



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)/
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT) em implementação
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LORENA PEIXOTO DA SILVA

**O NÃO HUMANO EM *FELICIDADE CLANDESTINA*, DE CLARICE LISPECTOR:
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA INFÂNCIA, VIDA ADULTA E VELHICE**

**CATALÃO-GO
2022**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Lorena Peixoto da Silva

3. Título do trabalho

O NÃO HUMANO EM FELICIDADE CLANDESTINA, DE CLARICE LISPECTOR: REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA INFÂNCIA, VIDA ADULTA E VELHICE

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professora do Magistério Superior**, em 31/03/2022, às 08:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **LORENA PEIXOTO DA SILVA, Discente**, em 04/04/2022, às 14:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543](#),



[de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2798717** e o código CRC **4B782F41**.

Referência: Processo nº 23070.010142/2022-71

SEI nº 2798717



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)/
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT) em implementação
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LORENA PEIXOTO DA SILVA

**O NÃO HUMANO EM *FELICIDADE CLANDESTINA*, DE CLARICE LISPECTOR:
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA INFÂNCIA, VIDA ADULTA E VELHICE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás (UFG)/ Universidade Federal de Catalão (UFCAT) em implantação, como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade. Linha de pesquisa: Linguagem, Cultura e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges

CATALÃO-GO

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Silva, Lorena Peixoto da
O não humano em Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector: representações femininas na infância, vida adulta e velhice / Lorena Peixoto da Silva. - 2022.
92, f.

Orientador: Prof. Luciana Borges.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2022.

1. Literatura. 2. Não humano. 3. Psicanálise. 4. Clarice Lispector. 5. Felicidade Clandestina. I. Borges, Luciana, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 009/2022 da sessão de Defesa de Dissertação de Lorena Peixoto da Silva, que confere o título de Mestre em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos vinte e quatro dias do mês de março de dois mil e vinte e dois, a partir das quatorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **O NÃO HUMANO EM FELICIDADE CLANDESTINA, DE CLARICE LISPECTOR: REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA INFÂNCIA, VIDA ADULTA E VELHICE** de autoria da mestranda **Lorena Peixoto da Silva**, matrícula 2020100280. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Luciana Borges (PPGEL/UFCAT) com a participação das demais membros da Banca Examinadora: Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL-UFCAT), membro titular interno; Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, membro titular externo (UFSC). Durante a arguição as membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata (X) Aprovada () Reprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Luciana Borges, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e quatro dias do mês de março de dois mil e vinte e dois.

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professora do Magistério Superior**, em 24/03/2022, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 24/03/2022, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **TANIA REGINA OLIVEIRA RAMOS, Usuário Externo**, em 28/03/2022, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2772292** e o código CRC **934C7AB1**.

Referência: Processo nº 23070.010142/2022-71

SEI nº 2772292



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)/
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT) em implementação
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LORENA PEIXOTO DA SILVA

**O NÃO HUMANO EM *FELICIDADE CLANDESTINA*, DE CLARICE LISPECTOR:
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA INFÂNCIA, VIDA ADULTA E VELHICE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás (UFG)/ Universidade Federal de Catalão (UFCAT) em implantação, como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade. Linha de pesquisa: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovada em ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Luciana Borges - UFCAT (Orientadora)

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC (Titular externa)

Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro - UFCAT (Titular interna)

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva - UFCAT (Suplente interno)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Cecília Márcia, por incentivar a prática da leitura na minha infância e por ser a primeira pessoa a me apresentar a obra de Clarice Lispector;

Ao meu pai, Nilvando, pelo apoio e a disponibilidade de encarar viagens de Caldas Novas a Catalão frequentemente para me levar para a Universidade e buscar para trabalhar aos fins de semana;

Agradeço a minha irmã, Ana Luíza, pela amizade e o bom humor que me ajudaram a lidar com as dificuldades. Ao meu irmão, Lucas e a tudo que ele me ensina na diferença.

Agradeço ao meu namorado, Marcos Paulo, pelo amor e o apoio durante a minha trajetória do mestrado;

Agradeço à minha orientadora, Luciana Borges, pelas valiosas contribuições dadas durante todo o processo. Sou grata pela confiança depositada na minha proposta de projeto;

Aos professores e funcionários da Universidade Federal de Catalão, em especial aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, que se reinventaram para oferecer ensino de qualidade dentro da modalidade de ensino remoto;

A Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e a Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, pela leitura atenciosa, as correções e opiniões valiosas para o desenvolvimento do meu trabalho;

Aos amigos, que sempre estiveram ao meu lado. A Maria Paula, que mesmo em um Programa de Pós-Graduação diferente, compartilhou comigo a angústia de entrar no mercado de trabalho cursando o mestrado em meio à pandemia. A Emanuela, que me acompanha desde a graduação, compartilhando os momentos de alegria e sofrimento que a vida acadêmica pode proporcionar.

Agradeço a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a minha formação acadêmica e para que essa pesquisa pudesse ser realizada.

RESUMO

A presente pesquisa, de cunho bibliográfico e qualitativo, propõe-se a estudar a representação feminina de personagens dos contos de *Felicidade Clandestina* (1971), a partir da infância, vida adulta e velhice, tomando como principal referencial teórico a concepção de não humano proposta por Nascimento (2012). Como hipótese, acredita-se encontrar nas personagens dos contos *Felicidade Clandestina* (1971), uma transformação dada a partir de uma relação com o não humano que se constitui como ruptura no cotidiano, possibilitando um processo de autoconhecimento e emancipação vivenciado de forma singular. Além de Nascimento (2012), a pesquisa utilizará das construções teóricas de Freud (1931/2010) e Lacan (1972/2012), Zinani (2013) e Gilbert e Gubar (2017), George Bataille (1957/2017), entre outros.

Palavras-chave: Literatura. Não humano. Psicanálise. Clarice Lispector. *Felicidade Clandestina*.

ABSTRACT

The present research, of a bibliographical and qualitative nature, proposes to study the female representation of characters from the tales of Felicidade Clandestina (1971), from childhood, adulthood and old age, taking as main theoretical reference the concept of non-human proposed by Nascimento (2012). Hypothetically, it's believed to find in the characters of the tales Felicidade Clandestina (1971), a transformation given from a relationship with the non-human that constitutes a rupture in everyday life, enabling a process of self-knowledge and emancipation experienced in a singular way. Besides Nascimento (2012), the research will use the theoretical constructions of Freud (1931/2010), Lacan (1972/2012), Zinani (2013), Gilbert and Gubar (2017), George Bataille (1957/2017), and others.

Keywords: Literature. Non-human. Psychoanalysis. Clarice Lispector. Felicidade Clandestina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. REPRESENTAÇÕES FEMININAS E O NÃO HUMANO.....	12
1.1 As representações femininas da história à literatura.....	12
1.2 O não humano de E. T. A. Hoffmann a Clarice Lispector.....	19
2. REPRESENTAÇÕES FEMININAS E O NÃO HUMANO NA INFÂNCIA.....	30
2.1 O não humano e a clandestinidade do desejo.....	34
2.2 O não humano e os restos de desejo.....	40
2.3 O não humano e o perdão a transgressão.....	45
3. REPRESENTAÇÃO FEMININA E O NÃO HUMANO NA VIDA ADULTA.....	51
3.1 O não humano e a (des)invenção de Deus.....	52
3.2 O não humano e a pulsão de morte.....	55
3.3 O não humano entre a realidade e o prazer.....	62
4. REPRESENTAÇÃO FEMININA E O NÃO HUMANO NA VELHICE.....	65
4.1 O não humano e a repressão do desejo.....	66
4.2 O não humano e o silenciamento do desejo.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

Na escrita de Clarice Lispector, questões da vida cotidiana são atravessadas por processos reflexivos. A autora deu vida a diversas personagens femininas que, de forma peculiar, colocam em debate os modos como gênero e sociedade se relacionam. Entendendo a densidade e a importância da escrita de Clarice, este estudo propõe-se a caminhar por diversos campos do conhecimento, a partir das perspectivas filosóficas, médicas, psicológicas e literárias, para realizar uma abordagem estética e política quanto às representações femininas sobre o corpo, o desejo e a sexualidade, considerando a relação com o não humano.

Este trabalho será composto por um referencial teórico amplo, usado para analisar a ficção de Lispector, a partir dos contos de Felicidade Clandestina (1971), como um instrumento provocador, que leva à reflexão tanto sobre a realidade das personagens quanto sobre o conceito de feminino.

Contudo, apesar de utilizar um referencial amplo, há um constructo teórico que ganha destaque: o *não humano*, termo utilizado por Evando Nascimento (2012) para descrever algo que se infiltra no cotidiano das personagens de Clarice, propiciando a elas um processo de questionamento, transformação e emancipação. O não humano torna-se tão central ao longo desse trabalho que dá nome aos capítulos e a majoritariamente todos os tópicos.

A escolha por esse caminho não se dá por acaso. A leitura que Nascimento (2012) faz sobre Clarice possibilita um encontro com uma autora questionadora dos limites da linguagem e da condição da mulher no mundo.

A hipótese na qual se fundamenta esse trabalho é de encontrar em cada fase da vida uma relação distinta com o não-humano que se infiltra e se constitui como uma ruptura no cotidiano das personagens e possibilita um processo de autoconhecimento e emancipação vivenciado de forma singular. Desse modo, a ficção de Lispector seria um instrumento provocador que propicia a reflexão da realidade das suas personagens.

Ao longo dos capítulos serão realizadas análises que tratam especificamente dos modos com que as protagonistas femininas dos contos analisados são perpassadas por um processo reflexivo a partir de sua relação com o não humano,

reconfigurando as suas trajetórias no decorrer das etapas da vida. Cada capítulo se propõe a analisar, a partir da infância, vida adulta e velhice, o modo com que as representações femininas e o não humano se apresentam nos contos da coletânea *Felicidade Clandestina* (1971).

No primeiro capítulo, *Representações femininas e o não humano*, será traçado um caminho sobre os constructos teóricos referentes às representações e condições dadas à mulher pela sociedade ocidental, abordando as formas com que a filosofia grega e a medicina influenciaram nessas construções e como elas reverberam na literatura. A partir dessa discussão, é possível constatar como a condição feminina é construída pelas investidas sociais que são profundamente problematizadas por Clarice Lispector. De acordo com Alana Regina Sousa Menezes (2017, p. 329) em sua escrita, a autora trouxe “à tona uma forte crítica à sociedade patriarcal e machista em que estava inserida (e que perdura até os dias atuais), além de revelar uma de suas maiores inquietações: a condição da mulher nessa sociedade”.

Sob essas inquietações existenciais, Clarice Lispector constrói, por meio sua criação ficcional, um rompimento com a dicotomização própria da sociedade ocidental, que produz um abismo entre a espécie humana, considerada a representante da racionalidade e as outras espécies animais, vegetais e minerais. Tal ruptura ocorre a partir do que Evando Nascimento (2012) caracteriza como uma relação com o não humano — animais, objetos, o silêncio, músicas, ruídos — que coloca em questão os limites impostos pelas investidas sociais à representação feminina do corpo, desejo e sexualidade.

No segundo capítulo será realizada uma análise das representações femininas e o não humano na infância. A escolha dos contos *Felicidade clandestina*, *Restos de carnaval* e *Cem anos de perdão* como *corpus* para esse capítulo se dá, pois além de se encontrarem em uma mesma coletânea, há um procedimento narrativo similar: uma narradora adulta rememora um episódio que ocorreu em sua infância nas ruas de Recife. A protagonista é perpassada por uma relação com o não-humano, algo que possibilita uma reconfiguração da personagem. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (2007) também constata nos contos selecionados uma escrita

autobiográfica, com referências pessoais que encontram disfarce na criação ficcional.

No terceiro capítulo, será realizada uma análise das representações femininas e o não humano na vida adulta, a partir dos contos *Perdoando Deus*, *A quinta história* e *Uma esperança*. A opção por esse recorte deu-se pela relação construída entre as mulheres do conto e o não humano, respectivamente o rato, a barata e a esperança. Há um tornar-se mulher, ao passo que torna-se animal, torna-se inseto, torna-se outro (NASCIMENTO, 2012).

No quarto capítulo será realizada a análise das representações femininas e o não humano na velhice, por meio dos contos *O grande passeio* e *Os obedientes*. Comum às duas histórias está o final trágico das protagonistas, que ocorre após um embate profundo que elas travam consigo mesmas pelo fato de serem silenciadas em suas vontades e seus desejos.

1. REPRESENTAÇÕES FEMININAS E O NÃO HUMANO

Neste capítulo será realizada uma introdução dos constructos teóricos que serão utilizados ao longo de todo o texto. Inicialmente, serão discutidas as concepções da filosofia grega e da medicina sobre a condição feminina vivenciada na cultura ocidental. Esse caminho será traçado para que, assim, a partir desse conhecimento possamos refletir sobre os modos como a feminilidade é construída por meio das investidas sociais, análise que será realizada a partir das proposições teóricas do feminismo e da psicanálise.

Após esse momento será traçado um caminho que visa discorrer sobre a construção da concepção de não humano de Evando Nascimento, (2012) termo central na construção dessa dissertação.

Somente após traçado este caminho, torna-se possível ir ao encontro da abordagem clariciana, compreendendo, o modo como a autora ficcionaliza na sua obra, um diálogo com aquilo que é não humano — animais, objetos, o silêncio, músicas, ruídos — colocando em questão os limites do próprio humano, transgredindo, assim, não somente a dicotomização humano/não humano, mas outras como homem/mulher e bem/mal.

1.1. As representações femininas da história à literatura

Ao longo da história ocidental, diversos foram os discursos utilizados para justificar a subordinação da mulher ao homem. Sob cada perspectiva — filosófica, bíblica ou médica — alterava-se a fonte de autoridade, mas não sua finalidade que continua sendo a de representar uma imperfeição inata das mulheres que justifique a supremacia masculina.

O primeiro discurso a ser utilizado para designar os papéis sociais femininos é o de matriz filosófica que surge na Grécia Antiga. Para Aristóteles, as diferenças físicas não tinham efeito causal na própria distinção de masculino e feminino, de acordo com Thomas Laqueur (2001), o filósofo grego não fundamentou sua afirmação de que as mulheres eram inferiores aos homens utilizando os fatos da diferença sexual, pois ela viria da verdade *a priori* de que a causa material é inferior

à causa eficiente. Assim, sendo o homem causa eficiente e a mulher causa material, as questões físicas encontravam-se em segundo plano e apenas corroboravam a reafirmação das proposições do filósofo.

Aristóteles entendia que ser macho significava suprir a alma sensível, sem a qual seria impossível existir rosto, mão, carne ou outras partes do corpo, logo, sem a alma sensível o corpo seria um cadáver. “O morto era feito rapidamente pela centelha, pelo esperma incorpóreo (sêmen) do genitor. Um sexo era capaz de misturar o alimento no seu estágio mais alto de criar a vida, no verdadeiro esperma; o outro não.” (LAQUEUR, 2001, p. 46). Desse modo, o sêmen forneceria a forma e a alma à criança, enquanto o ventre seria como um depósito reprodutor, no qual o sêmen do genitor adquiriria sua materialidade.

No entanto, quando os textos de Aristóteles perdem sua autoridade, o campo médico passa a tornar-se o meio pelo qual se valida as distinções entre os sexos. Assim, de acordo com Linda Nicholson (2000) a natureza, já usada como referência, adquire centralidade na diferença percebida entre mulheres e homens. Sob a perspectiva médica altera-se a fonte de autoridade, mas não a finalidade dada à distinção sexual, que continua sendo a de representar uma imperfeição natural que justifique a subordinação da mulher. Logo, a nova fonte de autoridade continuou a ser utilizada como meio para realizar discriminações e construir espaços de atuação.

Ao mudarmos o foco para o campo médico é possível inferir que a primeira distinção sexual anatômica construída a adquirir notoriedade tinha uma perspectiva unisexual: para Galeno havia apenas a genital masculina, sendo a outra genital uma involução do órgão. O autor desenvolveu no séc. II d.C, um modelo dos órgãos reprodutivos, no qual “demonstrava com detalhes que as mulheres eram essencialmente homens, nos quais uma falta de calor vital — de perfeição — resultara na retenção interna das estruturas que no homem são visíveis na parte externa” (LAQUEUR, 2001, p. 16). Esse discurso sustentou por anos uma inferioridade anatômica das mulheres. Logo, com genitais “involuídas”, as mulheres também foram consideradas “involuídas” em outros aspectos da vida cotidiana.

Para Galeno “a semente da mulher é menos potente e menos “informativa” que a do homem, em razão da própria natureza da mulher. Ser mulher significa ter

semente mais fraca, semente incapaz de procriar, não como matéria empírica mas como matéria lógica” (LAQUEUR, 2001, p. 55). Assim, é possível inferir similaridades entre Galeno e Aristóteles, pois os autores reforçam a concepção de que as mulheres teriam função reprodutora da alma sensível ou de uma semente mais potente fornecidas pelo homem.

Somente em 1759 houve o interesse de reproduzir o esqueleto feminino em um livro de anatomia demonstrando suas distinções ao esqueleto masculino, no entanto, apesar da descrição da diferença, essas representações anatômicas estavam em suas próprias formas profundamente marcadas pela política de poder do gênero (LAQUEUR, 2001). Deste modo, a mudança de paradigma que ocorre no século XVIII, sob a qual há uma substituição do modelo unisexual, que compreendia apenas a existência da genitália masculina para a construção de um modelo bissexual, atualiza os conhecimentos sobre os corpos, mas não a sua finalidade.

Laqueur (2001, p. 193) aponta que o sexo único não morreu “mas encontrou uma poderosa alternativa: uma biologia de incomensurabilidade na qual a relação entre o homem e a mulher não era inerentemente uma relação de igualdade ou desigualdade mas de diferença, que exigia interpretação”. Contudo, a noção bissexuada acaba por propiciar uma distinção altamente binária e profundamente arraigada em questões anatômicas, algo que reverbera nos dias atuais e que constitui o que Nicholson (2000, p. 22) caracteriza como “nossa ideia de “Identidade sexual” — um eu masculino ou feminino precisamente diferenciado e profundamente enraizado num corpo diferenciado”.

As distinções corporais profundamente cristalizadas, passam a ser utilizadas como mecanismo de manutenção patriarcal. Assim, “o sujeito masculino, dentro das oposições binárias, característica da filosofia ocidental, é considerado paradigmático, logo, para o sujeito feminino resta a posição de marginalidade” (ZINANI, 2013, p. 33).

Tratando o assunto por outra perspectiva, Evando Nascimento (2012) relata as consequências desse modo de ver a distinção dos corpos: o autor aponta que um dos gêneros (o masculino) sequestrou a designação da espécie humana e tomou

para si mesmo (o Homem¹) . Portanto, essa designação de humanidade ofertada apenas ao Homem, constitui uma dominação que ocorre no nível do gênero (masculino x feminino) e no nível da espécie (o Homem x animais e não humano em geral).

Assim, aquilo que é não humano e/ou não Homem é colocado, por oposição binária, na mira de toda a humanidade, dado que, é em nome da “bestialidade” do outro que se coloniza o planeta até os dias atuais utilizando como justificativa a “humanização” (NASCIMENTO, 2012). O processo de colonização dos homens sobre os animais e os não “Homens”, a fim de rebaixá-los à condição de besta, trata-se de um grande aparato discursivo para justificar demasiadas crueldades.

Contudo, frente a essa crença de superioridade do Homem, há um contramovimento que implanta diversas feridas narcísicas² à humanidade e modifica o modo com que ela se entende. O Homem deixa de ocupar a centralidade do universo a partir de uma ressignificação do lugar que ocupa:

É nessa relação intrincada entre espécies e gêneros (sexuais, biológicos e discursivos) que se move um pensamento não substancialista das relações entre vivo e não vivo, rumo a uma sobrevivência que não signifique mais apenas o desejo estanque de sobrevivência.” (NASCIMENTO, 2012, p. 15)

A primeira ferida narcísica foi imposta ao Homem por Darwin que o retira do topo do processo de desenvolvimento dos seres vivos com seu livro *A Origem das Espécies* (1859). Outra ferida à concepção de superioridade do Homem é implantada por Freud, no decorrer dos séculos XIX e XX. A criação da psicanálise coloca em questão a racionalidade humana, reconhecendo a existência de algo para além dos limites da razão: o inconsciente. Desse modo, racionalidade e irracionalidade passam a coexistir no humano, assim, o que é irracional deixa de habitar somente aquilo que não é o Homem e passa a habitá-lo também.

Os rompimentos com essas concepções humanistas de superioridade do Homem podem ser encontrados na ficção de Clarice Lispector, visto que a autora desconstrói os limites entre humano e não humano na sua escrita. Esse caráter

¹ A opção por escrever Homem com H maiúsculo tende a respeitar uma escolha de Nascimento (2012) e tem por objetivo referir-se ao homem heterossexual, branco e de alta condição financeira.

² O termo ferida narcísica tem origem na Mitologia Grega, e refere-se à história de Narciso, que ao tomar por outra pessoa seu reflexo no lago enamorou-se por essa imagem e ao tentar beijá-la caiu e morreu afogado.

questionador do humano que a escritora exprime não apresenta a animalidade como mera comparação “não é como o homem se sentiria no lugar do animal, mas sim de que forma ocorre uma travessia inevitável pelo tornar-se-animal do humano, com todo o perigo a que a experiência remete” (NASCIMENTO, 2012, p. 15).

Por esse motivo apresentado acima, Nascimento (2012) entende que a literatura de Clarice Lispector não deve ser considerada filosófica. De acordo com o autor, até a filosofia mais ambiciosa ainda seria um discurso parcial sobre o que há e o que não há, sendo no fundo uma disciplina ocidental, formatada pelos gregos. Logo, nenhum saber preliminar como a filosófica, a psicanálise, a antropologia, a sociologia, os estudos culturais, a crítica literária, os estudos feministas, poderiam dar conta daquilo que não se reduz: o pensamento.

Em vista disso, Nascimento (2012) faz a opção por descrever a literatura de Clarice como uma *literatura pensante*:

Pois há algo (em vez de nada) que excede qualquer mundo particular, atravessando-os e originando novos mundos e saberes, a cada momento. Um algo além das fronteiras disciplinares — necessariamente transdisciplinar. Desse algo só o pensamento pode, de algum modo, se não dar conta (isso implicaria um determinado programa e seu cálculo), ao menos se relacionar e amplificar, tal como se ampliam vozes ou escritas por meio de instrumentos. Também por isso a designação de pensante, em vez de literatura filosófica. Pois o pensamento, se há, vai além de qualquer saber local, específico, datado. Embora se insurja numa data, o pensamento é da ordem de um evento que nenhum dispositivo consciente, deliberativo ou mesmo volitivo apreende e dá conta (NASCIMENTO, 2012, p. 39).

Desse modo, uma literatura pensante como a de Clarice se situa para além das fronteiras construídas pela filosofia ocidental, que constrói barreiras e oposições que privilegiam uns sujeitos em detrimento da subordinação de outros. Sua literatura é ruptura, a partir dela é possível pensar o impensável, e isso só se torna possível a partir do advento da alteridade.

Assim, é possível encontrar na literatura de Clarice personagens femininas que, a partir de um processo de alteridade (tornar-se-outro/outra), se desconstroem e reconstroem. Sob o efeito deste tornar-se outro (animais, ruídos, silêncio), nenhuma de suas personagens sai de forma semelhante da experiência.

Nascimento (2012) relata que quando o livro *A hora de Clarice Lispector* (1999) de Hélène Cixous foi publicado no Brasil, a autora sofreu ataques violentos

de Marilene Felinto (1999) questionando o porquê da ficção de Clarice atrair “especialmente um bando de mulheres loucas”. Porém, além de “um bando de mulheres loucas”, Clarice Lispector também atraiu um “bando de autores loucos”, que realizaram análises sobre sua obra e biografia como Antonio Candido, Aufran Dourado, José Américo Pessanha, Carlos Drummond de Andrade, Caio Fernando Abreu, Benedito Nunes, entre outros (NASCIMENTO, 2012).

Mas por qual motivo, mesmo havendo uma vasta gama de autores, Marilene Felinto (1999) atacaria somente as mulheres que realizaram estudos sobre a obra de Clarice? Haveria um privilégio a “loucura masculina”?

Para Nascimento (2012), a loucura dos homens apesar de ser tão ou até bem mais violenta que a das mulheres, faz parte do falocentrismo, assim às mulheres é relegado os delírios, o veneno, os fingimentos e a desfaçatez. Desse modo, ao homem é dado o privilégio da loucura produtiva e criativa, enquanto à isso, a loucura feminina é historicamente utilizada como justificativa para invalidar sua luta, suas necessidades, suas vontades, seus desejos e seu sofrimento. As autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017) apontam que durante o século XIX supunha-se que várias desordens mentais eram causadas pelo sistema reprodutivo feminino, tanto que a histeria, “doença feminina”, tem o nome derivado da palavra grega *hystéra*, que significa útero.

Nomear uma certa desordem mental causada pelo sistema reprodutivo feminino tinha por objetivo maior ignorar o fato do quanto era “debilitante ser qualquer mulher em uma sociedade onde as mulheres são advertidas de que serão monstros, se não se comportarem como anjos” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 198). Assim, a sociedade patriarcal do século XIX adoecia suas mulheres e a histeria acaba por se instaurar entre a psique e a soma pela debilidade de representar incansavelmente um papel tão enrijecido de “anjo”. Em tempos de moral vitoriana, em que os ideais tradicionais burgueses sobre o feminino entram em conflito com os desejos das mulheres enquanto sujeitos, a histeria torna-se “a “salvação das mulheres’ justamente porque é a expressão (possível) da [sua] experiência” (KEHL, 2008, p. 182).

Esses códigos tradicionais enrijecidos impostos pelo contexto histórico-cultural também influenciam nas representações da literatura, pois em sua

grande maioria as personagens femininas dentro dos cânones se enquadram em um *script* básico feminino sequenciado de forma recorrente nas narrativas com o casamento, adultério, loucura e morte (SCHMIDT, 1999 *apud* ZOLIN, 2009).

Apesar disso, a loucura parece adquirir um caráter diferente na obra de Clarice Lispector. Há o bom delírio, a loucura inventiva, a loucura transgressora e é sobre essa loucura que se apoiam as pesquisadoras de Clarice Lispector (NASCIMENTO, 2012). Também sobre essa loucura que se apoiam as suas personagens, pois, se é necessário ser louca, para transgredir aos mandos e desmandos que o patriarcado imputa ao corpo e ao desejo feminino, porque não sermos todas loucas?

É a partir de uma representação da loucura transgressora, de uma identidade que não é fixa para o sujeito que se concebe sobre aquilo que foge da norma é que se possibilita a construção de uma ruptura com o *script* feminino dos cânones (SCHMIDT, 1999 *apud* ZOLIN, 2009). Assim, a mulher se identifica com o não identificável e constrói uma ruptura com o tradicional. Zinani (2013, p. 30) ao realizar uma análise sobre o papel da crítica feminista fala da necessidade de “priorizar a discussão que envolve o estabelecimento da identidade, na medida em que a subjetividade se funda na particularidade e na diferença, e tem, como um de seus pressupostos básicos, a fuga da homogeneização.”

Logo, a representação literária feminina seria um modo de resistência à violência imposta à sua subjetividade, problematizando a assimetria das relações de gênero instituídas pelo sistema patriarcal. Tal problematização pode ser encontrada na escrita de Clarice, nas entrelinhas de sua obra “se descobriu uma escritora absolutamente inquieta com a violência, com a opressão em todos os seus níveis, com o lugar do feminino na sociedade” (MENEZES, 2017, p. 327).

Durante muito tempo Clarice foi criticada por ser subjetiva e alienada aos problemas sociais, muitos de seus críticos literários voltaram-se a uma análise puramente existencialista de suas obras, não obstante, a autora brasileira questiona de forma peculiar as condições do sujeito e da sociedade, na qual está inserida. De acordo com Nascimento (2012):

O evento clariciano nada mais é do que a irrupção do totalmente outro/outra no solo do mesmo, de modo assimétrico e incontrolável por qualquer pulsão

apropriativa, identitária, autoafirmativa. Essas vozes do mesmo (o marido, a esposa, o patrão/a patroa, a criada ou a empregada, o criado, o dono, o animal domesticado etc.) são encontradas em C.L. para sofrerem um abalo irreversível, pois não podem mais ser interpretadas como antes. Nisso consiste a loucura inerente ao pensamento clariciano, mas não uma loucura de sanatório, enferma, negativa, nem a loucura idealizada dos românticos, menos ainda a loucura amestrada, mas uma outra que mina a oposição entre demência e razão, racionalidade e irracionalidade. Uma loucura lúcida, se se pode dizê-lo, iluminada, mas cheia de dobras e zonas de sombra (NASCIMENTO, 2012, p. 39).

Dessa forma, a loucura encontrada na escrita de Clarice revela-se como ruptura, representa a experiência feminina e o que ela revela a partir de uma relação profunda de alteridade, de Outrar-se, tornar-se-outro.

A partir dessa relação com o outro que Nascimento (2012) nomeia como não humano, há uma ruptura que se advém de um processo reflexivo de construção e desconstrução dos personagens. Esse abalo irreversível causado pelo não humano é a temática principal do próximo tópico, para isso será realizado um percurso que visa compreender as origens do termo que partirá da escrita de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann na novela *O Homem da Areia* (1817/2012), perpassando pela leitura que Freud (1919/2012) faz da obra com a construção teórica do *unheimlich* (o estranho/ o inquietante) para assim, finalmente, ir de encontro a Nascimento (2012) e a concepção do não humano na escrita de Clarice Lispector.

1.2. O não humano de E. T. A. Hoffmann à Evando Nascimento

Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann foi um escritor, compositor, empresário de teatro e advogado. Além dessa grande quantidade de atividades que exerceu ao longo de seus 46 anos de vida, Hoffmann deixou sua marca na literatura e tornou-se conhecido e aclamado como um dos mais expressivos novelistas alemães (SABINO, 1986).

A novela *Der Sandmann* (1817) publicada no Brasil com o título *O Homem da Areia*, adquire notoriedade singular. De acordo com o prefácio escrito por Fernando Sabino a essa tradução da obra (1986/2012, p. 03)

A impressionante novela *Der Sandmann*, publicada em 1817 [...] apresentada sob o título *O homem da areia*, na exemplar tradução de Ary Quintella, dá bem a ideia das principais características de Hoffmann: seu senso do grotesco, do mórbido, do fantástico, do sobrenatural – e sua extraordinária intuição ao penetrar nos domínios do subconsciente, como verdadeiro precursor das explorações da moderna psicologia (SABINO, 1986/2012, p. 3)

O Homem da Areia é estruturado em cartas: a primeira de Natanael para Lothar, a segunda de Clara para Natanael e a terceira de Natanael para Lothar. A narrativa então adquire diferentes pontos de vista, o que possibilita a existência de relatos subjetivos, repletos das percepções e sensações do personagem que escreve a carta.

A narrativa tem início com a carta que Natanael envia para Lothar, o narrador justifica o motivo pelo qual encontra-se ausente a algum tempo, reconhecendo a preocupação que deve ter causado à mãe, à amada Clara e ao amigo Lothar.

Natanael justifica sua ausência a pressentimentos terríveis que começaram a surgir “no dia 30 de Outubro, ao meio-dia” quando um vendedor de barômetros chamado Giovanni Coppola esteve em sua casa e foi expulso por ele. A razão dada a sua atitude é devido ao fato de Natanael reconhecer no vendedor até então desconhecido, certos traços do advogado Coppelius, amigo do seu pai e grande frequentador da casa de sua família que, contudo, causou-lhe espanto na infância.

Para justificar seu temor e a atitude de expulsar o vendedor, Natanael retorna a uma história de sua infância. Em sua carta, ele relata que quase não via seu pai à noite, ia ao seu gabinete ao fim do jantar quando seu pai lia e dava-lhe livros ilustrativos. Por volta das nove horas a mãe o colocava para dormir sob a justificativa que já ouvia os passos que anunciavam a proximidade do Homem da Areia, Natanael também ouvia esses passos, que na verdade eram do advogado Coppelius que tinha negócios com seu pai.

Ao longo da história, a representação imaginária da criança sobre o Homem da Areia vai adquirindo caráter mais apavorante, reforçado pela governanta da casa que afirma que ele seria um homem muito mal que buscava crianças que não queriam dormir. Apesar de sua mãe negar a existência do Homem da Areia quando questionada, Natanael faz a opção de adotar sua representação mais pavorosa e temer o homem que visitava seu pai.

Uma noite, o garoto resolveu se esconder no escritório do pai para descobrir o que era conversado durante as visitas cheias de mistério que Coppelius fazia. O temor que tinha do Homem da Areia era tamanho que a criança vê no diálogo de dois homens a certeza de que Coppelius teria falas que somente o Homem da Areia teria.

– Olhos! Dê-me olhos! – gritava Coppelius com voz surda, ameaçadora. Violento pavor me fez gritar muito alto. Saí de meu esconderijo e tombei sobre o soalho. Coppelius me segurou:
 – Pequena besta! Pequena besta! – rosnava por entre os dentes. Subitamente, me levantou e jogou-me na lareira, as chamas queimando meus cabelos.
 – Nós temos olhos agora. Olhos. Belo par de olhos de criança – ciciava Coppelius. Agarrou nas mãos um punhado de brasas ardentes para jogá-las em meus olhos. Então, papai ergueu as mãos unidas e suplicou:
 – Mestre! Mestre! Deixe os olhos de meu Natanael! Coppelius riu barulhentosamente e gritou:
 – Está bem! Que ele conserve seus olhos! Que ele soluce durante todo o seu penar por este mundo! Mas vamos observar de perto o mecanismo das mãos e dos pés! (HOFFMANN, 1817/2012, p.8).

O medo do Homem da Areia era tamanho que Natanael ao ouvir o diálogo de Coppelius com seu pai chega a desmaiar e ao tomar consciência já estava sendo cuidado pela mãe.

Passado algum tempo, Coppelius retorna à casa da família de Natanael. Tão notória era a insatisfação do narrador que sua mãe também passa a demonstrar tal inquietação e se empalidece com a presença de Coppelius, seu pai afirma que seria a última visita.

A última visita de Coppelius resulta em explosão, fogo e na morte do pai de Natanael. Ao se deparar com essa cena, a criança grita “Coppelius! Satanás amaldiçoado! Você matou meu pai!” (HOFFMANN, 1817/2012, p. 8). E após esse excesso de raiva perde novamente seus sentidos. Ainda na carta, Natanael afirma:

Agora, se lhe digo que o vendedor de barômetros era o infame Coppelius, ele não poderá como presságio de acontecimentos funestos. Usava outras roupas, mas as feições de Coppelius estão impressas indelevelmente em minha memória. Daí, sei que não estou enganado. Aliás, ele nem trocou de nome. Pelo que me contaram, diz ser aqui um mecânico piemontês, Giuseppe Coppola (HOFFMANN, 1817/2012, p. 9).

Contudo, pode-se inferir que a figura maléfica do Homem da Areia personificada em Coppelius, que estava na mente de Natanael na infância é trazida à atualidade de sua vida a partir da presença do vendedor de barômetros, com nome e afeição similar à de Coppelius mas que não necessariamente referem-se a mesma pessoa.

Passado o tempo, Natanael reconcilia-se com Clara e muda-se para uma nova residência em frente à casa de seu professor Spalanzani, que dá ao narrador a oportunidade de observar Olímpia, a filha de seu professor. A moça fica horas na mesma posição, havia algo de estranho que se apresentava ao estudante mas ele ainda não o enxergava.

Ao iniciar a escrita de uma carta para sua noiva, Natanael recebe repentinamente a visita de Coppola. A informação de seu professor Spalanzani de que o vendedor de barômetros era italiano e não alemão como Coppelius, o espanta. Natanael se contém ao lembrar-se de Clara, mas descontrola-se quando Coppola lhe oferece “*Zoios lindos!*”.

Essa fala desestabiliza Natanael que reage: “Você é maluco! Como é que pode ter olhos? Olhos? Olhos?”.

Mas qual seria a relação dessa narrativa com não humano descrito por Nascimento (2012)? Para isso é preciso realizar uma leitura psicanalítica da novela escrita por Hoffmann (1817/2012).

Sigmund Freud, em *O inquietante* (1919/2010), apoia-se na obra *O homem da Areia* (1817/2012) para sustentar seus argumentos sobre a existência do inquietante, algo assustador que tem poder de remeter a algo familiar. E constrói um caminho argumentativo que aponta o quanto a palavra “olhos” apresentava-se como um certo “gatilho” para Natanael. Assim ele resgata imediatamente a história de sua infância sobre o Homem da Areia, apenas com a presença do vendedor de barômetros, com trejeitos e nome similar ao do Advogado Coppelius, amigo de seu pai.

Pode-se procurar rejeitar, pensando de maneira racionalista, a derivação do medo relacionado aos olhos do medo da castração; acha-se compreensível que um órgão precioso como os olhos seja guardado por um medo correspondentemente enorme, que por trás do medo da castração não haja segredo profundo nem significado diverso. Mas assim não se leva em conta

a relação substitutiva entre olho e membro viril, manifestada em sonhos, fantasias e mitos, e não se pode contrariar a impressão de que um sentimento bastante forte e obscuro dirige-se precisamente contra a ameaça de perder o membro sexual, e de que apenas esse sentimento confere ressonância à ideia da perda de outros órgãos. (FREUD, 1919/2010, p. 260)

Para suportar a angústia pelo medo da perda do olho, há a construção de um duplo. Freud acredita que o duplo surge de uma criação muito primitiva e que o Eu protege e encaminha para fora da consciência como algo estranho para si mesmo, que, contudo, pode retornar a consciência.

Segundo Freud, outro tema que suscitaria a sensação de um estranhamento e do inquietante é o fator da repetição, que pode estar ligado ao que o pai da psicanálise chama de “onipotência de pensamento”. Algo que conduz à “antiga concepção animista do universo”, a qual, segundo ele, remete a crenças primitivas reprimidas pelos seres humanos, que retornam em determinadas situações de vida.” (SOARES, 2019, p. 33).

Após traçado o caminho de Hoffmann (1817/2012) à Freud (1919/2010) podemos finalmente chegar à Clarice, por meio das concepções de Nascimento (2012) sobre a escrita da autora. Visto que, ela ficcionaliza certo não humano — animais, objetos, o silêncio, músicas, ruídos — como aquilo que questiona os limites do humano e contribui para que se ultrapasse as barreiras impostas pela sociedade ocidental a partir da dicotomização e a polarização — humano/não humano; masculino/feminino; bem/mal.

Para Nascimento (2012, p. 24), “Clarice Lispector trabalha a instituição literária a fim de poder dizer tudo sobre o humano. Dizer tudo no duplo sentido de desrecalcar uma fala e de hipoteticamente esgotar um assunto, sem nunca nesse último caso, atingi-lo de fato”.

Na busca por conceituar o não humano da escrita clariciana, Nascimento (2012) recorre aos constructos teóricos da psicanálise referente ao *unheimlich* (o estranho/ o inquietante). De acordo com Freud (1919/2010, p. 249)

A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente

assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante.

O *unheimlich*, termo oriundo do romantismo adquire na psicanálise uma dimensão distinta, não implicando em uma repetição pura e simples e pelo contrário, ganha em Freud uma dimensão de “retorno ao recalcado” (NASCIMENTO, 2012). Desse modo, faz-se necessário um itinerário pela teoria psicanalítica, para compreender como Freud chegou ao conceito do *unheimlich* retomando a sua origem na repetição e no recalque.

A questão da repetição está presente nos estudos freudianos desde *A interpretação dos sonhos* (1900/2019), por ocasião do tratamento da jovem Dora. Enquanto Freud se ocupava em recordar os acontecimentos do passado da paciente, ela desenvolvia um outro mecanismo, que apesar de não tão evidente, era de grande importância. Fato perceptível quando a paciente o abandona três meses depois de iniciar o tratamento, repetindo com Freud uma situação vivenciada com Herr K. Esse fato teve papel fundamental na teoria psicanalítica, levando a descoberta da repetição. Assim, o sujeito “não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz” (FREUD, 1914/2010, p. 149)

Também Freud em *Recordar, Repetir e Elaborar* (1914/2010) descreve um bloqueio de certas impressões ou cenas vivenciadas que funciona como recurso de defesa de si mesmo e dos afetos do sujeito, assim, quanto maior a resistência, mais o ato de recordar e elaborar será substituído pelo ato da repetição.

O *un-heimlich* se impõe à resistência, rompendo mesmo que rapidamente com o ato da repetição. Logo, o conceito se refere “a uma “inquietante estranheza”, levando Freud a interpretar *un-heimlich* (literalmente não familiar) como algo que no passado pertenceu à “casa” ou “lar” (*Heim*), foi expulso e retorna como estrangeiro, desestabilizante e questionador” (NASCIMENTO, 2012, p. 13).

Desse modo, a relação com o não humano traz à luz o recalque fundante dos valores culturais: “não ter nascido bicho”. De acordo com Bataille (1957/2017) o sujeito ao longo do seu desenvolvimento se vê obrigado a lidar com as

consequências de um rompimento com a animalidade, assim, não ser animal o introduz a um desequilíbrio, a uma mobilidade interior infinitamente complexa.

Retomando as considerações de Nascimento (2012, p.82), a força da antiliteratura clariciana abre as comportas para “uma ficcionalidade que se dá como teatro de marionetes entre vida e morte: passando dos homens e mulheres aos bichos, dos bichos às plantas, das plantas às coisas, numa circulação pulsante sem fim” (NASCIMENTO, 2012, p. 82).

Desse modo, a ficcionalização de certo não humano não atua como aquilo que ameaça o homem, mas, ao contrário, contribui para que se ultrapasse os limites filosóficos ocidentais para encontrar espaço no pensamento que é impossível de ser capturado por meros constructos teóricos.

A relação com esse não humano — animais, objetos, o silêncio, músicas, ruídos — também possibilita que as personagens de Clarice falem sobre o sentimento de despedida e nostalgia de toda utopia romântica, que poderia ser descrita pelo reconhecimento de que não há objeto capaz de saciar os seus desejos e de lhe proporcionar a sensação de completude e continuidade. Sob essa constatação passam por processos de autoconhecimento e de emancipação. Conforme Nascimento (2012, p. 14):

A ficção clariciana sinaliza uma experiência (no sentido etimológico de “risco” ou “perigo”, cujo rastro o *perí* mantém) diferencial para o humano. Não mais estabelecer uma oposição para com os outros animais, não mais simplesmente estudar o comportamento dos bichos no quadro de uma “ciência regional” (biologia, etologia, zoologia, psicologia, ecologia etc.), como diria Husserl, mas experimentar o ser-outro, ou, em termos deleuzianos, o deviroutro, [...] como tornar-se-outro. Outrar-se, diriam Pessoa e seus heterônimos (NASCIMENTO, 2012, p. 14).

Assim, essa intertroca com o não humano, faz com que as personagens saiam do seu conforto para sentir alteridade, de tal modo que há “um tornar-se-mulher que é também um tornar-se-animal, um tornar-se-planta, um tornar-se-coisa etc. [...] são passagens arriscadas por planos imanentes de existência, visando a transcender justamente a imanência pré-dada e predadora, o dado culturalmente previsível” (NASCIMENTO, 2012, p. 16).

A fusão das personagens com o objeto ou com o ser de desejo, algo recorrente nos textos clariceanos pode nos remeter a Bataille (1957/2017, p. 55) que aponta que “ o erotismo [...] é o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde”. Logo, há “certo animal no homem e certo homem no animal que é visado, sem identidades definitivamente constituídas. Questão, mais uma vez, de devir e de tornar-se, em lugar de identidade” (NASCIMENTO, 2012, p. 30). Desse modo, há uma escrita transgressora para a qual, não interessa normas nem scripts, mas uma identificação que se constitui a partir daquilo que é singular.

Há sempre grande dificuldade de falar daquilo que dá vez e voz às estruturas de existência. É, portanto, desse recalque histórico (e seria mais do que isso, um recalque) de que trata a investigação: aquilo de que não se pode falar é o que estrutura a possibilidade da fala e do humano comportamento; possibilidade do simbólico, da lei, da linguagem, além do vasto espectro animal e mesmo vegetal, como uma origem duplamente bloqueada (por ser origem e por estruturar o existente). Essa instância X seria também o que, a partir de Freud, Heidegger e Derrida, entre outros, se pode denominar a Coisa (Das Ding, em alemão): nem animal, nem humano, nem planta, nem objeto apenas, mais além (NASCIMENTO, 2012, p. 15).

Essa instância X denominada a Coisa será tratada a seguir, sob uma perspectiva psicanalítica. Traçando caminho entre *Das Ding*, as concepções freudianas de desejo e o conceito lacaniano de objeto a, para fazer um entrelace entre esses constructos teóricos e a escrita pensante de Clarice.

O termo *Das Ding* é utilizado por Freud inicialmente no texto *Projeto para uma psicologia científica* (1895). Esse termo refere-se à percepção da criança em relação ao ser humano que cuida dela e que revela ser o primeiro objeto de satisfação e o primeiro objeto de hostilidade.

É a partir dessa constatação que podemos compreender o princípio do prazer e seu funcionamento. De acordo com Freud (1986, p. 213) “todos os ataques de tonteiras e acessos de choro visam a uma outra pessoa – mas, basicamente, visam àquela outra pessoa pré-histórica e inesquecível, que jamais é igualada por ninguém posteriormente”. Desse modo, dentro de todo ato de evocação do outro há sempre uma tentativa de reprodução do estado inicial de prazer.

Assim, essa primeira relação com o objeto ocasiona uma cisão do aparente encontro entre o desejo e os objetos de satisfação, logo a infância inaugura os sujeitos e produz paralelamente uma ideia mística de um momento originário, no qual não há nada perdido e o prazer é irrestrito. Essa concepção mística impulsiona os sujeitos a uma repetição sintomática que se constitui de uma metonímia: um deslocamento que ocorre em busca de um objeto sempre perdido (LACAN, 1971/2009).

Para Jorge (2008, p. 141) esse objeto é, *Das Ding*, que representa o Outro absoluto para o sujeito, que se trata no fundo de reencontrar. Mas esse objeto é, por sua natureza, perdido como tal e jamais será reencontrado”. No entanto, apesar de ser impossível reencontrar e assimilar, *Das Ding* serve como referência para o desejo. Enquanto Coisa, *Das Ding*, refere-se a um objeto perdido da espécie humana e da história de cada sujeito.

O objeto perdido da história de cada sujeito, objeto a, pode ser re-encontrado nos sucessivos substitutos que o sujeito organiza para si em seus deslocamentos simbólicos e investimentos libidinais imaginários. Mas nesses reencontros, por trás dos objetos privilegiados de seu desejo, o sujeito irá sempre se deparar de forma inarredável com a Coisa perdida da espécie humana; o que significa que trata-se sempre, nos reencontros com o objeto, da repetição de um encontro faltoso com o real (JORGE, 2008, p. 142).

Logo, existe sempre uma satisfação com objetos parciais que tendem a ser deslocados simbolicamente, pois há uma busca incansavelmente pela satisfação de um prazer inalcançável. Isso faz com que Lacan (1971/2009) entenda que há nos sujeitos uma atividade que não tenha finalidade e serventia.

Esses objetos de satisfação parcial são denominados na teoria lacaniana como objeto a. Essa representação de pedaços perdidos de gozo³ que se acumula é instituída pelo corte que o significante introduz nos corpos. Desse modo, o objeto a

³ A concepção popular de gozo como sinônimo “de prazer, satisfação ou deleite sugere que seu uso em psicanálise prenda-se a alguma esfera de convergência com a erotologia ou ao menos com as vicissitudes mais diretas da sexologia” (DUNKER, 2002, p. 30). Contudo, o gozo no campo psicanalítico aponta para uma satisfação que é interdita e ao mesmo tempo mediada pela linguagem.

tende a seguir sua própria economia de gozo – mais-de-gozar⁴ – que refere-se a uma atividade repetitiva sem utilidade aparente e que é sintomático.

O objeto a é um objeto faltoso, ou, nos dizeres de Freud, para quem o encontro do objeto é sempre um reencontro, é um objeto perdido que o sujeito busca reencontrar. Mas trata-se, com efeito, de um objeto que não existe enquanto tal, e, para frisar essa inexistência, Lacan durante algum tempo chegou a chamá-lo de objeto negativo (JORGE, 2008, p. 139).

Tendo isso em vista, Lacan (1971/2009) entende que o sujeito se institui como falta-a-ser, pois na medida em que regulamentado pela falta, ele é condenado a satisfações sempre parciais. De acordo com Safatle (2007), o adjetivo “parcial” refere-se, inicialmente, à dificuldade do bebê de perceber os objetos em sua totalidade. Isto faz com que suas primeiras relações não sejam globais, mas restritas a partes do corpo como os seios, a voz e o olhar. Além disso, Lacan (1971/2009) também identifica o sujeito como *falasser* na medida em que ele goza quando fala. O gozo do *falasser* “não é algo que vem da natureza mas daquilo que, da natureza encontra-se modificado, desnaturalizado pelo fato do ser falante, [ser] assujeitado à linguagem”.

No entanto, Lacan (1973/1985) observa a possibilidade de se posicionar frente a linguagem de modo distinto, no qual o sujeito estaria não-todo assujeitamento a falta e a repetição. Esse sujeito gozante se inscreve de forma distinta na relação com o Outro, não mais esperando que o satisfaça. Abrindo-se ao excesso, relaciona-se com o Outro não mais pela via sintomática da repetição, pois, ao sujeito não-todo submetido à falta é dada a possibilidade um encontro com o Real, proporcionando experiências que “não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas.” (SAFATLE, 2007, p. 74).

E é sobre essa posição subjetiva que não aniquila, mas que funciona em regime de alteridade na relação com o Outro que operam as transformações das personagens de Clarice Lispector. Nascimento (2012) vai construir suas considerações sobre o que denomina de intertroca ou tornar-se-outro.

A intertroca sinaliza o tornar-se-outro, fazendo com que se saia (“vós”), ao menos às vezes, do conforto da poltrona para sentir efetivamente a

⁴ Alguns teóricos apontam que o mais-de-gozar e o objeto a são conceitos equivalentes.

alteridade. No jogo das máscaras ficcionais, a intertroca é um dispositivo que convoca o leitor para claricianamente se transmutar na diferença não ontológica. Dispositivo de passagem para planos de existência além do que a espécie (o Homem) e o gênero (o hegemônico masculino) determinam. Pode-se então dizer que em Clarice ocorre um tornar-se-mulher do masculino, e vice-versa. (NASCIMENTO, 2012, p. 34)

Desse modo, a intertroca abala a construção identitária, quando o identificar-se é apenas um meio de atuação, no qual, se assumem máscaras. Ela sinaliza um tornar-se-outro que na escrita de Clarice é intermediado por um não humano, que infiltra no cotidiano das personagens propiciando um processo reflexivo, pelo qual não se retorna ao ponto de partida inicial do mesmo modo.

Ao longo dos próximos capítulos será realizada uma análise das representações femininas e o não humano em diferentes tempos da vida de personagens mulheres. No que concerne à infância serão analisados os contos *Felicidade clandestina*, *Restos de carnaval* e *Cem anos de perdão*. No contexto da vida adulta, contos *Perdoando Deus*, *A quinta história* e *Uma esperança*. E em relação à velhice são *O grande passeio* e *Os obedientes*. Todos esses contos estão presentes na coletânea *Felicidade Clandestina* (1971).

2. A REPRESENTAÇÃO FEMININA E O NÃO HUMANO NA INFÂNCIA

Ao analisar as declarações dadas ao jornal *O Globo* por pessoas que conviveram de perto com Clarice Lispector, em decorrência de seu sepultamento, Nádya Battella Gotlib, em *Clarice: Uma vida que se conta* (2013), encontra impressões distintas sobre a autora. Segundo Geni Rodrigues, que trabalhou durante cinco anos e sete meses com Clarice, ela nunca encontraria “patroa igual, de tão delicada e humana [...] adorava ficar conversando assuntos da vida” (GOTLIB, 2013, p. 21). Já a vizinha de Clarice, a psicanalista Anna Verônica Mautner descreve a autora de outro modo, como uma pessoa distante que só poderia ser cuidada “mentalmente porque ela não se deixaria cuidar de outra forma” (GOTLIB, 2013, p. 22).

Frente a esses relatos, Gotlib (2013, p. 22) assinala a ambiguidade presente em tudo que envolvia a imagem de Clarice, pois, “se na primeira “visão” [a autora] nos traz a imagem de mulher boa, simples e sem mistérios”, na segunda, Clarice privilegia um distanciamento respeitoso, que favorecia uma aura misteriosa, permanecendo certas mistificações: “belíssima, sobretudo na mocidade, em qualquer época, sedutoramente atraente, antissocial, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa...” (GOTLIB, 2013, p. 22).

Também Marina Colasanti assinala a obscuridade frente a vida íntima de Clarice, em entrevista concedida ao jornal *O Globo*:

Conviver com Clarice Lispector, [...] era um “privilégio”, mas não necessariamente uma entrada para seus segredos. As conversas em geral rodavam por questões como comida e mapas astrais de amigos. — A obra revela muito mais dela do que a convivência pessoal — diz Marina. — Nela, Clarice entregava tudo: seus desejos, seus temores, e até parte da sua biografia (COLASANTI, 2020, p. 11).

Assim, de acordo com Colasanti, todo o mistério que rondava a vida particular de Clarice poderia ser parcialmente desvendado dentro de sua obra. Para Benjamin Moser (2017) autor de uma das mais reconhecidas e controversas biografias de Clarice, muitas seriam as obras da autora que tinham um caráter autobiográfico: “ela quase nunca escrevera sobre si própria tão literalmente, preferindo esconder-se por

trás de seus personagens ou no interior de suas alegorias” (MOSER, 2017, p. 306). O autor traz indícios de autobiografia em textos como *Felicidade Clandestina*, *Cem anos de Perdão* e *Restos de Carnaval* presentes na coletânea de contos *Felicidade Clandestina* (1971). Ermelinda Maria Araújo Ferreira (2007) também constata nesses contos uma escrita autobiográfica com referências pessoais que encontram disfarce na criação ficcional: comum a esses contos está a infância nas ruas de Recife, cidade onde Clarice morou no início de sua vida.

Diante de todas essas concepções sobre a relação entre a vida e a obra de Clarice Lispector é possível inferir que, tanto a biografia quanto a escrita da autora parecem ser impossíveis de se apreender apenas em uma verdade narrativa. Talvez por isso, tantos são os pesquisadores e pesquisadoras que ainda hoje, apesar da grande fortuna crítica, não se cansam de escrever sobre a autora e tentam descrever o indescritível.

Há sempre algo indescritível e misterioso em tudo aquilo que rompe com uma construção mental binária — biográfico/ficcional, homem/mulher bem/mal, tão conhecida dentro do sistema filosófico ocidental a que estamos acostumados. Tais formulações teóricas serão discutidas no próximo tópico, a partir das perspectivas filosóficas, médicas, psicológicas e literárias que envolvem noções binárias de conhecimento.

Em algumas obras de Clarice Lispector há um entrelace entre as memórias da infância e o não humano. De acordo com Patrícia Magazoni Gonçalves (2013), na escrita da autora a memória é trabalhada sobretudo a partir de uma voz narrativa configurando um sujeito estilhaçado diante de um mundo desprovido de referências concretas, que reconhece que não é possível recuperar o passado de forma integral, somente por meio de fragmentos e a complementação da imaginação.

O modo como Clarice Lispector configura as instâncias narrativas de seus contos, romances e demais gêneros condiz com a ideia que a escritora tem acerca do homem moderno. Frágil, pequeno e incompleto, o ser que habita seus relatos não se encontra mais em consonância com o mundo ao redor, uma vez que esse também se configura de modo dissociado, estilhaçado e desprovido de referências precisas. E com isso, não só as personagens passam por uma crise existencial, mas também seus narradores que, de forma fragmentada e imprecisa, abandonam as coordenadas lógicas e cronológicas e mostram um mundo que não pode ser representado mimeticamente (GONÇALVES, 2013, p. 119).

Desse modo, a escrita da autora constitui um espaço privilegiado para pensar os limites do humano. Em consonância com Gonçalves (2013), o autor Evando Nascimento (2012) também constata que há em Clarice algo que questiona esses limites. Para ele a autora trabalha com um certo não humano — animais, objetos, o silêncio, músicas, ruídos — como aquilo que questiona os limites do humano e contribui para que se ultrapasse as barreiras impostas pela sociedade ocidental a partir da dicotomização e a polarização — humano/não humano; masculino/feminino; bem/mal. Logo, “o não humano literário questiona o saber organizado pelo universo do sentido e sua forma acabada, o significado, dentro de certa configuração histórica” (NASCIMENTO, 2012, p. 45-46).

Ferreira (2007) aponta que Clarice é dona de um estilo peculiar, no qual a banalidade do cotidiano se funde à luminosidade de *insights*, além disso, indica que em algumas narrativas há uma escrita autobiográfica mesmo quando as referências pessoais encontram-se disfarçadas pela criação ficcional. Moser (2017, p. 306) destaca que muitas das obras de Clarice eram autobiográficas: “ela quase nunca escrevera sobre si própria tão literalmente, preferindo esconder-se por trás de seus personagens ou no interior de suas alegorias”.

Um dos livros mais marcantes nesse aspecto seria *Felicidade Clandestina* (1971), de acordo com Ferreira (2007, p. 75):

Através da erotização de sua infância, Clarice fala de si mesmo como de uma criança precoce, ansiosa por crescer e tomar posse da vida e dos segredos do mundo dos adultos. O erotismo também aparece nesses contos com organismo compensatório das dificuldades enfrentados pela família de imigrantes russos - o pai Pedro, a mãe Marian e as três filhas, Tânia, Elisa e Clarice - para sobreviver no novo país, resgatando alegria que o termo “erótico” evoca, como impulso de vida, fecundidade e criação - elementos que a guiarão sempre -, em oposição a thanatos, o impulso da morte, da esterilidade e da destruição (FERREIRA, 2007, p. 75).

O conto *Felicidade Clandestina*, que dá título à coletânea em que está inserido, relembra a vizinha no Recife que torturava a menina Clarice com a promessa do livro *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, já o conto *Cem anos de perdão* recorda as pitangas e as rosas dos jardins dos endinheirados do Recife, também *Restos do Carnaval* conta a história de uma menina fantasiada de

rosas que tem o carnaval um símbolo de suspensão da angústia causada pelo piora da saúde da mãe (MOSER, 2017). Esses contos serão abordados neste capítulo.

A opção por esse recorte se dá pelos componentes autobiográficos reconhecidos por autores como Ferreira (2007) e Moser (2017). Também se justifica pelo procedimento narrativo ser similar: uma escritora já adulta que rememora um episódio da sua infância nas ruas de Recife e que, a partir dessa rememoração, consegue atribuir novos significados a esses acontecimentos, ressignificando, assim, sua identidade de mulher adulta.

Desse modo, ao olhar para o passado, elas revivem e elaboram o evento vivenciado dando a ele novos significados. Nos contos, a voz narrativa parece se fundir à personagem dando ao leitor a sensação de visitar profundamente a memória, as angústias e questionamentos das mulheres adultas a seu passado. Esse processo de ressignificação também é possibilitado por uma relação das protagonistas dos contos com determinado não humano - livro, fantasia, olhar, rosas e pitangas.

No primeiro tópico intitulado O não humano e a clandestinidade do desejo, será abordado o conto *Felicidade Clandestina*, analisando como a relação da menina com o livro que tem a função de não humano, altera os caminhos dos seus desejos tornando-os clandestinos. No segundo tópico intitulado O não humano e os restos do desejo, será analisado o conto *Restos de Carnaval*, verificando os modos com que a criança, dividida entre a festividade e o adoecimento da mãe, consegue suspender mesmo que momentaneamente seu sofrimento, ao passo que consegue tornar-se outra, a partir da relação com o não humano: o olhar do menino que a evoca como rosa.

Já no último tópico: O não humano e o perdão à transgressão, o conto *Cem anos de Perdão* será analisado tendo por objetivo compreender o perdão que a própria narradora se dá pelos furtos de rosas e pitangas, que são o não-humano que infiltra na vida dessa criança e que atua como suspensor, mesmo que momentaneamente, da pobreza da menina contrastada com a vida financeira dos donos dos grandes palacetes.

2.1 O não humano e a clandestinidade do desejo

O conto *Felicidade Clandestina* (1971), que dá nome à coletânea de contos em que está inserido, é estruturado por uma narradora e também protagonista que volta aos tempos de infância e recorda como foi vítima da crueldade de uma menina que promete lhe emprestar o livro *As reinações de Narizinho* de Monteiro Lobato. O livro é descrito de maneira que pode ser lida como erótica “um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o.” (LISPECTOR, 1971, p. 10). Assim, a descrição erotizada do livro o personifica atribuindo a ele traços humanos tanto físicos quanto traços referentes ao desejo.

De acordo com Bataille (1957/2017, p. 153) “o sentido último do erotismo é a fusão, a superação do limite. Em seu primeiro movimento, não obstante, o erotismo é significado pela posição de um *objeto de desejo*”. Esse desejo de fusão ao objeto é perceptível visto que a narradora, ao demonstrar seu desejo, propõe-se a um deleite com o livro, propondo a união contínua com o livro ao sugerir alimentar-se dele ou dormir com ele, fundindo-o ao seu corpo.

Logo no início do conto, são ofertadas ao leitor as descrições sobre a dona do livro. A narradora atribui ao fato das outras crianças serem “imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres” (LISPECTOR, 1971, p. 9) o motivo pelo qual a filha do dono da livraria as odiava:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria (LISPECTOR, 1971, p. 9).

Nota-se uma há certo ressentimento da narradora ao retratar a filha do dono da livraria, tanto pelo tom pejorativo, quanto pelas descrições antagônicas de uma menina que não está enquadrada perfeitamente no que se considera um padrão de beleza para a narradora.

A disforme personagem, em sua descrição, carrega também um símbolo voltado para a sexualidade, identificado na caracterização dos bustos enormes, enquanto que a narradora e demais colegas ainda eram “achatadas”, ou seja, meninas com pouco desenvolvimento sexual. O termo

“achatadas” possui caráter metafórico disfêmico por desencadear, no contexto narrativo, a inferioridade da narradora e suas amigas em relação à menina da livraria, no tocante às mudanças físicas relacionadas com a puberdade (GIMENES,2017, p.66)

Outro fato que causa ressentimento à narradora refere-se à filha do dono da livraria não aproveitar a posição que ela ocupava, nos aniversários a menina presenteava as outras crianças com um simples cartão-postal da loja do pai. Assim, a narradora desabafa: “ainda por cima era da paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Contudo, a narradora tinha uma qualidade que se sobrepunha a todos os defeitos: ela reinava no mundo dos livros, pois tinha total acesso à leitura, fato esse que a tornava superior a outras meninas, principalmente para a protagonista que tinha sede pela leitura e almejava explorar os territórios da fantasia que ler poderia proporcionar-lhe.

O conto ambientado em Recife, o comportamento da criança e o desejo pelos livros dão indícios da possibilidade de um texto autoficcional de Clarice, levam muitos estudiosos da autora, como Patrícia Magazoni Gonçalves (2013) e Nádia Gotlib (2013), a interpretarem essa relação com a leitura como um dos seus primeiros impulsos como escritora. “É a partir desse primeiro encontro com a literatura que ela se depara com questões acerca do ato de narrar, das particularidades da linguagem e das formas como as histórias são estruturadas” (GONÇALVES, 2013. p. 148). Também Gotlib (2013, p. 105) destaca que:

A menina Clarice já encontrava aí, então, um território povoado de histórias imaginárias ‘muito verdadeiras’ e com intensa problematização de questões ligadas ao ato narrativo. O livro estava lá. Pronto para ser conquistado. A felicidade proveniente dessa leitura estava prestes a se efetivar.

Contudo, embora Gotlib (2013) possa vir a nomear a narradora-protagonista do conto como Clarice, por considerar a proximidade existente entre a vida da autora e a personagem do conto é importante ressaltar que o próprio conto não apresenta nomes aos personagens. Assim, mesmo que se encontre similaridades nas obras essas representações estão longe de serem fiéis a vida da autora e são vistas como

criação ficcional, cujo limite existente entre a vida real e a criação artística são instáveis.

Retornando à "crueldade" da filha do dono da livraria que faz com que a protagonista vá repetidas vezes à sua casa em busca de um livro, é instaurada na narrativa o "drama do dia seguinte". De acordo com Pinheiro (2016, p. 103), "a repetição da história da personagem não vem pela realização do desejo em si, mas pelo seu adiamento constante (cuja causa se origina da manipulação exercida pela outra menina)" que priva a protagonista e a entrega a um desprazer ininterrupto.

De acordo com Bataille (1957/2017, p. 43) "a paixão nos engaja [...] no sofrimento, já que ela é, no fundo, a busca de um impossível e, superficialmente, sempre a de um acordo que depende de condições aleatórias". A paixão da menina pelo livro a engaja nesse sofrimento, no drama da repetição e da busca incessante de conseguir a união com seu amado: o livro.

Assim, dia após dia, a menina alta e esguia andava pelas ruas de Recife para tomar de empréstimo o tão sonhado livro.

Dessa vez nem caí: guiava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez. (LISPECTOR, 1971, p. 10).

Nessa passagem, é possível perceber que a voz da infância encontra-se simultaneamente na mulher do presente, em outros momentos também é possível notar como o vocabulário que aparece na narrativa como sadismo e a expressão "tortura chinesa", relaciona-se com uma voz mais madura. Assim, toda essa elaboração se encontra no momento atual de reconstrução do passado. A voz narradora do presente ainda afirma:

Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do 'dia seguinte' com ela ia se repetir com meu coração batendo. E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra (LISPECTOR, 1971, p. 10-11).

Desse modo, se durante a infância a menina alta, esguia e de cabelos soltos tão interessada em seu objeto de desejo pouco se atentou a trágica repetição, na qual havia sido colocada cruelmente, a mulher adulta que reconta essa história é capaz de reconhecer toda a perversidade da filha do dono da livraria.

A narradora sofre com a negativa da menina até que um dia a mãe dessa garota, estranha as visitas recorrentes da protagonista à sua casa e ao questionar sua filha descobre a crueldade a que está submetendo a outra criança. Como uma fada-madrinha dos contos infantis, a mãe empresta o livro por tempo indeterminado. Para a narradora ficar com o livro pelo tempo que quiser “valia mais do que me dar o livro: ‘pelo tempo que eu quisesse’ é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer. Como contar o que se seguiu?” (LISPECTOR, 1971, p. 11).

A partir desse momento, retroativamente toda insistência parecia ter sido recompensada, ela teria posse do objeto de desejo por quanto tempo quisesse. Antes quando a narradora-protagonista tinha que esperar de boa vontade do sadismo da menina, o tempo passava vagarosamente, como forma de destacar o sofrimento a ela imposto. Contudo, após a posse do livro, a menina alta e esguia poderia enfim ter controle sobre esse tempo, no entanto, há uma profunda quebra de expectativa do leitor.

Após conseguir o objeto de desejo a narradora-protagonista ao invés de usufruir ininterruptamente dele, o torna proibido, adiando cada vez mais a sua leitura, a fim de prolongar o prazer que foi alcançado na realização do seu anseio.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante (LISPECTOR, 1971, p. 12).

Nesse trecho novamente a voz do presente se manifesta por meio de uma elaboração realizada posteriormente ao evento narrado. Naquele momento, ela não

poderia prever o que agora ela reconstrói: a clandestinidade de sua felicidade, presente na relação com os livros mas também na relação que estabelece com os amantes. Desse modo, é sob o caráter relacional de sua reminiscência que a narradora-protagonista configura sua identidade. A partir dessa constatação é possível inferir o quanto as memórias vivenciadas pela menina influenciam na sua identidade de mulher.

Não obstante, faz-se necessário olhar com mais atenção para o objeto de desejo da narrativa: o livro. O conto é todo pautado pela relação prazer/dor que a protagonista sofre para conquistar esse objeto.

Sob uma perspectiva psicanalítica, Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920/2010) faz a análise do brincar na infância e constata que a criança, para lidar com experiências desagradáveis, brinca de esconder e encontrar o objeto várias vezes, encarando um processo de prazer/desprazer constante que reside na repetição (prazer na presença do objeto, desprazer com a sua ausência). Isso ocorre em especial no momento em que o bebê começa a separar-se do pai e da mãe e entende esse distanciamento como algo eterno. Esse comportamento é uma tentativa de dominar e manipular o mundo em vez de recebê-lo passivamente.

Um comportamento similar ao descrito por Freud (1920/2010) no brincar infantil é tido pela personagem do conto que frente a angústia de perder o prazer que poderia ser ofertado pelo livro começa a entrar em um jogo de prazer/desprazer. A dona do livro em uma postura sádica priva a protagonista do prazer obrigando-a a um desprazer ininterrupto, mas realiza um jogo em que oferece a esperança do empréstimo para posteriormente retirá-la dia após dia.

Entretanto, depois de conseguir o tão sonhado livro, a protagonista incorpora esse jogo simbólico de presença e ausência do livro, o que equivale às sensações de prazer e desprazer. É possível constatar esse jogo quando a narradora relata: “fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes” (LISPECTOR, 1971, p. 12).

A repetição sem utilidade nenhuma leva Lacan (1971/2009) a conceituar o mais-de-gozar, uma tentativa de potencializar o prazer. Essa tentativa de intensificar o prazer é perceptível quando a menina do conto se coloca em um processo de adiamento para aproveitar a leitura do livro: “horas depois abri-o, li algumas linhas

maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga” (LISPECTOR, 1971, p. 12). Ao prorrogar a leitura ela se mantém em um limbo estranhamente confortável, não lê o livro e vive a fantasia do que ele pode oferecer a ela, e além disso, aproveita do prazer gerado pelo momento que recebeu o livro de empréstimo da mãe da menina má.

Contudo, há também que se levar em consideração outro mecanismo adquirido pela protagonista: o deslocamento do objeto, do livro na infância para os amantes na vida adulta. Lacan (1971/2009) descreve o processo de deslocamento quando aponta haver uma busca eterna por um objeto capaz de satisfazer o sujeito integralmente, contudo, como ele encontra-se sempre inconformado com seu objeto presente crendo haver no outro a saciação total de seu desejo, o que existe é uma satisfação parcial proporcionada pelo objeto que tende a deslocar-se simbolicamente na busca de uma safiscação inalcançável.

Sob a perspectiva de Evando Nascimento (2012) referente ao não humano (animais, objetos, silêncio, ruídos) que acaba por infiltrar no cotidiano dos personagens escritos por Clarice, é possível inferir que em *Felicidade Clandestina* tal não humano seria o livro: objeto que transforma a relação da menina com os demais objetos de desejo:

Realizada no prazer, a leitura torna o leitor e a leitora amantes do objeto-livro, essa coisa palpitante [...]. A ética da literatura, como a de qualquer discurso, carece e deve reivindicar o direito à permanência [...]. Por paradoxal que pareça, a precariedade, o efêmero, é condição para o advento do incondicionalmente outro, sem o que a reivindicação de permanência cai na pura abstração (NASCIMENTO, 2012, p. 72).

Desse modo, o não humano se apresenta de forma provisória e instantânea, provocando profundas alterações no sujeito. Também esse não humano possibilita que a personagem se torne outra (NASCIMENTO, 2012). A provisoriade do livro dentro do jogo empresto/não empresto e posteriormente no jogo possui/não possui leva a personagem a se reconfigurar. É a partir da relação com o livro que a menina modifica a forma com que irá se relacionar com seus objetos de desejo na vida adulta. Logo, é possível constatar que nem a criança e nem a adulta conhecem profundamente o livro e os amantes, privar-se de conhecê-los possibilita uma

satisfação com a fantasia do que elas acreditam ser o livro ou os amantes, não se relacionando com o que realmente eles são. Para conhecê-los é preciso ler mais do que algumas linhas.

O livro possibilita que a menina torne-se outra, uma outra, não mais assujeitada aos mandos e desmandos da filha do dono da livraria, mas que transita entre a passividade e a atividade não ocupando necessariamente somente um dos dois lugares. Essa transitoriedade é perceptível, pois a personagem que antes era privada passivamente da posse do livro, ao fim do conto se priva ativamente de lê-lo, essa nova auto restrição a coloca em um não lugar, pois há uma opção voluntária e ativa de ser passiva frente ao livro.

A possibilidade de se posicionar dentro e fora dessas oposições, aponta para outra constatação de Nascimento (2012) sobre a escrita de Clarice, visto que por não se enquadrar dentro de uma filosofia ocidental e binária, a escrita da autora ocuparia outro lugar: o pensamento, algo difícil de se apreender dentro de constructos teóricos. Mas qual espaço restaria para alguém que não se ocupa em sua totalidade do ter ou não ter o objeto, pois encontra-se nessa transitoriedade? A conclusão da narradora é a ausência desse espaço para ocupar, tendo como consequência a clandestinidade do seu desejo. Visto que o desejo não é apreensível por constructos filosóficos, ele habita para além: no pensamento.

2.2 O não humano e os restos do desejo

O conto *Restos de Carnaval* (1971) também presente na coletânea de contos *Felicidade Clandestina* é narrado por uma voz em primeira pessoa que, diante das festividades do carnaval, é transportada para uma memória de sua infância nas ruas de Recife:

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete. Uma ou outra beata com um véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao carnaval (LISPECTOR, 1971, p. 25)

É interessante a elaboração que a narradora constrói do carnaval, pois sua primeira lembrança é de seu término com a quarta-feira de cinzas. Essa inversão é

um recurso que carrega metáforas, pois a quarta-feira de cinzas, conforme o discurso e o costume religioso católico, não só findaria o carnaval como marca o início de um período de jejum e penitências: a quaresma. De acordo com Gimenes (2017, p. 73):

Pode-se inferir com isso que a protagonista, nas linhas subsequentes, tratará com mais afinco não das alegrias carnavalescas, mas da tristeza e morte que residiam em seu coração. Assim como as ruas estavam mortas, algo também morrera em seu íntimo. Daí o antagonismo: ruas mortas e despojos de serpentina e confete, já que estes últimos apontam para festa e alegria. A melancolia que pairava nas ruas estende-se, também, para as linhas do conto e vai tomando forma em cada situação rememorada, reveladora de lembranças tristes e maceradas. Valendo-se de figuração, Lispector atribui à rua, a qualidade de estar morta. Condição que logo ela substitui por “vazia”, suavizando o sentido, numa espécie de gradação, talvez para desviar a atenção agora em direção à agitação (mais interior que nas ruas) do carnaval (GIMENES, 2017, p.73).

A protagonista, ao ser transportada à infância a partir de suas memórias, conta que nunca havia ido a um carnaval infantil anteriormente e passava pela festividade a olhar distante. A narradora conta:

Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me haviam fantasiado. Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem. Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem os três dias: um lança-perfume e um saco de confete. Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz (LISPECTOR, 1971, p. 25-26)

Há profunda ambiguidade entre a forma que a menina comemora o carnaval e a festividade: por um lado ela controla seus objetos de brincar, de outro a festa carnavalesca que concede a seus participantes a possibilidade dos excessos tanto em suas fantasias quanto em seus atos.

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça - eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável - e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me

sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice (LISPECTOR, 1971, p. 26).

Percebe-se que todo o encantamento que a criança tinha com o carnaval era suprimido pelo adoecimento da mãe. Desse modo, a festividade causava pequenas alterações no cotidiano da criança, como o enrolar dos cabelos e o uso de batons bem fortes, mas nada de tão profundo. Contudo, que a criança se apegava e se contentava com a possibilidade de participar mesmo que a distância — à porta do pé de escada — somente com um lança-perfume e um saco de confete, até que, finalmente, “houve um carnaval diferente dos outros” (LISPECTOR, 1971, p. 26).

A mãe de uma amiga resolve fazer-lhe uma fantasia de rosa com os restos de papel crepom da fantasia da filha rica. Nesse conto, a mãe opera da mesma forma que em *Felicidade Clandestina* (1971), tendo valor simbólico de uma fada madrinha à criança, auxiliando na realização do desejo de fantasiar-se para as festividades do carnaval. Há um apelo mudo implícito no olhar da menina, um apelo que significava um pedido de ajuda, mas também inveja da outra criança que tinha uma mãe saudável que não a impediria de participar das festividades do carnaval e ao contrário lhe apoiaria, a narradora conta: “talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Apesar de desejar profundamente a fantasia, ser feita dos restos era algo que entristecia a narradora, ela conta: “engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola” (LISPECTOR, 1971, p. 27). Contudo, não é apenas a fantasia física da personagem que é constituída de restos, o próprio ato de aproveitar o carnaval só era possível no resto de tempo que sobrava a ela, devido a grande atenção dada à mãe doente.

O adoecimento da mãe significa uma morte simbólica da sua filha. A mãe ocupa tanto espaço e inspira tanto cuidado, que não há espaço para ser criança e viver as experiências do carnaval que a protagonista gostaria. Desse modo, a menina começa a buscar formas de matar a mãe simbolicamente para conseguir de alguma forma existir, mesmo que por alguns instantes. A morte da mãe significaria a possibilidade de aproveitar sem culpa as festividades do carnaval.

O carnaval e o adoecimento da mãe da protagonista atuam como pares de opostos, prazer e desprazer, vida e morte. Em jogo à menina estavam as duas forças: a do Eros, com a pulsão de vida, a libido e o desejo, e a de Thanatos, com a pulsão de morte e a desconstrução.

Desse modo, na tentativa de superação do adoecimento da mãe a fantasia não tinha apenas um caráter físico, havia também um aspecto psicológico do fantasiar-se, a criança acreditava que vestir-se de rosa possibilitaria que ela se tornasse outra. De acordo com Nascimento (2012, p. 16) a intertroca sinaliza o tornar-se-outro, fazendo com que se saia de si, ao menos às vezes para sentir efetivamente alteridade. Era esse o desejo da personagem, sair do seu estado de criança para o estado de rosa, como uma forma de suspender mesmo que momentaneamente o estado de saúde da mãe.

Por esse motivo, Gotlib (2013) destaca a necessidade de entender o que aconteceu à menina antes de comemorar o carnaval fantasiada pela primeira vez e é esse fato que torna o momento tão especial, pois de forma inusitada, a mãe da narradora-protagonista tem uma piora no domingo de carnaval e a criança já vestida de rosa, precisou ir depressa comprar um remédio na farmácia.

Fui correndo vestida de rosa - mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil - fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava (LISPECTOR, 1971, p. 27).

Após a melhora da mãe, a criança volta a se preparar para aproveitar o resto do carnaval que ainda possuía, e na calçada de sua casa passa a transitar de forma rápida entre a euforia e a desilusão. “Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria” (LISPECTOR, 1971, p. 27). De acordo com Gotlib (2013) nesse conto desenham-se tendências díspares e conflituosas, num misto de alegria e remorso quando salva a mente a lembrança do adoecimento da mãe. Desse modo, há um embate entre o prazer e o desprazer.

Freud (1920/2010) em *Além do princípio do prazer* realiza uma distinção entre os movimentos de prazer e desprazer. De acordo com o autor, o princípio do prazer

direciona toda ação psíquica e orgânica à intenção de obter um prazer idealizado ignorando as frustrações, enquanto o princípio da realidade se manifesta na formação dos conceitos morais e éticos, e o sujeito entendendo os limites impostos passa a respeitá-los, controlando seus impulsos. Logo, a menina com uma crença profunda de que tornar-se rosa possibilitaria que ela ignorasse o desprazer de vivenciar o adoecimento da mãe, direciona toda sua ação psíquica ao ignorar a interdição moral: não posso festejar o carnaval enquanto minha mãe encontra-se adoecida.

O interdito se impõe a todo instante apesar da tentativa desesperada da menina de suspender a realidade. Contudo a salvação desse momento de tensão entre o prazer e a realidade, acontece quando um menino de doze anos a surpreende:

Numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de oito anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa (LISPECTOR, 1971, p. 28)

Assim, com auxílio do menino, a personagem consegue finalmente tornar-se outra, suprimindo e suspendendo, mesmo que somente naquele domingo de carnaval, e de forma temporária, a realidade degradante da piora do estado de saúde da mãe.

Contudo, nota-se também, pela constatação da narradora, que o desejo de supressão do sofrimento vivenciado não seria um comportamento instituído apenas com a situação de um adoecimento materno, o comportamento de fuga da realidade para se tornar-se outra que consegue obter algum tipo de prazer seria um desejo da personagem no presente: “naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma” (LISPECTOR, 1971, p. 27). Essa prática de inventar outras ou dramatizar-se em inúmeras máscaras seria condição inerente à produção ficcional de Clarice (GOTLIB, 2013). Desse modo, há uma esperança em ser aquilo que só poderia ser com a máscara: ser uma rosa e não uma menina, “ser outra que não eu”.

Nota-se, contudo, que o que possibilita a personagem outrar-se é o não humano que, de acordo com Nascimento (2012), seria aquilo que infiltra no cotidiano da personagem e que possibilita que ela entre em um processo profundo de reflexão e transformação. Tal não humano não configura-se apenas pela fantasia de rosa, objeto pelo qual a criança se apoia buscando fantasiosamente a suspensão da lembrança do adoecimento da mãe, é necessário também levar em consideração que o não humano configura-se também por outro objeto: olhar.

Lacan (1985/2017), no *Seminário 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, verifica que há uma diferença entre a visão e o olhar. A visão tem a função de órgão e o olhar seria objeto inerente, pelo qual se inscreve o desejo do sujeito. Assim, somente pelo desejo do menino de enxergar a protagonista como rosa, é que a menina passa a entender-se como tal. O olhar a evoca como sujeito: menina, mulher e rosa.

É o olhar do menino de doze anos que reconhece como rosa e como mulherzinha a menina que estava com uma fantasia feita de restos, possibilitando que, por alguns instantes, ela se torne outra que não a menina que tem suas festividades esmagadas pelo adoecimento da mãe.

2.3 O não humano e o perdão à transgressão

No conto *Cem anos de Perdão*, também presente na coletânea de *Felicidade Clandestina*, a narradora-personagem faz a confissão de um crime e constrói de partida um vínculo com o leitor: “quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas” (LISPECTOR, 1971, p. 60). No entanto, o conto não se trata apenas da confissão de um crime, mas de seu significado: a transgressão. Fato a ser abordado com mais profundidade adiante.

Após a confissão, a narradora começa a ambientar seu leitor ao local em que ocorreu seu primeiro roubo.

Havia em Recife inúmeras ruas, as ruas dos ricos, ladeadas por palacetes que ficavam no centro de grandes jardins. Eu e uma amiguinha brincávamos

muito de decidir a quem pertenciam os palacetes. “Aquele branco é meu.” “Não, eu já disse que os brancos são meus” (LISPECTOR, 1971, p. 60).

Ao ambientar leitor ao espaço da narrativa é possível encontrar indícios de que há um entrelace entre a história narrada e a vida de Clarice, tendo em vista não apenas o fato da história se passar em Recife, mas também a escassez que recursos financeiros que levaram a personagem e a sua amiguinha a imaginarem-se donas de palacetes. Gotlib (2013) aponta que essa brincadeira de “tomar posse da casa” mostra a realidade de pobreza de Clarice, visto que apesar, de na época de sua infância a cidade ainda apresentar-se calma, ela carregava consigo duas dimensões, por um lado a cidade projetava fartura e liberdade para saborear os frutos apanhados por eles sem a necessidade de pagar, por outro apresentava territórios demarcados pela elite com dinheiro proveniente do açúcar. Os pais de Clarice eram comerciantes judeus e sua casa era pequena e pobre, contrapondo aos grandes palacetes descritos pela narradora.

Retornando ao primeiro roubo de rosas, a narradora conta:

Numa das brincadeiras de “essa casa é minha”, paramos diante de uma que parecia um pequeno castelo. No fundo via-se o imenso pomar. E, à frente, em canteiros bem ajardinados, estavam plantadas as flores. Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito bobá, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la (LISPECTOR, 1971, p. 60).

A brincadeira de “essa casa é minha” parece uma tentativa da personagem de tornar-se outra: rica e dona de um palacete. Tornar-se outra possibilita a personagem uma suspensão da sua realidade. Como argumentado anteriormente, de acordo com Nascimento (2012) na escrita de Clarice há uma intertroca com o não humano que permite com que as personagens por meio do princípio sem princípio simples da intertroca sejam recolocadas nas relações. A partir dessa concepção é possível inferir que o não humano da personagem se apresenta nas rosas e posteriormente nas pitangas, são esses frutos e o roubo que modificam profundamente a narradora e sua visão sobre as transgressões, necessárias para suportar a vida de restrições, a qual estava submetida.

A menina do conto tem seu objeto de desejo: as rosas e as pitangas, assim como a menina de *Felicidade Clandestina* tinha o livro. O que cada uma faz com seu desejo, contudo, perpassa por caminhos distintos. Sob uma perspectiva psicanalítica o desejo, comporta algo conflituoso, visto que, ele acaba sendo o desejo por algo substitutivo ou algo proibido, referindo ao modo, como os sujeitos lidam com a falta.

Retomando as formas distintas com as quais as meninas dos contos lidam com seus objetos de desejos é possível observar que a personagem de *Felicidade Clandestina* tinha dentro de toda sua relação interminável com o livro e seus amantes a clandestinidade de seu desejo. Já a menina que roubava rosas e pitangas apesar da consciência da clandestinidade de seu desejo não cede às repressões morais e ao medo de conhecê-las profundamente: ela desejava ter posse das rosas e das pitangas e isso fazia. Tal relação de desejo é perceptível quando a narradora afirma “no meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume” (LISPECTOR, 1971, p. 60).

Desse modo, torna-se possível compreender a relação da menina com o objeto, para ela não havia possibilidade apenas de “observar”, ela precisava “possuí-la” e desejava uma fusão tão profunda com a rosa a ponto de ser aniquilada por ela. O desejo de ser dona das rosas também é descrito em outro trecho do conto em que a narradora, ao contar o que fazia com a rosa, responde “fazia isso: ela era minha.”. É visível o desejo da personagem a todo tempo de tornar-se outra “a dona dos palacetes”, “a ladra de rosas”, “as próprias rosas”.

Retomando as considerações de Nascimento (2012), a escrita de Clarice tem como marca o rompimento do abismo entre eu e o outro, e tornar-se-outro faz-se possível, por meio do princípio sem princípio simples da intertroca que promove os inusitados cruzamentos. O cruzamento da menina e as rosas, posteriormente da menina e as pitangas, para o cruzamento da menina e a mulher adulta.

Após o roubo, a menina leva a rosa e o que se sucede é um momento de êxtase:

Levei-a para casa, coloquei-a num copo d'água, onde ficou soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava mais e seu coração quase parecia vermelho. Foi

tão bom. Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas. O processo era sempre o mesmo: a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava (LISPECTOR, 1971, p. 61-62).

O prazer proporcionado pelo furto das rosas era profundo e possibilitava à menina a suspensão, mesmo que momentânea, da pobreza contrastada com a vida financeira dos donos dos grandes palacetes. A suspensão do desprazer é tão acalentadora que a protagonista passa a furtar com frequência as rosas. Sob uma leitura freudiana baseada no conceito de repetição presente no seu artigo “Recordar, repetir e elaborar”(1920/2010), é possível inferir que essa menina, em seu ato de repetir os roubos, recorda a excitação vivenciada em sua primeira transgressão e elabora, mesmo que de forma rudimentar, a escassez de recursos em que vive.

Com o tempo, contudo, o furto de rosas deixa de ser suficiente para a menina, que entra em um profundo processo de deslocamento do objeto de desejo. A narradora confessa: “também roubava pitangas. Havia uma igreja presbiteriana perto de casa, rodeada por uma sebe verde, alta e tão densa que impossibilitava a visão da igreja. Nunca cheguei a vê-la, além de uma ponta de telhado. A sebe era de pitangueira” (LISPECTOR, 1971, p. 62).

A teoria de Lacan (1971/2009) pode auxiliar a entender esse movimento de deslocamento do objeto de desejo (das rosas às pitangas), para ele o sujeito neurótico é sempre incapaz de satisfazer por completo com um desejo, o que o coloca em uma busca incessante por satisfação que consiste em um deslocamento constante do objeto.

Também é importante ressaltar o erotismo empregado na descrição das rosas e das pitangas: os objetos de desejo. Pinheiro (2016) aponta para uma associação entre a figura da mulher e das rosas “fiquei toda boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era”, algo também perceptível nas pitangas quando a narradora conta: “as pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens”. Há também relatos de como aconteciam os furtos carregados de um duplo

sentido em “começava a apalpar até meus dedos sentirem o úmido da frutinha”. De acordo com Gimenes (2017, p. 88):

A rosa vai ganhando predicativos humanos, mesclando-se à própria condição da menina. A situação que se instaura, então, entre a menina e a rosa se confunde com a situação sensual de descobertas referentes à sexualidade próprias do desenvolvimento biológico do ser humano. Mais ainda: revela os encontros às escondidas e as aventuras que decorrem da paixão, marcadas inclusive no texto, pela expressão “cheio de paixão”:

A personificação ocorre de forma gradual no conto, inicialmente com o encontro com a rosa, posteriormente com a identificação da menina com a flor, e o roubo das rosas. A atitude de roubar também é revestida de tons eróticos pois, ao referir-se ao ato sexual envolve muitas vezes a perda da virgindade. Gimenes (2017) ressalta que é de conhecimento popular que nos sertões nordestinos perdurou por algum tempo a prática quase ritualística, na qual, o namorado “roubava” a namorada de sua família a fim de passar uma noite com ela, isso era feito com o intuito de ganhar um consentimento forçado do pai da amada para que houvesse matrimônio. Contudo, a simbologia de roubar não possui foco na família, mas sim na criação de um laço íntimo consolidado pela relação sexual. Assim, roubar no conto poderia carregar a construção de um laço íntimo entre a menina e a rosa, e o sentido da menina descobrir-se mulher.

Ao final do conto há um retorno ao vínculo inicial construído com o leitor para justificar a ausência de culpa em seus furtos: “Não me arrependo: ladrão de rosas e de pitangas tem 100 anos de perdão” (LISPECTOR, 1971, p. 62). Desse modo, a narradora aproveita o provérbio “Ladrão que rouba ladrão, tem cem anos de perdão” para conferir a si uma ausência de culpa e punibilidade pela ação de roubar rosas e pitangas.

Pinheiro (2016), destaca que a situação de restrição da personagem faz com que se manifeste um desejo de posse, sem a interdição representada pela figura inicial do jardineiro que não se encontrava no palacete quando ocorreu o roubo da primeira rosa, há a suspensão de certos códigos que regem as concepções de propriedade.

Nesse conto, entre a situação de falta (a menina pobre) e a manifestação de um desejo que tem na posse - da rosa e das pitangas - o mecanismo de supressão de tal falta, a solução para o interdito (isto é, o jardineiro que, se estivesse ali, com certeza, expulsaria as garotas do local. como habitualmente fazia com os meninos” se estabelece na quebra do código ético e moral, evidenciando-se no ato de “furtar”. Ato esse que por atenuar o sentimento de falta e proporcionar a posse do objeto e o prazer que ele acarreta. [...] daí a ausência de arrependimento final. (PINHEIRO, 2016, p. 106).

Desse modo, o perdão que a narradora-personagem oferece a si mesma surge justamente de uma “pulsão de vida”, nessa tentativa desesperada de suprimir mesmo que de forma transitória e passageira a situação de falta, na qual está inserida.

Além disso, torna-se importante trazer a tona outro perdão que a protagonista se oferece: o perdão pelo “desvirginamento”, a passagem de menina para mulher, representada pelo ato de roubar as rosas. Logo, a experiência erótica, diferente da atividade sexual, torna-se sobretudo uma experiência existencial, e não apenas física (BATAILLE, 1957/2017). E no caso da ladra de rosas, a experiência erótica possibilita que a menina tenha um encontro com a mulher adulta, despida de suas ingenuidade, assim como as rosas roubadas.

3. A REPRESENTAÇÃO FEMININA E O NÃO HUMANO NA VIDA ADULTA

Esse capítulo propõe-se a compreender uma Clarice existencialista que coloca na sua escrita questões da vida e da morte, em um compasso que marca as diferenças e a igualdade existente nesse par de oposições.

Há um tornar-se-objeto próprio à escrita de Clarice, a autora constrói personagens que são voluntariamente mulher-objeto: “é um modo de expropriar e reverter a designação machista [...]. Significa subtrair-se ao jogo binário entre sujeito e objeto, visto que o conceito kantiano de sujeito consciente guarda todos os atributos da masculinidade” (NASCIMENTO, 2012, p. 25).

Desse modo, ser voluntariamente mulher e objeto é colocar-se ao lado das coisas, desapossar-se da subjetividade no sentido clássico e outrar-se (NASCIMENTO, 2012). Esse ato voluntário de tornar-se mulher-objeto, mulher-animal será eixo central da análise nos contos desse capítulo. Em *O não humano e a (des)invenção de Deus*, é analisado o conto *Perdoando Deus* (1971) e os modos com que a protagonista do conto passa por um processo profundo de questionamento e transformação a partir do momento em que esmaga um rato morto.

Em *O não humano e a pulsão de morte*, é analisado o conto *A quinta história* (1971), em que a morte também está presente, a narradora e assassina, envenena as baratas e, ao tornar-se voluntariamente mulher-barata, o ato de matá-las simboliza a própria morte subjetiva à qual a personagem se submete.

No tópico *O não humano entre a realidade e o prazer*, o conto *Uma esperança* (1971) é analisado, na história que se inicia de um diálogo entre mãe e filho, o inseto é confundido com o sentimento de esperança, essa fusão entre os dois leva a mulher que narra a um profundo processo reflexivo.

Ao nos depararmos com personagens que inventam e des(inventam) a figura divina de Deus a partir de processo de reflexão gerado por um rato morto, matam e des(matam) as baratas a partir da narrativa repetida da mesma história, tem esperança e des(esperança) a partir do momento em que se torce como espectador

pela vida de uma esperança. Logo, há certos limites que são ultrapassados e a partir desse rompimento vemos representações femininas questionadoras do divino, da vida e da morte.

3.1 O não humano e a (des)invenção de Deus

O conto *Perdoando Deus* (1971) narra a história de uma mulher que andava pela avenida de Copacabana, até que se deparou com um sentimento que nunca havia experienciado antes: sentiu-se mãe de Deus.

A distração, o não pensamento e a atenção sem esforço corroboram para demonstrar a satisfação presente no sentimento de ser “mãe de Deus”. Contudo, esse estado de passividade é lentamente modificado e a narradora é introduzida a um processo paulatino de percepção, “pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas” (LISPECTOR, 1971, p. 41).

Percepção conduz, na narrativa, a um aumento de liberdade. Como se a protagonista passasse, ao perceber que não se tratava de uma distração, para uma compreensão de um olhar que, enquanto tal, liberta o indivíduo dos laços categóricos que norteiam o pensamento e as coisas (BEZERRA, 2017, p. 1515)

Esse apontamento de Bezerra (2017) pode ser perceptível na constatação de não pertencimento, ou de não alienação da própria protagonista e o mundo que a rodeia. “Não era tour de propriétaire, nada daquilo era meu, nem eu queria. Mas parece-me que me sentia satisfeita com o que via” (LISPECTOR, 1971, p. 41). A protagonista narradora conta:

Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo, e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre” (LISPECTOR, 1971, p. 41-42).

É preciso, contudo salientar que Deus e o mundo, são descritos como sinônimos de uma satisfação, um sentimento puro de carinho. Desse modo, há na

protagonista um estado de percepção de sua vivência a partir de uma unidade, Protagonista-Deus.

De acordo com Lacan (1973/1985, p. 96) no *Seminário XX - Mais, ainda*, amando a “Deus é a nós mesmos que amamos, e ao nos amarmos primeiro a nós mesmos – caridade bem ordenada como se diz – fazemos a Deus a homenagem, que convém”. Assim, apesar da personagem encher-se de amor por Deus, esse sentimento não elimina o mal-estar da falta que se vivencia em sociedade, visto que, “o amor, se é verdade que ele tem relação com o Um, não faz ninguém sair de si mesmo” (LACAN, 1973/1985, p. 53). A homenagem e o amor a Deus seriam na verdade uma honraria a si mesma, de amor próprio, e o sentimento de amor maternal que a personagem tem por Deus não anula a descontinuidade do ser, logo ter amor solene, não faz com que a protagonista deixe de ser uma mera humana e tenha que lidar com as suas realidades existenciais.

Logo a sensação de unidade com Deus é quebrada por um acontecimento “foi quando quase pisei num enorme rato morto” (LISPECTOR, 1971, p. 42). O que inicialmente se apresenta como paz e unidade agora passa a se apresentar como algo terrível e imundo. “Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos” (LISPECTOR, 1971, p. 42).

De acordo com Bezerra (2017, p. 1516)

Dois atos pontuam esse acontecimento. O primeiro, após a perplexidade diante da “violência” que o acontecimento lhe causou, foi tentar desvincular os fatos. Essa tentativa de não associar paz e o horror revela, por parte da protagonista, por um lado sua “parcial” visão de que o mundo possui uma lógica unilateral e, por outro, a insuficiência de compreensão do sentido do mundo. Sentido que se revela, precisamente, pela ilogicidade do nexos negado entre os fatos. O segundo, consistiu em voltar-se para o seu objeto de amor (Deus) e questioná-lo quanto à validade dos sentimentos a ele dirigido.

Desse modo, há uma sensação de descontinuidade entre a protagonista e Deus, que começa a surgir quando em sua caminhada algo escapa ao seu sentimento de maternidade, a personagem esmaga um rato morto e sente-se esmagada por Deus, que mostra sua outra face.

A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. Andando com o coração fechado, minha decepção era tão inconsolável como só em criança fui decepcionada. Continuei andando, procurava esquecer. Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? (LISPECTOR, 1971, p. 43).

A protagonista então começa a questionar o seu sentimento de unidade com Deus, questionando se o mesmo estaria colocando seu amor à prova, ao mesmo tempo que sente-se insultada por Deus e enche-se de um desejo de se vingar dele. Mas como ela poderia se vingar dele, que com um rato esmagado a esmaga? Que com um rato ruivo morto expõe todas as suas vulnerabilidades?

O rato infiltra de forma tão inesperada no cotidiano da personagem que ela entra em um processo reflexivo profundo. O animal pode ser identificado como o não humano do conto. De acordo com Nascimento (2012) Clarice ficcionaliza determinado não humano — animais, objetos, o silêncio, músicas, ruídos — para questionar os limites do humano, sem contudo, aniquilá-lo. O rato representa uma ruptura entre prazer/desprazer, fantasia/realidade, forçando a personagem a lidar com o que há de mais profundo em seu ser.

O animal representa um estranho familiar, similar ao *unheimlich* freudiano. Contudo, Nascimento (2012, p. 13) ressalta que “não se trata aqui de psicanalisar as relações entre homens e bichos segundo Clarice, mas de compreender como certo “estranho familiar” perpassa a visão dessa nossa alteridade”. E para colocar-se em alteridade é necessário relacionar-se como o verdadeiro Outro/Deus/Amor, não com a ficção criada sobre ele, a protagonista narra:

Mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. (LISPECTOR, 1971, p. 43-44).

Nascimento (2012), ao realizar uma análise sobre como Deus aparece nas obras de Clarice, constata que Ele aparece demasiadamente humano, limitado e nada onisciente. “Um Deus culpado, eis o que o cristianismo só em parte concebeu na figura do próprio Cristo. Contudo, é preciso levar Deus ao abismo,

humanizando-o em definitivo, para finalmente ressitua-lo no não humano, com outras determinações” (NASCIMENTO, 2012, p. 73). E é justamente esse caminho que a personagem percorre, o que coloca a figura de Deus dentro do campo da incompletude, retirando-o do seu caráter de representante simbólico da Lei Social ou do lugar do Outro/Deus/Amor:

Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe. (LISPECTOR, 1971, p. 45).

A conclusão final da narradora da inexistência de Deus, abre caminho para um encontro com a incompletude também do Outro/Amor. A protagonista percebendo a falta de Deus percebe-se também faltante, se reconciliando com aquilo de mais primitivo nela, que passa a não se submeter por completo às representações simbólicas da Lei Social.

Tendo em vista que Outro/Amor/Deus que criara referia-se ao seu desejo não a realidade, assim ela constrói uma relação com o Outro/Amor/Deus mais Real e menos fantasiosa a partir de sua constatação “Ele não existe”.

3.2 O não humano e a pulsão de morte

A *Quinta História* (1971) é um dos contos presentes na coletânea *Felicidade Clandestina*, nele a história do assassinato de baratas é contado cinco vezes.

Esta história poderia chamar-se "As Estátuas". Outro nome possível é "O Assassinato". E também "Como Matar Baratas". Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem (LISPECTOR, 1971, p. 147).

Todas as cinco histórias são centradas na mesma narrativa doméstica: uma mulher que mata as baratas que invadem a sua residência com um veneno caseiro. É possível constatar uma compulsão à repetição na mulher, dentro da própria opção por contar a história cinco vezes, mas também pela opção de renovar a cada noite o

veneno contra as baratas. Freud (1914/2010) em *Recordar, repetir e elaborar*, aponta que há na repetição algo simbólico, que seria o retorno de algo passado ou recalçado que seria transferido para uma situação do presente.

No contato com a protagonista, a barata tem efeito similar ao estranho familiar. A narradora conta que “de dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila” (LISPECTOR, 1971, p. 147-148). Desse modo, as baratas seriam aquilo de mais oculto que, mesmo que presente dentro da casa e do cotidiano da narradora, causa nojo e estranhamento.

De acordo com Nascimento (2012), A Quinta história traz a “impessoalidade doméstica” da barata:

Essa outra forma quase informe em relação ao humano, ao mesmo tempo extremamente distante (na escala de valores atribuídos ao vivo, os insetos ocupam o último lugar, junto com vírus e bactérias) e próxima (a barata “habita”, apesar de tudo, os lares, convivendo como a alteridade no limite do suportável). As baratas, seres também plurais em tipos e formas, configuram o próprio estranho familiar (Un-heimliche, o in-familiar), sendo considerado o vivente mais antigo na face do planeta. É como se sempre tivesse havido baratas, bastando haver vida (NASCIMENTO, 2012, p. 18)

O não humano representado no conto pela barata infiltra-se no cotidiano da narradora, possibilitando um tornar-se mulher ao tornar-se barata. O ato de assassinar as baratas seria simbolicamente uma destruição necessária desse outro-e-si mesmo.

Pinheiro (2016, p. 93) aponta que ‘o ato de matar, sugere, metaforicamente que “o homem moderno opta tragicamente pelo embrutecimento da sua sensibilidade a fim de sobreviver”. Assim, o ato de matar as baratas significa matar-se, assassinar sua sensibilidade, ato que a narradora tem que renovar todos os dias repetidas vezes. Logo, lidar com a morte do Outro (baratas) é uma forma de lidar também com a própria morte simbólica da sensibilidade e dos afetos.

A primeira história tem um caráter instrucional, ao receber uma receita de como matar baratas, a narradora a prepara, levando à morte as baratas.

A primeira, "Como Matar Baratas", começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LISPECTOR, 1971, p.147)

Na segunda história que chama-se “O Assassinato”, a relação da narradora com as baratas adquire maior complexidade, perdendo o carácter instrucional, a relação da narradora com as baratas torna-se mais pessoal, agora ela demonstra seus desejos e suas vontades ao preparar o veneno. “Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje.” (LISPECTOR, 1971, p. 148)

Além das implicações dos próprios desejos no assassinato também é possível notar uma descrição das baratas como insetos perigosos, silenciosos e arredios.

A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. [...] De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranqüila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. (LISPECTOR, 1971, p. 148)

De acordo com Andrade, Cavicchioli, Martha (2014, p.105) há um duplo representado pela figura das baratas. Inicialmente, atentando-se aos aspectos de vida das baratas, é possível constatar uma existência vinda do térreo, o que permite que se pense que as baratas representam a profundidade no inconsciente. Não bastando elas virem do térreo elas ainda vão em direção ao “nosso lar”, provocando algo de estranheza e familiaridade. Isso reforça a hipótese de que as baratas seriam a representação de um duplo.

Freud (1919/2010) ao construir suas concepções sobre o *Unheimlich*, constata que na construção do Eu, lentamente forma-se uma instância especial que poderia se contrapor ao restante do Eu. Servindo de auto-observação e autocrítica podendo tornar-se familiar à nossa consciência ou no caso patológico do delírio de estar sendo observado tornaria-se isolado e dissociado do Eu. A existência dessa instância poderia dar ao restante do Eu um teor duplo.

Desse modo, há um duplo: Eu/barata, o ódio que tenho de mim/o ódio que tenho das baratas, a minha esperteza/a esperteza das baratas. Esse duplo que se dissocia e se associa, num jogo de eu e não-eu, vida e morte, humano e

não-humano leva a narradora a um ato falho, comparando sua esperteza à das baratas. “Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza” (LISPECTOR, 1971, p. 148).

Desse modo, o não-humano representado pela barata leva a narradora a um processo reflexivo não-dito ao longo do conto, a barata que precisava ser assassinada era o inseto ou a barata existente dentro da mulher? A barata que representa algo que sempre existiu na terra representaria também a impureza sempre existente dentro da narradora.

Assim, as baratas não são apenas insetos, tornam-se representantes de algo que emerge da profundidade psíquica da narradora, fazendo ressurgir algo familiar e estranho e que devem ser silenciadas. Meticulosamente a narradora prepara “o elixir da longa morte” (LISPECTOR, 1971, p. 148). De acordo com Andrade, Cavicchioli, Martha (2014, p. 102):

A barata é apenas um reflexo do sonho, que se renova todas as noites, mas um sonho avesso: o pesadelo – “é preciso matar cada barata que existe [dentro de mim?]” – pode ser esse o não-dito que latentemente pulsa nesse trecho do conto.

Assim, matar as baratas é equivalente a matar um pouco do duplo que esse estranho familiar apresenta à narradora, é assassinar um pouco o mal secreto que elas suscitam na personagem. Desse modo, há certa projeção na figura das baratas.

A terceira história possui um tom lírico. A narradora, para ambientar o leitor, transporta-o para outro espaço, Pompéia. As baratas dessa história adquirem ainda mais individualidade e subjetividade, como se cada uma delas possuísse efetivamente uma identidade, descrita sensivelmente pela autora.

A terceira história chama-se “Estátuas” e inicia com um resumo do que já é conhecido: a queixa das baratas, a receita e o preparo dela. “As baratas, fantasmas que, no imaginário popular, falam e caminham entre os vivos, ou, como na psicanálise, caminham por entre a gente, de um modo secreto ganham voz. Mas é uma voz que dura o tempo inexato de uma palavra perdida” (ANDRADE; CAVICCHIOLLI; MARTHA, 2014, p.104). Apesar de ser a terceira vez em que conta a história a narradora traz aspectos diferentes a história:

Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia (LISPECTOR, 1971, p. 148).

A terceira história chama atenção não apenas pela dramatização decorrente da morte das baratas, mas por que a narradora ao fazer isso faz da própria linguagem um drama, um teatro de vida e morte (NUNES, 1969). O tom dramático é perceptível na escolha das palavras que agora tocam profundamente o leitor, há um interesse da narradora em punir as baratas, pela noite de orgia:

Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmagô, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam (LISPECTOR, 1971, p. 148-149).

É perceptível que dentro da morte há a interrupção de uma história das baratas que na noite de verão cantavam as alegrias de noite. Essa interrupção do discurso das baratas, ou seu silenciamento acentuam o drama da linguagem (NUNES, 1969). A morte e o silenciamento das baratas problematizam “essa mesma linguagem, à medida que ela não é capaz de tudo dizer, fazendo-a oscilar como um dado turbilhonando no ar, entre a vida (dizer) e a morte (silenciar)” (ANDRADE; CAVICCHIOLLI; MARTHA, 2014, p. 104).

Após esse momento, parte-se para um processo descritivo da narradora, nele ela se coloca diante das estátuas brancas que tiveram o seu “de-dentro” morto. Matar as baratas é matar algo obscuro dentro da própria narradora. Além disso, interromper a vida das baratas é também interromper o direito ao gozo de uma perspectiva psicanalítica, apontando para uma satisfação que é interdita e ao mesmo tempo mediada pela linguagem (DUNKER, 2002).

Na quarta história, a narradora toma uma atitude drástica na tentativa de não sentir-se presa em uma eterna repetição, a de fazer a receita, embebedar as baratas com o elixir da morte e vê-las no dia seguinte tomando vida e novamente se movimentando pelos canos do edifício. É perceptível que há um questionamento da narradora sobre a renovação da população das baratas.

Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila-indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. (LISPECTOR, 1971, p.149)

É possível constatar que apesar da quarta história não ter um nome, ela adquire destaque na narrativa, pois é nela que ocorre uma passagem, uma travessia que pressuporia uma morte sacrificial: eu ou as baratas no jogo simbólico do eu ou minha alma. Há uma travessia da personagem na narrativa de sua história, partindo do “vício criminoso de matar baratas aos poucos para a virtude de uma ação bélica e genocida que eliminaria as monstruosas baratas e suas bocas gulosas sujas de branco. É a morte do desejo que está em jogo aqui,” (ANDRADE; CAVICCHIOLLI; MARTHA, 2014, p. 105). A narradora conta:

Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: "Esta casa foi dedetizada". (LISPECTOR, 1971, p. 149-150)

Assim, a protagonista passa por um processo de dedetização das duas casas: a física, com a morte das baratas e a casa subjetiva, sua construção como sujeito. O sacrifício da morte das baratas simboliza também o sacrifício que ela faz para matar aquilo de mais sombrio e indesejável que a habita.

A quinta história é breve, chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1971, p. 150). A narradora evoca Leibniz não por acaso, atribuindo um viés filosófico à última história.

Leibniz é conhecido por sua teoria das mônadas. Esse conceito trata de substâncias simples e eternas, que não se decompõem e submetem-se às próprias leis. De acordo com Edgar Marques (2004, p. 184), a Leibniz conclui que:

Deve haver em todos os corpos substâncias indivisíveis e incorruptíveis que sejam, e [...] ontologicamente responsáveis pela produção dos corpos. Essas substâncias indivisíveis e incorruptíveis devem, por uma questão de princípio, ser incorpóreas, sendo identificadas por ele às formas substanciais (MARQUES, 2004, p.184).

Logo, as mônadas possuem caráter similar ao das baratas no conto de Clarice. As baratas do conto, submetem-se às suas próprias leis, individuais e autônomas à quaisquer seres vivos. “Obscuras e insistentes, as baratas são ancestrais que nunca abandonam o mundo dos vivos, renovando-se em gerações desde tempos imemoriais, são dos fantasmas do inconsciente.” (ANDRADE; CAVICCHIOLLI; MARTHA, 2014, p. 105).

Andrade, Cavicchiolli, Martha (2014, p. 106) ao fazer uma análise das relações do texto clariciano com as concepções de Leibniz, aponta que para o filósofo os animais são dotados de alma. Leibniz detectou a inquietude de um animal diante de uma emboscada, algo que é praticamente imperceptível, mas que pode mudar o seu prazer em dor.

Essa colocação faz com que retornemos [...] à primeira história em que se marcou o fato de as baratas subirem do térreo, da base, portanto, para o apartamento. As baratas brotam do fundo dessa narradora e porque podem ser narradas, vivem e morrem. É muito interessante pensarmos, então, que a narradora de Clarice é um edifício. Em uma perspectiva onírica, sabemos de quem é o andar de baixo (das baratas). A única diferença entre a narradora e nós mesmos é esta. Ela sabe, assim como nós sabemos, de onde vêm as baratas. A diferença é que ela não sabe, mas nós sabemos, que o andar de baixo é sempre nosso, ou seja, *as baratas também somos nós*. (ANDRADE; CAVICCHIOLLI; MARTHA, 2014, p. 106).

Desse modo, o desejo pode se chamar barata. Há nas histórias um ato erótico de sedução das baratas, elas sucumbem à mortífera receita popular. Possibilitando uma reflexão existencial, as baratas são o desejo e o medo dele, a existência e sua repressão, a fantasia e a realidade, um jogo de vida e morte, no

qual as duas pulsões coexistem. Visto que ceder ao Eros apaixonadamente, como fazem as baratas ao veneno, é equivalente a ceder a Tântatos.

3.3 O não humano entre a realidade e o prazer

O conto *Uma esperança* (1971) retrata o diálogo de uma mãe e seu filho, diálogo este construído a partir do momento em que um inseto pousa em sua casa. A primeira pessoa a perceber a presença de uma esperança é a criança que logo anuncia:

Uma esperança! e na parede, bem em cima de sua cadeira! Emoção dele também que unia em uma só as duas esperanças, já tem idade para isso. Antes surpresa minha: esperança é coisa secreta e costuma pousar diretamente em mim, sem ninguém saber, e não acima de minha cabeça numa parede. Pequeno rebuliço: mas era indubitável, lá estava ela, e mais magra e verde não poderia ser. (LISPECTOR, 1971, p. 92)

Antes mesmo que a própria narradora constatasse uma similaridade entre a esperança que é um inseto e o sentimento de esperança seu próprio filho o faz: “Ela só tem alma, explicou meu filho e, como filhos são uma surpresa para nós, descobri com surpresa que ele falava das duas esperanças” (LISPECTOR, 1971, p. 92). “Parece que esperança não tem olhos, mamãe, é guiada pelas antenas” (LISPECTOR, 1971, p. 93). Esse entrelace entre o animal e o sentimento que é humano pode ser compreendido a partir do que Nascimento (2012) constrói sobre a obra de Clarice, de acordo com o autor, o infamiliar não humano é o que não se conhece de todo, mas que se percebe como parte íntima do sujeito e da humanidade. Contudo, o não humano não significa uma oposição ao humano, mas algo que faz parte estrutural do que chamamos de Homem, mesmo que ele não se identifique plenamente. Desse modo, “seriam as coisas, as plantas, os animais e as mulheres nos homens que a ficção clariciana nos convoca a pensar — esse é o verdadeiro chamado” (NASCIMENTO, 2012, p. 26).

Sem fazer oposição ao humano, esperanças coexistem e provocam processos reflexivos em todos que assistem a cena. No entanto, não só de esperança vive o conto e nem o Homem, logo, é introduzida a narrativa “a” aranha.

Foi então que farejando o mundo que é comível, saiu de trás de um quadro uma aranha. Não uma aranha, mas me parecia “a” aranha. Andando pela sua teia invisível, parecia transladar-se maciamente no ar. Ela queria a esperança. Mas nós também queríamos e, oh! Deus, queríamos menos que comê-la. Meu filho foi buscar a vassoura. Eu disse fracamente, confusa, sem saber se chegara infelizmente a hora certa de perder a esperança (LISPECTOR, 1971, p. 93).

Com a introdução de um novo inseto predador de esperanças, há também um novo não humano, que ameaça a fragilidade do inseto e dos sentimentos. A partir da relação entre a esperança e a aranha é possível construir uma ponte com a teoria psicanalítica em *Além do Princípio do Prazer* (1920/2010) quando o autor constrói uma distinção entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, constatando a intertroca existente nesses dois constructos.

O princípio do prazer refere-se a um esforço das instâncias psíquicas para evitar o desprazer, buscando a satisfação a todo custo, esse princípio é uma esperança, visto que o princípio da realidade “exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer” (FREUD, 1920/2010, p. 123). Prazer esse que pode nunca ser alcançado, que pode ser perfeitamente representado pela aranha, constante ameaça a esperança e ao prazer proporcionado por ela.

Passada a preocupação com o inseto, a narradora, introspectiva, faz reflexões sobre sua relação com o não humano do conto: a esperança.

Uma vez, aliás, agora é que me lembro, uma esperança bem menor que esta, pousara no meu braço. Não senti nada, de tão leve que era, foi só visualmente que tomei consciência de sua presença. Encabulei com a delicadeza. Eu não mexia o braço e pensei: “e essa agora? que devo fazer?” Em verdade nada fiz. Fiquei extremamente quieta como se uma flor tivesse nascido em mim. Depois não me lembro mais o que aconteceu. E, acho que não aconteceu nada (LISPECTOR, 1971, p. 94).

Percebe-se então um entrelace entre a esperança e a aranha, visto que, ao final, a esperança que pousa no ombro da protagonista não gera alterações em seu cotidiano e o que se constata é a falta e a insegurança, o mesmo que a aranha gera nos integrantes da família. A única distinção entre os dois insetos e o sentimento

que eles provocam de prazer/desprazer é a sutileza com que eles se apresentam. A esperança oferece algo para depois usurpá-lo, já a aranha se declara a todo tempo faltante e violenta.

Entregue ao desprazer, a constatação da narradora é que a esperança não se apresenta como completude e sim como falta. Lacan (1971/2009) entende que o sujeito se institui como falta-a-ser, pois na medida em que regulamentado pela falta, ele é condenado a satisfações sempre parciais, e são essas satisfações parciais que as esperanças que passaram pela vida da narradora lhe oferecem. A proximidade do seu desejo, representado pela esperança que pousa no braço não altera a realidade, constata apenas que somos seres incompletos e cerceados pelas barreiras morais e éticas buscando uma completude inexistente. A esperança, no fim, só reforça a incompletude, nada acontece.

Ao final do conto, diferente das outras narrativas até aqui analisadas, a transformação deriva-se de um processo de aceitação e de certa parceria com a falta. O simples fato de nada acontecer é tão transformador, que gera uma quebra de expectativa ao leitor, que acostumado a uma Clarice de grandes rupturas tem que lidar com uma de suas maiores frustrações: a ruptura com a esperança no Outro. Quando se espera no Outro como a narradora esperava na esperança muitas coisas podem acontecer, inclusive o nada. Lidar com a possibilidade do nada, é emancipar-se da sua fantasia.

4. A REPRESENTAÇÃO FEMININA E O NÃO HUMANO NA VELHICE

Esse capítulo propõe-se analisar uma Clarice inquieta com o lugar da mulher na velhice. Nos contos há o silenciamento e distanciamento de si das personagens, atitude necessária por vezes para suportar os mandos e desmandos impostos a elas por uma sociedade patriarcal.

O envelhecimento traz consigo certo papel de existência no mundo, o corpo velho é pouco valorizado e investido socialmente, o que pode gerar graves consequências para a construção psíquica desses sujeitos. As mulheres com tudo, vivenciam esse processo de desinvestimento social que já ocorre ao corpo envelhecido com maior intensidade.

Em sua escrita Clarice Lispector trouxe “à tona uma forte crítica à sociedade patriarcal e machista em que estava inserida (e que perdura até os dias atuais), além de revelar uma de suas maiores inquietações: a condição da mulher nessa sociedade” (MENEZES, 2017, p. 329).

A representação feminina em Clarice seria um modo de resistência à violência imposta à subjetividade, problematizando a assimetria das relações de gênero instituídas pelo sistema patriarcal. Nas entrelinhas da obra da autora “se descobriu uma escritora absolutamente inquieta com a violência, com a opressão em todos os seus níveis, com o lugar do feminino na sociedade” (MENEZES, 2017, p. 327).

No primeiro momento em *O não humano e a repressão do desejo*, a velhice será tratada sob a óptica da solidão a partir do conto *O grande passeio* (1971), Mocinha, a protagonista, perde todos os seus familiares e tem que vivenciar cotidianamente a dor da solidão e da dependência de outras pessoas para sua subsistência, contudo, uma viagem a Petrópolis realiza alterações em seu modo de vivenciar suas dores.

Já em *O não humano e o silenciamento*, será realizada a análise do conto *Os obedientes* (1971). Nessa narrativa, será analisada a grande influência do

patriarcado que oprime e submete a mulher anônima e de “idade crítica”, e como o não humano (o olhar e o espelho) transformam sua relação com a sua existência cotidiana.

4.1 O não humano e a repressão do desejo

O conto *O grande passeio* está compilado nas coletâneas *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971). Tem como personagem principal uma mulher idosa do Maranhão, que foi levada para o Rio de Janeiro com a promessa de aposentar-se, mas foi abandonada pela pessoa que a trouxe e passou a viver de caridade. A personagem é descrita como alguém que está sozinha no mundo, pois perdeu os dois filhos e o marido; fisicamente é caracterizada como uma velha sequinha, doce e obstinada, ela é conhecida por Mocinha, mas seu verdadeiro nome é Margarida.

A primeira constatação da narradora sobre a personagem é angustiante: ela “não parecia compreender que estava só no mundo” (LISPECTOR, 1971, p. 29). Tal ausência de consciência de si e de sua condição é também descrita quando a narradora fala sobre os restos de comida presentes na roupa de Mocinha: “no tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba [...] Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas” (LISPECTOR, 1971, p. 29).

É perceptível certa contradição no próprio nome da personagem, uma mulher idosa ser chamada de mocinha, apontando para a contradição entre vida e a morte. Esse jogo simbólico ocorre ao longo de toda a narrativa. De acordo com Gotlib (2013, p. 433) a história da “velhinha que vai para Petrópolis marca-se por uma ingenuidade sublime, neste nada-ser, nada-querer, nada-saber”. Mas por qual motivo a personagem demonstrava-se distante de si e apática?

Mocinha tinha um trauma, perdeu pai, marido e filhos, o silenciamento da solidão parece a forma que encontrou para manter-se viva. Freud, em *Além do Princípio do Prazer* (1920/2010), aponta para a necessidade de se pensar sobre o trauma. De acordo com o autor, “um evento como o trauma externo vai gerar uma enorme perturbação no gerenciamento de energia do organismo e pôr em movimento todos os meios de defesa” (FREUD, 1920/2010, p. 141). Tais movimentos de defesa desse trauma torna-se perceptível ao longo de toda a narrativa. Visto que por vezes a realidade parecia impor-se à Mocinha, que lacrimejava os olhos, mas rapidamente ela esforçava-se para retornar ao distanciamento que havia criado da trágica história de sua vida.

A profundidade do distanciamento criado pela personagem é tamanha, a ponto da voz narradora deixar isso perceptível ao optar por não dar nomes aos familiares mortos de Mocinha no primeiro momento em que toca nesse assunto delicado à protagonista. A personagem “tivera pai, mãe, marido, dois filhos. Todos aos poucos tinham morrido. Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um tênue veludo branco” (LISPECTOR, 1971, p. 29).

Mocinha vivia de algumas esmolas e dormia no quarto dos fundos de uma casa grande, em Botafogo.

Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais. De algum modo tinham razão. Todos lá eram muito ocupados, de vez em quando surgiam casamentos, festas, noivados, visitas. E quando passavam atarefados pela velha, ficavam surpreendidos como se fossem interrompidos, abordados com uma pancadinha no ombro: “olha!” Sobretudo uma das moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo. Sobretudo o sorriso permanente, embora a moça compreendesse tratar-se de um ricto inofensivo. Talvez por falta de tempo, ninguém falou no assunto (LISPECTOR, 1971, p. 30).

Goldfard (1997) aponta que o velho é o espelho do outro, o reconhecimento de um espelho negativo daquilo que não sou eu, algo que por vezes, gera certa angústia e inquietação nos moradores da casa: nos atarefados por se depararem

com uma idosa sem ocupações e pelas moças da casa por se depararam do o estranhamento da própria velhice feminina e desinvestimento social sobre ela.

Devido a essa inquietação causada pela presença de Mocinha, alguém cogitou mandar Mocinha para Petrópolis, pensando que talvez ela pudesse morar na casa da cunhada alemã e houve uma forte adesão dos integrantes da família. O plano seguiu seu curso e quando o filho da casa foi com a namorada e as duas irmãs passar um fim de semana em Petrópolis, Mocinha foi junto. A narradora conta que a personagem não dormiu a noite inteira.

A idéia de uma viagem, no corpo endurecido o coração se desenferujava todo seco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água. Em certos momentos nem podia respirar. Passou a noite falando, às vezes alto. A excitação do passeio prometido e a mudança de vida, de repente aclaravam-lhe algumas idéias. Lembrou-se de coisas que dias antes juraria nunca terem existido (LISPECTOR, 1971, p. 31).

A viagem parece abrir espaço para que algum estranhamento se infiltre no que há de mais familiar à personagem. Como já citamos, Nascimento (2012) recorre às construções de Freud (1919/2010) *unheimlich* (o estranho/ o inquietante) para definir algo que infiltra no cotidiano das personagens femininas escritas por Clarice, o termo refere-se a algo oculto que vem a tona, causando profundos processos reflexivos. O não humano simbolizado nesse conto pelo passeio, parece evocar Mocinha como sujeito e a convoca a vivenciar suas dores a muito tempo reprimidas. De forma abrupta ela começa a lembrar-se e do nome de seus filhos, de situações da vida cotidiana.

A começar pelo filho atropelado, morto debaixo de um bonde no Maranhão – se ele tivesse vivido no tráfego do Rio de Janeiro, aí mesmo é que morria atropelado. Lembrou-se dos cabelos do filho, das roupas dele. Lembrou-se da xícara que Maria Rosa quebrara e de como ela gritara com Maria Rosa. Se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar. E lembrou-se do marido (LISPECTOR, 1971, p. 31).

A partir deste momento em que a personagem começa a retornar a seu estado de consciência do seu passado reprimido, ela toma também consciência de que a cama em que dormia era dura e que tinha fome. Essa percepção indica no conto o início de um processo de inquietação que inicialmente é de dor psicológica com a perda de entes queridos e que perpassa também a dor física.

Já a caminho de Petrópolis, Mocinha começa a ter dificuldades para manter o afastamento necessário da dor, e do luto que vivenciou. “Nada dizia, sorria. Mas quando o automóvel deu a primeira arrancada, jogando-a para trás, sentiu dor no peito. Não era só por alegria, era um dilaceramento” (LISPECTOR, 1971, p. 32).

Tentou, contudo, retomar a fantasia: “Mocinha agora já recomeçara a sorrir”. Contudo, pareceu difícil mantê-la, e a protagonista começou a lembrar-se da filha: Maria Rosa. Foi então que finalmente começou a “não entender. Que fazia ela no carro? como conhecera seu marido e onde? como é que a mãe de Maria Rosa e Rafael, a própria mãe deles, estava no automóvel com aquela gente? Logo depois acostumou-se de novo” (LISPECTOR, 1971, p. 34-35).

É possível constatar um embate entre o princípio do prazer e da realidade, descritos por Freud (1920/2010), visto que há uma tentativa de suprimir a dor a todo e qualquer custo ignorando a realidade que se impõe à personagem a todo instante. Contudo, é a partir do princípio da realidade que Mocinha começa a não entender a sua condição e nem porque aceitava as caridades e o pouco que lhe era ofertado.

O embate que Mocinha trava com suas memórias dolorosas também apontam para dado rompimento com certa binariedade entre as memória boa e a memória ruim, tendo em vista que as duas surgem em um fluxo intenso de troca, há a saudade da filha que morreu e a raiva pela xícara quebrada, das roupas que o marido usava como uniforme e o paletó que usou no enterro dos filhos. Lidamos mal com a diferença, pois nos acostumamos a interpretá-la de forma opositiva, “a estrutura eventual do acontecimento clariciano, seu quase acontecer, vem interromper isso, desestruturando as oposições binárias, que não deixam de existir,

mas se tornam, no mínimo, problemáticas” (NASCIMENTO, 2012, p. 44). Dessa maneira, no conto, Clarice problematiza os limites impostos à nossa própria memória, dando à ela fluidez, e problematizando a ideia de que uma memória boa e ruim seriam apresentadas ao sujeito que lembra ou não lembra respectivamente. No caso da protagonista ela tem uma memória ruim justamente porque lembra daquilo que gostaria de não lembrar e isso é devastador.

Ao chegar em Petrópolis a Mocinha é “despejada na casa de desconhecidos, apenas observa, faminta, as pessoas se alimentarem fartamente, enquanto espera o dono da casa, que também não lhe aceita ali” (GOTLIB, 2013, p. 434). Ao chegar, o dono da casa a expulsa e Mocinha ainda retorna para agradecer o dinheiro que ele lhe ofereceu para retornar ao Rio de Janeiro. A falta de lugar dentro das casas das pessoas, assim como a falta de lugar que uma velhinha sem ninguém no mundo tem na sociedade a torna grata por qualquer esmola que recebesse, qualquer caridade simbolizava uma sobrevivência. Gotlib (2013, p. 434) também aponta que a velhinha, “essa “coisa” sem lugar representa uma figuração dos males sociais, pelo avesso. Por se encontrar fora do espaço convencional, aí é nada e ninguém. Até pela sua própria consciência, nada é, porque ela não existe”. Ao caminhar por Petrópolis, Mocinha começa novamente a retomar suas memórias:

Na rua, de novo pensou em Maria Rosa, Rafael, o marido. Não sentiu a menor saudade. Mas lembrava-se. Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Sorriu como se pregasse uma peça a alguém: em vez de voltar logo, ia antes passear um pouco. Um homem passou. Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda uma mulher, os homens. Não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos. A sede voltou-lhe, queimando a garganta. O sol ardia, faiscava em cada seixo branco. A estrada de Petrópolis é muito bonita (LISPECTOR, 1971. p. 37).

O passeio também marca o retorno de quando a protagonista “ainda era mulher”. A opção pelo uso da palavra “ainda” indica o não desejo sobre o corpo envelhecido, ou se é mulher ou velha. Ao final desse embate entre suas memórias e

a repressão que cria sobre a solidão e a dor que elas trazem, Mocinha, cansada, encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu.

É importante aqui ressaltar as duas mortes vivenciadas por Mocinha. Há a morte real que afeta seu corpo e que chega ao final do conto, mas há uma morte simbólica que é narrada de forma angustiante a todo instante. Condenada a viver em um mundo hostil e de mais-valia, a protagonista já tornava-se grata por qualquer sobrevivência (GOTLIB, 2013, p. 434). Desse modo, Mocinha já estava morta para a sociedade devido a sua total disfuncionalidade dentro da produção capitalista, que funciona dentro de uma cultura ocidental que valoriza corpos jovens e com força produtiva de trabalho. Em vista disso, é possível constatar vários traumas, o primeiro refere-se às grandes perdas e o luto que teve que passar em cada uma delas, o segundo, refere-se ao fato de ser entendida como um objeto não mais desejado pela sociedade na qual está inserida.

Para Goldfard (1997) o sujeito toma consciência que entrou no processo de envelhecimento quando passa a ter que elaborar as perdas que dele decorrem, como a perda do funcionamento do corpo e suas futuras impotências. Nesse momento, o sujeito passaria por um espelho negativo, no qual, o reflexo de si no olhar do outro não é mais imbuído de esperança e sim de declínio físico, desvalorização social e proximidade da morte. O olhar dos que perpassam a história de Mocinha rejeitando-a tem a função desse espelho negativo, evidenciando até certa angústia com a imagem do velho, uma experiência do não-reconhecimento: quanto ao corpo que envelhece: aquele que não sou eu e aquele que eu não quero ver em minha casa.

Contudo, o corpo, algo familiar, que nos constitui e nos pertence, pode vir a tornar-se esse estranho e ameaçador infamiliar a qualquer momento a partir do instante em que espie indícios de doenças e da morte, sinais do Outro em mim. A rejeição dos integrantes da casa por Mocinha deriva desse reconhecimento da morte do outro em si mesmo, a rejeição e a tentativa de esquecimento da própria história

de Mocinha deriva-se desse mesmo estranhamento: por meio dela a protagonista reconheceu que a morte dos seus entes queridos a tocava, estava assim, próxima da morte, era uma representação dela.

4.2 O não humano e o silenciamento do desejo⁵

O conto *Os obedientes* está compilado nas obras *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971) e é uma narrativa sobre a trágica história de um casamento legítimo, monogâmico e indissolúvel. O título dado à obra já dá indícios da monotonia de um casal obediente às normas sociais referentes ao matrimônio que têm sua relação baseada no tédio e na repetição da vida cotidiana. A autora, nesse conto, problematiza os papéis de gênero frente a um contrato institucionalizado que opera como dispositivo de controle e que, por vezes, é mais opressivo às mulheres.

Ao iniciar o conto, a narradora já alerta seus leitores sobre o perigo de se refletir sobre as construções da conjugalidade como um laço indissolúvel mediado não pelo amor, mas pela obediência. Por consequência, após cometer a imprudência de olhar profundamente esse contrato institucionalizado, já estão comprometidos — narrador e leitor — nos fatos e na tragédia subsequentes.

Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que, se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial?(LISPECTOR, 1971, p.81).

De acordo com Gotlib (2013, p. 433), acontecendo ou não o extraordinário, o conto é mais sobre “difusa repercussão” que “fato inicial”. Essa metáfora poderia ser usada também para o papel do leitor que, de repente, se vê mergulhado nessa

⁵ Esse capítulo é uma versão modificada do texto *Relações de gênero e conjugalidade no conto Os obedientes*, de Clarice Lispector, presente no livro *Corpo, velhice e relações afetivas*, 2021.

pungência”. Desse modo, a narradora leva o leitor a descobrir-se imprudente por parar um instante a mais do que deveria, a partir desse momento, afundados e comprometidos narrador-leitor-personagens, é impossível retornar de forma semelhante à superficial, ou seja, olhar com indiferença e impessoalidade a relação conjugal narrada. Pois, “já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher. E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem a sua sombra” (LISPECTOR, 1971, p. 82).

À sombra das palavras homem e mulher há as concepções dos papéis binários e normativos que deveriam ser interpretados por eles dentro do casamento: o de homem-marido-provedor e o de mãe-esposa-dona de casa. Para que fosse possível se submeter a essas normas rígidas foi construída uma relação pautada pela negação de tudo aquilo que subverte a ordem dos papéis conjugais a serem interpretados, pois eles tinham uma “vida de sentimentos honestos” (LISPECTOR, 1971, p. 83).

Destaca a narradora que “faltava-lhes o peso de um erro grave” (LISPECTOR, 1971, p. 86), faltava-lhes a transgressão das normas que regulavam os papéis de gênero a serem seguidos. Também faltava-lhes a noção da realidade e da tragicidade da relação e essa falta é materializada em uma falta da linguagem, aponta a narradora que “nada mais havia a dizer, pois assim o eram. Nada mais havia a dizer” (LISPECTOR, 1971, p. 83).

Retornando ao fato inicial, “cronologicamente a situação era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados” (LISPECTOR, 1971, p. 81). O anonimato dos personagens caracterizados apenas como um homem e uma mulher casados, dá inicialmente a narrativa aparente irrelevância das suas vidas que seriam um “fato a contar e esquecer” (LISPECTOR, 1971, p. 81). Contudo, o anonimato dessa história se funde com o anonimato de outras milhões de história, nas quais há uma pressão social instituída pelo patriarcado para garantir a indissolubilidade do casamento.

Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário. Às vezes arfante. (Tanto o homem como a mulher já tinham iniciado a idade crítica.) Eles abriam as janelas e

diziam que fazia muito calor. Sem que vivessem propriamente no tédio, era como se nunca lhes mandassem notícias. O tédio, aliás, fazia parte de uma vida de sentimentos honestos (LISPECTOR, 1971, p.83)

Pinheiro (2016) aponta que a repetição —vista em “diário, diário, diário” e o uso recorrente da palavra “tédio” — é um mecanismo ao qual Clarice Lispector recorre na maioria dos contos e é empregado como um fio condutor. De acordo com o autor, por trás de toda a simplicidade aparente dessa história há um cotidiano repetitivo de um casal que está padecendo ante o silêncio de uma relação há muito desgastada, tal silenciamento leva ao fim trágico de uma das personagens.

Pinheiro (2016) destaca que a repetição é um mecanismo que está presente desde sempre na criação das obras literárias, esse recurso tem sua relevância tanto para o artista que cria o objeto estético, quanto para o crítico que em sua análise visa extrair da obra suas possíveis interpretações. No entanto, o mesmo autor aponta que a repetição enquanto recurso literário pode agregar em si também fundamentos que a constituem como um tema interessante a psicanálise.

Freud em seu artigo *Recordar, Repetir e Elaborar* (1914/2010) descreve que pode haver nos sujeitos um bloqueio de certas impressões ou cenas vivenciadas, essa repressão funcionaria como recurso de defesa de si mesmo e dos afetos construído pelo sujeito, assim, quanto maior a resistência da mente, mais o ato de recordar e elaborar será substituído pelo ato da repetição. Percebe-se nos personagens que esse processo de resistência, alienação e submissão é tão grandioso que os leva a repetição da nobre tarefa de serem obedientes e anônimos. Assim, lutam bravamente para desviar e ignorar tudo aquilo que possibilita que a realidade venha à tona.

Tinham a compenetração briosa que lhes viera da consciência nobre de serem duas pessoas entre milhões iguais. "Ser um igual" fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta. O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus, como num clube de pessoas (LISPECTOR, 1971, p. 83).

Tão alienante e repressivo era o contexto em que os personagens estavam inseridos que qualquer sinal de liberdade era visto com maus olhos e logo os

momentos de encontro com a realidade eram reprimidos. É possível encontrar esse comportamento de repressão da realidade quando a narradora conta que o homem, ao tocar no fundo de seus sentimentos, “safava-se depressa, embora curiosamente a contragosto, pois a ausência da esposa era uma tal promessa de prazer perigoso que ele experimentava o que seria a desobediência” (LISPECTOR, 1971, p. 83).

Isso também ocorria com a mulher que apesar de viver na irrealidade se autorizava a sonhar e desejava que um homem viesse a resgatar.

A esposa, sob a fantasia contínua, não só chegou temerariamente a essa conclusão como esta transformou sua vida em mais alargada e perplexa, em mais rica, e até supersticiosa. Cada coisa parecia o sinal de outra coisa, tudo era simbólico, e mesmo um pouco espírita dentro do que o catolicismo permitiria. Não só ela passou temerariamente a isso como - provocada exclusivamente pelo fato de ser mulher - passou a pensar que um outro homem a salvaria. O que não chegava a ser um absurdo. Ela sabia que não era. Ter meia razão a confundia, mergulhava-a em meditação (LISPECTOR, 1971, p. 85)

Sob essa fantasia pode-se encontrar a ideia de amor romântico, que povoa os contos de fadas, nos quais a princesa é salva por um príncipe encantado. Não obstante, é importante ressaltar que o amor romântico não é construído na relação com a pessoa real mas sobre as imagens que se faz dela.

Damasceno (2008, p. 4) ao falar do amor romântico aponta que o sujeito deseja “tanto vivê-lo que, quando alguém o critica, provoca grande desapontamento [...] .A questão é que, por mais encantamento e exaltação que cause num primeiro momento, ele se torna opressivo por se opor à nossa individualidade”. De acordo com Miriam Pillar Grossi (2006) o amor romântico, na sua essência implica em uma desigualdade de gênero:

No amor romântico se trata da construção de uma narrativa, de um discurso da história do encontro de dois indivíduos. Mas essa narrativa é desigual, porque quem vai se entregar totalmente à relação é a mulher; o homem vai, na medida do possível, garantir sua vida sexual também fora do casamento. Tanto que um casamento, dentro deste modelo, é visto como um problema para o homem, pois o homem vai perder a sua liberdade, vai ficar amarrado a uma mulher para sempre. No modelo do amor romântico, a mulher tem que ter apenas um homem, porque quando se apaixona, se apaixona por um, vai casar com aquele, vai ficar com aquele para o resto da vida, apaixonada, envolvida, entregando o seu amor. (GROSSI, 1995, p.25)

Desse modo, ao abordar essas relações de gênero dentro do contexto do amor romântico e da conjugalidade torna-se inevitável abordar a dominação masculina e a subordinação feminina. Também Claudia Maia (2011, p. 132) assinala que amor romântico e heterossexual foi “um dos pontos de assujeitamento das mulheres na medida que o amor e ser amada por um homem foi construído como algo precioso que deveria ser buscado a todo custo, pois era a garantia de felicidade e de realização pessoal”. Assim, no conto *Os Obedientes* a ideia da personagem anônima de que alguém poderia salvá-la da vida conjugal, só subordina ainda mais as mudanças da sua vida a um homem, reforçando a ideia de que só se é feliz e completo com alguém.

A esse ponto de insatisfação com a relação, como esse casal obediente poderia subverter os valores dessa instituição “sagrada” que é o matrimônio? Mesmo que se cogitasse o surgimento de outro, a possibilidade real de um divórcio era sempre afastada para longe dos pensamentos dos personagens, sonhar então tornou-se uma forma de sustentar a vida de irrealidades que compartilhavam. Assim, “sonhadores, eles passaram a sofrer sonhadores, era heróico suportar. Calados quanto ao entrevisto por cada um, discordando quanto à hora mais conveniente de jantar, um servindo de sacrifício para o outro, amor é sacrifício.” (LISPECTOR, p. 1971, p.86).

O casal segue junto em sua vida de irrealidade, repetição e monotonia até o momento em que a mulher anônima ao morder uma maçã quebra o dente. Ao quebrá-lo e olhar no espelho, afoga-se na realidade e constata a falta de sentido em que está profundamente mergulhada e logo, ocorre o final trágico.

Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva - viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência (LISPECTOR, 1971, p.87).

De acordo com Evando Nascimento (2012) Clarice Lispector faz uso do não humano nos seus contos para questionar os limites do humano e contribuir com a

ruptura das barreiras construídas pela sociedade ocidental, assim, “o não humano literário questiona o saber organizado pelo universo do sentido e sua forma acabada, o significado, dentro de certa configuração histórica” (NASCIMENTO, 2012, p. 19).

Nascimento (2012, p. 20) ressalta, no entanto, que em sua narrativa Clarice não destrói o universo humano, mas o relança “anunciando o advento de outra forma, nem humana, nem anti-humana, mais além. O infamiliar não humano é o que ainda não se conhece de todo, mas que se percebe como parte mais íntima da antiga humanidade”.

Como já discutido anteriormente no primeiro capítulo o *unheimlich*⁶ freudiano, pode ajudar a compreender a questão que a personagem de Clarice constroem com o não-humano.

A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante (FREUD, 1919/2010, p.249)

Logo, o conceito se refere “a uma “inquietante estranheza”, levando Freud a interpretar *un-heimlich* (literalmente não familiar) como algo que no passado pertenceu à “casa” ou “lar” (*Heim*), foi expulso e retorna como estrangeiro, desestabilizante e questionador” (NASCIMENTO, 2012, p. 13).

Assim, sob essa perspectiva de Nascimento (2012) e apoiados nas perspectivas freudianas sobre o *unheimlich*, podemos encontrar na narrativa a infiltração de um não-humano ou infamiliar que leva a mulher a um processo reflexivo: a maçã. Esse fruto é utilizado no campo literário e diversos são os sentidos encontrados e que de certo modo se aproximam.

Da maçã, a fruta consumida por Adão e Eva; à maçã do Cântico dos cânticos que representa a fecundidade do Verbo Divino, seu sabor e seu odor. Trata-se em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que

⁶ Essa palavra pode se representar nas traduções das obras freudianas como o infamiliar, o estranho ou o inquietante.

ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.572, grifo nosso).

Assim, o ato de comer a maçã e se machucar com ela simboliza o quanto a personagem foi ferida ao deparar-se com o conhecimento das suas próprias frustrações e da vida conjugal de irrealidades. Desesperada por não poder se sustentar dentro da fantasia criada para permanecer no casamento, a personagem recorre ao espelho, numa tentativa de se reconhecer no seu reflexo, tendo em vista que não existe um eu que não passe pelo crivo do outro. Não obstante, ao olhar-se, a mulher se depara mais profundamente com as marcas da realidade em seu corpo, a idade e a cara pálida. Tudo aquilo torna-se insustentável.

De acordo com Freire (2015), a narradora leva o leitor a mergulhar nos acontecimentos e a assumir uma parcela da culpa diante do trágico destino da mulher sem nome que representa milhares de mulheres assassinadas pela fúria do gênero cotidianamente. A autora também aponta que nesse conto de Clarice Lispector também é possível entender o suicídio da anônima como uma forma de tornar todo o sofrimento particular em uma questão pública, obrigando quem mergulha na história a perceber as consequências advindas das opressões sofridas pelas mulheres anônimas submetidas obedientemente a uma relação conjugal infeliz.

Desse modo, o anonimato seria mais um sinal de como a moral patriarcal se inscreve nos corpos dos sujeitos, os sentenciando a uma subordinação.

Assim, o suicídio da personagem representa as consequências da violência da moral patriarcal que assassina tanto pela força real do gênero, caracterizada pelas histórias das mulheres que são assassinadas pelos cônjuges no ambiente doméstico, quanto pela força simbólica do gênero, caracterizada pelas histórias das mulheres que tiram as próprias vidas para se libertar do regime de aprisionamento e dominação a que são submetidas nas relações conjugais. (FREIRE, 2015, p. 56)

Contudo, é importante ressaltar que mesmo de meios distintos nessas duas formas de violência — força real do gênero e força simbólica do gênero — é o patriarcado que mata. Logo, o conto *Os Obedientes* questiona de modo muito peculiar a forma com que o modelo de conjugalidade tradicional torna assimétrica as

relações de gênero, ofertando o papel identitário de dominador ao homem e de dominada à mulher. No entanto, apesar de ocuparem esses espaços dentro da relação, há algo que transcende a ela, e nessa instância movida pelos interesses monetários, religiosos e políticos há uma subordinação de ambos dentro de uma conjugalidade indissolúvel (MAIA, 2011). Assim, o matrimônio torna-se uma prisão da qual se sai apenas morto.

As personagens femininas da obra de Clarice Lispector, fogem do *script* dado a elas pela sociedade patriarcal, na qual elas estão inseridas. Esse *script* imputa a elas o casamento, a loucura e a morte como destinos a serem traçados e que incorporam a visão da mulher como a ressentida, a responsabilizada, a infeliz e a marginalizada.

Assim, no conto *Os obedientes* e em diversas outras obras de Clarice Lispector, o casamento, a loucura e a morte, adquirem significados transgressores e descrevem as saídas encontradas pelas mulheres para existir como sujeitos em uma sociedade opressora que impõe de forma voraz o seu assujeitamento. Esse assujeitamento é reforçado pelos papéis identitários exercidos nas relações de gênero, que dentro de uma tradição ocidental, por oposição binária, forçam a mulher ocupar o lugar de passividade e o homem de certa atividade.

O efeito da opressão foi tamanho que, cansada de esperar passivamente, a personagem anônima do conto recorre à morte. Assim, os efeitos do patriarcado matam a mulher já em vida, a submete a um matrimônio infeliz e uma vida de silenciamento dos seus desejos, essa morte subjetiva em vida culmina na morte real da personagem ao fim do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de cada capítulo foi possível perceber que o não humano coloca em questão os limites impostos pelas investidas sociais à representação feminina do corpo, desejo e sexualidade. Tais rupturas encontram-se presentes dentre as representações femininas de todas as faixas etárias.

Na infância, analisada a partir dos contos *Felicidade Clandestina*, *Cem anos de Perdão* e *Restos de Carnaval* verifica-se como o não humano atua na vida daquelas crianças, interferindo na narrativa delas quando mulheres adultas, algo que ressignifica suas relações, sendo elas amorosas ou não. Em todos os contos analisados, há em comum as perspectivas sobre a infância, tendo como centro narrativo crianças em situação de vulnerabilidade financeira que são colocadas frente à falta, a qual se apresenta com a impossibilidade de um livro, a ausência de um olhar que possibilite a suspensão do adoecimento da mãe, ou a escassez de condição para ter um palacete com rosas e pitangas.

Diante dessas impossibilidades, as crianças se desdobram para encontrar algum espaço possível dentro da realidade que as circunscreve. Todas essas experiências vivenciadas possibilitam, contudo, que elas tornem-se outra: uma amante com seus livros, uma rosa ou uma pitanga.

No que concerne a vida adulta, há representações femininas de personagens que tornam-se voluntariamente mulher-objeto como tema principal na análise dos contos *Perdoando Deus*, *A quinta história* e *Uma esperança*. A condição de alteridade proporcionada pelo não humano (rato, barata e esperança) as submerge em um processo reflexivo, sobre sua condição humana, sobre seu desejo e sobre a falta do Outro.

Ao longo das análises realizadas sobre as representações femininas e o não humano na vida adulta é possível inferir os efeitos do reconhecimento da falta do

Outro que o não humano causa na vida das mulheres. No conto *Perdoando Deus* o rato morto causa espanto, mas também questionamentos da narradora em relação a existência de Deus, sua constatação final é da inexistência do Outro/Deus, tendo em vista que sua existência estaria completamente pautada em seu desejo.

Já em *A Quinta história* o efeito do não humano representado pelas baratas gera na personagem um comportamento compulsivo: ao repetir todos os dias a mesma história, a mulher visava findar a existência daquele inseto que, no final passa a representar tanto o prazer quanto o desprazer à mulher, sua constatação é simples, sempre insatisfeita com o resultado, ela volta a repetir insistentemente, mas as baratas, assim como o desprazer não deixam de existir, mesmo que a protagonista deseje muito.

Por fim, *Uma Esperança* questiona os limites do nosso desejo e nos leva a constatar a incompletude que há nos sujeitos mesmo que haja a esperança. O não humano não atribui significado ao muito e pelo contrário questiona o significado dado a ele. Ao final, a constatação que se tem é da solidão, pois mesmo que uma esperança pouse em sua vida, ela não te oferece nenhuma garantia de transformação cotidiana. Contudo, o reconhecimento da solidão também é transformador, visto que possibilita que a protagonista deixe de demanda do Outro e construa outras possibilidades para a sua vida, inclusive a possibilidade de que nada aconteça.

No contexto da velhice, por meio dos contos *O grande passeio* e *Os obedientes*, é possível perceber como a partir do não humano Clarice faz duras críticas à sociedade patriarcal e machista em que se inseria, deixando o leitor inquieto com a condição da mulher na sociedade, em especial a mulher na velhice. Em *O grande passeio* a figura de Mocinha representa a marginalização do corpo envelhecido, que é rejeitado, pelos moradores da casa em que ela vivia. Em *Os obedientes* a representação da mulher envelhecendo lentamente em uma união matrimonial infeliz traz à pauta questões referentes ao casamento dentro de uma sociedade patriarcal, que condena os corpos a uma vida de infelicidades, obrigações e subserviências.

Comum aos dois contos analisados nesta etapa da vida está o final trágico das personagens. Contudo, os finais são tão trágicos quanto a vida de irrealdade

dessas mulheres. Mocinha, a personagem principal de *O Grande Passeio* (1971), vivia a irrealidade de sua própria ingenuidade, carregada e abandonada, vivia à margem da sociedade e à margem da família que era dona da casa onde morava. Vivia a irrealidade para suportar a dor das perdas do pai, do marido e dos filhos, viver a irrealidade era a única forma de viver e não permitir que o sofrimento a aniquilasse.

Já a personagem anônima de *Os Obedientes* (1971) vive um casamento monogâmico e indissolúvel que tem como efeito o seu silenciamento, a irrealidade então se impõe como forma de manter-se nesse “clube de pessoas”, ao qual o casamento a submeteu.

Desse modo, Clarice traz nos contos tanto a morte real, dada pelo final trágico das protagonistas, quanto a morte simbólica das personagens que, para suportar os efeitos de uma sociedade ocidental e patriarcalista que marginaliza os velhos e as mulheres divorciadas, morrem subjetivamente, são silenciadas e reprimidas.

À guisa de aproximar a leitura feita de Clarice Lispector aos dias que vivemos mostrando a atualidade de sua ficção sobre o não humano, gostaria de abrir uma via de discussão sobre a pandemia causada pelo coronavírus.

O vírus se instaurou em 2020 mundialmente como um certo não humano na vida cotidiana, causando fortes alterações e abalos. Tornou-se rotina o uso de máscara, álcool em gel e outros cuidados. De acordo com Boaventura de Souza Santos (2020) o sentimento causado pela pandemia é um medo caótico generalizado e a morte sem fronteiras que é causada por um inimigo invisível. O autor ainda compara o vírus à uma experiência divina: o vírus seria um invisível todo-poderoso, onipresente, onipotente que se infiltra no corpo dos sujeitos.

Contudo, apesar da pequenez que chega a torná-lo invisível, o vírus nos esmaga, assim como o pequeno rato ruivo esmaga as crenças da protagonista de *Perdoando Deus* (1971) de Clarice Lispector. Assim, todas as nossas certezas são questionadas e começamos a ter que lidar com um mundo de incompreensões e ausência de garantias.

O estranho e inquietante vírus também provoca mudanças profundas no cotidiano das mulheres. Devido a uma concepção social de que as mulheres devem

exercer atividades de cuidado tanto em casa quanto nas profissões em que são majoritariamente enfermeiras, assistentes sociais, professoras, as mulheres têm vivenciado na pandemia um apagamento e sobrecarga. O cuidado do outro passa a ser uma “obrigação” dentro e fora das instituições. Com as crianças e outros familiares 24 horas em casa, o estresse recai majoritariamente sobre as mulheres.

O não humano descrito por Nascimento (2012) nas obras de Clarice tem caráter transformador e emancipador do Outro. Contudo, nem toda transformação necessariamente significa um processo de emancipação, o não humano representado pelo vírus propicia a transformação da realidade, mas isso não significou uma emancipação feminina. Ao contrário do que se encontra nas obras literárias, a transformação gerada por esse não humano não impulsiona avanços e sim retrocesso nas conquistas feministas. Assim, o vírus e o momento de exceção que ele provoca são utilizados como justificativa de opressão e silenciamento das mulheres.

Na pandemia, o não humano mostra a sua outra face, a do reconhecimento da falta e da desesperança, assim como mostra-se à narradora em *Uma esperança* (1971) que, ante o pouso de uma pequena esperança em seu braço, ou como constata a protagonista em *Perdoando Deus* (1971), quando constata que inventa Deus como uma forma de fugir de si mesma. Contudo, a falta de esperança não paralisa em momento nenhum a luta e a inquietação das protagonistas escritas por Clarice, assim como, não deve paralisar a luta cotidiana das mulheres em sociedade na busca incessante por existência.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Gustavo da Silva; CAVICCHIOLLI, Eduardo Henrique Bezerra da Silva; MARTHA, Diana Junkes Bueno. As baratas da existência ou a Epopéia da morte em A Quinta História de Clarice Lispector. **Revista Ágora**, Vitória, n. 19, 2014, p. 96-108.

BATAILLE, Georges. **O erotismo** (1957). 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BEZERRA, C. C. Clarice Lispector: acontecimento, Deus e literatura. **HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 15, n. 48, p. 1504-1524, 31 dez. 2017.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. *in*: BRANDÃO, Izabel (org). **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas** (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

GOLDFARD, Delia Catullo. **Corpo, tempo e envelhecimento**. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Clandestina Felicidade: Infância e Renascimento na Obra de Clarice Lispector. **Revista Cerrados**. Brasília, v.16, n.24, p. 73-95, 2007.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Clandestina Felicidade: Infância e Renascimento na Obra de Clarice Lispector. **Revista Cerrados**. Brasília, v.16, n.24, p. 73-95, 2007.

FREIRE, Pollianna de Fátima Santos. **Entre o impasse e a Transgressão: a representação da conjugalidade em narrativas de Clarice Lispector, Lygia Fagundes e Cíntia Moscovich**. Dissertação (mestrado) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). *in*: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos** (1917-1920). Obras completas vol.14. Tradução Paulo César de Souza. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-283.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** (1900). Obras completas vol.14. Tradução Paulo César de Souza. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). *in*: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros**

textos (1917-1920). Obras completas vol.14. Tradução Paulo César de Souza. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-283.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em uma autobiografia (“o caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 193-209.

FREUD, Sigmund. Sobre a Sexualidade Feminina. in: FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos** (1930/1936). Obras completas vol.18. Tradução Paulo César de Souza. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 372-398.

FREUD, Sigmund. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess** (1887-1904). Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GIMENES, Juliana França Gonçalves. **Clarice Lispector e a linguagem** : memórias metaforizadas em Felicidade clandestina, Restos do carnaval, Cem anos de perdão. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: MUZART, Zahidé L.; BRANDÃO, Izabel. **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003, p. 19-72.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: Uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

GONÇALVES, Patrícia Magazoni. **A voz narrativa e a memória**: a busca pela identidade pelas protagonistas de Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector e de Lives of girls and women, de Alice Munro. Dissertação (mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp. São Paulo, 2013.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. **O homem da areia** (1817). Tradução de Ary Quintella. In: Sabino, Fernando (org.). Rocco Digital, 2012.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LACAN, Jacques. Seminário 11: **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

LACAN, Jacques. Seminário 20: **Mais, ainda** (1972/1973). Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, J. Seminário 18: **De um discurso que não fosse semblante** (1971) . Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. Seminário 19: **...ou pior** (1971-1972). Tradução de Andrea Tenorio Diniz Gonçalves. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, J. Seminário 20: **mais, ainda** (1972-1973) . Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LAQUEUR, Thomas. **Inventado o sexo: corpo e gênero dos gregos à Freud**. Tradução de Vera Whately. 1ª ed, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MARQUES, Edgar. **Corpos e mônadas na metafísica madura de Leibniz. O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 183-194, sep. 2004. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/194>>. Acesso em: 18 dez. 2022.

MENEZES, Alana Regina Sousa. A tragédia de Clarice - mulher, punição e silêncio. in: SILVA, Natali Fabiana Costa; CRUZ, Lua Gill; TATIM, Janaína; PEREIRA, Marcos Paulo Torres (orgs). **Mulheres e a Literatura Brasileira**. Macapá: UNIFAP, 2017.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, uma biografia. tradução José Geraldo Couto. 1. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

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

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p.9- 42, jan. 2000.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre** (1969). São Paulo: Editora 34, 2009.

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

SAFATLE, Vladimir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

SOARES, Lenice Alves. **Das Unheimliche ou “O estranho”, de Freud**. Revista Abusões, n.10, p. 9-39, 2019.

TORRES, Bolívar. Clarice Lispector, 100 anos: amigas relembram intuições, dramas e diferenças geracionais. **O Globo**. 05 de Dezembro de 2020. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/clarice-lispector-100-anos-amigas-relembra-intuicoes-dramas-diferencas-geracionais-24782404>> Acesso em: 21 de fevereiro de 2021.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina**. 2ª ed, Caxias do Sul: Edusc, 2013.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI**. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p.105-116, jul-dez, 2009.

