritoras que hoje ocupam espaços institucionais de literatura, recebem prêmios internacionais e o que é mais importante ganham espaço nas prateleiras de bibliotecas e livrarias e corações de leitores e leitoras. (LAJOLO, 2004, p.53)

Assim, as grandes e renomadas escritoras, e entre elas está Clarice, surgem de certa forma da lenta e progressiva Revolução Feminina. A respeito desta revolução, Lygia Fagundes Telles acrescenta:

A difícil Revolução da Mulher sem agressividade, ela que foi tão agredida. Uma revolução sem imitar a linha machista na ansiosa vontade de afirmação e de poder mas uma luta com maior generosidade, digamos. Respeitando a si mesma e nesse respeito pelo próximo, o que quer dizer amor. (TELLES, 1997, p .672)

E graças a esses (des)encontros da literatura com o feminino é que se pôde traçar um novo perfil de mulher que se (des)mascara de acordo com os seus próprios anseios e perspectivas. A mulher que se firma e se (re)afirma, se contrapondo às aparências e exaltando, sobretudo, o Ser, numa sociedade que até bem pouco tempo só tinha espaço para o Ter.

Desse modo é que Clarice Lispector é considerada uma das grandes colaboradoras na abordagem do imaginário feminino e suas relações interpessoais, pois a mulher é uma figura constante em sua obra. Desde seu primeiro livro, **Perto do coração selvagem** (1943), até o último lançado postumamente, **A bela e a fera** (1979), a mulher surge como foco da narrativa, salientando as particularidades do discurso da autora e sua contribuição para a construção de um novo perfil de mulher vigente na sociedade contemporânea. Através das personagens de Clarice temos a representação da mulher comum, seu cotidiano e conflitos, conforme destaca Lucia Helena:

A obra de Clarice Lispector ao falar sobre a condição da mulher, e ao inscrevê-la como sujeito da estória e da história não se limita à postura representacional de espelhar tal qual o mundo patriarcal e denunciá-lo, como se mergulhássemos nas águas de uma narrativa de extração neonaturalista. Nela se constrói, isto sim, um campo de meditação (e de mediação) em que se aprofunda o questionamento das relações entre a literatura e a realidade. (HELENA, 1997, p. 109)

Assim, se pode afirmar que os livros de Lispector revelam a construção de um imaginário feminino tecido através das mais variadas relações entre as personagens e

salientam a importância da mulher na narrativa, levando o leitor a refletir acerca da existência feminina em casa, na escola e nos demais ambientes sociais.

CAPÍTULO II

AS MULHERES NOS CONTOS DE FADAS – O CASO DE “LA BELLE ET LA BÊTE”.

Há sempre um pouco de conto de fadas acontecendo na vida. Dele se desenvolvem mitos, e estes mergulham novamente no contos de fadas.

(Marie-Louise von Franz)

3.1 “La Belle et la Bête”¹⁴: Il y avait une fois... (histórias de Era uma vez...)

“La Belle et la Bête” é um dos contos de fadas mais famosos que permeiam o universo literário e está atrelado, principalmente, ao imaginário infantil, por fazer parte de escritos que, ao longo dos tempos, foram adaptados a um público leitor específico: a criança. No entanto, o presente trabalho não se desdobrará sobre a literatura infantil e nem sobre o modo como os contos de fadas se tornaram narrativas consideradas menores por muitos, justamente por se enquadrarem na que há tão pouco tempo era tida como a famigerada Literatura Infantil e que, hodiernamente, vem ocupando lugar de destaque nos mais variados estudos. A abordagem aqui realizada versará sobre a

¹⁴ A opção pelo uso do título francês em detrimento do uso do de tradução brasileira se deve, principalmente, à tentativa de evitarmos uma confusão entre os contos de Jeanne Marie e o de Clarice Lispector.

importância dessas narrativas para a construção de uma poética feminina produzida por mulheres, contribuindo para destacar os mais variados papéis da mulher na sociedade.

Por se tratar de uma narrativa em que uma das personagens principais é uma fera, esse conto faz parte do ciclo denominado de noivo-animal, pois conforme Bruno Bettelheim, em seu livro **Psicanálise dos contos de fadas** (1979):

Há três traços típicos nas estórias do ciclo do noivo-animal. Em primeiro lugar, não se sabe o “como” nem o “porquê” o noivo foi transformado em animal, embora na maioria dos contos de fadas seja costume fornecer informações a esse respeito. Em segundo lugar, é uma feiticeira quem efetua a transformação. Em terceiro, é o pai quem faz a heroína unir-se à Fera; a filha o faz por amor ou obediência ao pai; abertamente a mãe não tem papel significativo. (BETTELHEIM, 1979, p. 323)

Já na divisão realizada por Noemí Paz em **Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas** (1989), o conto “La Belle et la Bête” pertence ao ciclo arcaico, pois nele estão incluídas as histórias que abordam “as crianças abandonadas e à mercê de poderes maléficos. As crianças na casa do ogro. O espírito aprisionado numa garrafa. O rei e seus filhos. O animal que recupera a forma humana” (p. 58). Seja qual for a nomenclatura dada, o fato é que em “La Belle et la Bête” há sim a figura do homem que fora transformado em animal e que só após passar por desventuras e conseguir conquistar o amor verdadeiro é que recupera a forma humana.

O que percebemos é que apenas a nomenclatura dos estudiosos é distinta – ciclo do noivo-animal e ciclo arcaico – mas o princípio de análise é o mesmo, ambos partem da função da personagem na narrativa. Isso ocorre porque “La Belle et la Bête” é tido como um conto maravilhoso e conforme Vladimir Propp “o conto maravilhoso atribui ações iguais a personagens diferentes. Isso nos permite estudar os contos “*a partir das funções dos personagens*” (PROPP, 2010, p. 21).

Foram divulgadas distintas versões desse conto, mas para a análise aqui realizada foi utilizada a versão de Mme. Leprince. Esta versão é datada de 1756 e é posterior às versões de Perrault (Riquet à la houppe) e de Mme. de Villeneuve.

Interessante atentarmos para alguns pormenores que envolvem a autora de “La Belle et Bête”. Mme. Leprince de Beaumont nasceu em Rouen no ano de 1711 e seu pai era um pobre escultor que morava na Paróquia de Notre-Dame-de-la-Ronde. Aos dezesseis anos tornou-se professora das meninas pobres, nas pequenas escolas gratuitas. Casou duas vezes: a primeira com o marquês Grimard Beaumont, capitão da Guarda e morto num duelo (após a morte do marido, ela teve que voltar a trabalhar e publica o livro **O triunfo da verdade** e mais tarde parte para a Inglaterra a fim de educar as crianças da alta sociedade inglesa); e a segunda com Pichon Tyrell, um normando naturalizado inglês. Escreveu alguns livros, mas o que logrou maior sucesso foi **La Belle et la Bête**, principalmente pelas adaptações cinematográficas feitas por Jean-Cocteau em 1946, Edward L. Cahn em 1963, Juraj Herz em 1979 e Walt Disney em 1991.

Publicado na França em pleno século XVIII, “La Belle et la Bête” conta a história de uma família, cujo patriarca é um rico comerciante, pai de seis filhos: três homens e três mulheres, que, de repente, perdeu tudo o que possuía e por isso foi obrigado a sair da cidade para morar numa casinha distante.

Aparentemente, o início da narrativa é construído de maneira simples, fato que leva muitos estudiosos a considerarem uma adequação ao imaginário infantil, principalmente pelo uso da expressão “il y avait une fois – era uma vez”. No entanto, como considera Noemí Paz, “é esse o começo intemporal dos contos de fadas”, pois a autora afirma que “as histórias que os nutrem atravessam oralmente os séculos; pertencem a sociedades pré-literárias e se entrecruzam com os mitos” (p. 27). Um dos fatos que salienta essa afirmação é a representatividade do número três¹⁵ que a priscas eras é símbolo da perfeição, do triângulo, da trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) e que é utilizado logo no início do conto.

Os três filhos homens do comerciante pouco aparecem na narrativa e pouquíssima relevância apresentam no desenrolar dos acontecimentos, a menção a eles mais parece uma tentativa de realçar a simbologia do número três, bem como despertar o leitor para a perfeição iniciática sugerida.

¹⁵ Segundo Jean Chevalier em seu **Diccionario de los Símbolos**, “três é um número universalmente fundamental. Expressa uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmos ou no homem. É o produto da união entre o céu e a terra, é o número do céu, pois o 2 é o da terra e o 1 é anterior a sua polarização. Para o chineses é o número da perfeição, a expressão da totalidade, do acabamento e a ele nada se pode acrescentar, pois é o fim da manifestação: Homem, filho do Céu e da Terra. Para os cristãos representa a unidade divina: Deus é um em três pessoas... (Tradução nossa)

Como este estudo destaca, sobretudo, o ideário feminino e seus afetos, é importante ressaltar que neste conto em especial há uma equiparação entre mulher e o homem, demonstrada logo no início quando o narrador declara:

Era uma vez um mercador que era rico ao extremo. Tinha seis filhos, três meninos e três meninas, e, como esse mercador era um homem de espírito, não poupava nada para a educação dos filhos, e lhes dava todo tipo de professores. (BEAUMONT, 2007, p. 21)

Como se pode observar na narrativa, as mulheres são iguais aos homens tanto na quantidade (três homens e três mulheres) quanto na educação, pois, como fica subentendido, o pai não faz distinção entre a educação dos filhos e das filhas e dá a ambos todos os tipos de professores. Coisa rara de se ver no período em que foi publicado o conto: a preocupação do pai com a educação das filhas, tendo em vista que nesse período a educação das mulheres era restrita, pois, como foi destacado anteriormente, elas tinham o papel de cuidar da casa, do marido e dos filhos.

Desde o início identificamos que o foco da narrativa concentra-se em Bela. Ela é considerada a mais bonita, a de bom coração, a que tem sempre os gestos mais nobres e a que ama o pai incondicionalmente. Já as irmãs são vistas como as invejosas, as interesseiras, as mesquinhas, as fúteis, entre outras coisas. No entanto, percebemos que a própria narrativa contribui para essa leitura e parece induzir o leitor a essa conclusão, reduzindo o conto a dicotomias facilitadoras e fazendo-o esquecer que ninguém é

totalmente bom, nem mau. O que contribui significativamente para isso é o fato de não haver análise psicológica das personagens, mas apenas o registro de suas ações. Assim, a oposição entre Ser *versus* Parecer não pode ser evidenciada em sua plenitude, pois para isso seria necessário termos acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens, mesmo que fossem apresentados como material falado pelo narrador¹⁶.

A beleza das filhas do comerciante, bem como a condição social privilegiada ocupada por elas, fazia com que vários rapazes lhes pedissem em casamento. Contudo, vimos que as três recusavam os pedidos, sob as mais diversas alegações. Nesse momento, evidencia-se o ideal do casamento e é flagrante a tentativa de expor o casamento por interesse. O detalhe é que as filhas têm total liberdade para dizerem não a seus pretendentes, fato que na época era praticamente impossível de ocorrer nas famílias tradicionais.

Muitos podem considerar que os detalhes apontados anteriormente são apenas para manter o teor pedagógico do conto de fadas e ensinar às crianças os bons sentimentos, mas não é essa a leitura feita aqui, pelo contrário, para a época seria conveniente o ensinamento de que as moças deviam casar-se com rapazes de boa condição social e que estivessem nas graças do pai, sem necessariamente nutrir qualquer tipo de sentimento por ele. No entanto, a mulher é apresentada na narrativa como partícipe dessa escolha, apresentando uma autonomia inconcebida no contexto em que o conto vem a público. Assim, é possível afirmar que se há um teor pedagógico na

¹⁶ Voltaremos a falar sobre a suposta maldade das irmãs de Bela mais adiante, no sub-item 3.2.2 em que abordaremos a relação de Bela com as irmãs.

narrativa é justamente o de ensinar as meninas a terem autonomia e direito de escolha, seja desde escolher o noivo até a decisão de casar ou não. Outro ponto a ser levantado é que o casamento tampouco é apresentado como a realização plena ou como sinônimo de felicidade aos indivíduos, pois na narrativa as irmãs de Bela são infelizes com seus maridos, mesmo eles tendo condições financeiras e sociais privilegiadas. De um ou outro modo, é fácil vislumbrar o destaque dado a figura feminina em toda trama.

Aqui volta-se a um ponto bem interessante que já fora mencionado anteriormente no sub-ítem 2.2 do capítulo I, trata-se exatamente da discussão acerca se o sexo de quem narra a história exerce alguma influência sobre esta. Ora, “La Belle et la Bête”, na versão aqui analisada, foi escrita por uma mulher. Ao comparar-se com a narrativa de Charles Perrault, “Riquet à la houppe”, facilmente se percebe que o foco desta é o homem, pois o início trata do nascimento de Riquet, de sua aparente feiúra e de seu bom espírito. Quando o assunto casamento entra em cena, no momento em que Riquet pede a mão da linda princesa, que apesar de linda é extremamente estúpida e ignorante, e que ela pede um tempo para responder e ele lhe dá um ano – ao passo que no exato momento ela deixa de ser estúpida e se torna a mais agradável das companhias e extremamente inteligente, despertando o interesse de outros príncipes da região que, de tão interessados, propõem matrimônio – nota-se que o pai concede o direito à filha de escolher o futuro marido. Aqui, aparece claramente que o direito de escolha lhe foi dado, pois na época quem fazia a escolha era o pai, conforme conviesse aos interesses da família. Claro que aqui também é encontrada uma transgressão aos costumes da época, uma vez que o pedido era feito diretamente ao patriarca da família e que as

mulheres só tomavam conhecimento posteriormente, quando já estava tudo acertado. No entanto, é interessante perceber que na história de Mme. Leprince o pai não se manifesta de forma alguma sobre as decisões das filhas, deixando transparecer ao leitor que elas têm plena autonomia para escolherem seus caminhos.

Isso leva à reflexão sobre o conteúdo de “La Belle et la Bête” acerca do destino de mulher vigente na sociedade da época em que o conto foi lançado. Já observou-se que há uma transgressão do sexo feminino corroborada mais tarde pelas mulheres modernas e pelas contemporâneas. Não é possível dizer até que ponto essa narrativa féerica contribuiu para as mudanças vigentes na sociedade contemporânea, mas com certeza a menina que escutou e/ou leu “La Belle et la Bête” se viu como senhora de seu destino, dona de seu próprio nariz e pronta para decidir se queria casar ou não.

3.2 Relações de alteridade: eu *versus* outro – encontros consigo mesmo.

Partindo agora para a análise das relações interpessoais estabelecidas em “La Belle et la Bête”, é possível destacar pelo menos três ligações fundamentais entre a protagonista e as demais personagens, são elas: Bela *versus* Pai, Bela *versus* Irmãs e Bela *versus* Fera. Nessas oposições dualistas encontra-se a fragilidade das relações afetivas contrapostas no conto. De uma maneira mais reflexiva, podemos afirmar que elas nos apontam não apenas a problemática da relação homem ↔ mulher na sociedade,

mas também as dificuldade que o próprio ser humano, seja ele homem ou mulher, tem de se relacionar com os semelhantes.

3.2.1 Pai e filha: o percurso para o outro

A relação afetiva entre Bela e seu pai é envolta num enlace de cumplicidade, respeito e amor. A personagem, várias vezes, deixa claro que não abandonará o pai e viverá ao seu lado mesmo na miséria. O amor de Bela pelo pai é considerado, por estudiosos da Psicologia, como complexo de Édipo (ou melhor, complexo de Eléctra) e pode ser reafirmado pela ausência da mãe. Pode-se considerar que a jovem transfere todo carinho materno para o pai, mantendo com este um laço afetivo superior a todas as outras relações familiares.

É vantajoso atentarmos para o fato de que os vínculos entre pai e filha serão permeados pela constante mudança de espaço. Este transitará nas suas mais complexas variações, apresentando-se ora como um espaço tópico – espaço de felicidade, ora como atópico – espaço de hostilidade.

A primeira mudança espacial se dará quando o pai perder sua fortuna e a família for obrigada a ir morar numa casinha de campo no interior. Aqui, presenciamos a transferência de um espaço seguro – a casa, onde Bela e a família possuem todo o conforto – para um espaço desconhecido, uma pequenina casa de campo. A perda da

riqueza por si só traria abalos à família, mas a mudança de casa é responsável pela quebra da estrutura familiar, esse fato fica ainda mais explícito quando as filhas mais velhas não querem acompanhar ao pai. Isso se dá porque, segundo Bachelard (1988), “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (p. 211). Assim,

(...) a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1988, p. 201)

Desse modo, se torna compreensível a insegurança das irmãs, já que estas não estariam perdendo apenas a vida citadina a que estavam acostumadas, com seus luxos e hábitos, mas também a sensação de segurança e o onirismo que a primeira morada proporciona ao homem.

Todos os membros da família passarão por um período de adaptação: o mercador e os filhos homens terão que lavrar a terra, Bela passará seu tempo fazendo os serviços domésticos, lendo, tocando cravo ou cantando, enquanto as irmãs acordarão dez horas da manhã, passarão o restante do dia passeando e recordando as lembranças da vida antiga.

Apesar da relação de carinho que Bela mantém com seu pai, é ela quem acaba colocando-o em perigo quando – ao ser insistentemente indagada sobre o que deseja ganhar, quando ele retornar da viagem, na qual pretende recuperar toda a fortuna perdida – lhe pede uma rosa de presente. A narrativa dá a falsa impressão de que o pedido de Bela é mais humilde que o das irmãs, já que as irmãs pediram penteados, peliças, vestidos – coisas que as faziam lembrar do luxo que desfrutavam na cidade. No entanto, se analisarmos o simbolismo da rosa, veremos que o pedido de Bela é mais audacioso, pois a rosa representa a copa da vida, a alma, o coração, o amor. É o símbolo da regeneração, da ressurreição e da imortalidade. Assim, ao fazer esse pedido, Bela atribui ao pai a tarefa de proporcionar-lhe uma nova vida. Enquanto as irmãs querem regressar à vida de riquezas, Bela exige bem mais que isso, pede o renascimento.

A partida do pai é o primeiro momento em que Bela se vê sem a presença paterna. Verena Kast, ao analisar um conto em que a filha é muito ligada ao pai, afirma que:

(...) na história é preciso que a filha se liberte, para poder se dedicar a um outro homem. Isto pode ser entendido como uma relação exterior ou como um passo para o desenvolvimento, o que provoca que seu complexo do eu não permanece preso ao complexo do pai; isto significa que ela se tornará independente, descobrirá aquilo que quer, quem é ela mesma. (KAST, 2011, p. 58)

Talvez seja essa a necessidade de Bela também e por isso o pai faz essa longa viagem que o colocará frente àquele que inicialmente o trata como um hóspede, em seguida ameaça-o de morte pelo roubo de uma rosa do jardim e no final desposa sua filha caçula. De fato, a relação pai-filha vai corroborar no encontro do outro, aquele que irá despertar um amor diverso na jovem Bela – o amor que advém da união homem-mulher. Sobre esses acontecimentos, Bruno Bettelheim pondera:

Em “A Bela e a Fera” os eventos fatídicos ocorrem porque o pai rouba uma rosa para a filha caçula e predileta. Com isto, simboliza seu amor por ela e antecipa a perda da sua condição de donzela, pois a flor partida e especialmente a rosa arrancada – é símbolo da perda da virgindade. Para o pai tanto quanto para ela isto soa como se ela tivesse que passar por uma experiência “feroz”. Mas a estória diz que suas ansiedades são infundadas. O que temiam que fosse uma experiência feroz se revela algo profundamente humano e amoroso. (BETTELHEIM, 1979, p. 345)

A rosa arrancada também pode simbolizar tanto a morte simbólica de Bela, pelo menos a daquela jovem que, apesar de bondosa e ávida leitora, ainda se importa com a aparência exterior, quanto a de seu pai, ex-rico comerciante que ainda deseja recuperar seus bens. Assim, a Fera, com sua aparência horrenda de monstro será a verdadeira rosa dada a Bela, pois o monstro pertence a simbologia dos ritos de passagem: devora o homem velho para que nasça o novo homem, é o símbolo da ressurreição, do

renascimento, é o guardião do tesouro da imortalidade, enfim, é a concretização do desejo de Bela.

A nova Bela e o novo pai que emergirão na narrativa aprenderão a reconhecer as limitações da beleza e aprenderão a amar aquele que, apesar da horrenda aparência, possui um coração bondoso.

3.2.2 As irmãs: a simbologia do eu e do outro.

Bela e as irmãs mantêm uma relação distante e quase inexistente, pois estas vivem à margem da beleza e das virtudes da protagonista. Vemos a todo instante, durante a narrativa, as elevações das qualidades de Bela (até seu apelido é um adjetivo), ao passo que as irmãs não tem sequer um nome próprio. Daí a preocupação delas em cuidar da aparência, talvez se configure como uma tentativa de chamar a atenção do pai, dos irmãos e da sociedade.

Assim, quando se veem diante da perda do status social e da mudança para a casa de campo, elas tentam de todas as maneiras permanecer na cidade, pois pelo menos ali poderiam tentar ser “vistas” pelos outros, enquanto no campo estariam relegadas a presença apenas dos familiares e estes só tinham olhos para Bela.

O fato de Bela ater-se às atividades domésticas não implica que ela tenha um coração melhor do que as irmãs ou que seja mais trabalhadora que elas. É, na verdade, o

modo como ela consegue fazer passar o tempo. Já as irmãs só experimentam essa sensação através do apego ao passado, pois não estão prontas para se desvencilharem da vida que levavam na cidade.

Quando o pai regressa de viagem e conta o acontecido no castelo de Fera às filhas, é o momento que as irmãs encontram para demonstrar o quanto Bela não é tão boazinha como parece e quando Bela se oferece para morrer no lugar do pai é o instante em que elas contemplam a possibilidade de ficarem livres da beleza e da extrema bondade da irmã. Esse fato é tão condenável assim? Talvez não, se considerarmos que o que elas almejavam de fato era constituir seus próprios eus através do outro, ou seja, da irmã.

É na ausência de Bela que suas irmãs se casam, mas é com seu retorno que elas percebem não serem felizes com os maridos, pois estes só pensam em si mesmos. O real motivo disso, pode ser o fato de virem não só o quanto a Fera é rica e como a irmã vive bem, mas o quanto ela é amada e desejada pelo monstro que é capaz de arriscar a própria vida apenas para vê-la feliz.

Pelas atitudes de Bela com as irmãs podemos afirmar que, se ela não sabe, pelo menos desconfia da situação de inferioridade das mesmas e, talvez por isso, tente recompensá-las, submetendo-se aos seus caprichos, servindo-lhes de empregada e, já na companhia de Fera, separando seus melhores vestidos para presenteá-las.

Bela, na verdade, é a representação de tudo o que as irmãs queriam Ser, mas que não podem alcançar, porque ela configura um estado ideal. Suas irmãs simbolizam o

humano em sua complexidade: carências afetivas, bons e maus sentimentos, formação de identidade, entre outras coisas.

3.2.3 Bela e Fera: a descoberta do outro

Quando Bela decide ir ao encontro de Fera com o pai, ela escolhe se aproximar do outro. No entanto, para fazer isso ainda necessita ter junto a si a figura paterna. Acreditando que caminha para a morte, afinal uma criatura horrenda os espera, ela não consegue inicialmente perceber as idiossincrasias e as qualidades desta, por isso precisa passar pelo longo e complexo processo de descoberta de si e do outro.

Ao despedir-se do pai, que fora mandado embora por Fera para nunca mais voltar, a jovem se encontra a sós no imenso castelo, tendo por companhia apenas a feia figura que a noite aparece para pedi-la em casamento. Mas o coração da moça ainda não percebera o amor que nascia e ela estava presa à aparência da pobre Fera, a quem já conseguia reconhecer como boa criatura.

Para chegar ao outro, Bela precisa primeiro retornar à casa paterna. Bachelard em **A Poética do Espaço** (1998) considera que a casa tem uma forte influência sobre a descoberta de si e, conseqüentemente, do outro. Assim, pode-se considerar que o regresso de Bela, ainda que seja para casa de campo e não a casa de sua infância, é o início de seu encontro consigo e com o outro, pois é nesse momento que ela admite a

importância de Fera em sua vida, sonha com a morte da infeliz criatura e decide voltar ao castelo para salvar-lhe a vida.

A partir daí as personagens conseguem ambas renascer e (re)encontrar-se. Bela aceita o pedido de casamento de Fera e esta assume sua forma humana, de príncipe. Assim, se dá a descoberta do outro, através de um longo processo de reconhecimento de si mesmo.

De modo geral, as relações de alteridade estabelecidas no conto demonstram o complexo processo de desenvolvimento dos enlaces humanos. Apontam também uma autonomia do sexo feminino que se sobressai nas mais diversas situações e destacando, principalmente, a importância dos laços afetivos e familiares na constituição do destino (*fatum*) de cada um.

CAPÍTULO III

AS (REVIRA)VOLTAS DO FEMININO – A BELA E FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS, DE CLARICE LISPECTOR.

Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela.

(Clarice Lispector)

4.1. Clarice: biografia e escritura – itinerário para o outro, busca pelo grande Outro.

A epígrafe transcrita acima resume uma das principais características encontradas na obra de Clarice Lispector e até mesmo em sua vida: o reflexo do eu no outro e vice-versa. A escrita da autora, com seu caráter inovador e até mesmo transgressor, sintetiza em si mesma a ascensão das escritoras femininas brasileiras a patamares internacionais, pois imprime em sua literatura elementos que até então só haviam sido encontrados num Joyce ou numa Virginia Wolf.

Nascida na Ucrânia oficialmente, segundo a pesquisadora Nádia Batella Gotlib, em 10 de dezembro de 1920, Lispector tem origens russas, ucranianas e judaicas, além de considerar-se brasileira de nascimento, apesar de não o ser. Isso fica explícito,

quando em carta, datada de 3 de junho de 1942, se reporta ao presidente Getúlio Vargas para pedir que este despache seu pedido de naturalização. Nesta, fica evidente a íntima ligação da escritora com o Brasil, ocasionada, principalmente, pelo uso dos elementos primordiais de uma nação: a fala e a escrita, conforme se pode perceber:

Senhor Presidente Getúlio Vargas:

Quem lhe escreve é uma jornalista, ex-redatora da Agência Nacional (Departamento de Agência e Propaganda), atualmente n'A *noite*, **acadêmica da Faculdade de Direito** e, **casualmente, russa também.**

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. **Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão** e nisso pousando todos os projetos do seu futuro próximo e longínquo. Que não tem pai nem mãe – o primeiro assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado – e que por isso **não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele.** Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. **Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças.**

Senhor Presidente. Não pretendo afirmar que tenho prestado grandes serviços à Nação – requisito que poderia alegar para ter direito de pedir a V. Ex.^a a dispensa de um ano de prazo, necessário a minha naturalização. Sou jovem e, salvo em ato de heroísmo, não poderia ter servido ao Brasil senão fragilmente. **Demonstrei minha ligação com esta terra e meu desejo de servi-la, cooperando com o DIP, por meio de reportagens e artigos**, distribuídos aos jornais do Rio e dos estados, na divulgação e na propaganda do governo de V. Ex.^a. E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo.

Como jornalista tomei parte em comemorações das grandes datas nacionais, participei da inauguração de inúmeras obras iniciadas por V. Ex.^a, e estive mesmo ao lado de V. Ex.^a mais de uma vez, sendo que a última em 1º de maio de 1941, Dia do Trabalho.

Se trago a V. Ex.^a o resumo dos meus trabalhos jornalísticos não é para pedir-lhe, como recompensa, o direito de ser brasileira. Prestei

esses serviços espontânea e naturalmente, e nem poderia deixar de executá-los. Se neles falo é para atestar que **já sou brasileira**.

Posso apresentar provas materiais de tudo o que afirmo. Infelizmente, o que não posso provar materialmente – e que, no entanto, é o que mais importa – **é que tudo que fiz tinha como núcleo minha real união com o país e que não possuo, nem elegeria, outra pátria senão o Brasil**.

Senhor Presidente. Tomo a liberdade de solicitar a V. Ex.^a a dispensa do prazo de um ano, que se deve seguir ao processo que atualmente transita pelo Ministério da Justiça, com todos os requisitos satisfeitos. Poderei trabalhar, formar-me, fazer os indispensáveis projetos para o futuro, com segurança e estabilidade. **A assinatura de V. Ex.^a tornará de direito uma situação de fato**. Creia-me, Senhor Presidente, ela alargará minha vida. E um dia saberei provar que não a usei inutilmente.

Clarice Lispector.

(LISPECTOR, 2002, p. 34-35 – grifo nosso)

As partes em negrito comprovam que Clarice não apenas se afirmava como brasileira, mas que ela se sentia e era brasileira de fato. Contudo, não podemos esquecer as fortes influências estrangeiras arraigadas em sua vida, por isso consideramos a possibilidade de que talvez esteja aí os motivos de uma procura constante do outro em sua escrita. Um outro que surge do acaso, como o cego mascando chicletes do conto “Amor” e o mendigo com a ferida na perna de “A Bela e Fera ou A Ferida Grande Demais”, ou mesmo da fragilidade das relações afetivas, como mãe e filha de “Laços de Família”. Um outro que surge das sutilezas do cotidiano, da presença de uma ausência, como diria Drummond.

E é nessa constante busca pelo outro que está o ponto crucial da autoria na obra de Clarice e na qual podemos vislumbrar até que ponto ela se torna mestre ou refém de sua escritura. Para começo de conversa, é interessante observar o “recado” que a autora manda ao responsável pelas correções de seu texto no jornal:

AO LINOTIPISTA

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.

Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.

Escrever é uma maldição. (LISPECTOR, 1999b, p. 74)¹⁷

De modo geral, pode-se afirmar que a humildade expressa pela escritora ao pedir desculpas por estar errando tanto na máquina é o seu modo de dizer ao linotipista que, se ele considera que gramaticalmente ela escreve errado e que sua pontuação é falha, tudo isso faz parte de seu processo de escritura e até mesmo ela teve que aprender a respeitar a si, já que escrever é bem mais que uma escolha, é uma maldição. Sobre isso ela complementa em outra crônica:

ESCREVER

Eu disse uma vez que escrever era uma maldição. Não me lembro porque exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

¹⁷ Consideramos os textos de **A descoberta do mundo** mais adequados para demonstrarmos a relação da autora com sua biografia e sua escritura. Por tanto, seguiremos nessa parte colocando apenas o número da página.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim a mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.
Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros. (p. 134)

O que primeiro chama a atenção nesse texto é o fato de escrever ser considerado algo maldito, mas que salva. Mas por que escrever seria uma maldição? Talvez pela impossibilidade de fuga a que o escritor está submetido, é como se escrever fosse para ele um destino predeterminado. Além disso, não podemos esquecer a problemática da linguagem que encerra a escrita literária e o certo distanciamento que a escrita jornalística toma dessa salvação, enquanto que o romance e o conto parecem intimamente vinculados a ela. A escritura que abençoa aos que não foram abençoados, acontece espontaneamente quando a “coisa” vem – mas que “coisa”? Seria a inspiração? – e deixa o escritor a mercê de algo e sem poder controlar o tempo de sua escrita. Sobre a inspiração Blanchot (1987) afirma: “Para escrever, é preciso que já se escreva. Nessa contrariedade se situam também a essência da escrita, a dificuldade da experiência e o salto da inspiração”. E acrescenta: “O salto é a forma ou o movimento da inspiração. Essa forma ou esse movimento não faz apenas da inspiração o que se pode justificar, mas reencontra-se em sua principal característica: nessa inspiração que, ao mesmo tempo e sob mesma relação, é falta de inspiração, força criadora e aridez intimamente confundidas” (p. 177). Por fim, vale destacar a impossibilidade de precisar um tempo para a realização da escritura e os intervalos que haverá entre a realização de uma obra e outra, contudo é preciso ter em mente que “todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004).

A escritura ficcionalizada dos contos e dos romances, a que se pode chamar de escrita literária, é considerada por Clarice a maldição mas, ao mesmo tempo, é ela quem salva e que ultrapassa os limites entre o real e o irreal. É através dela que o inexprimível poderá talvez ser contemplado e diante da qual a escritora se sente desorientada, mas é nessa escritura que deposita suas esperanças de expressão:

AINDA SEM RESPOSTA

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

O que é que se tornou tão impotente para mim? No entanto, o que quer que seja, é através de literatura que poderá talvez se manifestar. (Id., *Ib.*, p. 112)

O que fica em destaque aqui é a relação do escritor com sua escritura. Uma relação construída às avessas e, talvez, exatamente por isso tão peculiar e tão sofrida. (Des)aprender a escrever depois de ter exprimido a si mesmo faz parte do árduo processo de nascimento, morte e renascimento a que o autor se submete a cada término e a cada nova tentativa de escrever. Em entrevista à TV Cultura, no dia 1º de fevereiro de 1977, Clarice, ao ser indagada sobre seu livro **A hora da estrela**, mostra ter consciência das etapas a que está submetida a sua condição de escritora quando diz ao entrevistador Júlio Lerner: “Bem, agora eu morri... Mas vamos ver se eu renasço de

novo... Por enquanto eu estou morta... Estou falando do meu túmulo” (APUD: GOTLIB, 2009, p. 443).

Contudo, é preciso lembrar-nos que o autor, ou melhor, a função autor, como destaca Michel Foucault em **¿Qué es un autor?**, vai além da própria relação do autor com seu texto, apresentando caráter multifacetado e complexo e atinge o social, conforme destaca Foucault:

(...) la función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que ciñe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, ella puede dar lugar simultaneamente a varios egos, a varias posiciones-sujetos que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar. (Foucault, 1998, p. 52)

Interessante perceber que dessa aproximação da sua escrita com o que comumente designamos literatura, Clarice se sente num entre-lugar, pois quanto à literatura ela desabafa:

DE UMA CONFERÊNCIA NO TEXAS

(...) Apesar de ocupada com escrever desde que me conheço, infelizmente faltou-me também encarar a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração. Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos. E pensar agora em termos de literatura está sendo para mim uma experiência nova, não sei ainda se proveitosa. De início pareceu-me desagradável: seria por assim dizer, com uma pessoa referir-se a si própria como sendo Antônio ou Maria. Depois a experiência tornou-se menos má: chamar-se a si mesmo pelo nome que os outros nos dão, soa como uma convocação de alistamento. Do momento em que eu mesma me chamei, senti-me com algum encanto alistada. Alistada, sim, mas bastante confusa. (...) (LISPECTOR, 1999b, p. 118)

O que mais chama a atenção nessa declaração é a íntima relação que Clarice possui com a literatura enquanto exercício de escritura, embora o mesmo não aconteça quando fala em literatura como atividade de crítica literária. Aliás, é digno de nota que a escritora Clarice Lispector se preocupava muito com o que os críticos literários comentavam a respeito de seus livros. Em carta a Fernando Sabino, confessa:

Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal, artigos de Reinaldo Moura, nota de Lazineira Luiz Carlos de Calda Brito..., várias notinhas, referências a você e a mim em Sérgio Milliet, e em vários. E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virginia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com cansaço de Paris, no meio de caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta de gente ou é indiferente. Tudo que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque

trabalhar é a minha verdadeira moralidade. (LISPECTOR&SABINO, 2001, p. 21)

A partir desse fragmento poderíamos considerar que Clarice é refém da crítica, porém, como é sabido, ela não se rende aos comentários desanimadores e muito menos muda o seu modo de escrever. Em resposta a esta carta, o amigo Fernando Sabino afirma:

Então é preciso descobrir antes *o que é* o nosso livro (...) Só o que vai ser – se descobriremos para que servir ou que utilidade terá, avançamos demais e caímos na propaganda, na arte social ou na literatice (...) Digo apenas que não concordo com você quando você diz que faz arte porque “tem um temperamento infeliz e doidinho”. Tenho uma grande, uma enorme esperança em você e já te disse que você avançou na frente de todos nós, passou pela janela, na frente de todos. Apenas desejo intensamente que você não avance demais para não cair do outro lado. Tem de ser equilibrista até o final. (Id., Ib., p. 28)

Interessante perceber como dois renomados escritores da atualidade expressam suas impressões e sensações a respeito do ato de escrever e de como se portam diante da crítica de sua época. É enriquecedora também as informações que trocam sobre o processo de feitura de seus livros, as sugestões que fazem um ao outro e os desabafos angustiados que fazem quando estão esperando o livro que está por vir.

Um processo bastante explorado por Clarice é a utilização da entrelinha para dizer algo mais, para manifestar o pensamento que a linguagem sozinha não consegue expressar. Nesse sentido, a autora dialoga com Lacan acerca das representações que estão além do muro da linguagem e com Bachelard (2006) quando este afirma que “a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir de linguagem” (p. 03). E, cremos que seja essa uma das grandes maestrias de sua escritura, o preenchimento da ideia manifesta nas entrelinhas.

ESCREVER AS ENTRELINHAS

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é descrever distraidamente. (LISPECTOR, 1999b, p. 385)

Assim, percebemos que é portando-se como refém, mas agindo como mestre que Clarice atinge o auge de sua escritura e consegue exprimir com tanta sensibilidade artística a condição subjetiva do homem¹⁸. É através da respiração de sua frase e da exposição de seus pensamentos mais íntimos que a autora expõe o outro bem como a si mesma, ultrapassando os escritores de seu tempo e explicitando a importância das entrelinhas na formação de seu texto e de sua vida.

¹⁸ O vocábulo homem aqui está sendo utilizado no seu sentido genérico, portanto, designa tanto o masculino quanto o feminino.

4.2 “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais” – uma questão de gênero ou de alteridade?

E o que teria “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais” haver com as discussões realizadas até aqui? Qual seria a importância desse conto no conjunto da obra de Clarice e nas especificidades de sua escritura? Quais os possíveis diálogos estabelecidos pela autora nos registros do mundo ocidental? Estas são apenas algumas indagações que estimularam a realização desta pesquisa.

O livro **A Bela e a Fera**, título dado pelo filho Paulo Gurgel Valente, apresenta-se como um marco na literatura lispectoriana, por ser a junção dos contos “História interrompida”, “Gertrudes pede um conselho”, “Obsessão”, “O delírio”, “A fuga”, “Mais dois bêbedos”, escritos entre 1940 e 1941 e até então inéditos, do começo da carreira autoral de Clarice, antes mesmo do romance **Perto do coração do selvagem** publicado em 1943, com os dois últimos contos que ela escreveu, “Um dia a menos” e “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, cujos manuscritos foram ordenados pela amiga Olga Borelli.

Clarice, que sempre fora criticada por não escrever textos engajados, é acusada de ter tornado-se comunista a partir das publicações de **A hora da estrela** e “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, seus últimos romance e conto respectivamente. Isso nos reporta aos dilemas sofridos pela autora, além de nos lançar outro problema: o que é uma literatura engajada? E o que é necessário a uma escritura para que ela possua esta nomenclatura? Conforme sabemos, literatura engajada é aquela que se apresenta como

apelo social, abordando questões referentes à existência humana. Isto posto, podemos considerar que Clarice se portou desde o início como uma autora engajada, já que coloca em seus textos a problemática do homem, mais pontualmente a da mulher, com seus conflitos pessoais de relacionamento, afetividade, essência e aparência, evidenciando assim a questão feminina na sociedade com os seus possíveis deslocamentos sem, no entanto, afirmar que a autora se tornou comunista com o passar dos anos. O que podemos evidenciar é que nesses dois escritos a ficção clariciana apresenta sua própria realidade, a partir de uma linguagem inusitada que se comunica metaforicamente com o mundo, como nos alerta Antonio Candido:

Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. (CANDIDO, 2006, p. 250)

É essa autonomia da linguagem que possibilita a percepção do texto como uma realidade virtual, livre das convenções do mundo, com uma respiração própria. Conforme nos alerta Heidegger (2008) quando diz que “a arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já corresponde” (p. 11), fazendo-nos captar “o caráter coisal da obra de arte” (p. 13), pois para o filósofo:

A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz em grego συμβάλλειν. A obra é símbolo. Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte. Só essa unidade na obra, que revela um outro, essa unidade que se reúne com algo de outro, é que é o elemento coisal na obra de arte. (HEIDEGGER, 2008, p. 13)

É esse elemento coisal que a obra clariciana apreende, exprime, manifesta, tendo em vista que ele não é apenas o princípio que a escritora procura seguir para redigir seus textos, ele é a própria essência da escritura de Clarice.

Desse modo, conseguimos captar no texto lispectoriano um conjunto de caracteres pessoais que nos possibilita distinguí-lo dos demais registros e que nos faz percebê-lo como uma unidade. Isso se dá, principalmente, pelo modo como a autora articula o outro em sua narrativa, num incessante desdobramento de si mesma.

Quanto aos demais registros presentes no mundo ocidental, vemos que, apesar das semelhanças e diferenças, cada um possui suas peculiaridades e sua importância histórica. O mito de Eros e Psiquê é considerado como o introdutor das histórias do ciclo do noivo-animal. Trata do sentimento amoroso da divindade Eros pela mortal Psiquê. **Metamorfoses**, de Apuleio, faz uma retomada literária do mito, relatando as peripécias que transformarão Psiquê numa deusa e tornam possível o seu casamento com Eros. Na narrativa, temos a figura das irmãs de Psiquê que tentam impedir a realização do enlace amoroso e a deusa Afrodite que, por inveja da beleza de Psiquê, ordena a seu filho Eros que faça Psiquê apaixonar-se pelo homem mais feio que existir. Eros, em contrapartida, se apaixona por ela e à noite, disfarçado, se deita em seu leito

desposando-a. Depois de várias desventuras, pede a Zeus que conceda a imortalidade a Psiquê. Por fim, eles se casam no Olimpo e têm um filho.

“Belinda e o monstro” é uma fábula italiana, que fora enriquecida, por Italo Calvino, com a junção de três versões: “Bellindia” (versão montalesa), Bellinda e er Mostro” (versão romanesca) e “Bellindia (versão abruzesse). A narrativa é muito parecida com “La Belle et la Bête”, mas apresenta algumas distinções: as filhas do comerciante são nomeadas: Assunta, Carolina e Belinda; não há menção aos filhos homens; a referência à árvore do pranto e do riso; o motivo que leva Belinda de volta a casa do pai, ou seja, o casamento de Assunta, entre outras.

Quanto à pergunta “*A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais*” uma questão de gênero ou de alteridade? consideramos que o conto trata dos dois, já que é a partir da exposição do gênero feminino enquanto sujeito que são criadas as relações de alteridade presentes na narrativa. A mulher e o mendigo são articulados pelo não-lugar que ocupam na sociedade e pela condição inferior que representam, pois ao pensar a condição do mendigo enquanto homem pobre que sobrevive de uma ferida na perna e que não fala inglês, a mulher admite ser uma pobre-coitada, com a única diferença de ser rica, o que piorava a sua situação, pois enquanto o homem tinha o que pedir, ela nem isso. Desse modo, consideramos que a pauta do enredo consiste, principalmente, no não-lugar social destinado às mulheres.

4.3 “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais” – as angústias do eu e os gritos do outro.

Narrado em terceira pessoa, “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, apresenta um narrador que tem onisciência plena dos fatos, ao mesmo tempo que essa onisciência parece ser imediata. Por isso, ele tanto poderia ser classificado como onisciência neutra plena quanto como onisciência imediata simples, pois os fatos parecem acontecer no exato momento em que estão sendo narrados e apenas a protagonista da história tem seus pensamentos e sentimentos descritos. Segundo Alfredo Leme Carvalho:

Na *onisciência neutra plena* (ou seja, externa e interna) o narrador não só descreve os fatos exteriores como também o que vai na mente dos personagens, abstendo-se de fazer comentários. Chamamos de *onisciência imediata* aquela em que, sem comentários do narrador, os pensamentos dos personagens são apresentados de forma cênica, como se estivessem ocorrendo naquele momento. A onisciência imediata poderá ser *simples*, se somente for apresentada assim a consciência de um único personagem, na qual dramatizarão todos os acontecimentos. (CARVALHO, 1981, p.42-43)

Apesar de termos os pensamentos do mendigo registrados pelo narrador, não há descrição dos sentimentos dele, por isso consideramos como onisciência imediata simples. Uma outra definição para esse narrador seria, conforme Jean Pouillon, de narrador com “visão por trás de”, pois sabe tudo a respeito da personagem.

Assim ao analisarmos o início do conto “A Bela e A Fera ou A Ferida Grande Demais”, nos deparamos, a princípio, com dois momentos intrigantes: o primeiro suscitado pelo vocábulo “Começa” seguido de dois pontos que segundo o professor Ricardo Iannace (2001) “assim introduzido, tem-se até mesmo a impressão de que dialoga com tradicionais contos infantis, aqueles que se iniciam, por meio de incisivas chamadas (...) admite, inclusive, a ideia de que não há tempo a perder” (IANNACE, 2001, p. 100); e o outro por uma narrativa que se coloca como uma continuidade de ações pertencentes simultaneamente tanto ao presente quanto ao passado e já vinculadas, de certo modo, ao futuro. Isso nos faz lembrar das ponderações de Jean-Pouillon sobre a sucessão cronológica, principalmente quando conclui:

Se não quisermos nos enredar nas dificuldades relativas a esta origem dos tempos, teremos de invocar o caráter indefinido da duração. Porém, bem compreendido, esse caráter significa apenas que todo presente suscita desde logo a existência de um passado, que ele se transcende por natureza em direção a um passado que ele faz ter existido, assim como para um futuro; em outras palavras, é realmente por estar no presente a fonte do tempo que este é indefinido em suas duas direções. (POUILLON, 1974, p. 118)

Assim, no conto em estudo as ações são descritas dando-nos a sensação de ocorrerem no instante em que estão sendo narradas e alguns elementos contribuem para atenuar esse impacto no leitor como, por exemplo, o uso dos vocábulos “começa” e “bem”. Ainda que seja utilizado o pretérito (perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito do

indicativo) para registrar os acontecimentos, temos a impressão de experiencarmos a ação no momento em que está sendo efetuada pela personagem. Isso talvez seja decorrência da voz do narrador, tão íntima aos gestos e pensamentos da protagonista, que faz com que se misture aos pensamentos da personagem, levando-nos a confundir um com o outro, como no fragmento: “Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. Nada era – era puro, pensou sem se entender”¹⁹ (LISPECTOR, 1999a, p. 95). Esse tipo de recurso é teoricamente chamado de monólogo interior, encontra-se na última frase do excerto aqui reproduzido, e é recorrente na obra da autora. Sobre sua utilização, Pouillon adverte: “(...) a utilização do monólogo interior constitui o esforço mais adequado à eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, visto como, para ser lido, deve ele ocupar a própria vida do leitor sem acelerá-la nem retardá-la” (POUILLON, 1974, p. 134). Na obra de Clarice Lispector, o monólogo interior aparece como se fosse parte da consciência da personagem, por isso, tomando por base a classificação de Alfredo Leme Coelho de Carvalho, o apontamos como orientado, pois “apresenta material não falado, e por essa razão truncado, ou falho quanto à coerência, orientando o leitor para as circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência do personagem que está sendo mostrada” (CARVALHO, 1981, p. 55).

¹⁹ Isso nos lembra o caráter reflexivo das categorias eu e outro mencionado por Lacan. O hibridismo e a falta de totalidade do eu, estabelecidos num gráfico que varia entre o eu e o outro numa relação imaginária; e o sujeito analítico (S) e o Outro numa relação inconsciente. Através de análises, o autor chega à seguinte conclusão: “o eu só pode ir juntar-se a si mesmo e recompor-se por intermédio do semelhante que o sujeito tem diante de si – ou atrás” (LACAN, 2010, p. 332).

Desse modo, nos vemos diante de uma mulher, cujo instante crucial de sua existência não consiste em sua chegada ao salão de beleza e muito menos em sua permanência lá, mas no fato de se encontrar sozinha, no meio da rua, numa tarde de maio, com cinquenta cruzeiros na carteira. Nestas preliminares encontram-se elementos que salientam o caráter universal e atemporal da narrativa clariciana – o espaço público, a não especificação de dia e ano – ainda que o narrador dê algumas informações que precisem o local e o mês em que se deram os acontecimentos e nomeie com nome e sobrenome a protagonista – isto universaliza ainda mais o conto, pois ajuda na identificação das leitoras com a personagem, já que muitas mulheres vivem o drama de ser apenas a representação do sobrenome dos maridos. “Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o ‘de’ e o ‘e’: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca” (LISPECTOR, 1999a, p. 96).

Não podemos esquecer a simbologia do mês de maio intrinsecamente relacionada às personagens femininas, pois sabemos que tradicionalmente maio é tido como o mês das flores, das noivas, das mães, de Maria – ou seja, um mês em que se reafirma o papel da mulher na sociedade – e Clarice parece se aproveitar disso para torná-lo um marco na trama de algumas de suas mulheres fictícias, entre elas a personagem Carla.

Outro mecanismo empregado pela autora é a criação imagética, a partir de metáforas. Em “Mas – mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com seu perfume”, temos uma construção frasal que apresenta, além da duplicidade da conjunção adversativa, o uso da sinestesia, unindo tato, visão e olfato numa gama de possibilidades e formando uma metáfora que nos faz lembrar as considerações de O.

Manoni sobre quando Baudelaire começa a revelar o segredo da metáfora. O pesquisador usa a seguinte passagem de um poema do escritor francês “há perfumes verdes”. Aqui conseguimos familiarizar o texto de Clarice com o de Baudelaire e apontamos o lado poético da prosa clariciana. Conseguimos, inclusive, identificar as palavras de Manoni sobre o poeta como se ele estivesse se referindo à própria Clarice, quando indaga: “Onde?” (onde o poeta visualiza esses perfumes verdes?) e responde: “Numa realidade que ele entrevê – que ele inventa – uma realidade poética, despercebida pelo homem prosaico, misteriosa, mística. Mas sobretudo que fala” (MANONI, 1973, p. 223). É baseando-se nisso que o estudioso considera que o poeta chega muito perto “da fonte inconsciente da palavra” a qual também cremos alcançou Clarice.

Instigante percebermos esse caráter poético da prosa lispectoriana, tão próxima a essa fonte inconsciente, e que nos faz lembrar que “a poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e seu mundo” (BACHELARD, 2006, p. 16) tornando-nos “um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas” (p. 17), pois na obra de Clarice “as palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens” (Id., Ib., p. 17). Tudo isso porque são “palavras cósmicas, palavras que dão o ser do homem ao ser das coisas”, pois:

As palavras, pelo devaneio, tornam-se imensas, abandonam sua pobre determinação primeira.

Assim, as palavras cósmicas, imagens cósmicas tecem vínculos do homem com o mundo. Um ligeiro delírio faz o sonhador de devaneios cósmicos passar de um vocabulário do homem a um vocabulário das coisas. (BACHELARD, 2006, p. 181)

As apreciações do filósofo referem-se à poesia e seu universo simbólico, mas se identificam perfeitamente com a prosa clariciana e seu vocabulário marcante, diferente, ‘coisificado’. Afinal, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés:

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer 'a coisa', para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, devia, já que escrever era para ela missão e condenação – era 'pescar as entrelinhas'. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios. (PERRONE-MOISÉS, 1990, 177)

E são esses silêncios, dados no conto pela ausência do chofer e o encontro solitário consigo mesma, os responsáveis pela percepção da personagem do quanto ela era única e diferente dos outros, esses outros que eram tantos, mas que não eram e nunca seriam iguais a ela. É essa atmosfera que a faz decidir ficar sozinha na rua, enquanto espera o chofer. Isso demonstra que ela não é passiva diante dos acontecimentos que se sucedem, pois como bem nos lembra Jean Pouillon “jamais existe passividade pura por parte de um personagem: não existe destino infligido, a não

ser na medida em que a ele nos submetemos” (POUILLON, 1974, p.113). A decisão da protagonista, portanto, é proposital, já que em Clarice “O que parece ‘distração’ é ‘distração fingida’. A ficção de Clarice monta-se a partir de um consciente fingimento ficcional, regulado por um aparato de construção calculada.” (GOTLIB, 2009b, p. 331).

Nesse sentido, concordamos com Maria Helena Falcão Vasconcellos:

A escrita-pensamento de Clarice é uma perseguição incansável de dizer o real, de se aproximar do real, de lhe captar o “quid” inapreensível. Clarice não pretende dizer extensivamente o real, ela o diz em intensidade, num esforço desesperado de dizer o indizível.

A escrita de Clarice persegue o sussurro dos interstícios para dar-lhe língua. É pela escrita que Clarice se aproxima da estranheza inóspita do mundo e faz dessa aproximação um abrigo de palavras, um ensaio de sentido. (VASCONCELLOS, 2007, p.128-130)

É através dessa escrita-pensamento que flagramos a personagem Carla de Sousa e Santos devaneando na Avenida Copacabana. Ela que por ser casada e ter três filhos supunha-se segura, pois “vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente ‘podiam’. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam”. Afinal, “possuía tradições podres mas de pé” (p. 96). Desse modo, vamos desvendando, através da voz do narrador, não apenas os acontecimentos vividos pela protagonista, mas o modo como esta lida com eles e, principalmente, como se sente diante do mundo, de si mesma e dos outros, numa constante aproximação entre pensamento e fala, realidade e ficção, num

flagrante desdobramento de um sobre o outro que a mesclar-se, inclusive, com os acontecimentos e sentimentos que permearam a vida da autora.²⁰

O marido de Carla não é diplomata, mas banqueiro. E ela o que era? Ela era... era sua mulher. Sobre essa questão de ser mulher, a protagonista reflete:

Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal entre 'os dela', isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém alcançara por muito trabalho e que o classificava de 'self-made man' enquanto ela não era uma 'self-made woman'. (LISPECTOR, 1999, p. 96)

Instigante a primeira parte do pensamento da personagem, pois coloca em xeque a questão do ser e do não ser imbricados ao feminino. Isso nos remete imediatamente ao deslocamento feminino, ao seu lugar ou não-lugar na sociedade e aos inúmeros desencontros consigo mesmo, principalmente, quando Carla admite que se fosse homem seria banqueiro e pondera que o marido é um homem que se fez por si mesmo, enquanto ela não era uma mulher feita por si mesma. Aqui a personagem parece admitir ser uma criação dos outros, uma invenção sem vontade própria, sem autonomia, sem uma identidade autêntica.

²⁰ Clarice também possuía uma linhagem plebeia, seu pai era um pobre imigrante judeu que veio para o Brasil em fuga e aqui passou muitas dificuldades. De certa forma foi o casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente que lhe proporcionou uma entrada triunfal na sociedade e lhe deu um status privilegiado de esposa de diplomata.

É nesse momento crucial de sua existência que um homem sem uma perna e agarrando-se a uma muleta pára diante dela. O aleijado ou coxo, entre outras acepções, é aquele que revelou ou esteve diante de algum mistério divino e sua muleta é o símbolo da fé e da luz espiritual. Talvez por advinhar isso, a personagem diz baixinho “Socorre-me, Deus”. É quando vê que “estava exposta àquele homem”. E isso ocorre porque não marcara com “seu” José na Avenida Atlântica.

Aos poucos o conto adquire um misticismo e um transcendentalismo que conduzirão Carla a reflexões jamais imaginadas e acarretam em descobertas sobre si e sobre o outro. Tudo isso se dá de forma eficaz a partir do encontro com o mendigo, por isso o consideramos como elemento epifânico. A epifania é definida por Affonso Romano de Sant’Anna da seguinte forma:

(...) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual. Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação.

Ainda mais especificamente em literatura, epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação.

Em Clarice o sentido da epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. (SANT’ANNA, 1984, p. 189)

Vemos que a epifania funciona no conto em estudo tanto na acepção mística-religiosa quanto na literária. Pela simbologia do aleijado ou coxo e sua bengala

flagramos o caráter místico-religioso, seu cunho literário é dado a partir dos pensamentos da personagem, pois é através deles que é revelado o quanto a pobreza do mendigo se contrasta com a pobreza da mulher. São pobreza distintas, mas ele tem ao menos o que pedir e ela nem isso.

Seu encontro com o mendigo não se deve apenas ao atraso de seu José, mas também ao local onde ela decide esperá-lo, na Avenida Copacabana, pois ali “tudo era possível: pessoas de todas as espécies. Pelo menos de espécie diferente da dela. ‘Da dela?’ ‘Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?’” A pergunta fica sem resposta, porém mais uma vez estamos diante da inconstância do ser, da sua incompletude e, principalmente, da sua falta de conhecimento sobre o eu e o outro que o formam. É assim que a protagonista se vê como o “eles” que fazem parte da mesma classe social do marido, e em seguida assume o mendigo com seu alterego.

Ao se deparar diante da oposição eu *versus* outro, a protagonista conclui que a morte não a separa do mendigo. Interessante atentar que se a vida os separa em espécies distintas (pelo menos socialmente), a morte os une, os torna iguais. A explicação é encontrada no fato de que a morte é um rito de iniciação pelo qual todos os seres imperfeitos devem passar.

A maneira como o mendigo reage perante a jovem senhora é um tanto inusitada, pois ele duvida da posição de dama da sociedade carioca ocupada por ela, chegando a imaginar que os quinhentos cruzeiros que ela lhe oferecia eram um blefe ou que ela fosse uma daquelas vagabundas que cobram caro e estava pagando promessa. Afinal,

nunca uma pessoa lhe dera tanto e não era só dinheiro, mas atenção, preocupação com o quanto se deve dar, pois apesar de não lhe oferecer tudo o que possuía na vida – os bens, as jóias, o banco do marido –, entrega todo o dinheiro que tem na carteira e que, para ele – acostumado a nunca ter nada – é uma quantia altíssima, a ponto de temer ser acusado de ladrão.

Enquanto a cabeça dele só pensava em “comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro”, a dela estava repleta de “festas, festas, festas”. Apesar das divergências de pensamento, eles tinham algo em comum: “a vocação por dinheiro”. Aqui, mais uma vez evidenciamos que o eu e o outro se complementam, apesar de estarem, aparentemente, em lados opostos, pois a partir da tomada de consciência da protagonista, vemos que tudo depende do ponto-de-vista.

_ Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha.

“Há coisas que nos igualam”, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos. (LISPECTOR, 1999, p.103)

Não podemos deixar escapar as ambiguidades da identidade feminina inerentes à narrativa: uma identidade formada por uma junção de outros (senhoras ricas,

banqueiros, mendigos, Diabo, Jesus²¹). Nesse sentido, podemos afirmar que a mulher, através de todas essas identidades exercidas, que perpassam as fronteiras do indivíduo e atingem níveis coletivos, é a representação do Outro, o verdadeiro, o sujeito.

A jovem senhora rica e o mendigo aleijado que sobrevive da ferida na perna são algumas, das muitas formas, de (re)conhecimento do eu, pois a revelação do eu passa pelo outro, na insistente tentativa de encontrar os verdadeiros Outros, verdadeiros sujeitos. Sobre eles, Lacan afirma:

Eles estão do outro lado do muro da linguagem, lá onde, em princípio, não os alcanço. São a eles que, fundamentalmente, viso cada vez que pronuncio uma fala verdadeira, mas sempre alcanço a', a'', por reflexão. Viso sempre ao sujeito verdadeiro, e tenho que me contentar com as sombras. O sujeito está separado dos Outros, os verdadeiros, pelo muro da linguagem. (LACAN, 2010, p. 331)

Isso se dá porque o próprio eu é uma construção imaginária, em constante formação, enquanto o grande Outro seria o Ser em sua totalidade. Então, a expressão “conhece-te a ti mesmo” acompanhará o homem enquanto ele existir, já que esse processo de entendimento será sempre uma abertura. Por isso, a protagonista do conto clariceano devaneia, faz ponderações, descobre algumas verdades sobre si mesma, mas não consegue atingir o Outro em sua completude e isso fica nítido quando no final da

²¹ A protagonista se reconhece como o Diabo e vê o mendigo como Jesus. Ao assumir a identidade de mendigo, assume também a de Jesus, tornando-se um misto entre sagrado e profano.

narrativa ela lembra de que nem perguntou o nome dele, mas se “ele era verdadeiramente ela mesma”, então o seu nome era Carla de Sousa e Santos, a mulher, esposa de banqueiro, mãe de dois filhos (por determinação do marido), mas era também o Diabo, Jesus, era todos eles e todos eles eram ela, tornando-se, assim, o verdadeiro Outro.

4.4 O grande Outro de Lacan em Clarice: sussurros além do muro da linguagem.

Através de uma linguagem ‘distorcida’, incomum, mas intensamente expressiva, conseguimos vislumbrar a dialética eu *versus* outro na obra clariciana. A fim de mostrar-se a si mesma, a autora desdobra-se sobre as relações de alteridade. Quantas vezes não nos deparamos com um universo linguístico eivado de uma busca (in)consciente a um ser desconhecido, mas intimamente ligado ao eu?

Se a fala se fundamenta na existência do Outro, o verdadeiro, a linguagem é feita para remetermos ao outro objetivado, ao outro com o qual podemos fazer o que quisermos, inclusive pensar que é um objeto, ou seja, que ele não sabe o que diz. Quando fazemos uso da linguagem, nossa relação com o outro funciona o tempo todo nessa ambiguidade. Em outro termos, a linguagem serve tanto para nos fundamentar no Outro como para nos impedir realmente de entendê-lo. (LACAN, 2010, p. 331)

4.4.1 A figura feminina como sintoma do Outro em Clarice: o caso de **Laços de família**.

A escolha de **Laços de família** (1960) para comprovar a presença da figura feminina como sinal do Outro na obra clariciana, se deve ao fato de dez dos treze contos presentes no livro trazerem a mulher como foco da narrativa, a saber: “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor”, “Uma galinha”, “A imitação da rosa”, “Feliz aniversário”, “A menor mulher do mundo”, “Preciosidade”, “Os laços de família”, “Mistério em São Cristóvão” e “O búfalo”. Nestes contos, podemos perceber particularidades do discurso de Lispector e sua contribuição para a construção de um novo perfil de mulher vigente na sociedade contemporânea. Através das personagens dos contos de **Laços de Família**, temos a representação das várias identidades da mulher na sociedade e, por incrível que pareça, todas são extraídas de situações do cotidiano.

Assim, os contos em questão nos revelam a construção de um imaginário feminino tecido através dos mais diversos vínculos entre as personagens e salientam a importância da mulher na narrativa. Em “Devaneio e embriaguez duma rapariga” é narrada a história de uma portuguesa que há muito vive no Brasil e cujo imaginário é revelado pelo narrador, em terceira pessoa. Este adere à fala portuguesa com o objetivo de estabelecer uma maior aproximação da personagem. A rapariga não tem voz, não tem nome, mas é casada e tem filhos o que evidencia que o papel da mulher na sociedade é destacado apenas na aparência, enquanto o seu Ser é ignorado. Este começa

a se mostrar a partir da quebra da rotina diária da protagonista, pois seus filhos não estão em casa e ela não sabe como estruturar o seu tempo.

Sua vida está envolta na rotina e na interpretação de um papel social e é para cumprir este último que ela sai com o marido para encontrar um rico negociante. Temos aí o retrato da típica mulher burguesa: casada, mãe de família e da qual dependiam o bem estar e o sucesso da organização doméstica:

Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o status do grupo familiar mais e mais para cima. Num certo sentido, os homens eram dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. (D'INCAO, 1997, p. 229)

Todavia a rapariga não cumpre tão bem assim esse papel, pois se embriaga e flerta com o negociante, enquanto seu marido, que não estava bêbado, tenta manter as aparências. Ela encontra na bebida uma forma de demonstrar o que sente em seus devaneios e que não pode revelar quando está lúcida: afinal encontrou uma forma de se vingar de sua submissa condição diante da vida e dos homens e isso lhe despertava certa vaidade.

Ao entrar no salão uma outra rapariga, a portuguesa sente-se humilhada, pois a outra portava um chapéu e estava cheia de ornatos. Sua humilhação é devida ao fato

daquela mulher ter optado por ser solteira e de, pelo menos aparentemente, possuir uma situação financeira melhor que a sua. E isso é demonstrado pela voz de um narrador onisciente.

Devanear é a sua única forma de fugir da realidade, na qual ela pode fazer-se rasa e princesa, sonhar com outro homem, flertar com o patrão de seu marido e investir contra a mulher que não casou. Apesar disso, ela não se pode questionar nem sequer falar consigo mesma de seus problemas, pois o narrador não lhe conferiu uma voz, o que parece paradoxal e irônico, uma vez que a rapariga repete no conto que tem uma voz e sabe como usá-la.

De um modo geral, a figura feminina é exposta, nesse conto, a fim de revelar o íntimo da mulher que é casada, tem filhos, mas não tem voz nem vez no convívio social e que está sempre diante duma situação rotineira que se impõe cotidianamente em sua existência.

O conto “Amor” narra a história da personagem Ana que ao se deparar com um cego no ônibus sofre um momento de epifania, se perde em si mesma e, sem saber como, vai parar no Jardim Botânico. Lá ela reflete sobre inúmeras questões existenciais, mas ao lembrar-se dos filhos ela retorna à realidade, se sente culpada pelos momentos de vaguidão e volta para casa. No entanto, algo mudara para sempre em seu interior e a personagem nunca mais volta a ser a mesma, pois mudaram o sentido das coisas e ela (re)conhecia o perigo de viver.

Em “Uma galinha” a autora se utiliza da figura do animal, motivo caro em sua narrativa, para representar os anseios e o fadado destino da mulher. Assim, podemos perceber que a galinha, na verdade, está representando a figura feminina e (des) mascarando o papel da mulher na sociedade. Ao sair em fuga, mais por um instinto de sobrevivência que por qualquer outra coisa, a galinha busca tomar as rédeas de sua vida, mas só consegue permanecer viva quando cumpre com o seu papel, ou seja, quando põe um ovo. Neste momento, ela se torna o centro das atenções na casa conseguindo, inclusive, fazer com que o pai da família se sentisse culpado por tê-la feito correr naquele estado. Contudo, seu momento de glória acaba porque com o passar dos anos ela nunca mais volta a pôr e só de vez em quando é que dá algumas manifestações de sua existência. Por isso, um dia ela se torna apenas mais uma galinha de domingo: morta, comida e que não faz a mínima falta. Neste conto, temos a metáfora do Ser e uma crítica ao comodismo de existir. Quantas mulheres não esquecem sua condição feminina, apenas porque se acomodaram numa situação aparentemente estável de senhoras casadas e mães-de-família?

“A imitação da rosa” nos apresenta os conflitos da protagonista Laura que estava finalmente bem e se preocupava com o bem-estar do marido, Armando, e em conversar com sua amiga Carlota sobre coisas de mulher. No entanto, ao se olhar no espelho ela pergunta a si mesma se alguém seria capaz de perceber a ofensa que o fato de nunca ter podido ter filhos lhe causava. Aqui, destaca-se a castração da personagem em não poder cumprir o seu papel de ser mãe.

O conto “Feliz aniversário” relata a festa dos oitenta e nove anos de Anita, motivo da reunião dos filhos, noras, genros e netos, revela as (des)articulações dos laços familiares e a fragilidade das relações interpessoais. A narrativa destaca a posição da personagem principal, D. Anita, diante dos filhos e da vida, levando à conclusão que a vida é curta e que a morte é o seu mistério.

“A menor mulher do mundo”, conto narrado em terceira pessoa do singular, discorre acerca da descoberta da coisa humana menor que existe por um explorador francês, Marcel Pretre. Porém, a personagem Pequena Flor aparece aqui não apenas como a menor mulher do mundo, mas como um artifício para expor o humano em sua completude: o eu diante do diferente e do novo. De fato, toda a narrativa gira em torno dessa figura tão inusitada que, tanto pessoalmente como através de sua fotografia, é capaz de desvendar os mistérios mais íntimos das demais personagens. Clarice se utiliza da figura de Pequena Flor para expor a situação feminina no seio da sociedade e para criticar os valores adotados por essa sociedade. Através das oposições eu *versus* outro e eu *versus* eu, ela desmascara o íntimo do Ser, mostrando os sentimentos mais profundos. Se observarmos bem, veremos que a menor mulher do mundo é a causa da epifania dentro do conto, uma vez que estabelece “todo um jogo de equilíbrio e desequilíbrio entre um antes e um depois, marcando a submissão a um processo que ultrapassa os actantes”. (SANTANNA, 1984,201) O inusitado e o exótico, presentes através da figura de Pequena Flor, são expostos a fim de salientar as atitudes e relações cotidianas manifestadas pelo Ser.

Em “Preciosidade” vemos o processo de tornar-se mulher experienciado pela protagonista que não tem nome, não é bonita e se esquivava da convivência com os demais. Além disso, tem problemas familiares, vive devaneando e o espaço é fundamental para seu desenvolvimento pessoal. É uma personagem completamente fragmentária que apresenta conflitos entre Ser *versus* Parecer, é violentada por dois rapazes, entra em conflito consigo mesma porque se dá conta de seu destino e se torna mulher com o passar dos anos quando ganha sapatos novos.

“Os laços de família” alude a uma relação conflituosa entre mãe e filha. O conto tem início com a despedida da mãe (Severina) que viera passar duas semanas na casa de sua filha (Catarina). No táxi mãe e filha dirigem-se à Estação onde Severina iniciaria sua viagem de retorno a sua casa. No caminho Catarina relembra as desavenças entre a mãe e o genro, até que uma freada súbita do carro lança uma contra a outra e reaviva os afetos há muitos esquecidos pelas duas. O acontecimento provoca uma situação de insegurança e mal-estar nas duas personagens que tentam dissimular a aflição. Na volta para casa Catarina decide ir caminhando para refletir melhor sobre tudo o que acontecera. Ao chegar, assume novamente seu papel de esposa dedicada e mãe amorosa e tudo volta a uma normalidade aparente.

Narrado em terceira pessoa do singular, “Mistério em São Cristóvão” denota aspectos de uma escrita ficcional, desautomatizada e, aparentemente, desinteressada. Fruto de uma cena corriqueira da maioria das casas de família, o início do conto relata uma pequena reunião de família após o jantar, mas na qual Clarice denota sutilmente a batalha travada pelas pessoas que residiam naquela habitação. Logo a seguir entram em

cena personagens masculinas que invadem o jardim da casa para pegar jacintos e são vistos pela mocinha da casa. É através do encontro dos olhares das quatro personagens que podemos ver a relação eu *versus* outro. Além da mocinha, há mais duas figuras femininas no conto: sua mãe e sua avó. Essas mulheres representam a figura feminina nas mais diversas fases da vida e marcam um encontro consigo mesma, com o silêncio e o acaso (representação do outro), elementos que deixam transparecer as debilidades dos laços familiares.

No conto “O búfalo”, narrado em terceira pessoa, encontra-se a última mulher a ser abordada neste trabalho. Esta, cujo nome não é revelado durante a narrativa, enfrenta uma profunda crise existencial e divaga pelo Jardim Zoológico, procurando ressonância para seu estado de crise em cada animal que vê. Na verdade, o que ela deseja realmente é aprender a odiar com os bichos. No entanto, se depara com um universo primaveril envolto em amor e um mundo que não vê perigo em ser nu. Profundamente abalada por ter sido desprezada por um homem, sentindo-se entorpecida e inerte, anseia por ser despertada para o combate - o ódio, a violência, o assassinato são evocados constantemente em seu monólogo interior. O encontro da mulher com o búfalo/homem é uma cena de aproximação gradual, de iluminação crescente é o seu encontro com a violência e a dor: “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” (LISPECTOR, 1998, p. 135). É também o momento em que ela se encontra consigo mesma. Há nesse conto um emaranhado de sensações e sentimentos: mulher *versus* búfalo/homem e mulher *versus*

bichos que conduzem às diversas sensações da protagonista. Estas, todavia, nos mostram, mais uma vez, a mulher em busca de exteriorizar seus desejos mais profundos e de fazer os outros percebê-los.

Numa análise geral dos contos de **Laços de família** (1998), podemos perceber que todos os enredos, aqui mencionados, são narrados em terceira pessoa, apresentam monólogo interior e colocam as personagens femininas em destaque. Vemos também que as mulheres assumem identidades variáveis, tais como: a de rapariga portuguesa, de galinha (animal), de mãe, de vó, de jovem e até de uma coisa inusitada e fora da civilização como é o caso de Pequena Flor, todas evidenciando a condição da mulher na sociedade. Tudo isso demonstra a complexidade do sexo feminino e de suas atribuições sociais, levando-nos a refletir que nos contos analisado a mulher assume a posição do grande Outro (A) lacaniano, pois “o Outro fornece apenas a textura do sujeito, ou seja, sua topologia” (LACAN, 2008, p. 64). Por isso, há a necessidade da presença de um narrador onisciente que não somente descreva as ações das personagens, mas penetre em suas mentes e exponha o que de mais íntimo se conjectura por lá.

A mulher clariciana parte, sem dúvidas, das vivências cotidianas e de seus desdobramentos, mas é a partir da introspecção subjetiva das personagens que conseguimos tanto ficcionalizá-las quanto nos identificarmos com elas. Tornam-se o nosso outro, o nosso alterego, levando-nos ao reconhecimento das possibilidades de representação do nosso próprio eu.

Nessa medida, é que compreendemos a mulher em Clarice como sintoma do verdadeiro sujeito, do grande Outro.

DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DO OUTRO FEMININO

Parecia-lhe difícil despir-se dele, ele era agora o “eu” alterego, ele fazia parte para sempre de sua vida (...) ele era verdadeiramente ela mesma.

(Clarice Lispector)

Nesta dissertação, buscamos abordar o imaginário feminino e suas relações interpessoais, a partir da análise dos textos “La Belle et la Bête”, de Jeanne Marie Leprince de Beaumont e “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, de Clarice Lispector.

Para isso, procuramos rabiscar a trajetória da mulher na literatura. Nesse momento, esbarramos na (im)possibilidade de escrever a história das mulheres, na fragmentação da identidade feminina escrita pelos homens, principalmente no que se refere ao Eu Ideal *versus* os Ideais do Eu – determinantes no deslocamento feminino e na discussão acerca do lugar ou não-lugar da mulher – e na dubiedade da literatura quanto à representação do sexo feminino.

Após as reflexões realizadas até aqui, chegamos à conclusão que é a partir do seu lugar social de esposa, mãe, dona-de-casa, entre outros, que a mulher se depara com o não-lugar, pois esses papéis sociais sufocam a essência do Ser feminino, num

incessante duelo entre o que a sociedade espera das mulheres e o que elas almejam conquistar para si. Desse modo, tentando satisfazer aos dois lados, a mulher findou acumulando, principalmente em meados do século XX até à contemporaneidade, diversas funções. Na verdade, a maioria das mulheres não deixou de cumprir o destino de mulher, mas acrescentou a ele o trabalho fora de casa, a leitura, a escrita e alguns raros momentos de devaneio.

Ao tratarmos do imaginário femininino presente em “La Belle et la Bête”, procuramos partir das relações de alteridade para demonstrar a importância do outro na construção do eu. Nesse intuito, tentamos desmitificar as irmãs de Belle e a importância do espaço para as frequentes mudanças ocorridas na narrativa. Neste conto, não conseguimos identificar a presença do grande Outro lacaniano, tendo em vista que a identidade feminina aqui não se apresenta como variável, nem permutável e nem adquire um teor coletivo. Contudo, vale lembrar que é possível reconhecer algumas transgressões do texto com o momento em que foi escrito, quando, por exemplo, o casamento é colocado como uma escolha às mulheres.

Por fim, ao falarmos sobre Clarice Lispector discutimos questões pertinentes sobre vários assuntos relacionados especialmente ao feminino. Ao estudarmos sua biografia e sua escritura vislumbramos o tracejado do grande Outro. Descobrimos um universo metafórico que contribui para tornar sua prosa simbólica e, sobretudo, poética, permitindo-nos captar as palavras cósmicas e a presença do elemento coisal heideggeriano na escritura de Clarice.

Ao penetrarmos no enredo de “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais” conseguimos destacar a mulher como sinal do grande Outro, uma vez que ela deixará o plano individual para reportar-se a coletividades. A fim de comprovarmos que essa é uma prática recorrente na obra de Clarice, escolhemos o livro de contos **Laços de família** (1998). Neste, dez contos trazem a mulher como foco da narrativa e em todos eles é possível identificar o caráter coletivo assumido pelas personagens femininas, sendo destacados os papéis sociais ocupados pelas mulheres em dissonância com o Ser da mulher.

Em geral concluímos que mirar o sexo feminino e suas complexidades é percorrer caminhos que convergem para o outro como reflexo do eu. Por isso, a mulher clariciana é parte do comum, do cotidiano, assumindo, através da escrita literária, performances que tornam possível afirmá-la como o grande Outro. Afinal, é através da gulodice de sua escritura que Clarice consegue não apenas imaginar a mulher do cotidiano, mas transpô-la às artimanhas do imaginário do leitor.

REFERÊNCIAS

DA AUTORA

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

_____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

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

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

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

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

_____. **A vida íntima de Laura**. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Como nasceram as estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- _____. **Correio feminino**. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. **Correspondências**. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Minhas queridas**. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. **O lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **O mistério do coelho pensante**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1976.
- _____. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Quase de Verdade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- _____. **Só para mulheres**. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. **Um sopro de vida**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978
- _____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____.; SABINO, Fernando. **Cartas perto do Coração**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOBRE A AUTORA

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com as pontas dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector” [1943]. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1970.

_____. “Uma tentativa de renovação”. In: **Brigada ligeira**. São Paulo: Martins, 1945.

COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera (Org.). **Revista de Letras**. Nº. 29, Vol. 2. Fortaleza: UFC, 2007/2008.

_____. **Clarices uma homenagem** (90 anos de nascimento, 50 anos de **Laços de Família**). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOMES, André Luís (Org). Anais do Seminário Internacional **Clarice em cena: 30 anos depois**. Brasília: Petry Gráfica, 2008.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 6. ed. revista e aumentada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2009a.

_____. **Clarice Fotobiografia**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2009b.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

IANNACI, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP, 2001.

SOUZA, Gilda de Mello e. Exercício de leitura.

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

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

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

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

_____. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector uma poética do olhar**. Ateliê editorial. São Paulo, 1999.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo**. São Paulo: UNESP, 2006.

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

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. “A escrita de Clarice Lispector gagueja o indizível”. In: **Cerrados**: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2007. Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24 (semestral).

GERAL

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 1985.

APULEIO, Lúcio. **O asno de ouro**. Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. “A inspiração”. In: **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 163-176.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. **Contes de fées**. In: Libro Veritas: www.inlibroveritas.net. (último acesso: 17 de agosto de 2011)

_____; AULNOY, Marie Catherine Le Jumel de Berneville. **A bela e a fera e outros contos de fadas**. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Princípio, 2007.

CALVINO, Italo. “Belinda e o monstro”. In: **Fábulas italianas**: coletadas na tradição popular nos últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: **A educação pela noite**. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. 2. ed. São Paulo: editora Ática S.A., 1991.

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.

D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. *In: PRIORE, Mary Del (org). História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

DUARTE, Constância Lima Duarte. “Feminino fragmentado”. *In: Ipotesi: revista de estudos literários*. Vol. 13, n. 2. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

DUBY, Georges; PERROT, Michéle. **A história das mulheres no Ocidente: A Antiguidade - vol.I**. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?”. Tradução de Silvio Martoni. *In: Litoral*. Número 25/26. Córdoba: Edelp, 1998.

FRANZ, Marie-Louise von. **A individuação nos contos de fadas**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

_____. **O feminino nos contos de fadas**. Tradução de Regina Grisse de Agostino. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Tradução de Maria da Conceição da Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago ed., 1998.

KAST, Verena. **O amor nos contos de fadas**: o anseio pelo outro. Tradução de Márcia Neumann. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LACAN, Jacques. **Seminário**, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. 2ª ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Marie Christine Laznik com colaboração de Luiz Quiner de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Seminário**, livro 16: de um outro ao outro. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro, preparação de textos de André Telles e Versão final de Angelina Harari e Jésus Santiago. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAJOLO, Marisa. **Como e porque ler romances femininos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MANONI, O. **Chaves para o imaginário**. Tradução de Lígia Maria Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas**: origens, história e permanência no mundo moderno. São Paulo: Claridade, 2010.

PAZ, Noemí. **Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da escrivantina**. Companhia das Letras. São Paulo, 1990.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloyas de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. "MULHER, MULHERES". *In*: PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga (Org.). **Tudo no feminino**: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

