



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

TATIANNE DE FARIA VIEIRA

**GESTOS E APRENDIZAGENS RUMO AO PRAZER: o sujeito
feminino em uma (re)invenção de si**

Florianópolis-SC
2020

TATIANNE DE FARIA VIEIRA

**GESTOS E APRENDIZAGENS RUMO AO PRAZER: o sujeito
feminino em uma (re)invenção de si**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da Universidade
Federal de Santa Catarina para a obtenção
do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Pedro de Souza, Dr.

Florianópolis-SC
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vieira, Tatianne de Faria
Gestos e aprendizagens rumo ao prazer : o sujeito
feminino em uma (re)invenção de si / Tatianne de Faria
Vieira ; orientador, Pedro de Souza, 2020.
145 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura. 3. Clarice Lispector. 4.
Subjetividade. 5. Prazer. I. Souza, Pedro de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Tatianne de Faria Vieira

Gestos e aprendizagens rumo ao prazer: o sujeito feminino em uma (re)invenção de si

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Pedro de Souza, Dr.

PRESIDENTE

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. (a) Dilma Beatriz Rocha Juliano, Dr.(a)

Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Prof. Sandro Braga, Dr.

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.(a) Tânia Regina Oliveira Ramos, Dr.(a)

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura.

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Pedro de Souza, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2020.

*Às mulheres que habitam nossos corpos.
Às mulheres que se elaboram mulheres em sua jornada.*

AGRADECIMENTOS

Tecendo a manhã
(João Cabral de Melo Neto)

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

Há, em mim, uma gratidão que me toma por inteiro. Leio e releio este texto, fruto da pesquisa que desenvolvi, e só há uma possibilidade: não se faz uma pesquisa, não se escreve e não se defende uma tese de doutorado sozinha. Se o poeta fala dos galos que, com seus gritos lançados, apanhados e relançados, vão tecendo a manhã, esta tese não teria se materializado sem as mãos fortes, que não apenas me empurraram, como me seguraram e também me acolheram. Mãos que, simplesmente, diante de minha decisão de trilhar essa jornada, não me julgaram e não tentaram me impedir. Ao contrário, apanharam meu grito e o lançaram a outras mãos, formando uma trama de apoio, de força, de pesquisa, de luta.

Obrigada, Clarice Lispector e Lóri, por me permitirem caminhar com vocês, através da escrita desse romance, que me atravessou e me cindiu.

Obrigada, Pedro, meu querido orientador e, agora, amigo, por ter acolhido a mim, esta estranha estrangeira nesta terra, acreditando e me orientando da forma mais doce e gentil. Eu não poderia ter tido melhor e mais humano orientador.

Obrigada, mãe (Sebastiana), pai (Altamiro), Saara e João Victor, meus irmãos. Sei que a distância mexeu conosco, nos fez aprender a viver longe, a cuidar um do outro com mais amor. Sei que não foi fácil aceitar minhas decisões, mas sei também da força que representa o apoio de vocês, a ajuda na jornada de ir e vir, de voar, ministrar aulas, estar na universidade, tudo tão distante, tão corrido. Vocês me soltaram no mundo, me deixaram ir, mas sempre foram cuidadores de mim, em uma sinfonia de galos tecendo a manhã. Obrigada pelas mãos dadas que nunca me prenderam. Saara, obrigada pela fé em mim, por me olhar com orgulho e me acolher.

Obrigada, Michelly, Maloní, Thaísa e Ciro, quarteto de amigos que me incentivaram a romper a dor, a superar as perdas e a recomeçar. Mi, obrigada, minha amiga, pelo cuidado de irmã que você teve comigo, pela acolhida em sua casa, toda semana, pelas idas à rodoviária me buscar para que eu não andasse vinte minutos debaixo do sol escaldante da Cidade de Goiás e não chegasse ao campus ainda mais cansada do que já estava da longa viagem, semanal, de Santa Catarina a Goiás, para estar com minhas e meus alunos. Obrigada, especialmente, pela alegria que você trouxe a essa jornada, fazendo “arte” comigo.

Obrigada a minhas alunas e alunos que torceram por mim. Não foram todos porque nem todos tinham a consciência da importância de se resistir estudando, mas foram muitas e muitos. O orgulho que alguns de vocês sentiam de mim foi fôlego para continuar.

Obrigada aos amigos que essa jornada em Santa Catarina me deu: Matheus, Eduardo, Letícia, Gabriela, Maia, Norma, Rosane. De vocês tive afetos, apoio e comida quente. Cada um, a sua maneira, fez parte dessa jornada. Obrigada à Patrícia Chanelly, minha amiga de Goiânia, da UFG, que me recebeu aqui e sempre foi uma grande incentivadora dessa travessia.

Obrigada, também, a quem não acreditou, a quem, ao invés de pegar o grito de outro galo e lançá-lo a outro, se silenciou. Obrigada a quem tentou colocar mais obstáculos do que a trajetória já tinha. E sou sinceramente grata porque isso me tirou da zona de conforto, me desafiou, me fez agir.

Obrigada aos professores Cláudio Cruz, Tânia Regina, Eduardo Capela, Rosana Kamita e Pedro de Souza pela riqueza das reflexões nos cursos compartilhados conosco, alunos do Programa de Pós Graduação em Literatura. Obrigada professoras Simone Schmidt e Rosana Kamita, pelas contribuições tão pertinentes, respeitadas e ricas na Qualificação. Obrigada professoras Tânia Ramos

e Dilma Juliano e professor Sandro Braga pela leitura respeitosa, tão rica em contribuições e tão acolhedora com que vocês leram minha tese para a defesa. Obrigada, professor Jair, pelo apoio gratuito e carinhoso na logística virtual de uma defesa em plena pandemia.

Definitivamente, não se pesquisa, não se escreve e não se defende uma tese sozinha. Fui acolhida, tive mãos firmes me segurando, me incentivando a ir adiante, tive afetos, tive ouvidos, tive vozes. Todos vocês são parte disso de alguma maneira. Essa tese foi construída a muitas mãos.

Obrigada!

RESUMO

O prazer, acontecimento que atravessa o sujeito, o cinde e o desconstrói, é o ponto central que move esta pesquisa de Doutorado. Parte-se do romance de Clarice Lispector – **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres** – como a possibilidade de ter, ali, na experiência da personagem Lóri, a elaboração de uma ética do prazer: Lóri, ao colocar-se em uma jornada de aprendizagem, faz um exercício de si sobre si mesma, em um processo de reelaboração de si e de transformação como sujeito, atingindo um certo modo de ser e de agir diante da possibilidade de ser sujeito do seu prazer, de escolher ter e experienciar o prazer e a alegria – experiências de si que se dão consigo mesmo enquanto sujeito, com seu corpo e na relação com o outro. Esse processo a que Clarice Lispector imerge Lóri exige dela uma atitude que dialoga com o que Michel Foucault entende como atitude de modernidade: a elaboração de uma maneira de pensar, de sentir, de agir e de se conduzir diante do e no prazer. Essa atitude exige do sujeito uma postura de transgressão de limites, sendo atravessado e de-subjetivado para tornar-se outro sujeito. Do mergulho no prazer e na alegria não se sai o mesmo de outrora.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Prazer. Experiência. Limites. Subjetivação.

ABSTRACT

The pleasure, event which crosses the individual, divides and deconstruct it, it is the focus that moves on this doctorate research. Beginning with Clarice Lispector's novel – **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres** – as a possibility to have, in it, in the experience of the character Lóri, the elaboration of an ethics of pleasure: Lóri, when stands herself into a learning journey, does an exercise of her in herself, in a process of reelaboration and transformation as a subject, reaching a certain manner of be and act through out the possibility to be a person of her pleasure, that chooses have and experience the delight and joy – experiences of herself as a subject, with her body and also in relation to the other. This process in which Clarice Lispector immerses Lóri demands her an attitude that converses with what Michel Foucault understands as an attitude of modernity: the elaboration of a way to think, feel, act and conduct herself in front of and in the pleasure. This posture demands from the subject a bearing of breach of limits, crossed and de-subjected to become another subject. Plunge into pleasure and joy it will not be the same as before.

Keywords: Clarice Lispector. Pleasure. Experience. Limits. Subjectivity.

SUMÁRIO

1 UM COMEÇO.....	12
2 A ESCRITA COMO GESTO, MOVIMENTO E EXPERIÊNCIA DE SI	22
2.1 A ESCRITA É UM PERIGO, UM VÍCIO, UMA EXPERIÊNCIA. A ESCRITA É JOGO.....	25
2.2 CLARICE COLOCA-SE EM JOGO. CLARICE ESCREVE.....	27
2.2.1 Clarice e sua relação com o romance: detestável e mal feito?	52
2.3 LÓRI TAMBÉM ESCREVE E, AO ESCREVER, BUSCA-SE ENQUANTO SUJEITO	60
2.3.1 Corpo-casa livre: primeiras percepções de um sujeito cindido	62
2.3.2 Silêncio: de si e da escrita. Escreve-se em silêncio.....	70
2.3.3 Papel vazio e uma lista de coisas que Lóri podia fazer.....	74
3 LÓRI E A ELABORAÇÃO DE SI: O VIVER FEMININO, OS LIMITES E AS ULTRAPASSAGENS.....	77
3.1 QUEM SOU EU? A GRANDE INQUIETAÇÃO QUE IMPULSIONA TODOS OS GESTOS.....	83
3.1.1 O corpo que sai e chega. A geografia que constitui e rompe.....	87
3.1.2 Da movência geográfica para a relação movente com o Deus.....	100
4 LÓRI E SUA MÁSCARA CRESTADA: MULHER PLURAL E NUNCA PORNOGRÁFICA.....	110
5 CONSIDERAÇÕES: NADA FINAIS, CONTÍNUAS, EM MOVIMENTO, EM DOIS-PONTOS	130
REFERÊNCIAS.....	139

1 UM COMEÇO...

Quando li **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**¹, romance de Clarice Lispector, com foco já na pesquisa, lia-o induzida pelo título, em especial pela segunda parte, “O Livro dos Prazeres”. Ainda sob a influência da leitura da obra **Variações sobre o prazer**, de Rubem Alves, que fora meu objeto de pré-projeto de pesquisa para a entrada no Doutorado, eu procurava no romance a emergência de um discurso sobre o prazer, vindo de uma voz feminina. Nada contra Rubem Alves, muito pelo contrário, sua obra é de uma profundidade e leveza incríveis, mas eu queria trabalhar com uma mulher, com uma voz de mulher falando do prazer buscado, vivido, experienciado por uma mulher. As primeiras leituras do romance, as primeiras pesquisas e indagações emergiram impulsionadas por esse desejo e essa influência e pela vontade de pensar e escrever sobre o prazer feminino, expresso ali, nas linhas e entrelinhas da Literatura. Válidos, mas eram motivadores que me cegavam. Inquietação sem rumo, lia e relia a obra, mas não encontrava ali a pesquisa. Talvez eu procurasse, no romance, respostas que não estariam ali. Antes, talvez procurasse por perguntas que não estariam ali. Tudo ressignificado pelo medo de enfrentar Clarice, ou de enfrentar o cânone da crítica literária. Um ponto era certo: haviam fatores que me impediam de ver, de perceber ali as indagações que conduziriam a pesquisa. Deixei-a de lado, resisti várias vezes e o quanto pude, mas já estava alfinetada, costurada à Clarice e à Lóri, a mulher-aprendiz ou a mulher da aprendizagem dos prazeres. Não houve outro caminho: estávamos, as três mulheres, de algum modo, alinhavadas nessa escrita sobre o prazer. Segui o caminho e Clarice e Lóri seguiram também comigo.

As leituras e as disciplinas que cursei durante o Doutorado foram me mostrando um outro caminho possível, talvez o mais possível, dentro da jornada de Lóri: não era o prazer vivido ou elaborar um discurso sobre o prazer o foco de Clarice, mas o trajeto, a caminhada de um sujeito, atravessando limites e sendo atravessado por uma série de discursos e experiências de si, rumo à experiência do prazer, desse prazer que não está dado, mas que nasce e, nascendo, dói tanto no peito.

O prazer, esse acontecimento que atravessa o sujeito, o cinde e o desconstrói, é, portanto, o ponto central que move esta pesquisa de Doutorado. Parto do romance

¹ O romance fora publicado no findar de 1969. Aqui, utilizo a edição de 1998.

de Clarice Lispector – **Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres** – como a possibilidade de ter, ali, na experiência da personagem Lóri, a elaboração de uma ética do prazer: Lóri, ao colocar-se em uma jornada de aprendizagem, faz um exercício de si sobre si mesma, em um processo de reelaboração de si e de transformação como sujeito, atingindo um certo modo de ser e de agir diante da possibilidade de ser sujeito do seu prazer, de escolher ter e experienciar o prazer e a alegria – experiências de si que se dão consigo mesmo enquanto sujeito, com seu corpo e na relação com o outro.

Esse processo a que Clarice imerge Lóri exigem dela uma atitude a que, me parece, dialoga com o que Michel Foucault entende como atitude de modernidade: a elaboração de uma maneira de pensar, de sentir, de agir e de se conduzir diante do e no prazer. Essa atitude exige do sujeito uma postura de transgressão de limites, sendo atravessado e de-subjetivado para tornar-se outro sujeito. Do mergulho no prazer e na alegria não se sai o mesmo de outrora. Está aí a hipótese que incomoda, que impulsiona, que me toca: Clarice teria elaborado, com seu gesto de escrita e com sua escrita mesma, a narrativa, uma determinada maneira de ser e de agir do sujeito em relação ao prazer, em especial o feminino, trazendo à superfície um dizer verdadeiro a respeito, não apenas desse prazer, como também da constituição desse sujeito pela via do aprender a ter alegria e prazer. Como consequência dessa elaboração, Clarice coloca diante de nós a mulher como uma construção e não como uma característica inerente a um corpo que nasceria mulher, mas se constrói, se constitui mulher.

Daí, emergem algumas indagações: como Clarice, a partir de seu gesto de escrita do romance **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**, elabora um dizer verdadeiro a respeito do prazer feminino e da constituição desse sujeito pela via do aprender a ter alegria e prazer? Como essa atitude da mulher-sujeito Lóri – diante de si, de seu corpo e dos limites que a constituem – a atravessa e a dessubjetiva, em um processo de subjetivação do feminino?

Para mergulhar nessa escrita e buscar as possíveis respostas a essas e outras questões que surgem, proponho pesquisar e desenvolver uma reflexão em torno dos seguintes pontos, que serão discutidos e desenvolvidos em seus respectivos capítulos:

1. o gesto de escrita de Clarice Lispector como uma atitude de modernidade, de transgressão aos limites impostos pela literatura canônica e de transgressão ao modo como escrevera até ali e a relação dela com o

romance: a nota, à abertura, que nos alerta a respeito da liberdade maior que o romance lhe pedira e ela tivera medo de dar e o fato de declarar não gostar dele; o gesto de escrita de Lóri, também como uma atitude desse sujeito em seu processo de de-subjetivação e elaboração de si, como mulher que deseja e vive uma experiência de si na busca pelo prazer;

2. Lóri e a hermenêutica de si diante do próprio viver feminino: os limites discursivos; o deslocar-se de Campos para o Rio (a fuga?; o recomeço?); a relação com o Divino (Lóri ora ao Deus); o conhecer-se a si mesma e o processo de subjetivação que se dá na relação consigo mesma e com o outro; seu mergulho e entrega ao mar, em ritual batismal desse sujeito que renasce;
3. o prazer que se costura, se constrói e se experiencia. É preciso se soltar-se das amarras invisíveis que lhe prendem, os discursos que tolhem, que determinam quem somos na imersão social); é preciso ver-se refletida, reconhecer-se como corpo, como vontades, como sujeito. Mas também é preciso ver-se refletida no outro, que também é corpo, vontades e sujeito. A (re)elaboração de si exige cara limpa, sem máscaras intermediando um sujeito outro que não é o sujeito por trás para que se consiga responder à pergunta mais fatal “Quem sou eu?”; é preciso ser-se para desfrutar o prazer e a alegria.

Para fundamentar a reflexão em torno dessas questões, lanço mão, especialmente, dos estudos de Michel Foucault a respeito de sujeito e subjetividades, cuidado de si e a atitude de modernidade, em diálogos possíveis com: George Bataille, Roland Barthes, entre outras teóricas e teóricos que tratam do feminino, do prazer e suas subjetivações, como Simone de Beauvoir, Maria Joana Pedro, Carla Bassanezi Pinsky, Ana Colling; e estudiosas de Clarice Lispector, sua escrita e seus escritos: Olga de Sá, Vilma Arêas, Elena Losada Soler, Hélène Cixous, entre outras.

Escrever a respeito da escrita de Clarice, confesso, não é tarefa nada fácil, é desafiador e beira, se não houver cuidado, à repetição desmedida e irresponsável. Sua escrita e Clarice mesma têm sido, década trás década, objeto de inúmeros estudos, pesquisas, escritos outros, aqui e lá fora, no estrangeiro nosso. O volume de análises e de obras que têm algo de Clarice Lispector em seu conteúdo não para de emergir nas academias, nas revistas especializadas, nos fascículos acadêmicos e, muitas vezes, sou tomada pela sensação de que “estou chovendo no molhado”, de

que não há muitos inéditos a serem estudados em Clarice, o que é reforçado por algumas vozes, ainda bem que raras, oriundas de um discurso mais ortodoxo no que tange ao estudo de literatura. Delas já ouvi que “Isso não se pode dizer de Clarice” ou “Isso não é possível em Clarice”. Não sei. Talvez não possa mesmo, mas é a pesquisa, é o tentar entender seu gesto de escrita que dirá se posso ou não, se é possível ou não. Prefiro o risco, mesmo porque não busco o inédito em Clarice, apenas desejo compreender como um gesto seu de escrita colocou o prazer a falar, constituindo um sujeito feminino que aprendeu a sentir prazer e alegria, atingindo “o impossível de si mesma²”.

Clarice não é uma santidade, definitivamente imaculada, posta em seu pedestal imexível e intocável dentro da sagrada literatura, reinando “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo” (ou a suas correspondências e notas em troços de papel) “a pessoa e a obra”³, como alerta Barthes. Para além disso, não busco no estudo do romance **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres** encontrar uma pintura de sua vida, um vivido, um reflexo em Lóri e, de alguma forma, um gesto seu narrado ali, espelhado ali. Porém, se por um lado, essa não é a busca, por outro, não posso negar que o romance é o dizer de um sujeito que ocupou este seu lugar, que foi afetado por discursos, os mais diversos; afetado também por uma historicidade, por uma vivência e não outra. Afinal, uma das particularidades deste romance é sua costura, retalhos de textos, publicados como crônicas ou trechos de crônicas nos jornais e revistas em que trabalhava desde 1967, costurados à mão da escrita, pelo teclado de sua máquina.

Não proponho aqui uma interpretação da obra, mas a travessia de uma pluralidade de sentidos escritos que, centrada no prazer, não se prende à obra ou à materialidade do livro ou do romance. Minha caminhada dá-se pelo texto escrito, pelo gesto de escrita de Clarice, pelo movimento de escrita que constitui a narrativa vivida por Lóri, cuja travessia passará, certamente, por outros tantos textos e fragmentos escritos por ela e publicados em outros lugares e tempos.

² LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 158. (A partir daqui, sempre que fizer citação desta obra, a mencionarei de modo reduzido: LISPECTOR, 1998, p.).

³ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012. p. 58.

Para essa travessia, parto da ideia de prazer como acontecimento que atravessa o sujeito, o desconstrói e lhe possibilita se reconstruir outro, em uma (re)elaboração de si para desfrutar a alegria e o prazer. É o prazer (ou os prazeres) pensado como “um acontecimento que se produz, e que se produz [...] fora do sujeito, ou no limite do sujeito, ou entre dois sujeitos”⁴, nesse lugar qualquer que não é exterior nem interior, e que constitui subjetividades, ou seja, o prazer como acontecimento que não é atribuível a um sujeito, que não está ligado, dependentemente, de um sujeito, mas que, o atravessa.

Negligenciado, incentivado, estudado, cerceado, negado, proibido ou posto em segundo plano, privilégio de alguns sujeitos? Assim tem sido o prazer, ao longo da história da humanidade, em suas inúmeras variações. Entretanto, ele também é acontecimento que baseia direitos, permissões, proibições e possibilidades em torno dos sujeitos, daquilo que lhes é autorizado ou não como exercício de sua subjetividade, inseridos em um meio social, cultural, político e econômico de práticas discursivas intensas e várias, e de exercício de poder e de resistências. Em entrevista concedida a Jean Le Bitoux, em 1978, Foucault afirma que, socialmente, os prazeres são tolerados, uma vez que nossas sociedades “aditem todos os desejos, todas as práticas, mas nem todos prazeres. Há certa qualidade de prazer, certa soma de prazeres que, no fundo, é escandaloso mostrar”⁵. Estaria o prazer do sujeito feminino, da mulher que desfruta o prazer em seu corpo, para seu corpo e através do corpo do outro, entre os prazeres apenas tolerados? Sigamos pelo romance, por sua leitura e travessia junto com Clarice e Lóri.

Apesar de publicado em 1969, não é possível estimar quando Clarice Lispector iniciou a concepção e a escrita de **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**, entretanto, sua escritura, provavelmente deu-se concomitantemente à sua escrita de crônicas para o **Jornal do Brasil**, iniciada em 1967 e encerrada em 1973. A estrutura do romance é algo a ser pensado como um gesto de escrita que reverbera não apenas na arquitetura literária, como também na personagem e no discurso a respeito do feminino, de sua sexualidade e de como sua travessia de si e em si mesma

⁴ FOUCAULT, Michel. O saber gay. Tradução Eder Amaral e Silva e Heliana Barros Conde Rodrigues. **Revista Ecpolítica**, n. 11, jan.-abr., 2015, p. 08. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/ecpolitica/article/view/23545/16906>>. Acesso em 03 jan. 2017.

⁵ Idem, p. 11.

em busca do prazer, de sentir-se e constituir-se como sujeito emerge das páginas do romance.

O gesto de escrita de Clarice parece colocar a autora no lugar da Esfinge de Tebas, com seu enigma a ser decifrado ou seremos devorados por sua própria escrita. Édipo salvou-se do “Decifra-me, ou devoro-te”. E nós, nos salvaremos ou seremos devoradas? Minha proposta é analisar o gesto de Clarice na construção do romance não para apresentar uma arquitetura literária. Isso já fez muito bem Edgar César Nolasco (2001), cujo estudo nos ajudará nesta análise. O que nos importa no gesto de escritura de Clarice é o discursivo, são as estratégias e ferramentas usadas por ela para falar e por a falar o feminino, sua sexualidade e o prazer.

A respeito dessa arquitetura, Edgar Nolasco esclarece que “textos menores foram superpostos na construção da escritura pela autora, de forma que suas origens ficassem rasuradas e ‘esquecidas”⁶, trata-se do que o pesquisador entenderá por palimpsesto. Segundo Sandra Jatahy Pesavento, “o palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo”⁷, cuja etimologia grega surge no século V a.C, após a adoção do pergaminho para a escrita. A autora esclarece que a escassez de pergaminhos entre os séculos VII e IX provocou o reaproveitamento do material: o pergaminho tinha sua escrita raspada para dar lugar a outra. Nem sempre conseguia-se raspar e apagar todos os caracteres antigos, de modo que os novos ficavam superpostos aos anteriores. Assim, a superposição nem sempre cobria os “restos” dos textos anteriores, o que possibilitava, algumas vezes, serem recuperados, em um processo de quase decifração do que estava escrito por baixo, pois, como explica a autora, há

uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir.⁸

⁶ NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001. p. 101.

⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: **Esboços**, v. 11, n. 11, 2004, p. 26. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893>>. Acesso em 27 fev. 2017.

⁸ Idem.

É considerando essa superposição de textos de autoria da própria Clarice que pretendo compreender seu gesto, indo atrás não dos fragmentos para recortá-los de um a outro espaço discursivo, identificando-os arquitetonicamente. Meu olhar está voltado para seu gesto a partir de uma análise discursiva, buscando compreender a estratégia discursiva usada por ela, bem como a teia rendada que ela teceu, valendo-se de seus próprios textos, publicados em outro lugar, em outro instante, como outro gênero, a partir do sujeito jornalístico, etc., para (re)apropriar-se deles e, de certo modo, “copiar” a si própria, sobrepondo enunciados e discursos vários na construção do romance.

Nessa (re)apropriação de dizeres, nesse jogo com e da linguagem, Clarice “apodera-se” da literatura como estratégia para por a falar o prazer, o feminino e sua sexualidade, em uma escrita que, me parece, ser transgressora. A literatura é, então, tomada como “uma postura e procedimentos de escrita que, por se darem sob uma forma particular, engendram algo como uma experiência de des-ordem, ou a instauração de uma ruptura: uma matriz de mudança, um operador de metamorfose”⁹.

O discurso literário é, portanto, posto, a partir do gesto de escrita de Clarice, como possibilidade de expor o limite e a literatura como estratégia produzida por um gesto voluntário, constituindo-se em “um trabalho de dinamitagem interno à sua economia narrativa que passa pela construção de um campo de batalha contra a hegemonia do sentido”¹⁰, desestabilizando sentidos consagrados e solidificados, colocando-se como o não-lugar onde é possível ultrapassar a fronteira do que “nos é apresentado como universal, necessário, obrigatório”¹¹, onde é possível o sujeito construir uma crítica de si mesmo, problematizando, de modo simultâneo, sua relação com o presente, seu modo de ser histórico, ou seja, os acontecimentos que o constituíram sujeito naquele instante presente, e constituindo-se a si próprio como sujeito autônomo. Assim, é este o lugar em que percebemos a literatura: como estratégia discursiva para construir um campo de batalha, a partir do qual não se busca conhecer os limites aos quais não se deve transpor e, localizado dentro das fronteiras, ser livre como sujeito. Ao contrário, a literatura coloca-se como lugar em

⁹ ARTIÈRES, Philippe; BERT, Jean-François; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; REVEL, Judith. Apresentação. In: FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira: sobre literatura**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 15.

¹⁰ Idem.

¹¹ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 347.

que o sujeito, em uma atitude crítica, questiona o presente, seus valores universais, tidos como necessários e obrigatórios, reelaborando-se em uma atitude de liberdade ascética de si.

Esse posicionamento em torno dessa atitude ascética, a que Foucault entende como sendo uma atitude de modernidade, é o foco da reflexão do filósofo em “O que são as Luzes?”, texto em que analisa brevemente a resposta de Kant à indagação “*Was ist Aufklärung?*” e sua maneira de colocar a questão filosófica do presente. Nele, Foucault propõe que encaremos a modernidade não como uma época, localizada temporal e historicamente, mas como uma atitude, isto é, como uma maneira de pensar, de sentir, de agir e de se conduzir. Essa maneira de ser, essa atitude, para que se constitua em um *êthos*, ou seja, em um caráter do sujeito, deve problematizar a relação desse sujeito com o presente, assim como seu modo de ser histórico e a constituição de si próprio como sujeito autônomo, exigindo desse sujeito a reativação permanente de uma atitude, uma crítica permanente do ser histórico que o constitui. É a partir dessa reflexão de Foucault que proponho pensar tanto o gesto de Clarice ao construir o romance, quanto o gesto de sua personagem Lóri, posta diante do prazer não como imposição, mas como possibilidade de vivência, em um processo de (des) (re)construção de si mesma. Suspeito, como já coloquei anteriormente, que, a partir de uma maneira de pensar a subjetividade feminina e sua relação com a sexualidade e com o prazer, Clarice Lispector elaboraria uma ética, uma atitude do sujeito diante de seu corpo e do prazer.

Foucault (2008b) analisa a atitude de modernidade, partindo de Baudelaire para construir sua reflexão, e coloca que, mais do que uma relação com o presente, a modernidade é “um modo de relação que é preciso estabelecer consigo mesmo”¹², em uma busca não pela libertação de si, sujeito, como se, ao libertar-se de si, de seus segredos e de suas verdades escondidas, esse sujeito estivesse livre. A liberdade dá-se na invenção de si mesmo, na elaboração de si mesmo e entendemos que essa elaboração de si passa por sua sexualidade, por seu gesto diante do prazer e por seu lugar como sujeito desejante, o que não pode ser pensado isoladamente, mas dentro de uma trama, cujos fios que constituem esse sujeito passam pelo histórico, político, médico, religioso, filosófico, etc. Há, sem dúvidas, um modo pelo qual esse sujeito feminino exerce sobre si mesmo uma hermenêutica que passa pelo domínio da

¹² Idem, p. 344.

sexualidade e de seu desejo. Desse modo, ao conhecer os discursos que nos atravessam enquanto mulheres e que nos fizeram ser o que somos, temos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos. É nesse ponto que compreendemos a relevância dos estudos de Michel Foucault para a elaboração de uma história das mulheres e, no caso desta pesquisa, para pensar a elaboração desse sujeito-mulher, na década de 60, que emerge na pele de Lóri e pelas mãos de Clarice.

Em sua reflexão a respeito da atitude de modernidade, Foucault alerta que, para Baudelaire, esse jogo de liberdade com o real para transfigurá-lo e essa elaboração ascética de si não são possíveis ocorrer na própria sociedade ou no corpo político, mas somente em um lugar outro chamado arte. Literatura é arte e é sobre ela que nos debruçaremos, no interstício da vida de Lóri, nesse intervalo de tempo de sua aprendizagem, entre a vírgula “inicial” e os dois-pontos “finais”.

Esse intervalo temporal, no romance, dá-se entre uma primavera e outra, ou seja, aproximadamente um ano. Clarice intitula o que seria uma primeira parte da narrativa como “A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia”. Primavera, do latim *primo vere*, significa *no começo do verão*. Lóri vive sua experiência-limite, esse aprender de si e do prazer, nesse período de um ano, que vai do começo de um verão a outro, de uma primavera a outra. Essa estação do ano, a primavera, tem forte valor na marcação do tempo dentro do calendário judaico¹³ e também tem forte presença na mitologia grega, especialmente no mito de Deméter e Perséfone.

Segundo a Confederação Israelita do Brasil¹⁴, o ano judaico tem início no mês chamado *Nissan*, que corresponde exatamente ao começo da primavera que introduz o verão. Para além disso, o calendário judaico é lunissolar, ou seja, os meses são definidos conforme as fases da lua, iniciando-se a cada lua nova; mas os ajustes necessários são feitos de acordo com as estações do ano, regidas pelo sol. Dessa maneira, como a referência primeira é a lua, o dia seguinte, no calendário judaico, tem

¹³ Não é nosso objeto de estudo, mas acredito que valha a observação: Clarice teve, em sua formação familiar e escolar, muitas referências judaicas, uma vez que seus pais eram ucranianos judeus; viveram, em Recife, em bairro de predominância judia; ela estudou no Colégio Hebreu-Ídiche-Brasileiro, etc. Vários estudos têm sido feitos em torno dessa influência judaica na obra de Clarice, como os conduzidos pela professora Berta Waldman. Como não é esse o mote dessa pesquisa, não me aprofundarei na questão da influência ou não. Trago a questão apenas para pensar essa marcação temporal dentro de **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.conib.org.br/glossario/calendario-judaico/>>. Acesso em 16 jan. 2020.

início ao anoitecer do dia anterior e não à meia-noite, como acontece nas culturas baseadas no calendário gregoriano.

Na mitologia grega, a primavera é a estação em que os campos florescem sob os cuidados de Démeter, a deusa da colheita e das estações, e é quando sua filha Core/ Perséfone volta do mundo dos mortos, onde vive casada com Hades, seu raptor e tio. Perséfone, por um acordo entre sua mãe, Démeter, e Zeus, seu pai, passa nove meses com sua mãe, no mundo dos vivos, o que equivaleria à primavera, ao verão e ao outono ou parte dele, e, no inverno, ela volta para Hades¹⁵.

Se Clarice escolhe como marca da passagem do tempo, dentro do romance, as estações do ano, regidas pelo Sol, Lóri vê-se como Lunar, ela tem uma relação com o noturno, com a madrugada, com esse começo que se anuncia com a chegada da noite, afinal,

da lua ela não tinha receio porque era mais lunar que solar e via de olhos bem abertos nas madrugadas tão escuras a lua sinistra no céu. Então ela se banhava toda nos raios lunares, assim como havia os que tomavam banhos de sol. E ficava profundamente límpida¹⁶.

Por outro lado, mesmo Lóri sendo lunar, sua jornada de aprendizagem se situa entre duas primaveras, entre dois princípios de verão, período tão solar. É nela, na primavera, que Lóri deverá começar sua experiência de si, de conhecimento de si, morrendo em pleno dia, para ir renascendo até conseguir apenas ser, na outra primavera.

Para ser, Lóri precisa passar por esse processo de aprendizagem, estreitamente ligado com a transgressão de si e dos discursos que a constituem como sujeito-mulher naquele instante. Afinal, ela é um sujeito construído e, como resultado de uma construção e de uma elaboração, não está nunca dada ou acabada, mas em processo, em movimento.

Vamos à travessia.

¹⁵ Mais a respeito do mito Deméter, em CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986. p. 406-407, e na dissertação de Thaís Rocha Carvalho, em que a pesquisadora faz uma análise de fôlego em torno de uma das versões do mito: CARVALHO, Thaís Rocha Carvalho. **Perséfone e Hécate**: a representação das deusas na poesia grega arcaica. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-16082019-133218/pt-br.php>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

¹⁶ LISPECTOR, 1998, p. 34.

2 A ESCRITA COMO GESTO, MOVIMENTO E EXPERIÊNCIA DE SI

O ano é 1969. Clarice publica sua **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**, seu sexto romance. Pela voz de Clarice, pouco se sabe a respeito desse romance. Porém, inicio essa reflexão pela tentativa de levantar alguns dizeres, vindos de sua voz ou da voz de quem esteve próximo a ela ou de quem a estudou, em uma vontade de rascunhar um cenário que nos ponha diante de um possível quadro de escrita desse romance. Faço isso apenas como desejo de localizar-nos a respeito da construção para, então, me debruçar na reflexão em torno do gesto de Clarice, tomando essa escrita como uma prática de elaboração de si. Destaco que esse gesto ecoa não apenas na experiência de si vivida por Lóri, a personagem central, como também, através do que escreve a personagem, em alguns poucos fragmentos que revelam reflexões de um sujeito em processo de elaboração de si.

Na posição de sujeito em que se encontra, Clarice faz escolhas ao debruçar-se sobre seus romances, contos, crônicas, etc. Temos, em cada texto, subjetividades envolvidas e envolvendo-se. Logo ao início do romance, Clarice já traça o que, mais tarde, entenderemos como uma espécie de enigma a ser decifrado (sob pena de sermos devorados por essa escrita). Lançando mão do enigma da Esfinge de Tebas por duas vezes e em referência a Lóri, Clarice toca na questão do enigma: a primeira, logo ao início, enquanto Lóri se arruma para encontrar-se com Ulisses: “e havia também algo em meus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar”¹⁷; a segunda, na voz de Ulisses, já no meio do processo de (des)construção desse sujeito que é Lóri: “Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro. Ela se surpreendeu de que também ele tivesse notado o que ela via de si mesma no espelho”¹⁸. Se Clarice nos apresenta Lóri como um enigma a ser decifrado, muito mais ela o faz com sua narrativa.

Ao lançar o enigma em torno da personagem, a autora também lança o enigma em torno de sua escrita e também de si mesma. Não acredito, porém, que ela tenha desejado escrever de tal modo enigmático, que precisássemos decifrar chaves secretas, pistas para alcançar uma interpretação pré-definida de sua narrativa. Não é disso que se trata. Clarice coloca-nos dentro de uma complexa trama discursiva, em movimento contínuo, sem começo, sem fim. Estamos dentro de um processo de

¹⁷ LISPECTOR, 1998. p. 17.

¹⁸ Idem, p. 90.

aprendizagem: o sujeito sendo (des)construído ininterruptamente, tanto o sujeito Clarice, a mulher, e a Lispector, a escritora, que não continuará a mesma após a escrita do romance, quanto o sujeito Lóri, essa mulher em (des)construção de si, nesse interstício de sua vida que é a experiência narrada no romance.

Esse aspecto enigmático é construído aos poucos e por diferentes outros caminhos, como a própria estrutura da narrativa. A história de Lóri é elaborada como um palimpsesto, um enigma a ser decifrado pela(o) leitora(or). O palimpsesto trata-se de uma técnica amplamente usada entre os séculos VII e IX, devido à escassez de pergaminho. Essa escassez exigia que um pergaminho fosse utilizado várias vezes, assim, o texto era raspado para dar lugar à escrita de outro, superposto ao anterior. Todavia, a raspagem não conseguia eliminar todos os traços antigos, ficando visíveis e possíveis de serem recuperados. É com essa compreensão que Gérard Genette (1989), ao propor seu estudo sobre a análise do texto literário, utiliza a figura do palimpsesto para elaborar sua teoria. Para Genette, o palimpsesto configura-se como uma imagem na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, o modo como um texto superpõe-se a outro, não o ocultando totalmente, mas permitindo-se ser visto por uma certa transparência¹⁹. Pautada nessa definição, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento percebe, no palimpsesto, a chave para os olhos do historiador, uma vez que

há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir.²⁰

Clarice, ao que parece, criou seu enigma, utilizando essa superposição, essas camadas de textos seus, anteriores ao romance, agora reescritos, alinhavados uns aos outros, de tal maneira que a sombra deles, publicados em outros lugares, a maioria como crônicas ou trechos de crônicas, fica ali. A escritora, nesse gesto de reescrita de “pergaminhos”, nos incita a um trabalho mesmo de desfolhamento de sua escrita: a história de Lóri e Ulisses é toda costurada por retalhos, tal qual uma colcha,

¹⁹ GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989. p. 495.

²⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: **Esboços**, v. 11, n. 11, 2004, p. 26. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

de textos inteiros e excertos de outros textos seus. Ora eles são costurados, da mesma maneira como estão nesse lugar outro²¹; ora são reescritos e ajustados para dar coerência ao que se narra. Ali, nessa nova superfície que é o romance **Uma aprendizagem...**, emergem-se como novos enunciados, considerando que nada é dito em definitivo, afinal,

o enunciado, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um *status*, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, o enunciado circula, serve, se esquivava, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade²²,

defende Michel Foucault.

A retomada e busca desses textos em outros lugares foi foco da empreitada de Edgar César Nolasco (2001), que fez uma análise comparativa entre as duas escritas, observando as mudanças feitas por Clarice para que seus retalhos se costurassem, formando a jornada de Lóri. Meu foco aqui não é essa análise. Se ela o exigir, farei. Meu foco é observar e analisar o gesto de escrita de Clarice que, ao escrever seu romance, propôs-nos um enigma a ser decifrado, sob pena de sermos devorados.

Clarice, evidentemente, não faz mera autocitação, em uma espécie de recorta-e-cola, reaproveitando o já escrito e publicado. Clarice está em movimento e esse ir-e-vir a textos outros, publicados em outros lugares, coloca-nos também diante de um texto em movimento. Esse reescrever²³ de Clarice, penso, compõe seu gesto

²¹ Lugar outro: trechos publicados em outros romances, contos, mas especialmente nas crônicas que ela escrevia para o Jornal do Brasil.

²² FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 118-119.

²³ Uso essa palavra com inquietação por não ter, neste momento, outra que melhor expresse o que Clarice fez. Não se trata de uma reescrita como revisão e republicação. Claro, ela reescreve, faz ajustes de coesão e coerência, mas seu gesto vai além de encaixar excertos. Não uso o termo no sentido de “fazer correções” e entendo que a própria Clarice explicou melhor como ela percebia sua escrita, em entrevista a Pedro Bloch, em julho de 1964: “Eu mesma poderia pegar num livro meu e retirar coisas que até eu vejo que não deveriam ali estar, porque, depois do livro pronto, já posso ir me desligando dele. Às vezes o livro está com pernas demais. Mas é difícil saber se a gente está cortando a perna que anda ou a perna morta. Eu – sabe? – não me incomodo muito com defeitos. Defeito é coisa que nunca me atrapalhou. Vou deixando certas coisas que não ofendem os outros (como o meu temperamento, por exemplo) e vou largando de mão” (BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Clarice Lispector. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 637, p. 98-99, 04 jul. 1964. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=0>>. Acesso em 30 ago. 2019.).

de escrita que busca penetrar nos anseios humanos, questionando convenções criadas pela sociedade e, que, (im)postas como verdadeiras, únicas e naturais, não estariam suscetíveis a contestações. A própria jornada de Lóri é uma percepção de si enquanto sujeito submetido a essas convenções, postas como verdadeiras para a mulher burguesa, mas que a personagem vai, em uma luta de si, para si e consigo mesma, tentando romper.

2.1 A ESCRITA É UM PERIGO, UM VÍCIO, UMA EXPERIÊNCIA. A ESCRITA É JOGO.

“Ali onde não é mais possível falar, descobre-se o encanto secreto, difícil, um pouco perigoso de escrever”²⁴. “O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável”²⁵.

O ano é 1968 para Clarice e para Foucault. Cada um, a sua maneira, define o que é a escrita. Talvez nunca tenham se encontrado, se lido ou se sabido existentes; não há registros de que houvera um encontro entre eles, ainda que casual, mas isso não os impediu de se encontrarem no gesto, no movimento e na experiência de si que é a escrita: para ambos, a possibilidade de externar aquilo que a fala não alcança, o indizível, o ininteligível, o impalpável. Talvez, essa escrita como experiência em que eles se viram mergulhados, envoltos e absorvidos, fosse uma maldição. Maldição? Ou a salvação do sujeito que escreve?

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição [...] é uma maldição, mas uma maldição que salva. [...] É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.
Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva²⁶.

Uma coisa é certa, existe, acredito, uma enorme obrigação de escrever. Essa obrigação de escrever, não sei muito bem de onde ela vem. Enquanto não se começou a escrever, escrever parece a coisa mais gratuita, mais improvável, quase a mais impossível, aquela a que, em todo caso, ninguém se sentiria obrigado. Então chega um momento [...] em que se percebe que se é absolutamente obrigado a escrever. Essa obrigação é anunciada, significada, de diferentes maneiras. Por exemplo, pelo fato de que se sente uma grande angústia, uma grande tensão, quando não se fez, como a cada dia, sua

²⁴ FOUCAULT, **O belo perigo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b. p. 39.

²⁵ LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 163.

²⁶ Idem, p. 143-144.

paginazinha de escrita. Escrevendo essa página, damos-nos a nós mesmos, damos à nossa existência uma espécie de absolvição. Essa absolvição é indispensável para a felicidade do dia. Não é a escrita que é feliz, é a felicidade de existir que depende da escrita, o que é um pouco diferente. Isso é muito paradoxal, muito enigmático, pois como pode ser que o gesto tão vão, tão fictício, tão narcísico, tão fechado sobre si mesmo que consiste em se sentar à escrivaninha de manhã e cobrir certo número de páginas brancas tenha esse efeito de benção sobre o resto do dia?”²⁷.

Maldição que toma o sujeito e o obriga a escrever para salvar-se. Um vício insubstituível, que nunca se entende, nunca se sacia a menos que se escreva. O que é a escrita se não um gesto que emerge ali onde, de alguma forma, por alguma circunstância, a fala não é mais possível, onde a fala não alcança mais o inteligível? O que é a escrita se não um gesto que coloca o sujeito em movimento, atravessando-o e transformando-o? O que é a escrita se não um gesto que salva, absolve, liberta o sujeito?

A escrita é uma prática que circunda as vias da subjetividade, constituindo-se como dizeres que atravessam o sujeito que escreve. E não apenas atravessando, mas provocando, nesse mesmo sujeito, um movimento e um deslocamento entre os limites que o constituem e para além desses limites: um gesto que leva, também, à transgressão. A escrita, essa experiência que se dá em relação a limites (discursivos, por exemplo), provoca o movimento no e do sujeito: ele parte dos limites a que está posto, deslocando-se em relação àquilo que pensa e sabe. “A escrita consiste essencialmente em empreender uma tarefa graças à qual e ao final da qual poderei, para mim mesmo, encontrar alguma coisa que não tinha visto inicialmente”²⁸ e esse deslocar-se entre esses limites que o contornam alcança seu ápice na transgressão: o sujeito que escreve já não será mais o mesmo, ocupará agora outro lugar e, transformado, subjetivado (ou de-subjetivado), libertado, esse sujeito coloca-se também como transgressivo. A palavra que mais se aproxima de escrita talvez seja movimento: mover-se entre os limites de sua subjetividade e transpô-los, transgredi-los, não ser mais a mesma, o mesmo. Tornar-se livre? Será? Avancemos nesse movimento de escrita de tese...

Em fins de 1978, Foucault conversa com D. Trombadori a respeito de sua própria relação com a escrita e confessa:

²⁷ FOUCAULT, Michel. **O belo perigo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b. p. 64.

²⁸ Idem, p. 49.

Tenho absoluta consciência de me deslocar sempre, ao mesmo tempo, em relação às coisas pelas quais me interesso e em relação ao que já pensei. Não penso jamais a mesma coisa pela razão de que meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria o mais pleno possível. *Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado*. Se eu tivesse de escrever um livro para comunicar o que já penso, antes de começar a escrevê-lo, não teria jamais a coragem de empreendê-lo. *Só o escrevo porque não sei*, ainda, exatamente o que pensar sobre essa coisa em que tanto gostaria de pensar. De modo que *o livro me transforma e transforma o que penso*. Cada livro transforma o que eu pensava quando terminava o livro precedente. Sou um experimentador, e não um teórico. Chamo de teórico aquele que constrói um sistema global, seja de dedução, seja de análise, e o aplica de maneira uniforme a campos diferentes. Não é o meu caso. Sou um experimentador no sentido em que *escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar na mesma coisa de antes*.²⁹

Foucault propõe olhar e exercer a escrita como uma experiência do sujeito, a qual provoca seu deslocamento: o sujeito, partindo do que ele já conhece, dos limites que o entornam, é posto diante do desconhecido, inquietando-o, movendo-o; o gesto de escrita é esse encarar o que está além dos limites seus para transformar-se e não mais pensar na mesma coisa: conhecendo os limites, o sujeito, atravessado por seu escrever, transpõe esses limites conhecidos e encontra-se outro, modificado. Simples? Não. Esse lugar, o da escrita, é de intensas lutas e resistências, de práticas de subjetivação e também de-subjetivação, apontando para esse sujeito que lhe é exterior e anterior, mas não mais o mesmo. Trata-se da experiência da qual não é possível sair igual ou isento de atravessamentos. Enfim, há, aqui, uma indissolúvel relação – escrita/autora: a escrita vista, não como um fim ou um resultado, mas como uma prática; a autora, não como origem desse dizer, mas como o sujeito que será atravessado, impactado, movido, transformado por essa prática. Gesto. Movimento. Experiência. Jogo.

2.2 CLARICE COLOCA-SE EM JOGO. CLARICE ESCREVE.

Ao escrever, desde seu primeiro romance, percebemos uma Clarice Lispector em jogo, em que as peças são dadas e movidas a todo tempo. Uma das peças em movimento é a crítica literária, de uma postura vária, que vai da crítica pautada no “ser mulher” a elogios e receptividade amistosa. Outra peça é o próprio olhar de Clarice a

²⁹ FOUCAULT, Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Ditos e Escritos 6.p. 289-290. Grifo meu.

respeito de si como escritora, não se assumindo como profissional, mas como amadora. Transitaremos por esse jogo, pensando a respeito de algumas peças.

Sua obra tem início e desenvolvimento em um contexto social, político e literário de hegemonia masculina (de 1943 – publicação do primeiro romance – a 1977 – ano de partida de Clarice): em que, quem está em cena e ocupa o lugar autorizado de fala é, em sua maioria, o sujeito pertencente a classe média, branco e homem. Assim, na década de 40, quando Clarice publica seu primeiro romance, e ainda no final da década de 60, quando publica **Uma aprendizagem...** (e, infelizmente, ainda hoje), o lugar da mulher, especialmente a mulher burguesa e branca³⁰ (o caso de Clarice Lispector), é muito (de)limitado, apesar dos enfrentamentos e conquistas alcançados por mulheres pertencentes a este grupo: submissa, sujeita ao ambiente familiar, ao cuidado da casa, dos filhos e do marido. Desse modo, esse lugar de fala autorizado, no contexto de escrita de Clarice, é muito marcado pelo discurso heterossexual masculino, tanto daquele que escreve literatura, quanto daquele que escreve crítica literária.

Esse contexto não deixa de refletir-se na representação da mulher na literatura, construída, como bem afirma Susana Bornéo Funck, “a partir do desejo heterossexual masculino, tanto nas ficções escritas por homens quanto naquelas produzidas por mulheres”³¹. Ou seja, tanto a representação da mulher, a partir das personagens, quanto a própria escrita de mulheres emerge sob forte influência do discurso androcêntrico. A mulher não pertence a si: seu corpo, sua voz, seu desejo pertencem ao outro, sempre um homem (pai, marido, filhos). O dizer sobre si também era-lhe confiscado.

Por mais que houvesse o desejo de romper os limites que lhes foram (im)postos como sujeitos, o contexto, pertencente ao universo masculino, conservava suas regras e suas formas, como bem alerta Simone de Beauvoir, no final da década de 40, ao tratar do engessamento da estrutura social. Mesmo com a mulher ocupando lugar no mundo do trabalho, “a estrutura social não foi profundamente modificada pela evolução da condição feminina; este mundo, que sempre pertenceu aos homens,

³⁰ A questão é mais complexa e, ainda, carente de estudos quando pensamos na mulher negra, na indígena. Não nos esqueçamos disso, porém, não é o foco de nossa pesquisa, visto que trabalhamos com uma escritora branca.

³¹ FUNCK, Susana Bornéo. Feminismo e utopia. In: **Estudos feministas**, Florianópolis, n. 01, 1º sem., 1993, p. 33. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/15986/14484>>. Acesso em 15 abr. 2018.

conserva ainda a forma que eles lhe imprimiram”³². Esse contexto centrado no homem, falocêntrico, de alguma maneira reflete-se na literatura produzida por mulheres e na representação feminina dentro da literatura de um modo geral, afinal, “escreve-se a partir de uma tradição literária, negociando-se entre significados herdados e posicionamentos alternativos, mas sempre em relação ao que está culturalmente disponível”³³.

Nesse viés, Hélène Cixous defenderá que “é preciso que a mulher se escreva”³⁴, pois é no gesto de escrita que a mulher romperá e promoverá as transformações indispensáveis em sua história, tendo em vista que, pela escrita, a mulher retoma seu corpo, que fora silenciado e censurado ao ser posto, pela sociedade falocêntrica, em um lugar de submissão, de silenciamento e de dedicação aos desejos e vontades da figura masculina, seja ela o marido, o pai, os irmãos e, até mesmo, uma certa submissão em relação ao escritor. Hélène Cixous, também defenderá que “é tempo de a mulher deixar suas marcas na língua escrita e oral”³⁵, uma vez que o texto feminino é subversivo e, ao ser escrito, ele transtorna, como um vulcão, a antiga crosta imóvel; desestrutura; incomoda; mexe com o já dado, ou seja, com a escrita hegemonicamente masculina. “É escrevendo, de e para a mulher, e assumindo o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher irá se afirmar e ocupar outro lugar diferente daquele que lhe foi reservado, em e pelo símbolo, ou seja, o silêncio”³⁶.

Imersa nesse contexto, de uma literatura brasileira centrada no escritor, a jovem Clarice, com 23 anos, publica, então, seu primeiro romance, **Perto do Coração Selvagem** (1943) e nesse jogo e movimento que é a escrita, uma das peças que entram em cena é a crítica literária. Clarice incomoda e instiga muitas críticas, positivas e negativas, as quais tensionam, com suas vozes, esse lugar de fala que ela ocupa. Uma das críticas que mais incômodo gerou em Clarice foi “Romance Lírico”, de Álvaro Lins, publicado em 11 de fevereiro de 1944, no jornal **Correio da Manhã**, onde também era editor-chefe.

³² BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 504.

³³ FUNCK, 1993, p. 33.

³⁴ CIXOUS, Hélène. O riso da medusa (1975). In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima e LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p.135.

³⁵ Idem, p. 136.

³⁶ Ibidem, p. 137.

A crítica de Lins, lida hoje, causa espanto e riso. Entretanto, ao se considerar os efeitos de sentido provocados com sua publicação, em um contexto, como já pontuei, de discurso hegemonicamente masculino, há o que se pensar sobre o lugar ocupado pela mulher, em especial a que escreve literatura. Entre a publicação de **Perto do coração selvagem** e a crítica de Lins, Clarice muda-se para Belém-PA, acompanhando o marido Maury Gurgel Valente, em seu início de carreira como diplomata. Lida hoje, o que chama a atenção na crítica é que Clarice é mulher, e sua condição transforma-se na base argumentativa do ponto de vista de Lins: trata-se de uma escrita feminina e a isso é preciso tecer considerações.

Praticamente todo o primeiro terço do texto de Lins é traçando um paralelo entre a literatura escrita por homens e a escrita por mulheres e tentando explicar concessões possíveis e necessárias para que essa literatura de mulheres pudesse ser lida e compreendida, afinal,

uma característica da *literatura feminina* é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. É certo que, de modo geral, toda³⁷ obra literária deve ser a expressão, a revelação de uma personalidade. Há, porém, nos temperamentos masculinos, uma maior tendência para fazer do autor uma figura escondida por detrás das suas criações, para operar um desligamento quando a obra já está feita e acabada. Isto significa que um escritor pode colocar toda a sua personalidade numa obra, mas se diluindo nela de tal modo que o espectador só vê o objeto e não o homem.³⁸

Álvaro Lins não apenas classifica a produção literária a partir de gênero, como define a literatura a partir de uma concepção binária de gênero: literatura masculina e literatura feminina. Assim, a literatura masculina, entendo aqui como escrita por homens, é posta como referência do que se espera ou não de uma obra, afinal, está no temperamento masculino a habilidade ou a “tendência maior” de “fazer do autor uma figura escondida por detrás das suas criações, para operar um desligamento quando a obra já está feita e acabada”. Ecoa aqui uma norma definida a partir do masculino: em literatura pode-se externar sua personalidade como escritor, porém, desapareça com ela ao concluir a obra. Norma difícil de ser cumprida, segundo o crítico, quando se trata de uma escritora, visto que

³⁷ Em todas as citações de textos escritos antes dos últimos Acordos Ortográficos, optei por manter a escrita do texto original.

³⁸ LINS, Álvaro. Romance lírico. In: **Correio da Manhã**, 11 fev. 1944. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/uma-critica-selvagem-para-perto-coracao/>>. Acesso em 15 abr. 2018. Grifo meu.

a objetividade exigia do escritor que a sua personalidade ficasse num plano invisível. Este tipo de criação literária não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos, e talvez seja essa uma razão capaz de explicar porque a escola realista e a escola naturalista não foram muito propícias às mulheres escritoras, salvo um ou outro caso de inteligência andrógina.³⁹

O discurso de Álvaro Lins coloca em xeque a capacidade feminina de escrever literatura, mantendo-se distante enquanto sujeito que escreve, impossibilitando às mulheres-escritoras o ingresso nas escolas realista e naturalista por não terem essa capacidade e não porque lhes faltou a oportunidade dentro de um contexto fortemente marcado pelo masculino e pelas regras estabelecidas a partir desse padrão. Vale aqui ponderar também que as regras do realismo e do naturalismo foram definidas a partir da escrita masculina. As exceções, Lins qualifica como casos de “inteligência andrógina”, ou seja, mulheres que despontaram como escritoras realistas e naturalistas apenas o conseguiram por terem uma inteligência notavelmente do sexo oposto, do masculino. Álvaro Lins apenas ocupa o lugar de sujeito que lhe cabe naquele instante: o crítico literário, cujo objetivo parece ser defender a literatura de anti-literaturas, mantendo intocáveis as normas consolidadas, estabelecidas ao longo de toda a história literária, feita quase que exclusivamente por homens. Clarice parece, com seu **Perto do coração selvagem**, mexer nas regras do jogo, tornando-o impossível para quem já estava jogando, a voz masculina.

A maneira como Clarice escreve, seja na construção linguística mesma, seja na construção das personagens e das tramas, emerge como um modo de colocar-se em gesto de resistência ao poder literário hegemônico, de predominância masculina; segundo analisa Antônio Cândido, a escrita dela colocou-se como uma virada fecunda da literatura que, até aquele instante, tinha no tema seu foco, enquanto a palavra era trabalhada como arma consciente de choque de realidade. O romance brasileiro, aproveitando a libertação linguística promovida a partir de 1922,

procurava mostrar da maneira mais direta possível o que era a sociedade brasileira, quais eram os problemas e as angústias do homem, com um senso agudo de referência, isto é, uma preocupação dominante em relação ao cenário, à sociedade, aos comportamentos. Por isso, os romancistas da época davam na maioria a impressão de que a linguagem era algo subordinado ao tema. E o tema vinha para a linha de frente com a sua força de protesto, denúncia e revelação, como ocorre na narrativa de tendência social, predominante naquele tempo aqui e no mundo.⁴⁰

³⁹ Idem.

⁴⁰ CÂNDIDO, Antônio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** (Edição Crítica). Organização Benedito Nunes. 2.ed. Madrid: ALLCA XX/ Edições UNESCO,

Clarice subverte a ordem discursiva do literário. Segundo Antônio Cândido, ela, junto com João Guimarães Rosa, retomou o esforço de invenção da linguagem, buscando “obter um equilíbrio novo entre tema e palavra”⁴¹. Para o crítico literário,

a jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra [...]. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir a força da dignidade própria da linguagem,⁴²

assim, ao subverter a ordem da literatura naquele instante, sua escrita gera incômodo. Já Álvaro Lins é taxativo e a escrita de Clarice é vista, por ele, como uma espécie de cópia das técnicas usadas por autores já consagrados na Europa, a saber James Joyce e Virginia Woolf; “um romance original em nossas letras, embora não o seja na literatura universal”⁴³. Para ele, apesar de Clarice usar as técnicas desses autores consagrados, seu romance tem como conteúdo algo que “lhe veio diretamente da sua natureza humana”⁴⁴, ou seja, do fato de ser mulher. Esse tom de analisar a obra pelo viés do gênero é forte em toda a crítica de Lins e, mesmo quando destaca pontos positivos do romance, não deixa de recuperar o fato de que se trata de uma escrita feminina e que não atende ao que está posto pela norma literária como ficção: “Li o romance duas vezes, e ao terminar, só havia uma impressão: a de que êle não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada sua estrutura como obra de ficção”⁴⁵. E Lins ainda reforça que

um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, esquecidas no momento todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como se vê”⁴⁶.

Se Lins coloca no âmbito do feminino a incapacidade de Clarice distanciar-se da obra, de afastar sua personalidade da obra escrita, parece-me ser essa

1996. p. XVII. Disponível em:

<http://www2.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/liminar/liminar_13.pdf> Acesso em 09 dez. 2019.

⁴¹ Idem, p. XVIII.

⁴² Ibidem, p. XVIII.

⁴³ LINS, Álvaro. Romance lírico. In: **Correio da Manhã**, 11 fev. 1944. Disponível em:

<<https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/uma-critica-selvagem-para-perto-coracao/>>. Acesso em 15 abr. 2018.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

“incapacidade” o que torna evidente o quão feminina é sua escrita, sua narrativa, o que seguirá por toda sua obra, inclusive o romance estudado nessa pesquisa. Para Antônio Cândido, Clarice “não apenas modificava essencialmente as possibilidades da escrita literária no Brasil, mas obrigava a crítica a ver a sua perspectiva”⁴⁷, mesmo que não gostasse ou não concordasse com a escritora.

Norma Telles bem nos lembrará que para

a mulher escrever dentro de uma cultura que define criação como dom exclusivamente masculino, e propaga o preceito segundo o qual para a mulher o melhor livro é a almofada e o bastidor, é necessário rebeldia e desobediência aos códigos culturais vigentes⁴⁸

e, ao discutir se a escrita tem sexo, Nelly Richard problematiza a questão em torno da escrita feminina e da literatura feminina, propondo que, mais do que falar da escrita feminina, seria conveniente falar de uma *feminização* da escrita. Para a pesquisadora, essa feminização “se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina”⁴⁹, desregulando a tese do discurso majoritário. Clarice Lispector estaria, portanto, nesse lugar que desregula o discurso literário e extravasa os limites, em um gesto de transgressão a esses limites que eram impostos ao sujeito feminino que se “aventurasse” pelas letras da literatura. Clarice rebela-se e desobedece aos códigos culturais vigentes: Clarice é mulher escrevendo a mulher e sobre a mulher, em várias facetas, em várias lutas e em várias aprendizagens e rupturas.

Nesse sentido, Nelly Richard esclarece que, qualquer sujeito que operasse nessa escrita, produzindo uma literatura que rompesse com

o formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo [...] do “feminino”. Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o “dever-minoritário” (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização

⁴⁷ CÂNDIDO, Antônio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** (Edição Crítica). Organização Benedito Nunes. 2.ed. Madrid: ALLCA XX/ Edições UNESCO, 1996. p. XIX. Disponível em: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/liminar/liminar_13.pdf> Acesso em 09 dez. 2019.

⁴⁸ TELLES, Norma. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. In: **Revista de História**. São Paulo, n. 120, jan.-jul., 1989, p.73-83. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18593/20656>>. Acesso em 16 nov. 2019.

⁴⁹ RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 133.

dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial.⁵⁰

Clarice, em seu gesto de escrita, ocupa o lugar de sujeito que não apenas resiste ao discurso normatizador, regulamentador da literatura na época, como traz seu ritmo e seu modo de escrita à superfície discursiva literária – masculina/hegemônica – transgredindo os limites que lhe eram impostos, a saber: os de reproduzir a escrita que era esperada de uma mulher. Clarice provoca, nas palavras de Álvaro Lins, uma “surpresa perturbadora [...] das coisas que são realmente novas e originais”⁵¹. Todavia, alerta o crítico, diante desse gesto de escrita da autora, visto como novo e original, e antes como “ficção tentada”: é preciso cuidado, não perdendo o senso crítico, afinal,

há neste livro, além da experiência que representa, dois aspectos a fixar: a personalidade da sua autora e a realidade da sua obra. Li o romance duas vezes, e ao terminar, só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleto e inacabada a sua estrutura como obra de ficção. Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente esquecidas no momento tôdas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance o que mais se destaca no livro é a personalidade de sua autora. Um romance bem feminino, como se vê.⁵²

A questão de ser mulher é o grande foco do crítico. Toda sua reflexão se fundamenta no fato de ter, por trás do romance, uma personalidade feminina, não apenas incapaz de, ao término de sua escrita romanesca, afastar-se da obra, como, no caso da jovem Clarice, de ainda não estar “no domínio daquela experiência vital que permite a realização de um romance completo”. Sim, Clarice era ainda muito jovem quando se lança na cena literária brasileira, havia ainda muito a experimentar como sujeito, entretanto, a sua condição de “ser mulher” é o ponto nevrálgico para Lins, o que determina o êxito ou não de sua narrativa. Assim, se há algo positivo é pela ousadia dessa autora, enquanto sujeito feminino que é; e se há defeitos (e o crítico aponta vários), também o são por tratar-se de uma literatura feminina, afinal, “a

⁵⁰ Idem.

⁵¹ LINS, Álvaro. Romance lírico. In: **Correio da Manhã**, 11 fev. 1944. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/uma-critica-selvagem-para-perto-coracao/>>. Acesso em 15 abr. 2018.

⁵² Idem.

sra. Clarisse⁵³ Lispector não atingiu todo o objetivo da criação literária”⁵⁴. O crítico chega ao ponto de alertar que o modo de escrita de Clarice fará com que o leitor menos experiente confunda “com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma grande personalidade. E uma natureza humana original é sem dúvida a da sra. Clarice Lispector, como está refletida no romance”⁵⁵.

Tomo, a partir das reflexões de Michel Foucault (2016a)⁵⁶, a literatura como dispositivo discursivo, como espaço de subjetivações e de intensas relações de poder e resistência, como lugar de reconfiguração de signos que são dados, social e culturalmente, em estratos separados. A literatura os une e os ressignifica. Se a literatura coloca em cena signos já dados, já postos, muitas vezes desestabilizando-os e desconstruindo-os para reconstruí-los de outro modo, a crítica literária coloca-se como a voz que, de alguma forma, define as regras do jogo, estabelecendo, como defende Rita Terezinha Schmidt,

quadros de referência – critérios de valor e pressupostos interpretativos – que regulam, até mesmo de forma subliminar, as condições de recepção e de circulação de obras e, assim, definem quais obras merecem ser distinguidas como representativas da singularidade discursiva e simbólica da cultura nacional.⁵⁷

O que se percebe, na crítica de Álvaro Lins, em especial, na segunda metade de seu texto, é uma análise localizada dentro das fronteiras rígidas que delimitam o que é e o que não é literatura. O romance de início de Clarice é literatura, entretanto, há ressalvas, uma vez que, a começar por ser escrito por uma mulher, não se enquadra dentro dos limites (in) transponíveis, estabelecidos por parte da crítica literária da época, formada, majoritariamente, por homens. Como reforça Álvaro Lins,

faltam-lhe, como romance, a criação de um ambiente mais definido e estruturado e a existência de personagens como seres vivos [...]. Aqui estão

⁵³ Mantive, nas citações, a grafia usada por Álvaro Lins para o nome de Clarice.

⁵⁴ LINS, Álvaro. Romance lírico. In: **Correio da Manhã**, 11 fev. 1944. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/uma-critica-selvagem-para-perto-coracao/>>. Acesso em 15 abr. 2018.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira**: sobre literatura. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

⁵⁷ SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 178.

pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a autora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde⁵⁸.

Não à toa, Clarice sentiu-se abatida com o texto de Álvaro Lins, como ela mesma declara em carta a sua irmã, Tania Kaufmann, de 16 de fevereiro de 1944, quando já vivia em Belém-PA:

as críticas, de um modo geral, não me fazem bem; a do Álvaro Lins (um amigo do Maury trouxe, de passagem) me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar “representante comercial” deles. Enfim – está tudo O.K.⁵⁹

Clarice desiste de enviar a carta a Álvaro Lins.

O que está posto em questão é a condição sujeito de Clarice: mulher. Como isso pesa em toda a crítica feita, principalmente se consideramos que, como sujeito, a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da masculina, como alerta Susana Bornéo Funck (2016). Todavia, estamos na década de 40, Clarice escreve até 1977, quando falece, e as questões que entornam a noção de gênero, em especial na literatura, apenas emergem com força, no Brasil, em meados da década de 80, já no período de fim da ditadura militar e início do processo de transição para o estabelecimento da democracia.

Jogando com as palavras de Virginia Woolf, em **Um teto todo seu**, ele era um crítico; Clarice era uma mulher⁶⁰. Ali estava uma literatura escrita especialmente por homens, o romance; ela ousa, usa recursos ainda não usados, ela invade audaciosamente um território de regras e escritas masculinas. Ela, definitivamente, incomoda o que já está definido, estabelecido: o que seria a literatura brasileira. Clarice reconhece os limites impostos ao escrever e, em seu gesto de escrita,

⁵⁸LINS, Álvaro. Romance lírico. In: **Correio da Manhã**, 11 fev. 1944. Disponível em: <<https://claricelisorims.com.br/do-acervo/uma-critica-selvagem-para-perto-coracao/>>. Acesso em 15 abr. 2018.

⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. Carta a Tania Kaufmann. In: _____. **Correspondências** [recurso eletrônico]. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015a. p. 39.

⁶⁰ Me refiro a quando Virginia Woolf narra o instante em que sua personagem, no jardim da universidade Oxbridge, lugar reservado aos homens, elabora uma reflexão e, nesse tempo, é avistada por um bedel e perseguida, caindo no cascalho: “Foi assim que me vi andando extremamente rápido através de um gramado. Na mesma hora a figura de um homem surgiu para me interceptar. Não percebi de pronto que as gesticulações daquele objeto curioso, de fraque e camisa formal, eram dirigidas a mim. O rosto dele expressava horror e indignação. O instinto, em vez da razão, veio me socorrer: ele era um bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; ali estava o caminho. Somente os estudantes e os professores eram admitidos aqui; o cascalho era o meu lugar” (WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. p. 14-15).

transgride desde seu romance de entrada na cena literária brasileira, subvertendo a ordem discursiva vigente.

Nas poucas entrevistas concedidas por Clarice, percebe-se que ela não se sente confortável nesse lugar em que ela se faz sujeito e, observando bem, esse desconforto é o que faz com que ela esteja sempre fora da zona de conforto de uma escrita hegemônica, percorrendo o caminho do não enquadramento a um estilo fixo e aceito como Literatura. Segundo Clarice, ela percorre o caminho da tentativa, pois é ele que lhe dá também prazer. Se a conclusão de uma obra for entendida como uma realização da escritora/do escritor, que, no conjunto todo, realiza-se ainda maior, Clarice é clara: “Nem tudo que escrevo resulta em realização, resulta mais em uma tentativa”⁶¹.

Realização é a concretização de um projeto, é dar forma a um plano, dar-lhe, pela execução de um certo *modus operandi*, uma existência efetiva, em que forma e conteúdo refletem um estilo próprio, o do executor. Clarice Lispector não trabalha com dados já lançados, com o previsível e planejado. Seu gesto de escrita é o da tentativa, “o que também é um prazer”⁶². Escrever com prazer, segundo Roland Barthes (2015) é condição para que o leitor leia a frase, a história ou a palavra com prazer. Não é garantia, mas uma condição. A tentativa de Clarice é um colocar-se em gesto, é colocar-se no lugar do incerto, do impossível de si, do imprevisível e esse lugar não permite o enquadramento do gesto de escrita em um estilo, próprio ou não. A tentativa de escrita, esse lugar que ocupa a escrita, é o do vazio; trata-se do espaço de fruição, que possibilita “uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”⁶³.

Assim, à medida que avançamos na leitura de Clarice (tanto do romance estudado aqui, das crônicas publicadas, quanto das entrevistas dadas, das cartas escritas), percebemos que seu prazer não está na realização, mas na tentativa, no processo, “pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos”⁶⁴. Tentativa é jogo, vem do latim *temptāmen*, mesma raiz das palavras tentar, experimentar, testar, e que dá origem à palavra *tentatio*, tentação. Clarice colocou-se neste jogo desde a

⁶¹ LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 143.

⁶² Idem.

⁶³ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 09 (grifo do autor).

⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 143.

infância, não estando nunca acabada, pronta, concluída enquanto sujeito. Sua escrita seria o gesto mesmo de experimentar, de ceder à tentação de si mesma como sujeito em processo.

Nesse jogo, a linguagem dá o tom, provoca a experiência vivida pelo sujeito, move-o, atravessa-o. Imerso nesse jogo que é a escrita, o sujeito está em movimento, em um ir e vir em si mesmo e a si mesmo, em uma experiência de si, assim, o sujeito que escreve se desloca sempre em relação aos discursos que o circundam e o constituem e em relação ao próprio pensamento: “Só escrevo porque não sei, ainda, exatamente o que pensar sobre essa coisa em que tanto gostaria de pensar. De modo que o livro me transforma e transforma o que penso”⁶⁵, repete Foucault aqui.

Esse movimento, esse ir e vir a si mesmo pela via da escrita, reclama a liberdade, visto que a transformação do sujeito dá-se em liberdade. Clarice não desejava o enquadramento de si e de sua escrita nos moldes do que seria a Literatura na época. Escrever para encaixar-se, para cumprir com uma obrigação, para atender a uma expectativa não parece ser o desejo de Clarice, fosse na escrita, fosse na vida pessoal. Via-se como uma amadora e preferia que fosse assim, como explicou em entrevista a Júlio Lerner, em 1977:

Júlio Lerner: A partir de qual momento você, efetivamente, decide assumir a carreira de escritora?

Clarice Lispector (interrompendo Júlio): Eu nunca assumi. Eu nunca assumi.

Júlio Lerner: Por quê?

Clarice Lispector: Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo, consigo mesmo de escrever ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional para manter minha liberdade.⁶⁶

Pelo pouco tempo em que o estúdio estaria disponível, apenas trinta minutos, Clarice não aprofunda as reflexões, porém, não as deixa rasas. Suas respostas às indagações de Lerner são, muitas vezes, como uma flecha que cinde. Clarice não parece ter sido mulher de meias-palavras. O que estou pensando, partindo dessa

⁶⁵ FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Ditos e Escritos 6. p. p. 290.

⁶⁶ Trecho da última entrevista concedida por Clarice, em 01 de fevereiro de 1977, ao programa Panorama, da TV Cultura, sob a condição de que apenas fosse ao ar após sua morte (partida que acontece dia 09 de dezembro de 1977, dez meses depois). LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector**: entrevista [1977]. Entrevistador: Júlio Verne. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, TV Cultura. Entrevista concedida ao programa Panorama. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>. Acesso em mai. 2017.

entrevista, trata-se de uma trama, cujos fios perpassam a noção de autoria, de sujeito e de poder-resistência. Assim, me pergunto: de que modo o “não” na voz e na escrita de Clarice emerge como gesto de resistência? De que maneira o “não” de Clarice opera e conduz à liberdade desejada?

Clarice separa-se do marido no primeiro semestre de 1959. Esposa de diplomata, ela passou anos viajando, mudando-se de país em país. Tinha uma vida confortável financeiramente, mas que exigia dela muito envolvimento com a rotina da diplomacia do marido. Com a separação, que ocorre enquanto moravam nos Estados Unidos, Clarice retorna ao Brasil com os filhos e, depois de um mês morando com a irmã Tania Kaufmann, aluga um apartamento no Leme. Recebe uma pensão do ex-marido para as despesas e cuidados com os filhos e ele se prontifica a aumentar o valor, caso Clarice deseje. Ela não apenas recusa o aumento da quantia, como decide comprar, por conta própria, um apartamento para viver com os filhos. Estaríamos diante da personificação da figura proposta por Virginia Woolf, de que “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção”⁶⁷?

A problemática posta em questão por Virginia Woolf traz à tona a condição, já posta anteriormente, a que muitas mulheres estão submetidas ainda hoje: a de ter um papel pré-definido e pré-determinado em nossa sociedade, o de ser mãe, esposa, responsável por um lar e apoiadora incondicional dos projetos e funções do marido. Para além disso, há a dependência financeira, o que desencadeia outras inúmeras dependências e, quiçá, prisões. O contexto de Clarice é esse, ela era esposa de diplomata, tendo dedicado, desde 1943, a viver em função dessa diplomacia, vivendo em inúmeros lugares para acompanhá-lo; ela era mãe, responsável pela educação de dois meninos. Não havia margem para falhas. Entretanto, Clarice coloca-se em outro lugar-sujeito ao decidir se separar: o de resistência, o de mulher que busca autonomia, o que lhe requeria garantir o teto para si e para seus filhos. Separada, e anos mais tarde, em novembro de 1964, desquitada⁶⁸, Clarice estava na contra-ordem discursiva daquele instante, mesmo ocupando um lugar privilegiado: era branca, burguesa, tinha curso superior.

⁶⁷ WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. p. 12.

⁶⁸ A Lei do divórcio, Lei 6.515, só é promulgada em 26 de dezembro de 1977, ou seja, após a morte de Clarice.

Retornando à entrevista, Clarice responde negativamente, a Júlio Lerner:

Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo, consigo mesmo de escrever ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional para manter minha liberdade.

No olhar de Clarice, ocupar esse lugar de sujeito “escritora profissional” era perder o que havia de mais valioso para ela no processo de escrita: a liberdade. Ser uma escritora profissional e reconhecer-se como esse sujeito correspondia a ter um compromisso consigo mesma e em relação ao outro de escrita, cumprir exigências de várias ordens, prazos... Clarice não queria se sentir encurralada? Reconhecer-se enquanto esse “eu-escritora-profissional” seria o gesto necessário para que ela fosse aceita na cena literária brasileira? Se sim, ao dizer de si “eu sou uma escritora profissional”, Clarice estaria, de algum modo, dispondo-se a submeter-se às normas que permitem que a obra de determinada autora/autor seja considerada literatura?

Como já discuti anteriormente, a voz autorizada a dizer o que é ou não literatura, a voz imbuída do direito de fala é a da pessoa pertencente à classe média-alta, branca, heterossexual e do sexo masculino. Ao não se declarar como sendo uma escritora profissional, Clarice coloca-se enquanto sujeito de resistência. Clarice resiste, seja conquistando “um teto todo seu”, seja não fazendo concessões, constituindo-se como sujeito e assegurando-lhe a liberdade de ser sujeito de sua escrita.

Se Clarice, na entrevista, declara nunca ter assumido esse lugar de escritora profissional, quando questionada sobre a escrita por encomenda, ela não nega. Clarice não faz concessões, mesmo que, aparentemente, tenha-se contra ela, por exemplo, **A via crucis do corpo**, cujos contos foram escritos sob encomenda.

Em entrevista a Edilberto Coutinho, declara “Não gosto que me empurrem, me botem num canto, exigindo as coisas. Por isso senti um grande alívio, quando me despediram de um jornal, recentemente. Agora só escrevo quando quero”⁶⁹. Clarice teria sido fisgada em sua contradição? Coutinho lhe indaga: “Mas você até escreveu livros, por encomenda.”⁷⁰ Ao que responde:

⁶⁹ COUTINHO, Edilberto. **Criaturas de papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 166.

⁷⁰ Idem.

Você sabe o que é furúnculo? Eu nunca tive. Mas é uma coisa dura, alta e dura, parece. Pois é, o editor Álvaro Pacheco me pediu e eu disse, não aceito encomenda. Mas só você poderia escrever essas histórias, ele disse. Aí eu escrevi as histórias de *A via crucis do corpo*, mas senti como se uma agulha tivesse furado o furúnculo.⁷¹

Sim, ela escreveu não apenas esse livro por encomenda, como trabalhou em jornais e revistas, afinal, não era possível para uma mulher, desquitada, com dois filhos sob sua responsabilidade (ainda que o ex-marido e pai das crianças enviasse pensão), garantir seu teto e seu sustento, sendo escritora. Viver de publicações de livros e da venda de suas obras não era possível a uma mulher. Entretanto, isso não significa que Clarice gostasse desse lugar-sujeito. Se por um lado, o contexto econômico, social e político a obrigava a trabalhar como escritora, escrevendo por encomenda; por outro, Clarice sabia-se escritora, reconhecia-se enquanto tal e sabia que era preciso resistir ao rótulo de profissional, o qual provavelmente cancelaria sua escrita, porém, exigiria dela concessões, e “que eu saiba, eu não fiz concessões”⁷². Clarice não escapa da linguagem e, mergulhada em seu gesto de escrita, considera que “enquanto eu não escrevo, eu estou morta”⁷³. Escrever era, de algum modo, seu respirar desde a infância, estava para além de profissão, de cumprimento de regras sociais e estilísticas. Escrever era a vida de Clarice.

Ao por a falar esse *eu* na entrevista dada a Júlio Lerner, Clarice enuncia-se enquanto sujeito, em uma narrativa de si, ainda que extremamente curta. Ela apropria-se da linguagem e, na figura do *eu*, fala sobre si enquanto sujeito, coloca-se na cena literária brasileira em um movimento próprio: “enquanto eu não escrevo, eu estou morta”; [eu] “nunca assumi”; “Eu não sou uma profissional”; “eu só escrevo quando eu quero”; “Eu sou amadora”; [eu] “faço questão de continuar sendo amadora”; “eu faço questão de não ser uma profissional”. Esse mesmo gesto, de enunciar-se enquanto sujeito, acontece na nota que abre **Uma aprendizagem...**: [eu] “tive medo”, [eu] “tentei escrevê-lo”. “Eu sou mais forte do que eu” e que analisarei mais adiante.

Emile Benveniste, a respeito da relação entre linguagem e subjetividade, defende que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como

⁷¹ Ibidem.

⁷² LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector**: entrevista [1977]. Entrevistador: Júlio Verne. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, TV Cultura. Entrevista concedida ao programa Panorama. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>. Acesso em mai. 2017.

⁷³ Idem.

*sujeito*⁷⁴. Essa linguagem só torna-se possível a partir do instante em que o locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. “Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se meu eco”⁷⁵, e esse *eu* só pode ser identificado na instância discursiva, visto que “é na instância do discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia ‘sujeito’”⁷⁶.

Maurice Blanchot (1977), acerca da obra de Kafka, coloca em questão a distância entre o *eu* que escreve e o *eu* que é escrito, em tratando-se do próprio do escritor implicado em sua narrativa. A

narrativa ficcional coloca no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo (ele próprio fictício), sem o qual ele não poderia se expressar. Essa distância deve se aprofundar mais quando o escritor participa mais da sua narrativa. Ele se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido⁷⁷.

Oportuno evocar Gilles Deleuze quando ressalta a diferença entre empregar os pronomes pessoais de primeira e terceira pessoa. Deleuze reporta-se ao que escreveu Blanchot a propósito de Kafka para explicar de que maneira o emprego do pronome “ele” pode valer por “eu”, quando é a si mesmo que o escritor se refere na personagem:

Escutem bem. Não me basta então escrever: “Eu sou infeliz”. Quando digo “Eu sou infeliz” estou perto demais de mim, muito perto de minha infelicidade para que essa infelicidade se torne de fato a minha. Uma bela frase. Torne-se verdadeiramente a minha sob o modo da linguagem. Não sou verdadeiramente infeliz a não ser a partir do momento em que eu chegue a esta instituição estranha – “Ele é infeliz” –, que a linguagem comece a se instituir como uma linguagem infeliz para mim, a esquematizar e a projetar lentamente o mundo da infelicidade tal como se realiza nele. É somente quando digo “ele é infeliz” que esta infelicidade torna-se a minha sob o modo da linguagem.⁷⁸

⁷⁴ BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. **Problemas de Linguística Geral**. 3.ed. Campinas, SP: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 286, grifo do autor.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Ibidem, p. 288.

⁷⁷ BLANCHOT, Maurice. **A parte do Fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997. p. 27.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. **Gilles Deleuze à Vincennes: “Je” et le pronom personnel – 2 – 1980**. Disponível em:

<<https://www.dailymotion.com/video/x36nts9?fbclid=IwAR2nfziQA65kbB7t2vmAnKGGIbbih5O5rZGmUH9ZXKO9vwsTTqINsTKb3k>>. Acesso em 20 mai. 2020, transcrição e tradução Pedro de Souza.

Não é o caso aqui de entrar nos detalhes da leitura que propõe Deleuze sobre o comentário de Maurice Blanchot, opondo o “eu” ao “ele”. O que mais interessa é estender ao caso da escrita de Clarice Lispector quando se remete à personagem Lóri dizendo “ela” pretendendo dizer “eu”. É que, seguindo o raciocínio empregado por Deleuze, é possível afiançar que o *ela* (Lóri) vale como *eu* (Clarice), na medida em que, assim como Kafka, lido por Blanchot, a distância que separa o *eu* (Clarice), dito fora da ficção, do *ela* (Lóri), referido no plano da narrativa ficcional, é um ponto de fuga. Trata-se de afirmar, com Deleuze, que o pronome eu comutado pelo de terceira pessoa “ela” se exprime por “esta distância incomensurável e pela impossibilidade de se reconhecer”⁷⁹.

Em certo sentido, o uso da terceira pessoa marca o ponto em que a escritora está impossibilitada de dizer “eu” ao se referir a Lóri. Porque, conforme o fio condutor analítico que quero desenvolver nesta tese, Lóri é Clarice sendo outra em outro mundo, o mundo da narrativa de **Uma aprendizagem...** A coincidência entre os processos de subjetivação pela linguagem, mediante o uso dos pronomes *eu* e o *ela*, em suas respectivas instâncias de enunciação ficcional e não-ficcional, dá-se sob difíceis condições de linguagem. Dito de outro modo, a escrita de Clarice aponta o custo da enunciação do prazer feminino. Vale aqui ligar a ideia do custo de enunciar, ao que afirmou Michel Foucault a respeito do preço a pagar pelo sujeito para dizer a verdade sobre si, uma vez que “será apenas o custo desta enunciação feita por ele mesmo e sobre ele mesmo de um discurso verdadeiro, enunciação por ele mesmo de um discurso verdadeiro sobre ele, que a alma poderá ser guiada”⁸⁰. Lóri seria, nesses termos, uma espécie de subterfúgio para Clarice enunciar a si mesma em seu percurso de prazer?

Dessa maneira, proponho que, para além de se por a falar esse *eu*, enunciando-se em primeira pessoa, Clarice enuncia-se na pele da personagem, enquanto sujeito instituído através da linguagem em que opera sua escrita. Não se trata de apenas enunciar-se como o sujeito sintático das frases, mas sobretudo de por em questão o sujeito que diz “eu”. Esse sujeito que escreve, ela mesma, é ato de enunciação que a implica. Por isso, Clarice parece querer afastar-se da escrita do romance ao colocar-se como o sujeito que teve medo de escrevê-lo, que apenas

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006e, p. 494.

tentou escrevê-lo, delimitando o lugar do sujeito “eu sou amadora”. Entretanto, quanto mais ela tenta se afastar do romance e da personagem, mais ela se mistura a essa 3ª pessoa que é Lóri.

Assim, não basta dizer “eu sou” para construir esse sujeito no espaço literário, seja a escritora amadora, seja a hermética. É só quando se diz “ela é” que se faz corresponder a terceira pessoa do plano da ficção para a primeira que corresponde ao *eu* daquele que escreve. Ivana Barreto, ao analisar trechos do romance **Uma aprendizagem...** que correspondem exata ou parcialmente a crônicas publicadas por Clarice no *Jornal do Brasil*, defende que há uma estreita relação entre as experiências de Lóri e as sensações guardadas na memória de Clarice, sendo, na voz de Lícia Manzo, citada pela pesquisadora, “impraticável pensar em Lóri desprezando as experiências pessoais de Clarice Lispector”⁸¹.

Clarice inscreve-se como sujeito-escritora-amadora para manter sua liberdade como sujeito que escreve. Esse gesto de resistência dá-se pela via da escrita mesmo, de seu modo de escrever, como também por seu modo de colocar-se como sujeito, em uma postura de aparente negação do que se é: escritora de profissão/profissional, mas que se quer amadora pela liberdade de não ter o compromisso de escrever. Esse compromisso não é necessariamente com o leitor, mas com o modo de escrita aceito como verdadeiro por esse leitor, seja ele uma voz de autoridade, vinda da crítica literária ou não.

O gesto de não se assumir uma escritora-profissional talvez seja visto como algo pontual ou até como uma certa teimosia, entretanto, enquanto sujeito, Clarice parece mesmo apropriar-se desse lugar de resistência, tendo dito isso em outra entrevista, concedida a Affonso Romano de Sant’anna, Marina Colasanti e João Salgueiro, para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1976, pouco antes da entrevista a Júlio Verner:

AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA: Você é convidada sistematicamente para fazer conferências, palestras... Você gosta?

CLARICE LISPECTOR: Não gosto, mas pagam cachê e a viagem. Eu gosto muito de viajar. Aí eu faço, e depois há os debates...

JOÃO SALGUEIRO: Você faz isso em caráter profissional?

⁸¹ BARRETO, Ivana Mendes Cardoso. **Clarice**: o diálogo com os leitores nas crônicas do JB. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2004. Tese de Doutorado. p. 115. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=5192@1>>. Acesso em 23 mai 2020.

CLARICE LISPECTOR: É, eu não gosto muito. E por falar em profissional, *eu não sou escritora profissional, porque eu só escrevo quando eu quero*.⁸² (Grifo meu.)

Tomar a escrita como gesto exige-nos compreender que o sujeito está posto em uma experiência que exige dele inteira presença, um mergulho mesmo em todo o processo, visto que ela, a escrita, é um espaço de linguagem, “a mais natural das expressões, aquela na qual o sujeito que fala está presente por inteiro, sem reserva nem reticência, em cada uma das formas do que ele diz”⁸³. Clarice escreve, se comunica com o mais secreto de si mesma, escreve a mulher em sua obra, coloca a mulher e seu corpo a falar, às vezes com romantismos clássicos, outras tantas em quadros conflitantes, inconcebíveis para um sujeito-mulher.

Ao colocar-se no lugar de quem escreve, Clarice coloca-se, também, na condição de ser tocada, exigida por essa escrita e, nessa experiência, ela enquanto sujeito é atravessada pela linguagem, é transformada em outra, não é mais a mesma. A escrita cria, então, um espaço outro em que o sujeito que escreve, a autora, não para de desaparecer: sendo transformada, ela está em constante desaparecimento, visto que o sujeito da escrita primeira já não existirá quando partir para outra escrita. Isso porque é requerido de si o “máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade” e, à medida que escreve, mais o sujeito é arrancado de si próprio, mais é atravessado, fazendo “com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou a sua dissolução”⁸⁴, à sua de-subjetivação.

Parece-me que Clarice, ao ocupar esse lugar-sujeito-mulher-escritora-em-liberdade, coloca em cena o desejo de mulher a respeito do lugar a ser ocupado no discurso literário. Hélène Cixous, em 1975, a tratar da escritura feminina, defenderá que

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela

⁸² SANT’ANNA, Afonso Romano, COLASANTI, Marina e SALGUEIRO, João. Clarice entrevistada. In: LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos** [recurso eletrônico]. Organização Teresa Monteiro e Lícia Manso. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

⁸³FOUCAULT, Michel. Introdução (*in* Rousseau). In: _____. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. Ditos e Escritos 1. p. 169.

⁸⁴FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Ditos e Escritos 6. p. 291.

mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história –, através de seu próprio movimento.⁸⁵

Clarice, a seu modo, em um contexto de predominância da voz masculina, com ou sem hermetismo (questão que tratarei adiante), falou através de sua escrita e através das vozes de outras mulheres: G.H., Macabéa, Joana, Lóri, ... colocando-se na cena literária, no mundo e na história brasileira, em um movimento próprio, como sujeito-mulher, ou mulher-sujeito. Clarice lançou seu corpo ao mar, “esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada⁸⁶”. O risco!

Daí, podemos pensar na relação entre a escrita e a morte, problematizada por Foucault. O sacrifício da própria vida enquanto sujeito, seu apagamento, uma vez que o gesto de escrita é, também, uma tentativa do sujeito de não ter mais rosto, de fazer fluir, “pelos canais misteriosos da pena e da escrita, toda a substância, não apenas a existência, mas do corpo, nesses traços minúsculos que depositamos sobre o papel⁸⁷”. Roland Barthes, ao construir sua morte do autor, assevera que “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura⁸⁸, a qual é múltipla, espaço de dimensões múltiplas, de ir e vir em textos outros. Pensando a escritura sob essa ótica, a da multiplicidade, a trama discursiva construída não terá um sentido a ser decifrado, mas fios a serem puxados, deslindados para usar palavra de Barthes. Morre-se, então, a autora, origem de um dizer, e emerge a escritora, sujeito atravessado pela trama discursiva?

A problemática do nome da autora/ do autor é tratada por Foucault em “O que é um autor?”. Para o filósofo francês, não há uma mesma forma, uma equivalência exata entre o nome do autor e o indivíduo que esse nome designa, ou seja, o nome do autor é um nome próprio evidentemente, entretanto, não um nome como qualquer outro, uma vez que seu nome dá-se discursivamente, não sendo esse nome simplesmente um elemento em um discurso. O nome do autor “exerce um certo papel

⁸⁵ CIXOUS, Hélène. O riso da medusa (1975). In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima e LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 129

⁸⁶ LISPECTOR, 1998. p. 79.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. **O belo perigo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b. p. 66.

⁸⁸ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.p. 63.

em relação ao discurso”⁸⁹, caracterizando um modo de ser do discurso, assim, esse nome não transita, como o nome próprio, “do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu”⁹⁰, não é simples e equivalente assim.

Foucault defende que o nome do autor não se localiza em seu registro civil, em quem ela é dentro da sociedade a que pertence, nem se localiza na ficção da obra. Esse nome refere-se a uma função, que se localiza nos limites dos textos, “na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser”, sendo, “portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”⁹¹, o que remete a uma função que se exerce politicamente, no interior das relações de poder.

Ao tratar de autor como função, Foucault propõe o desaparecimento, portanto, dessa figura civil, dessa individualidade particular, desse gênio criador e origem de um texto, visto que, na escrita, “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”⁹² e a escritura mesma, “é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”⁹³. Pensar o sujeito-autor Clarice Lispector, entretanto, não é negar a sua existência como sujeito que escreve, que inventa; o pensamento caminha pelo viés de entender que sua escrita é resultado de uma função e de um lugar-sujeito ocupado por ela e essa função não é definida pela atribuição espontânea do discurso que se instaura, a partir do romance, à Clarice como sua produtora. Olhar para ela como sujeito-autor e a partir da escrita que ela nos apresenta não pode se fechar, por exemplo, à certa hegemonia de estilo, como busca a crítica literária moderna, uma vez que a função autor “não remete simplesmente a um indivíduo real”⁹⁴, mas o autor tomada como sujeito, “como princípio de agrupamento de

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. Ditos e Escritos 3. p. 273.

⁹⁰ Idem, p. 274.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem, p. 268.

⁹³ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012. p. 57.

⁹⁴ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. Ditos e Escritos 3. p. 279.

discurso, como unidade e origem de suas significações”⁹⁵, cuja atribuição “não desempenha sempre o mesmo papel”⁹⁶. Ou seja, a função autor não é exercida

“uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar”⁹⁷.

É evidente que Clarice está ali, em **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**, como está em todas as outras obras dela, todavia, não se trata da mesma sempre.

Nem a morte, nem o desaparecimento da autora, ou sua morte e seu desaparecimento. Enfim, as questões relativas à autora, a qual emerge na e da escrita do romance, são pensar em: como, segundo quais condições e sob quais formas esse sujeito-autor pode aparecer na ordem do discurso literário para por em discussão o corpo, o prazer e o sujeito femininos?; que lugar, nesse discurso em questão, a autora, enquanto sujeito, ocupa, que funções exerce, a que regras discursivas obedece? Lançando mão das palavras de Foucault, “trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso”⁹⁸, em seu gesto de escrita, afinal, Clarice Lispector “não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra [...]”⁹⁹, ela não precede a obra. Ela “é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se”¹⁰⁰, remetendo-nos ao exercício dessa função-autora como um gesto.

Para Giorgio Agamben, a ausência/desaparecimento do autor dá-se, justamente, por seu gesto, pois se

chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 17.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008a. p. 26.

⁹⁶ Idem, p. 27.

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. Ditos e Escritos 3. p. 279-280.

⁹⁸ Idem, p. 287.

⁹⁹ Ibidem, p. 287. (Essa citação está como nota no texto de Foucault, como uma “variante” entre o que foi exposto na Universidade de Búfalo, em 1970, - a nota -, e o texto publicado em 1979.)

¹⁰⁰ Ibidem.

presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.¹⁰¹

Esse vazio, porém, não significa que o autor sai da obra. Por mais contraditório que possa parecer, uma vez que a ausência/desaparecimento/morte do autor não implica em sua inexistência, Agamben, partindo do que Foucault propõe e em certo diálogo com Barthes, coloca o autor em gesto. Ao colocar-se em gesto de escrita, em sua função-autor, esse sujeito, Clarice, coloca-se em jogo, na obra, sendo, portanto,

o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura [...] é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpressão na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo.¹⁰²

Ocupando o lugar de sujeito-autora-escritora, Clarice coloca-se em jogo com a linguagem, com a escritura que entorna o romance e é atravessada por esses dispositivos que são a literatura, a escritura e a linguagem. O gesto de Clarice no jogo da escrita é um corpo-a-corpo com a linguagem, em que ela foi atravessada por essa escrita, constituindo-se um sujeito outra após os dois-pontos finais do romance.

Clarice, desse modo, ao exercer a função-autor, instaurou uma discursividade, marcada pelo atravessamento discursivo enquanto sujeito e, considerar esse ponto de vista, é compreender que ela poderia e foi atravessada, desconstruída enquanto sujeito ao longo de sua escrita, o que torna patente, por exemplo, a mudança no estilo, em **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Houve atravessamentos anteriores, ao longo da escrita de outras obras suas, como houve atravessamentos ao longo da escrita desse romance. Esse modo de entender autoria e gesto de escrita, coloca-nos um texto e um sujeito-autor que não estão acabados, fechados entre a capa e a contracapa, mas que, em um seu gesto de escrita, emerge uma subjetividade, tornando visível esse sujeito através de sua escrita.

¹⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 52.

¹⁰² Idem, p. 56.

O gesto de escrita é tomado, aqui, como um *êthos* filosófico, como uma atitude-limite do sujeito em que não estão em jogo o dentro e o fora desse sujeito, mas as fronteiras entre as quais ele se localiza e, em seu procedimento mesmo de subjetivação, as transgride, de-subjetivando-se, sendo outro sujeito, atravessado por essa escrita.

Escrita, movimento, deslocamento, experiência, gesto. A escrita, ação que acontece nos limites, no espaço da linguagem, prevê movimento. O sujeito que escreve desloca-se, transpõe espaços e limites de si mesmo. No espaço da linguagem, a escrita é aquela em que “o sujeito que fala está presente por inteiro, sem reserva nem reticência, em cada uma das formas do que ele diz”¹⁰³. A escrita exige presença e entrega total, nada de parcialidades. Ao escrever, mais do que dizer algo, o sujeito desloca-se, há um movimento entre o lugar ocupado por esse sujeito, conhecido e familiar, para o que se localiza no desconhecido, além de seus limites próprios, ou seja, ele transforma-se. A escrita é uma experiência pessoal, portanto, não há como escrever e sair isenta, não ser afetada, pois, esse gesto coloca, tanto Clarice, quanto Lóri, como sujeito, em relação consigo mesma e com seu pensamento, sendo atravessadas pelos discursos mobilizados nessa escrita.

Tomar a escrita como experiência e considerar que “uma experiência é sempre uma ficção; é alguma coisa que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que poderá existir depois”¹⁰⁴, essa experiência é “qualquer coisa de que se sai transformado”¹⁰⁵, é como uma resposta à necessidade “de pôr tudo em causa (em questão) sem repouso admissível”¹⁰⁶. A partir desse olhar entrecruzado de Foucault e Bataille, percebo a escrita, no que tange ao sujeito, como um instrumento do qual ele lança mão para elaborar-se a si mesmo, libertar-se de si mesmo e de sua própria forma-sujeito, de se de-subjetivar, conforme pondera Daniele Lorenzini (2016). A elaboração de si torna-se possível, portanto, a partir do que se conhece de si mesmo. É esse ser conhecido que será atravessado, fendido e aberto a subjetivação.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. Introdução (*in* Rousseau). In: _____. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. Ditos e Escritos 1. p. 169.

¹⁰⁴ FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Ditos e Escritos 6. p. 291.

¹⁰⁵ Idem, p. 289.

¹⁰⁶ BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e *Postscriptum* 1953: Suma ateológica. Tradução e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 33.

Penso nessa escrita, então, como uma estratégia para a elaboração de uma ética da existência, de um *êthos* filosófico: ao colocar-se como “eu”, o sujeito coloca-se na instância discursiva que compõe seu dizer, sendo atravessado por esse(s) discurso(s) que emerge(m) através de sua escrita.

Essa experiência de si desafia o sujeito, em uma ontologia crítica de si mesmo, a depreender, dos discursos e dos conhecimentos que são dados como universais, necessários e obrigatórios, aquilo que nos fez ser quem somos, fazer o que fazemos e pensar o que pensamos não mais como um limite a não ser transposto. Trata-se, ao contrário, de conhecer para ultrapassar, para romper, para transgredir e, assim, “não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos”¹⁰⁷. Como esclarece Daniele Lorenzini,

Foucault entende por experiência aquilo através do qual transformamos, mudamos o que somos e o que pensamos, aquilo que cria uma lacuna entre o que éramos e o que pensávamos e o que somos e o que pensamos agora. (Tradução minha)¹⁰⁸

Essa experiência acontece pela relação crítica que fazemos entre os discursos que nos constituem e os acontecimentos históricos que os tornam possíveis, em um trabalho realizado no limite de nós mesmos, desviando-nos, em nossa experiência de de-subjetivação, de tudo o que pretende universalizar-nos como sujeitos, ou seja, os discursos e os saberes, principalmente, a respeito de nosso corpo, nossa sexualidade, nosso lugar-sujeito. Trata-se de um trabalho do sujeito sobre ele mesmo enquanto ser livre, buscando entender os limites que podem ser e serão superados e transgredidos. Nisso está a experiência de si.

Ao propor pensar a escrita de Clarice, não estou em busca de encontrar a sua origem enquanto sujeito que escreve, mas entender seu gesto como forma mesmo de de-subjetivação, de experiência no limite e de transgressão. O pensamento a ser construído aqui é do processo: Clarice em processo-sujeito, sendo atravessada por

¹⁰⁷ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 348.

¹⁰⁸ “Foucault entend par là quelque chose à travers laquelle on se transforme, on change ce que l’on est et ce que l’on pense, quelque chose qui creuse un fossé entre ce que l’on était et pensait et ce que l’on est et que l’on pense *maintenant*”. (LORENZINI, Daniele. Expériences de l’écriture chez Michel Foucault, entre maîtrise de soi et *dé*-subjectivation. In: JOUANNY, S. e WEIGEL, Ph. (Org.). **Intermittences du sujet**. Écritures de soi et discontinu (1913-2013). Rennes-França: Presses Universitaires, 2016. p. 42.

essa escrita que lhe pediu uma liberdade maior que ela teve medo de dar, como ela mesma alerta-nos, a nós leitores, na nota que abre o romance. E mais do que atravessada, é preciso considerar esse sujeito saindo outro ao final da escrita; assim, Clarice entrega-se a nós, leitores, morta ao final de cada romance, “agora eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu tô morta. Tô falando do meu túmulo”¹⁰⁹. Entrega-se morta, o mas viva, inteiramente viva-outra. Que eu consiga acompanhar esse movimento de escrita, esse atravessamento de si e essa transgressão dos limites a que ela estava posta, tornando-se outra sujeita, ela e eu.

2.2.1 Clarice e sua relação com o romance: detestável e mal feito?

Em entrevista ao jornal **Pasquim**, em junho de 1974, ao ser questionada sobre seu gesto de escrita, se “nunca sentiu necessidade de uma fuga, um enclausuramento, para produzir alguma coisa”, Clarice responde: “Na ‘Aprendizagem’, eu passei 9 dias num motel. Dei meu telefone a todas as pessoas que precisavam saber, e fiquei lá trabalhando”¹¹⁰. Como Clarice tinha o costume de escrever seus textos através de notas em pedaços de papel que, depois, eram reunidas e datilografadas, talvez esses nove dias tenham sido necessários para a organização desses excertos, costurados àqueles que ela trouxera de outras publicações e também costurados à própria trama de Lóri.

Para além disso, sabemos que Clarice não gostava do romance. Em carta de 26 de janeiro de 1969, ao filho Paulo, um dia após a viagem dele, em intercâmbio, aos Estados Unidos, Clarice conta-lhe: “Acabei de copiar o resto do livro, e certamente amanhã mesmo telefono para a Editora Sabiá pedindo que mandem buscar. Se o livro é bom? Eu acho ele detestável e malfeito, mas as pessoas que o leram acham-no bom”¹¹¹. Em outubro de 1976, em uma de suas últimas entrevistas¹¹², aos amigos Marina Colassanti e Affonso Romano de Sant’Anna, no Museu da Imagem e do Som

¹⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector**: entrevista [1977]. Entrevistador: Júlio Verne. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, TV Cultura. Entrevista concedida ao programa Panorama. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>. Acesso em mai. 2017.

¹¹⁰ CLARICE. **Pasquim**, Rio de Janeiro, jun., 1974. p. 10-13. Disponível em: <<https://pt.calameo.com/books/001893073e3bff08947f8>>. Acesso em 13 nov. 2018.

¹¹¹ LISPECTOR, Carta a Paulo Gurgel Valente. In: _____. **Correspondências** [recurso eletrônico]. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015b. p. 218.

¹¹² SANT’ANNA, Afonso Romano, COLASANTI, Marina e SALGUEIRO, João. Clarice entrevistada. In: LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos** [recurso eletrônico]. Organização Teresa Monteiro e Lícia Manso. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

(MIS), no Rio de Janeiro, João Salgueiro, diretor do MIS à época, pergunta-lhe: “É um livro do qual você gosta muito?” A resposta é monossilábica e direta: “Não”.

Não é minha intenção, aqui, levantar conjecturas dos motivos que fizeram Clarice Lispector declarar que esse romance era detestável, malfeito e que não gostava dele. Mesmo porque não há registro de outras declarações mais conclusivas, dela mesma, a respeito de sua relação com a obra. Qualquer interpretação seria perigosa e leviana de minha parte. Todavia, isso gera certa inquietação, reforçada pela nota da própria autora, à abertura do romance: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. C.L.”. É com a materialidade discursiva que trabalharei, com enunciados efetivamente ditos ou escritos, que emergiram e se materializaram na superfície da voz de Clarice ou de sua escrita, seus romances.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres abre-se com três excertos que, juntos, compõem a epígrafe do romance, seguidos dessa nota transcrita acima. Na sequência, como leitores, somos surpreendidos, não com o início da jornada de Lóri, mas com sua continuação, tendo em vista que Clarice inicia o romance com uma vírgula: a escrita em suspense, vinda de um outro lugar que não conhecemos, mas que é a vida de Lóri até ali. Talvez tenhamos ali a metáfora da própria elaboração narrativa de Clarice, nunca encerrada ao fechar da segunda capa de uma obra, mas sempre aberta, em continuidade, em liberdade. Não me deterei à epígrafe e aos três excertos que a compõem, uma vez que apenas a análise deles em relação ao romance nos demandaria páginas e páginas de muita pesquisa. Sigamos pela nota.

“Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. C.L.”

Se por um lado, Clarice declara não gostar do romance, por outro, ela expõe a força que ele mesmo exigiu dela, “uma liberdade maior” daquela que, ao que parece, ela estava habituada ao escrever. Não tenho dúvidas de que, se Clarice não escreveu em pleno uso de sua liberdade, ela, ao menos, lutou para fazê-lo, fosse arquitetando uma escrita que “desnor-teia. Ou deveria desnor-tear”¹¹³, fosse, através da trama em

¹¹³ARÉAS, Vilma. A moralidade da forma. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, n. 1091, p. 12-14, 19 dez. 1987. Número especial: Lembrando Clarice. Org. Nádya Battella Gotlib. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22109112198712-22109112198713-22109112198714>>. Acesso em 03 ago. 2016. p. 12.

torno de Lóri, construindo uma possível narrativa da emancipação feminina naqueles anos 60 e 70, no Brasil.

O romance está aberto e o que mais me chama a atenção é o “eu”, ou os “eus” envolvidos no enunciado. Afinal, a quem esse livro pediu tal liberdade maior? Clarice parece por a falar dois “eus”: um, o sujeito a quem o livro, o texto, pede para ser escrito; o sujeito que ocupa o lugar de quem colocará a “máquina de escrever no colo”, e escreverá, com medo da liberdade pedida; sujeito que percebe que o discurso está-lhe acima e que, atravessado por essa escrita, por esse desejo de discurso, será mais forte que a si mesma e chegará, após o gesto de escrita, ao outro eu. Esse outro eu, expresso na nota, seria aquele que nasce com o processo do romance, não mais aquele que dará seu nome à capa do livro, como suposto criador, porém, aquele “eu-outro”, resultado do que está posto ao fechamento da contracapa, no fora, além do romance que o atravessou: a escritora moderna, nascida ao mesmo tempo que seu texto. A nota constituiria, portanto, em uma escrita de si, em uma narrativa autobiográfica, ainda que mínima, desse sujeito inscrito na cena pelo *eu*: “[eu] tive medo” põe-se no jogo discursivo quando “[eu] tentei escrevê-lo, e dessa trama não se sai a mesma, o sujeito é atravessado, (re)constituído e, após os dois-pontos finais do romance, esse *eu* que se colocou no jogo da linguagem e dos discursos, não é mais o mesmo. “Eu sou mais forte que eu”.

Para Vilma Arêas, os críticos que se debruçaram sobre **Uma aprendizagem...**, fizeram-no com hesitação, “lendo-o com os trabalhos anteriores de Clarice como pano de fundo”¹¹⁴, o que os impossibilitou de ir ao cerne da questão que envolve o romance, ao que ela considera “o traço fundamental ou que de ‘verdadeiramente novo’ existe” em **Uma aprendizagem...**: o fato de tratar-se de um romance falhado, “uma espécie de extravio ou de desengano a respeito das receitas do bem-escrever – receitas que à altura Clarice manjava com mestria”¹¹⁵. Vilma defende, inclusive, que Clarice flertava com outros gêneros, considerados menores que o romance pela crítica literária, já nas obras anteriores e que, tentada por essa escrita que seria mais livre, Clarice deixaria patente seu “fascínio pelo trivial, banal ou simplesmente mau-gosto, o que significa afastar-se da margem de segurança dos juízos estéticos sobre o belo”¹¹⁶. E conclui a respeito de **Uma aprendizagem...**:

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

embora mantendo o perfil dos temas dos livros anteriores, não há como negar, a forma do romance exhibe todos os traços de sua penosa composição, suas indecisões, escolhas, sem o menor pudor e sem o menor respeito pelo – chamemos assim – ideal de limpeza do texto¹¹⁷,

O que soa como uma crítica severa à possível mudança na estética da escrita de Clarice, na verdade, reverbera em um elogio. Para a professora Vilma Arêas, **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**, inaugura uma nova fase, quiçá um outro movimento em relação ao que fora escrito até então, em especial, **A paixão segundo G.H.** (1964). Esse movimento já se desenhava no romance de 1964, mas é, em **Uma aprendizagem...**, que ele emerge, revelando uma escrita em extravio. Clarice Lispector, defende a pesquisadora, coloca em jogo um novo estatuto de texto literário e

talvez nenhum livro melhor do que este para iluminar os bastidores da prosa de Clarice a partir de um certo momento, seu compromisso com os assuntos banais, sua intimidade com matéria vária e à mão, utilizada sem preconceitos estéticos¹¹⁸.

Clarice, em sua escrita, rompe com a tradição escrita, em uma apreensão do presente, o instante-já tomado não como permanente, mas como transitório. Ela, em seu gesto de escrita, não discute com a Clarice Lispector-escritora; ela se deixa ser¹¹⁹, e só se é no instante presente, fugidio e transitório. Clarice Lispector parece nos colocar diante de um sujeito moderno, que não está empenhada em descobrir a si mesma, a seus segredos e suas verdades escondidas em e através de sua escrita. Esse sujeito que ocupa o lugar de autora do romance está em um processo de elaboração de si, o que não é possível, como defende Michel Foucault, em sua análise a respeito do que ele chama de atitude de modernidade, nem dentro da própria sociedade, nem no corpo político. Essa problematização do presente, do modo de ser histórico e da constituição de si próprio como sujeito autônomo, portanto, livre, apenas

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem, p. 13.

¹¹⁹ Em sua última entrevista, à qual já nos referimos aqui, veiculada pelo programa **Panorama**, da TV Cultura, em 1977, após sua morte, e conduzida por Júlio Verne, Clarice mostra-se como essa sujeito-escritora, cujas facetas são inseparáveis, constituindo aí um sujeito: “Você discute muito com a Clarice Lispector-escritora?”. Taxativa e sem vacilar, Clarice responde: “Não. Eu me deixo ser.”

pode produzir-se “em um lugar outro que Baudelaire chama de arte”¹²⁰, no não-lugar que é a literatura.

Roland Barthes, em sua **Aula**¹²¹, defende que a literatura “é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; [...] ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível”¹²². Contradição? Barthes defenderá que não. Para o filósofo, a função da literatura é a da utopia, e encontrando sua figura exata na modernidade, ela será o entre-lugar, esse espaço de contestações, de rupturas e de cortes na ordem linguística, nascendo daí “uma certa ética da linguagem literária”. Clarice Lispector, ao afastar-se das margens de segurança dos juízos estéticos da escrita literária, ocupa, através de seu texto, esse entre-lugar. Ela tem seu gesto de escrita próprio, usa a língua escrita a seu modo, com uma pontuação que funciona como a respiração da frase, desmontando as frases e a ordem da escrita literária. E Clarice reconhece esse lugar que ocupa a literatura, especialmente seu texto, ao ponto de pedir para que a pontuação de suas frases não seja corrigida:

AO LINOTIPISTA

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.
Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.
Escrever é uma maldição.¹²³

O pedido de Clarice, antecedido por um pedido de desculpas, poderíamos dizer, irônico, visto que, apesar de desculpar-se por “estar errando tanto na máquina”, Clarice sabe que ali, naquelas folhas enviadas semanalmente ao jornal estão seu modo mesmo de apropriar-se da escrita. Trata-se, como defende Olga de Sá, de uma pontuação funcional e não gramatical e “seu expressionismo, de ‘fabricação pessoal’, desconsertou os críticos acostumados aos ‘contadores de histórias’ e simboliza um

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 344.

¹²¹ Trata-se da Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977. (BARTHES, XXXX)

¹²² BARTHES, Roland. **Aula**: Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 14.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2009. p. 21.

¹²³ LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 74.

novo estágio da cultura brasileira”¹²⁴. Clarice incomodou a muitos críticos literários da época por conta de sua forma de escrita, de trazer para as linhas de seus romances aquilo que é circunstancial e episódico, no que tange aos temas, e romper com os clichês linguísticos. Ela ocupa esse entre-lugar, tomando a literatura como esse espaço outro possível para insurgir

contra a linearidade discursiva, num momento literário em que a ficção, salvo raros exemplos, estava amarrada à noção de causa e efeito. Torna-se por isso quase ilegível, aparta-se do público consumidor, rompe a noção de texto passivo, não preenche as necessidades do mercado. Não é um produto digerível.¹²⁵

Clarice escreve em liberdade, na fluidez e espontaneidade da vida cotidiana e da língua. E nessa liberdade de escrita, ela é tida como hermética, de difícil compreensão, não digerível. **Uma aprendizagem...** pediu-lhe uma liberdade maior, que ela teve medo de dar. Mas ao que parece, o romance está em liberdade, aberto, iniciado com uma vírgula, que indica uma pausa a algo que já vinha acontecendo. A história de Lóri não começa ali, continua ali. Se iniciado com uma vírgula, ele se encerra com dois-pontos. Fica aberto, livre, anunciando o não fechamento, mas a continuidade, a fluidez. E assim, a narrativa segue. O primeiro ponto-final aparece uma página e meia depois de iniciado o romance com a vírgula. É Lóri respirando, é Clarice respirando, é a cadência das frases de Lispector, livres. Difícil de compreender? Hermética? Clarice responde:

HERMÉTICA?

Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? Mas, oh Deus, como tudo isso tem pouca importância.¹²⁶

As linhas de Clarice, em que ela fala de igual para igual com o leitor adulto, trazem, na verdade, o cotidiano humano. É o cotidiano nosso o objeto de atenção das narrativas de Clarice, as inquietações e as lutas internas, tão comuns, tão corriqueiras,

¹²⁴ SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979. p. 42.

¹²⁵ Idem, p. 132.

¹²⁶ LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 79.

mas que, “bajo la mirada de Clarice Lispector, cada acontecimiento despunta, lo común se abre y muestra su tesoro que es, precisamente, común”¹²⁷. Talvez a grande inquietação em torno da leitura de suas narrativas (e daí, classificá-las como herméticas), habite justamente na singularidade de sua escritura, muitas vezes ancorada na repetição, seja de assuntos, de gestos, de breves narrativas recortadas de outros lugares seus e (re)publicadas, como em um palimpsesto. A respeito desse hermetismo, na entrevista a Júlio Verner, ao Panorama/ TV Cultura, Clarice, em tom irônico, diz não se considerar uma escritora popular, afinal, “como posso ser popular sendo hermética?”¹²⁸, e completa: “Quando me comunico com adulto, na verdade, estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma, aí é difícil”¹²⁹, afinal, está na mulher “o mais ininteligível dos seres vivos”¹³⁰.

Em sua travessia do oposto a respeito da obra de Clarice Lispector, Olga de Sá problematiza o lugar ocupado pela autora propondo que, “tanto o ato de escrever como o ato de ler são questionados, na ficção de Clarice, em agoniado confronto com o ser e o viver”¹³¹, postos em constante contraste e contradição. Olga defende que o ser, para Clarice, apresenta duas faces: uma é “visível, sensorial, capaz de ser escolhida pela linguagem, uma face concreta, alcançável, a serviço da qual ela cria imagens estranhas, símbolos, recursos desdobráveis e múltiplos, expressivos”¹³² e aí, a respeito de **Uma aprendizagem...**, para exemplificar, teríamos que a felicidade é alcançável entre o homem e a mulher, possível como estaria descrito em um “manual para ser feliz”. A outra face do ser coloca-se no oposto, “é obscura e misteriosa, escondida, talvez impossível de se escrever”¹³³, talvez inatingível pela linguagem, posto que não se entrega ao signo. Para Olga de Sá, Clarice não se rende a essa face e, por seu gesto de escrita levado à exaustão, ela submete a linguagem “a um processo de corrosão contínua”¹³⁴, de desgaste, de levá-la a um tom menor, de

¹²⁷ CIXOUS, Hélène. A la luz de una manzana. In: _____. **La risa de la medusa**: ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995. p. 158.

¹²⁸ LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector**: entrevista [1977]. Entrevistador: Júlio Verne. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, TV Cultura. Entrevista concedida ao programa Panorama. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>. Acesso em mai. 2017.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ LISPECTOR, 1998, p. 78.

¹³¹ SÁ, Olga de. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004a. p. 16.

¹³² Idem. p. 17.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Ibidem.

estilhaçamento. Clarice coloca em questão o ser da linguagem no instante-já de sua existência, no aqui e agora.

Em **Uma aprendizagem...** o prazer, inatingível pela linguagem, é objeto de uma lenta aprendizagem por parte de Lóri e, nesse processo, ele é banalizado, simplificado, estilhaçado para, então, tornar-se sublime. Lóri aprende, primeiro, a ter prazer na simplicidade de seu cotidiano e

Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto – mas qual era o conjunto? Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. O objeto então que fosse de bronze – na barraca de bugigangas para presentes, viu a pequena estátua malfeita de bronze – o objeto que fosse de bronze, ele quase lhe ardia nas mãos de tanto gosto que lhe dava lidar com ele. Comprou um cinzeiro de bronze, porque a estatueta era feia demais.

E de repente viu os nabos. Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era. Ela estava procurando sair da dor, como se procurasse sair de uma realidade outra que durara sua vida até então.¹³⁵

Clarice tinha a capacidade de tornar visível o invisível, trazendo à tona, por exemplo, a figura invisível da mulher interiorana, “escondida” na massa carioca. Além disso, no processo mesmo de deslindamento da narrativa e ao escrever o que já está dado, o que é cotidiano das gentes, o episódico, Clarice desloca sentidos e reconstrói-os, em uma atitude que rompe com o modo de escrever romances à época e coloca em questão seu gesto de escrita, que transgride os limites literários. Assim, **Uma aprendizagem...** escrito em clamor de liberdade, toca na inquietante condição humana da mulher da década de 60 (e não menos na atual) naquilo que é-lhe mais caro como sujeito: sua sexualidade, seu corpo, seu prazer.

Ao escrever, Clarice “apodera-se” da literatura como estratégia para por a falar tanto o prazer quanto o processo de aprendizagem, de rupturas, de cruzamento de fronteiras da personagem que se constitui em um sujeito que é, antes de tudo, feminino e corpo, usando como “ferramenta”, a linguagem. O gesto e a estratégia de Clarice compõem, com a linguagem, um jogo em que a escrita se coloca

¹³⁵ LISPECTOR, 1998, p. 126-127.

transgressora, em ruptura. Emerge-nos uma escrita em que a mulher age na contramão do lugar em que é interpelada como mulher passiva e alheia ao prazer como experiência outra do feminino; uma escrita que coloca em questão perguntas irrespondíveis, da condição mesma do humano, mas que reverberam na constituição do sujeito.

2.3 LÓRI TAMBÉM ESCREVE E, AO ESCREVER, BUSCA-SE ENQUANTO SUJEITO

Lóri vive uma luta constante em seu processo de subjetivação, de conhecimento e construção de si enquanto sujeito que ocupa o lugar de mulher. Ela é sujeito, vive relações consigo e com outros, tem uma sexualidade a ser vivida, provada, degustada e que lhe atravessa. Essa jovem-mulher, que rompe com laços familiares e sociais, construídos dentro da elite da cidade de Campos, no Rio de Janeiro, tem em seu gesto, segundo ela mesma, uma ruptura para viver aquilo a que ela chama de liberdade. O que vemos, ao longo da narrativa, entre os encontros e os não-encontros com Ulisses, é, por várias vezes, uma mulher como um animal que luta por libertar-se. Imersa em seu presente, na sua nova realidade, Lóri vive instantes intensos de questionamentos, de dúvidas, de dores em torno, principalmente, de reconhecer-se como sendo. Lóri não consegue responder a si mesma à mais dura das perguntas, à sua questão maior e mais latente, cuja resposta está no processo de elaboração de si, na trajetória de construir-se, perceber-se e encontrar-se como sendo, ela mesma, a resposta ao “quem sou eu?”. Aí está sua liberdade, ao mesmo tempo também estão as correntes que a aprisionam.

A construção dessa resposta – ou seja, de quem ela é enquanto sujeito – desenrola a trama, coloca-a em constante conflito, dúvidas, inquietações, devaneios, súplicas ao Deus. Nessa luta de si e em si, há vários instantes em que Lóri pensa sobre si, reflete sobre si, fala de si, seja para si mesma, seja também para Ulisses. Há muitos silêncios também. E nesse voltar-se para si, Lóri lança mão algumas vezes da escrita para externar, a respeito desse eu, o que ela não conseguia externar com sua voz; são esses gestos de escrita que me importam: o primeiro e o segundo, ela escreve para entregar a Ulisses, conforme acordado, mas não há registros de que ela os tenha entregado a ele. O terceiro, já no início da parte final do romance, ela escreve para si mesma.

A escrita de Lóri é, a princípio, parte de um acordo entre Ulisses e ela, um recurso para a falta de palavras faladas, digamos assim. Ela

- pois agora mansamente, embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saía agora da voracidade de viver. Lembrou-se de escrever a Ulisses contando o que se passara, mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas, era bom aquele sistema que Ulisses inventara: *o que não soubesse ou não pudesse dizer, escreveria e lhe daria o papel mudamente* – mas dessa vez não havia sequer o que contar.¹³⁶

Esse instante a que Lóri se refere, o da “voracidade de viver”, acontece logo à abertura do romance para nós, leitoras e leitores. Clarice Lispector apresenta-nos uma jovem mulher, ainda em gestos imaturos, pueris até, firmados na imagem das princesas dos contos de fadas: bonitas, sedutoras e dependentes da opinião masculina a respeito de si mesmas e, por isso, Lóri “fora ao guarda-roupa escolher o vestido que usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir”. Lóri está no começo de sua jornada. O primeiro passo fora sair da casa do pai, em Campos, uma cidade agrária, e mudar-se, sozinha, para o Rio de Janeiro, que fora a capital do país até o início da década de 60. Entretanto, ela ainda está sob as nuances dos contos de fadas e vive uma espécie de faz-de-conta e nessa ilusão, Lóri dá os primeiros passos na intensidade de viver, nessa vontade de devorar a vida. Tudo é muito intenso dentro dela e isso a cinde de alguma maneira, instaurando, antes de tudo, uma luta interna nesse sujeito que já não se percebe mais no mesmo lugar que lhe fora designado pela sociedade patriarcal da época (Lóri não quer se casar – nega-se ao papel de esposa; Lóri não quer ter filhos – nega-se ao papel de mãe), como também não se encontra ainda nesse lugar outro, que será parte de sua busca ao longo da narrativa.

É, portanto, essa voracidade, essa vontade intensa de viver que submerge Lóri em uma imensa crise: a de saber-se quem ela é na relação consigo mesma, com Ulisses (o homem de seus desejos) e com a sociedade. Essa crise coloca seu corpo em evidência e dá-lhe voz dentro da narrativa e, ao falar ou escrever, esse corpo vai se constituindo, esse sujeito vai sabendo-se sujeito de desejos.

Em meio a essa intensidade, o que Lóri vivencia e experimenta não é nada de extraordinário, estranho ou grandioso; não são situações mirabolantes. Ao

¹³⁶ LISPECTOR, 1998, p. 15. Grifo meu.

contrário, Clarice nos coloca diante de fragmentos do cotidiano, de pequenezas da vida, assim, é diante das vivências do dia a dia que a grande pergunta emerge e é no cotidiano e não em proezas e situações extraordinárias que o “quem sou eu?” encontrará resposta. Esse é um ponto a se destacar na artimanha narrativa de Clarice: se por um lado, o nome dos personagens evoca figuras mitológicas e heroicas, marcadas por proezas; no romance, eles enfrentam apenas o cotidiano, os desafios do dia a dia que circundam qualquer ser humano, qualquer mortal. São acontecimentos ligeiros, situados na rotina e que não parecem de grande importância que vão desconstruindo e constituindo o sujeito. É nesse dia a dia também que as inquietações de Lóri surgem, como a de ir ou não ao encontro com Ulisses, situação que lhe causa intensa dúvida, dor e luta.

Partindo desse olhar, a escrita de Lóri será uma experiência que nos colocará diante, não apenas de um processo de subjetivação, mas de transformação de si, de transposição dos próprios limites como sujeito. Lóri, como parte desse processo, escreve três vezes. A primeira escrita é para Ulisses, quando trava uma luta intensa consigo mesma a respeito de encontrar-se ou não com ele. A segunda, também direcionada a ele, evoca-o todo tempo ao refletir a respeito do silêncio. A terceira, já ao findar de sua trajetória, quando ela percebe que ama Ulisses, que não pode mais controlar isso e percebe-se enquanto sujeito, apesar de ainda não conseguir responder à pior pergunta que se pode fazer a si mesmo “quem sou eu?”.

2.3.1 Corpo-casa livre: primeiras percepções de um sujeito cindido

A narrativa começa a partir do já-vivido, uma vez que a entrada no romance dá-se por uma vírgula, ou seja, há todo um viver sendo vivido e, ao leitor, cabe-lhe entrar e seguir a partir dali. Nesse instante primeiro do romance, em que Lóri chega em casa, cuida de alguns afazeres e telefonemas, traz-nos algumas nuances de quem seja esse sujeito, inseguro e incerto de si mesmo:

fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, *embora não soubesse enfeitar uma fruteira*, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira [...], fora ao guarda-roupa escolher o vestido que usaria para *se tornar extremamente atraente* para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que *ela não tinha bom gosto para se vestir*.¹³⁷

¹³⁷ LISPECTOR, 1998, p. 13.

A dependência do olhar e da opinião de Ulisses coloca-se, na narrativa, como um dos primeiros indícios de um sujeito que não se concebe em liberdade para ser, logo não conseguindo responder ao “Quem sou eu?”. Não lhe importa arrumar as maçãs na fruteira, seja pela simples prática de dispô-las para consumo posterior, seja pela face decorativa de uma fruteira, ela apenas assume para si a incapacidade de enfeitar seu entorno, passando a crer na garantia da voz masculina de que, futuramente, haveria a possibilidade de ela aprender. Se na relação com seu entorno, Lóri é dependente de Ulisses, na relação com seu corpo, essa dependência não é diferente: não se vê atraente, não se sente atraente, precisa tornar-se. Esse “tornar-se” dá-se pela preparação do corpo, o que inclui a escolha do vestido que lhe conferirá sensualidade e da aprovação ou confirmação do homem, sentindo-se atraído por aquele corpo.

Lóri, enquanto sujeito-mulher, não se reconhece como corpo que atrai, uma vez que, nesse instante, seu corpo não lhe pertence; ele é pertencente aos discursos outros que o definem; discursos falocêntricos, organizadores do desejo da mulher para atender aos anseios da sociedade quanto a seu papel: preparar-se sensualmente para seduzir o homem - o uso de maquiagem, a escolha do vestido e do perfume, a dependência do desejo masculino, do sentir-se desejada para ver-se desejável. Ela entra em uma crise de choro, de quase rasgar seu corpo por uma forte dor abalada. *Ser dói* e leva Lóri a um devaneio, a uma luta interna, a uma voracidade de viver que, apesar de se lembrar do acordo de escrever a Ulisses aquilo que não conseguisse dizer, não há o que escrever porque o vivido é tão íntimo, é tão de seu ser como sujeito que “dessa vez não havia sequer o que contar”¹³⁸.

Essa primeira parte do romance, aberta pelo título “A origem da primavera ou A morte necessária em pleno dia”, desenha um sujeito imerso na dor, na confusão e na luta por, pelo menos, conseguir uma nuance do que seria uma resposta ao “quem sou?”. A dor da existência toma Lóri. Esse processo de construção de si não é fácil, nem tranquilo, passa por desconstrução e por uma elaboração de si enquanto sujeito que é dado discursivamente. A resposta a que Lóri busca para sua indagação e para si é discursiva, é construída dentro de uma ordem discursiva que circula por enunciados de diversas outras ordens: o que é seu corpo, como ela o vê e o que ele representa para ela enquanto sujeito; quem é essa mulher e como ela se percebe em

¹³⁸ Idem, p. 15.

relação a si mesma e ao outro, o homem/ Ulisses; quem é esse sujeito social, imerso em uma sociedade, cuja condição discursiva im-posta a faz sentir-se manca com o mundo; quem é essa mulher-sujeito consciente “de sua permanente queda humana”¹³⁹, sujeito falho, em um corpo falho, cujas falhas a constituem. Essas são questões que tocam Lóri nesta parte inicial. É a subjetividade posta em jogo, em uma ontologia crítica de si mesma em relação a si (“quem sou eu?”), em relação ao outro (“quem é Ulisses?”) e em relação à sociedade (“quem são as pessoas?”¹⁴⁰), em uma atitude-limite de si, “um *êthos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível”, como analisa Foucault¹⁴¹.

Lóri, então, decide encontrar-se com Ulisses após sua luta como animal preso que quer libertar-se das amarras que o prende. A confusão instaura-se nesse sujeito justamente pelo descompasso dela com o mundo e seus discursos consagrados em torno do papel da mulher. Se ela decidira sozinha mudar-se para o Rio, a sua grande batalha em torno de quem ela é ganha corpo na contraposição com a imagem de Ulisses. O outro é parte do processo de desconstrução desse sujeito. Lóri o desejava, inclusive revoltando-se com o “mudo desejo dele”, afinal “o que é que ele queria dela, além de tranquilamente desejá-la?”¹⁴²

Oscilando entre ir ou não ao encontro de Ulisses, Lóri vê-se refletida no espelho, percebe que só é bonita pelo fato de ser mulher, escolhe um vestido de fazenda pesada e enfeita-se em “um ritual que a tornava grave”, séria, recatada, profunda. Lóri maquia-se, perfuma-se, estica os cabelos “para trás das orelhas incongruentes e pálidas”, igual uma rainha egípcia? “não, toda ornada como as mulheres bíblicas”. Porém, já pronta, vestida, maquiada e perfumada, reacende-se em dúvida, decidindo-se, em seguida, “que veria Ulisses pelo menos mais esta vez”¹⁴³. Lóri, todavia, não para de ser, de indagar, de construir um pensamento a respeito de si, decidindo, outra vez, a não ir ao encontro com Ulisses: “Não, não vou ao encontro”¹⁴⁴. Pronto!

¹³⁹ Ibidem, p. 27

¹⁴⁰ Ibidem, p. 18.

¹⁴¹FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 351.

¹⁴² LISPECTOR, 1998, p. 16.

¹⁴³ Idem, p. 18.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 21.

Ela não seria Lóri sem lutas. Sem conseguir dimensionar o tempo passado, se “momentos ou três mil anos”¹⁴⁵ desde que decidira não ir ao encontro, ela percebe que está imersa em uma intensa experiência de si, em uma luta contra as ausências: calor sem sede; “Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia grito”; “Dor? Nenhuma. Nenhum sinal de lágrima e nenhum suor.” Lóri sofre, vive uma experiência de rigidez, de ausência de movimento, de secura em relação à vida. Inclusive, o amor que, percebe sentir por Ulisses, ainda confuso, é seco, sem ilusão, “amor sem ópio nem morfina”, que não provoca sonhos, apenas lhe dói como “farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé [...] sem pontas salientes por onde serem pinçadas e extirpadas”¹⁴⁶.

Toda essa luta interna vivida pela personagem, coloca-se como uma manifestação da experiência-limite que ela viverá ao longo da narrativa, de desconstrução de si enquanto sujeito. É preciso desconstruir-se para, então, reelaborar-se como sujeito e, enfim, como essa mulher que responde ao “quem sou eu”, que se liberta da rede que a aprisiona. Lóri, então, telefona para Ulisses: “Não poderei ir, Ulisses, não estou bem. [...] É fisicamente que você não está bem? Ela respondeu que não tinha nada físico”¹⁴⁷. Não era físico, era sua subjetividade sendo dilacerada por ela mesma, era sua experiência de de-subjetivação, de desconstrução do que se é e não de busca do seu fundamento ou de sua origem como sujeito. Não se trata de, num gesto fenomenológico, ressignificar a experiência dela como sujeito, reencontrando-se como sujeito originário dessas experiências. Antes, trata-se, nas palavras de Foucault, de “tentar chegar a um certo ponto da vida que seja o mais perto possível do não passível de ser vivido. O que é requerido é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade”, em uma experiência-limite “que arranca o sujeito de si mesmo”, colocando-o em uma “empreitada de dessubjetivação”¹⁴⁸. E talvez seja este o desejo de Lóri: “conseguir o impossível, só o impossível me importa”¹⁴⁹.

Em seu breve diálogo com Ulisses, Lóri entende que ele a deseja e, apesar de ter tido as mulheres que quisera, com ela era diferente. Lóri se via, agora, como a

¹⁴⁵ Ibidem, p. 22.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 23.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 26.

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Ditos e Escritos 6., p. 291.

¹⁴⁹ LISPECTOR, 1998, p. 27.

mulher desejada por Ulisses, mas não apenas para um relacionamento casual. Ulisses deseja seu corpo, “que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero”, e quer mais que um corpo para um sexo casual, ele a quer “inteira, com a alma também”¹⁵⁰. Saber disso a faz sentir alegria, o que talvez coloque-se como uma certa liberação de discursos que ela traz consigo a respeito do que é ser mulher em sua realidade: mulher para casar, ter filhos e constituir família, ou mulher para ser desejada. As duas dificilmente eram vistas como facetas de uma mesma mulher e era comum, naquele contexto, que os homens tivessem dois tipos de relação: um, em casa, com a mulher-esposa-mãe e aí se escolhia a dedo a mulher pura, casta, de família para se casar; e o outro, com a mulher-amante, desejada, com quem se entregava a prazeres, mas não qualificada para o casamento, para a vida social. Ao que parece, Ulisses não queria uma mulher fragmentada, incompleta por ser a mulher-esposa-mãe ou a mulher-amante; ele queria a mulher completa, na linguagem mais popular, a de corpo e alma.

Lóri começa a entender que, apesar de tudo que lhe fora ensinado, apesar do que se esperava socialmente dela como mulher, sua aprendizagem de si começara e não havia volta. Para além disso, Lóri começa a entender que Ulisses a quer, a deseja inteira e ele esperará por ela, até que ela aprenda e esteja pronta: “Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso”¹⁵¹.

Depois foi fácil telefonar para Ulisses e dizer-lhe que mudara de ideia e que podia esperá-la no bar. Era cruel o que fazia consigo própria: aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta. Mas doía demais mexer-se nesse sentido. Então, preferiu apaziguar-se e planejou que, no táxi, pensaria no nariz reto de Ulisses, na sua cara marcada pela aprendizagem lenta da vida, nos seus lábios que ela jamais beijara.¹⁵²

É o sujeito constituindo-se no atravessamento, na fissura, na abertura de si, rasgada, lacerada se preciso, uma vez que a subjetivação dá-se também pelo corpo e pelos discursos instaurados a seu respeito, em especial, aqueles que entornam a sexualidade dos indivíduos. É evidente que não se trata do corpo como matéria, ferido, em carne viva, mas o que esse corpo representa discursivamente para Lóri. Tratam-se das relações de poder que são estabelecidas sobre e nesse corpo-sujeito, uma vez

¹⁵⁰ Idem, p. 26.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem, p. 28.

que elas “podem passar materialmente na própria espessura dos corpos sem ter de ser substituídas pela representação dos sujeitos”^{153 154}.

Então, já no táxi, Lóri decide escrever, pois “não queria ir de mãos vazias. E assim como se lhe levasse uma flor, ela escreveu num papel algumas palavras que lhe dessem prazer”¹⁵⁵.

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez.

Antes de alcançar Ulisses, ou outro sujeito, Lóri é a primeira a ser atingida pela escrita, uma vez que ela escreve, primeiramente, para não chegar a Ulisses de mãos vazias, e escreve algumas palavras que dessem prazer a ele, a ser propiciado por ela. Lóri se alegra com seu gesto, “ela sorriu. Ulisses ia gostar, ia pensar que o cavalo era ela própria. Era?”¹⁵⁶. Escrever para Ulisses é apenas o impulso para uma experiência que se dá na solitude do ser, e, ainda que vivida dentro de um táxi, ali, na experiência da escrita, está o sujeito.

Clarice entrega-nos um sujeito em processo de elaboração de si, um sujeito moderno, em atitude de modernidade, que busca, através de experiências várias, se (des)construir para uma ética do prazer. Lóri, ao aceitar a proposta de Ulisses, fazendo com ele o acordo da escrita quando lhe faltassem as palavras ditas, aceita o desafio do exercício de si. Nessa (re)elaboração de si como sujeito que deseja, que se reconhece corpo desejante, que quer viver o prazer sem os limites impostos a sua condição mulher, a escrita emerge como experiência de si mesma, ou seja, ao

¹⁵³ FOUCAULT, Michel. As relações de poder passam para o interior dos corpos. In: _____.

Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. Ditos e Escritos 9. p. 38.

¹⁵⁴ Retomarei essa discussão em momento oportuno, uma vez que a relação de Lóri com seu corpo e o que ele representa em sua subjetividade é tema de reflexão na obra de Clarice.

¹⁵⁵ LISPECTOR, 1998, p. 28.

¹⁵⁶ Idem, p. 29.

escrever, Lóri percebe-se, compreende-se, (re)conhece-se; ou, pelo menos, questiona-se sobre quem ela é. A escrita não traz respostas, mas desestabiliza, de alguma forma, esse sujeito, visto que a experiência de si dá-se, primeiramente, no sujeito para ele mesmo, na sua relação consigo mesmo, com o verdadeiro, com as regras, com os discursos dados. Trata-se da escrita como meio de transformação de si como sujeito e também de seu modo de pensar, como experiência.

O cavalo é figura retomada por Clarice Lispector em vários textos, ao longo de toda sua escrita. Não farei aqui um compêndio com esses textos, visto não ser o objetivo da pesquisa. Desejo pensar a presença desse animal, nessa escrita da personagem, sob a noção de devir e me pautando no animal como uma ideia-sujeito.

Há duas imagens que emergem dessa escrita de Lóri: inicialmente, do sujeito cindido, afinal, o cavalo mora dentro dela, como se ela fosse a casa dele. Clarice separa, com clareza, Lóri e o cavalo preto. Temos ali, na experiência de uma escrita de si como sujeito, em um primeiro plano, uma mulher que serve apenas de abrigo ao selvagem, ao impetuoso, ao indomável e, ao mesmo tempo, ao suave, ao dócil, ao que não teme; e como abrigo, Lóri apenas vislumbra a si como esse sujeito em liberdade, que ainda não é ela. Entretanto, está na liberdade a emergência da segunda imagem: a mulher centaura, livre, que luta contra as amarras e grilhões que podem aprisioná-la, mesmo que ainda não tenha consciência clara das correntes que a prendem.

Lóri escreve a respeito desse animal que mora dentro dela como se fosse a casa dele, “e é”, com uma intimidade de quem o conhece, de quem o sente dentro de si. Lóri metamorfoseia-se com o cavalo preto e, se ela ainda não é esse animal livre, que trota e relincha em liberdade, pelo menos ela sinaliza que está no caminho de si, sinaliza a potência desse sujeito que deseja sair desse lugar seco, imóvel, marcado pela falta e pela ausência de autonomia, colocando em questão o “quem eu sou”. Desse gesto de escrita, feito a caminho do encontro com o homem, percebemos um sujeito no processo de conhecer a si mesma e entrando na experiência-limite de dessubjetivação. Ela era, de algum modo, o próprio cavalo que vivia dentro dela e, tal como a Centaura, seu corpo seria o de um cavalo inteiramente selvagem, mas de uma doçura primeira, talvez remontando à imagem de Epona, a deusa celta dos cavalos.

Lóri, em sua busca por si mesma, estava imersa em instantes de devaneios, de lutas intensas e internas, de questionamentos e dúvidas, em uma intensidade tal que essa escrita coloca-se como a abertura de seu processo de libertação, tal qual

animal preso, enredada por pré-definições do que seja “ser mulher”, do que seja sua sexualidade e do que é seu corpo na experiência dessa sexualidade. Quando se indaga, ao término do texto, se ela era o próprio cavalo, Lóri ainda não tem a resposta, mas nos indica o caminho que está seguindo: ela deseja ser corpo-casa livre.

Não há acabamento aqui. Há sujeito em processo e em descoberta de si, aprendendo a ser não mais a mesma de outrora, mas outra em construção, em elaboração de si, um sujeito-mulher a não ser enredado e preso. Sua experiência de escrita elabora uma verdade sobre si, a subjetiva, uma vez que, apesar de justificar que escreve para Ulisses, para não encontrá-lo de mãos vazias, ela escreve para si e sobre si: como esse “cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo”. O que parece emergir nessa escrita é a libertação mesma: esse cavalo que vive dentro dela, que é ela, já não é mais o animal que ela mesma era, instantes narrativos atrás: um animal preso que, ignorando a coisa que o prende, faz movimentos descontrolados, a fim de libertar-se.

Ao aventar a possibilidade de Ulisses pensar que ela escrevera sobre si mesma, que o cavalo era ela própria, Lóri ainda não se percebeu. O processo de desconstrução de si enquanto sujeito, de transgressão dos limites que lhe constituem não se dá na instantaneidade. Conhecer-se a si não é gesto fácil, nem tranquilo, uma vez que ele acontece no limite de nós mesmos e dos discursos que nos constituem, exigindo-nos dizer a verdade sobre nós mesmos. Perceber-se metaforicamente como esse cavalo era, de algum modo, conhecer alguns limites de sua própria subjetivação: ela não é sujeito-mulher a viver preso, condicionada a discursos vários que entornam o feminino e o colocam aprisionado; é na liberdade que está seu lugar como sujeito e, liberta dessas amarras primeiras, começa a conhecer-se como sujeito, seguindo seu percurso de de-subjetivação, de uma experiência ética de si, pois “a liberdade é a condição ontológica da ética”¹⁵⁷. Lóri começa a ocupar-se de si, de seus desejos, de encontrar-se sujeito na relação consigo mesma, com o outro e com a sociedade.

O texto não nos diz se o encontro com Ulisses aconteceu, mas várias semanas depois, Lóri viu-se em vitória translúcida “tão leve e promissora como o

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: _____. **Ética, sexualidade, política**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. Ditos e Escritos 5. p. 261.

prazer pré-sexual”.¹⁵⁸ E em seu processo de conhecer a si mesma, Lóri “se tornara mais habilidosa: como se aos poucos estivesse se habituando à Terra, à Lua, ao Sol, e estranhamente a Marte sobretudo”¹⁵⁹.

2.3.2 Silêncio: de si e da escrita. Escreve-se em silêncio

Lóri escreve outra vez, alguns dias depois. Era fim de madrugada, após sentir-se desprezada por Ulisses que, convidado a entrar em seu apartamento após “salvá-la” de um estranho, recusou o café oferecido. Vestida “em camisola curta e transparente”, a “visão de Ulisses tirara-lhe o sono. Olhou-se de corpo inteiro ao espelho para calcular o que Ulisses vira. E achou-se atraente”. Ela passa toda a noite, em silêncio, refletindo sobre inúmeras questões que lhe envolvem, inclusive a espera da morte. Apesar do silêncio em palavras ditas, Lóri dialoga, pela madrugada, consigo mesma, com seus pensamentos, com sua solidão. Amanhece e “o que se passara no pensamento de Lóri naquela madrugada era tão indizível e intransmissível como a voz do ser humano calado. Só o silêncio da montanha lhe era equivalente”. A manhã avança e já “era de manhã mais alta quando ela preparou café forte, tomou-o e dispôs-se a se comunicar com Ulisses, já que Ulisses era o seu homem”.

Diferentemente da outra escrita, feita para Ulisses, mas sem evocá-lo em nenhum momento, agora, Lóri conversa diretamente com ele, que está ausente, mas presente ali, como interlocutor dessa carta. O assunto agora não é ela diretamente, mas o silêncio. Clarice não coloca nas mãos de Lóri uma explicação poética do que seria o silêncio, apenas mostra-nos a nós, leitoras e leitores, o silêncio que permeará todo processo de aprendizagem não apenas de Lóri, como também de Ulisses. O silêncio está ali como tema da escrita de Lóri, em uma reflexão a respeito do que ela está vivenciando enquanto sujeito em um processo de construção de si. Não é o silêncio da escuridão noturna, das luzes apagadas, das pessoas recolhidas em suas casas, em repouso. Esse “primeiro silêncio, Ulisses, ainda não é o silêncio. [...] há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da Terra e da Lua. Então ele, o silêncio, aparece.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ LISPECTOR, 1998, p. 30.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 37.

Lóri tem dificuldade com as palavras, muitas vezes se perde naquilo que deseja externar para Ulisses, seja a respeito de si mesma, seja a respeito de seus sentimentos e pensamentos, seja a respeito do mundo ao entorno. Isso, talvez, seja reflexo da dificuldade que ela tem de existir, de “seu descompasso com o mundo”¹⁶¹, uma vez que ela “não conseguira acertar o passo com as coisas ao seu redor”¹⁶². Lembremos que Lóri luta, todo tempo, contra uma série de discursos investidos sobre ela enquanto sujeito mulher: não quer ser mãe; não quer se casar; desde sua chegada ao Rio, relacionou-se apenas sexualmente, sem envolvimento afetivo algum, com cinco homens; tem sua história norteadada e rodeada apenas por homens, ou seja, uma vivência inserida no discurso patriarcal (pai, irmãos, os amantes, Ulisses); e isso citando apenas alguns pontos de sua luta.

O silêncio, como condição primeira de qualquer linguagem, talvez coloque-se como a conexão entre nós e o estranho mundo que nos habita. Não se trata, portanto, do silêncio no sentido de falta, de ausência de voz, de sons e ruídos, nem de palavras. Trata-se do silêncio como “a própria condição de produção de sentido”, defende Eni Orlandi (2007, p. 68); como acontecimento que atravessa as palavras e também os sujeitos, intervindo “como parte da relação do sujeito com o dizível, permitindo múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com outros sentidos”. Nisso, percebemos, na escrita sobre o silêncio, reverberar esse silêncio outro, presente ali, “ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros [...] Depois de uma palavra dita”, afinal, às “vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio”¹⁶³.

Clarice escreve o silêncio como marca de um dizer e de um viver ao longo de toda a narrativa, inclusive, mantendo em silêncio a maior dúvida de Lóri – “quem eu sou?”. De alguma maneira, escrever a respeito dos silêncios é colocar-nos, também, em um processo de significação, visto que o silêncio promove sentidos, atravessa palavras e sujeitos. Em **Uma aprendizagem...**, trata-se do silêncio da ausência de respostas, da entrega de si à vida sem explicações, sem garantias nem justificativas. Não é do primeiro silêncio que se trata, das aquietações noturnas, do repouso, do vazio de presenças físicas na rua, nas casas. Lóri se vê imersa no silêncio que vem da proximidade que se tem da morte e cuja significação não se alcança em palavras,

¹⁶¹ Ibidem, p. 20.

¹⁶² Ibidem, p. 20.

¹⁶³ Ibidem, p. 39.

uma vez que não é o silêncio físico, do pássaro enlouquecido que cantasse, pois “o canto apenas atravessaria como uma leve flauta o silêncio”¹⁶⁴.

Lóri está imersa em um silêncio que faz parte de seu processo de aprendizagem e escrever sobre o silêncio é, talvez, uma maneira de, em silêncio, compreender o lugar em que ela está posta, o lugar movente em que ela se colocou ao decidir romper o “monte intransponível”¹⁶⁵ que ela mesma era em seu caminho. O silêncio é posto, por Clarice, em evidência ao longo de toda a narrativa, dando a tônica dos gestos, dos pensamentos e, até, das palavras vindouras, a começar pela pontuação: o romance, como já explicamos, inicia-se com uma vírgula, na continuidade de uma vivência a que o leitor não tem acesso porque foi-nos silenciada e é, apenas, nuançada por Lóri em alguns momentos; além disso, a narrativa encerra-se em dois-pontos, usados para indicar uma fala de Ulisses que nunca virá, o homem silenciado.

O silêncio, como estamos analisando aqui, é aquele que “expresa todo lo que no se puede decir mediante el lenguaje, que es por definición imperfecto y necesita ser complementado por el silencio”¹⁶⁶. Elemento discursivo que atravessa o sujeito e o (re)significa, seja pelo viés da metáfora, usada largamente no processo de aprendizagem de Lóri e de Ulisses, fazendo com que apareçam outros sentidos, já-ditos e, ao mesmo tempo, não-ditos, como vimos na metáfora do cavalo que habita Lóri; seja pelo silenciar de suas vozes, quando, sem palavras, Lóri, por exemplo, fala apenas pelo corpo:

Uma hora e meia depois – o tempo de comprar um maiô novo – ela já estava de roupa mudada na cabine, e sem coragem de sair. Envolveu-se no roupão e foi encontrá-lo sentado à borda da piscina. Procurou disfarçar a dura relutância em ficar praticamente nua, afinal tirou o roupão, ela nem sequer o olhava. *Sentaram-se sem falar*, ele bebia um gim-tônica.

Muito tempo se passara ou talvez não muito mas para ela *o silêncio estava se tornando intolerável, enquanto para disfarçar, balançava os pés dentro da água verde*. Até que enfim ele falou e sem rudeza disse:

- Veja aquela moça ali, por exemplo, a de maiô vermelho. Veja como anda com um orgulho natural de quem tem um corpo. Você, além de esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 38.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 53.

¹⁶⁶ DVORAKOVA, Paula. El silencio de la sirena. Una lectura de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. In: **Espéculo**, n.51, julio-diciembre 2013. p. 90-91. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Acesso em 16 nov. 2016.

*Ela não respondeu, mas, atingida, tornou-se imperceptivelmente mais rígida. Depois, como sentiu que ele não ia dizer mais nada, pôde aos poucos relaxar os músculos.*¹⁶⁷

Eni Orlandi, em seus estudos sobre **As formas do silêncio** (2007), traz à tona o lugar que ocupa o silêncio na trama discursiva, não sendo ele o vazio, a ausência ou o sem-sentido; “ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa”¹⁶⁸, o que nos leva a compreender esse suposto “‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*”¹⁶⁹, como um acontecimento essencial na construção dos sentidos, atravessando tanto as palavras quanto os sujeitos. O silêncio não é ausência de palavras, ele depende delas para existir ali, no entremeio, e, para além disso, os “sentidos são dispersos, eles se desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias, entre as quais se encontra o silêncio”¹⁷⁰, dessa forma,

“o silêncio é [...] a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito”¹⁷¹.

E não apenas o movimento desse sujeito, como o seu atravessamento, cindindo-o, causando-lhe uma fissura e fazendo do sujeito não mais o mesmo.

Se ao escrever a Ulisses a respeito do cavalo que habitava dentro dela, Lóri encerra sorrindo e certa de que “Ulisses ia gostar, ia pensar que o cavalo era ela própria. Era?”¹⁷², questionando de outra forma quem ela era, ao encerrar a carta, também tendo a Ulisses como destinatário, Lóri está aliviada, afinal, “Escrever aliviou-a. Estava de olheiras pela noite mal dormida, cansada, mas por um instante – ah como Ulisses gostaria de saber – feliz. Porque, se não expressara o inexpressível silêncio, falara como um macaco que grunhe e faz gestos incongruentes, transmitindo não se sabe o quê. Lóri era. O quê? Mas ela era”¹⁷³. O que Lóri é para si mesma, naquele instante, não importa. Não é momento de certezas e respostas convictas, apenas de perguntas, de pequenas constatações. Lóri está se (des)construindo, em um

¹⁶⁷ LISPECTOR, 1998, p. 67-68.

¹⁶⁸ ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: o movimento dos sentidos**. 6.ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007. p. 68.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 46.

¹⁷¹ Ibidem, p. 13.

¹⁷² LISPECTOR, 1998, p. 29.

¹⁷³ Idem, p. 39.

processo, nada fácil, doloroso até. O que lhe tem valor é saber que ela era e que, perguntar-se “quem sou eu?”, vai construindo sua trajetória de elaboração de si. “[...] sua busca não era fácil. Sua dificuldade era ser o que ela era, o que de repente se transformava numa dificuldade intransponível”¹⁷⁴.

E nessa jornada, damos um salto para a terceira e última escrita de Lóri, meses depois.

2.3.3 Papel vazio e uma lista de coisas que Lóri podia fazer

A terceira e última vez que Lóri escreve, acontece quase no fim de sua jornada de aprendizagem. Depois de tantas lutas internas, inclusive sobre amar ou não amar a Ulisses, e “o amor por Ulisses veio como uma onda que ela tivesse podido controlar até então. Mas de repente ela não queria mais controlar”¹⁷⁵. Se antes, ela controlava, de alguma maneira, esse sentimento, ou melhor, lutava contra esse seu “amor que agora era impossível – que era seco como a febre de quem não transpira era amor sem ópio nem morfina. E ‘eu te amo’ era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça. Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé”¹⁷⁶, agora, ela não queria mais controlar o que sentia por ele, “ela aceitava em pleno o amor”¹⁷⁷.

Como em um ímpeto a essa descoberta e a todas as sensações que tomaram seu corpo, Lóri “foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver”¹⁷⁸. É a primeira vez que ela se reconhece como Loreley, seu nome verdadeiro e, diante do espelho, vendo-se refletida, Loreley se questiona “eu existo, estou vendo, mas quem sou eu?”¹⁷⁹. Tomada por essa pergunta que a persegue desde o início de sua jornada, Lóri telefona para Ulisses em busca de resposta. Ele sempre tinha as respostas, às vezes, até com uma certa petulância e ar de superioridade a ela. Quando ela consegue falar com ele, duas horas depois da primeira chamada, Lóri confessa sua angústia:

¹⁷⁴ Ibidem, p. 128.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 131.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 22-23.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 131.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 131.

“- Ulisses, não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu. Um pouco de mim eu sei: sou aquela que tem a própria vida e também a tua, eu bebo a tua vida. Mas isso não responde quem sou eu!”¹⁸⁰

A resposta de Ulisses chega rompendo com a imagem daquele sujeito com resposta para todas as questões de uma mulher em busca de conhecer a si mesma e se ressignificar:

“- Isso não se responde, Lóri. Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta. Eu mesmo ainda não posso perguntar quem sou eu sem ficar perdido.”

Ulisses não tem resposta, é tomado pelo silêncio do não-dizer e do não-saber-dizer. Sua “voz soara como a de um perdido” aos ouvidos de Lóri e essa perdição, a que ela estava acostumada a estar imersa em sua aprendizagem, a assusta porque Ulisses sempre fora seu refúgio, a pessoa em quem ela buscara as respostas para suas confusões e dúvidas, aquele que queria, segundo ela, ensinar-lhe alguma coisa e que sempre tinha resposta para tudo. Assustada com a perdição de Ulisses diante da pior pergunta que um homem ou uma mulher pode se fazer, Lóri nos surpreende com sua reação: “E sua voz soara como a de um perdido. Lóri assustou-se. Não, não, ela não estava perdida, ela ia mesmo fazer uma lista de coisas que podia fazer!”

Ela já não está mais perdida, ela sabe quem ela é. Lóri sai da condição de dependência da voz de Ulisses conduzindo-a para a condição de sujeito de sua história. E será a palavra escrita que a situará como esse sujeito. Diferentemente das outras duas escritas, em que Lóri escreve para Ulisses, agora ela escreve para ela mesma. Não uma carta, mas uma lista de coisas. Lóri é!

“Sentou-se diante do papel vazio” que ela era a partir dali, com uma história de si vivida, mas uma ainda a ser escrita, “e escreveu” uma lista de coisas que podia fazer:

comer – olhar as frutas da feira – ver cara de gente – ter amor – ter ódio – ter o que não se sabe e sentir um sofrimento intolerável – esperar o amado com impaciência – mar – entrar no mar – comprar um maiô novo – fazer café – olhar os objetos – ouvir música – **mãos dadas** – **irritação** – ter razão – não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica – ser perdoada da vaidade de viver – ser mulher – dignifica-se – rir do absurdo da minha condição – não ter escolha – ter escolha – adormecer – mas de amor de corpo não falarei.

¹⁸⁰ Todas as citações nesta página, referentes a trechos do romance, estão em LISPECTOR, 1998, p. 132.

Lista feita, Lóri “continuava a não saber quem ela era, mas sabia o número indefinido de coisas que podia fazer”¹⁸¹ e essas coisas que ela escreve são algumas das coisas que ela vivenciou e construiu a respeito de si em sua jornada de aprendizagem. O gesto de escrita atravessando esse sujeito e transformando-o em sua condição de mulher, de ser humano, afinal, “a mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano”¹⁸². Lóri é!

Ao escrever, Lóri percebe-se a si mesma enquanto esse sujeito, a linguagem escrita a atravessa e esse papel vazio, apenas uma vontade de encontrar a si mesma, que ela também era no início da aprendizagem, agora, já não é. Com exceção de “mãos dadas” e “irritação” que foram postas como substantivo, todos os outros elementos da lista de Lóri são verbos no infinitivo. Sem ser conjugados em nenhum tempo e modo, sugerem ações que foram vividas e que podem ser experimentadas no futuro. A palavra escrita diz, reverbera, atravessa, transforma. Lóri escreveu a própria trajetória até aqui, nas vivências a que se permitiu, nas dores que se permitiu sentir, nas dúvidas afloradas e gritadas, na aceitação de quem ela era... e agora, posta ali, no papel.

Retomando as reflexões em torno do lugar da escrita na elaboração do sujeito, “ali onde não é mais possível falar, descobre-se o encanto secreto, difícil, um pouco perigoso de escrever”¹⁸³. Temos em Clarice e em Lóri, instantes desses sujeitos em que não lhes era mais possível falar, não era mais possível inscrever-se em discursos vários pela via da palavra dita e é na escrita que elas vão se refugiar, correndo todos os riscos, inclusive de uma escrita que pede uma liberdade maior do que aquela que se acha pronta para dar. Clarice escreve. Lóri escreve. Ambas, como vimos, saem atravessadas e transformadas dessa escrita, já não são mais as mesmas. Lóri, depois do cavalo, do silêncio e de sua lista de coisas inúmeras que podia fazer, é outra mulher, “era uma feroz”. Claro, não foram apenas seus gestos de escrita que a fizeram outro sujeito. Como veremos adiante, tantos outros gestos foram atravessando essa menina e transformando-a em uma mulher que, agora, se percebe como tal; mas a escrita foi gesto que fez parte em seu processo de dessubjetivação e de elaboração de si.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Ibidem, p. 32.

¹⁸³ FOUCAULT, Michel. **O belo perigo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b. p. 39.

3 LÓRI E A ELABORAÇÃO DE SI: o viver feminino, os limites e as ultrapassagens

O prazer nascendo doía tanto no peito que às vezes, Lóri preferia sentir a habituada dor ao insólito prazer. A alegria verdadeira não tinha explicação possível, não tinha sequer a possibilidade de ser compreendida – e se parecia com o início de uma perdição irreversível. [...] Era como se a morte fosse o nosso bem maior e final, só que não era a morte, era a vida incomensurável que chegava a ter a grandeza da morte.¹⁸⁴

Prazer insólito. Dor habituada. Alegria verdadeira. Perdição irreversível. Vida incomensurável. Morte *grandiosa*. Resumidamente, Lóri. Mulher de extremos e de uma intensidade percebida à medida que a conhecemos. O que proponho, a partir daqui, é um mergulho um pouco mais profundo nesse sujeito, em seu processo de (re)laboração de si, que passa por sua dessubjetivação, por uma travessia de si mesma, rompendo e transgredindo limites em si mesma, para encontrar-se outra, e fruir em prazeres, especialmente o prazer da entrega de si ao desejo do corpo de ter-se em outro corpo.

Nesse instante do trajeto de Lóri, narrado no excerto acima, já se passara quase um ano desde que sua luta consigo mesma teve início, para nós leitoras e leitores, dentro dos limites do romance. A grande dúvida de Lóri – quem sou eu? – não emerge pelas ou nas linhas do romance, mas bem antes da vírgula inicial, inclusive impulsionando-a a sair de Campos e ir viver, sozinha, longe da família, no Rio. Essa jovem de raízes agrárias, agora mistura-se às mulheres da cidade grande e, como sujeito que é, em processo de elaboração de si e em movimento todo tempo, responder ao “Quem sou eu?” é indagação, como já vimos, que a toma e não lhe dá resposta definitiva ou acabada. Não será, portanto, dentro de duas capas de um romance que essa questão encontrará a resposta final e, talvez seja essa uma maneira sugestiva de Clarice afugentar de nós qualquer expectativa de sujeito acabado: o romance, superfície em que se coloca esse não acabamento do sujeito, inicia-se com uma vírgula – Lóri está em movimento – e termina com dois-pontos – Lóri continua em movimento. A nós, o prazer de desfrutar um intervalo desse

¹⁸⁴ LISPECTOR, 1998, p. 122-123.

movimento, quando Lóri luta consigo mesma para encontrar-se como sujeito do prazer e para o prazer. Ou nas palavras de Ulisses, “aprender a ter alegria!”¹⁸⁵.

O processo do prazer é o de um nascimento, de uma construção que se faz nos limites do sujeito, em uma experiência interior. Essa experiência passa por reconhecer-se imerso em discursos vários, transgredir os limites, sem saber a que porto chegará, colocando tudo em questão, sem repouso admissível, como pondera George Bataille¹⁸⁶. Entregar-se ao prazer é entregar-se à incerteza. Nunca se sabe, de antemão, se o prazer desejado se concretizará ou se será frustração. Há, sim, uma vontade de prazer, mas não uma certeza, nem uma garantia.

A busca de Lóri por se conhecer e, quem sabe, conseguir responder ao “quem sou eu?” é uma busca que a leva a desfrutar o prazer, ou melhor, os prazeres porque a transformação pela qual ela passa promove nela uma mudança de postura enquanto sujeito diante da vida e da percepção que ela tem de si e dos discursos que a entornam.

O prazer é subjetivo, não se lhe objetiva, não se lhe impõe métricas, regras, controles, usos e utilidades. O prazer, e também a alegria, é fruição, é aquilo de que se goza, aquilo a que se entrega e se abandona sem medo, sem reservas. E esse fruir no prazer só é possível conhecendo a si mesmo, vivendo uma experiência em si mesmo. Essa entrega e esse viver o prazer são uma experiência que depende de um gesto do sujeito para que se efetive (ou não, porque não há certezas), visto que o prazer está na entrega ao desconhecido e isso passa pelo desconhecido de si mesmo.

A elaboração do sujeito para o prazer, pelas linhas de Clarice, é uma elaboração dolorosa, é uma aprendizagem que exige lutas e rupturas, enfrentamentos especialmente dentro de si. É preciso romper com o já-conhecido, com o já-sabido e com o já-determinado, a fim de transpô-lo. Lembremos que os prazeres, especialmente o da mulher, estavam, ainda na década de 60, condenados a se manifestar apenas em relação às funções determinadas, socialmente, para ela como mulher. Eles eram controlados, regrados, normatizados a partir de um ideal de feminilidade definido de fora para dentro, ou seja, pela sociedade, e não pela própria mulher. Assim, qualquer entrega, qualquer desfrute fora dos gestos de feminilidade

¹⁸⁵ Idem, p. 51.

¹⁸⁶ BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e *Postscriptum* 1953: Suma ateológica. Tradução e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 33.

esperados dela – realizar-se como esposa, mãe, administradora do lar, etc. – poderia ser entendido como leviandade, mau caratismo, desvio¹⁸⁷.

Lóri vive no período de transição entre uma era de rigidez extrema quanto ao feminino e seus papéis, em que os modelos de feminilidade se consolidaram (início do século XX até meados dos anos 60) e o início de uma era de mais flexibilidade, quando, explica Carla Bassanezi Pinsky¹⁸⁸, os ideais, em todas as esferas, passam a ser questionados e, de certa forma, desconstruídos, e a sociedade passa a conviver com novas referências: relações de gênero (o feminismo ganha corpo e força), o conceito de família, a ciência, a medicina, etc. (de meados dos anos 60 até os dias de hoje). É, em 1960, que os Estados Unidos lançam a pílula anticoncepcional, que chega ao Brasil em 1962. Joana Maria Pedro, em estudo a respeito da receptividade e uso dos métodos contraceptivos, no Brasil, esclarece que, diferentemente da Europa, que vivia, no pós-guerra, uma política natalista, no Brasil já se construía uma política visando o controle de natalidade. Tanto que, segundo a historiadora, “a pílula anticoncepcional e o DIU foram comercializados sem entraves desde o início da década de 60”¹⁸⁹. A ausência desses entraves para a comercialização, porém, não significavam ausência de resistências nos mais diversos setores da sociedade, especialmente entre os religiosos, a burguesia e os políticos conservadores. Zuenir Ventura esclarece que

contra a pílula havia resistências que iam do terror natural dos seus efeitos, não de todo conhecidos, até o preconceito que via nela um instrumento de promoção da promiscuidade. Em outubro [de 1968], ao dismantelar o congresso da UNE em Ibiúna, as forças policiais exibiram como troféu de guerra uma razoável quantidade de caixas de pílulas apreendidas. Como se a pílula fosse um preservativo de uso imediato como a camisinha, a polícia acreditava que a exibição provaria à opinião pública que as moças tinham ido ao encontro preparadas para algo mais do que discutir as questões estudantis”.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Há vários estudos que dão conta dessa normatização do feminino de acordo com a classe social e econômica das mulheres. Não era meu intuito analisar e discutir essa diferença, mas esclareço que tomo como referência a mulher pertencente à classe média brasileira, que é o caso da personagem Lóri.

¹⁸⁸ PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

¹⁸⁹ PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, n. 45, vol. 23, p. 241, julho 2003. p. 241. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16527.pdf>. Acesso em 27 jan. 2020.

¹⁹⁰ VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. p. 38.

Robert Muchembled, em seu estudo sobre a história do orgasmo no Ocidente, pondera que foi nos anos 60 que, pela primeira vez, “a balança pendeu para o lado das mulheres, oferecendo-lhes, se elas quiserem, um orgasmo sem riscos, dissociado da reprodução”¹⁹¹. Todavia, não nos iludamos: mesmo com a chegada da pílula anticoncepcional, que daria, à mulher, mais liberdade e mais controle sobre seu corpo e sua sexualidade, esse prazer ainda era e é tolhido, controlado e normatizado, tendo em vista, por exemplo, a expectativa social que ainda é posta sobre a mulher. Sobre isso, Ventura ainda tece uma crítica à própria percepção feminina, no contexto da década de 60, na relação entre a pílula e o prazer:

as pílulas funcionaram como aliadas eficazes das vanguardas femininas, mesmo que a sua importância no processo de libertação biológica tenha sido mais percebida do que o poder de subversão que elas teriam entre o homem e a mulher, inaugurando o prazer sem o risco da procriação.¹⁹²

Havia, de fato, muito a ser desconstruído e ressignificado por esse sujeito mulher a respeito dos prazeres e de si mesma enquanto sujeito. E essa ruptura do sujeito em relação ao prazer dá-se porque ele, o prazer, é da ordem da transgressão: senti-lo é ter, antes, transgredido limites, excedido e ultrapassado os limites.

Lóri coloca-se em jogo, nessa “vontade dela ser de Ulisses e Ulisses ser dela para uma unificação inteira [...] um dos sentimentos mais urgentes que tivera na vida”¹⁹³. Trata-se aqui da entrega de si para algo além de apenas sexo; é uma entrega para um viver juntos e isso é caro a Lóri, que saíra de Campos para viver, no Rio, longe dos olhares condenadores e conservadores da família e da sociedade, a liberdade que desejava, mas impossível sem escândalos na tradicional cidade. Lóri tivera amantes desde que chegara ao Rio, encontros casuais, sem vínculo afetivo, o que seria um escândalo em Campos e passível de uma condenação da sociedade. Com Ulisses, o que estava em jogo não era o confronto das tradições, nem a liberdade escandalosa, não era da ordem do externo, do social, mas da ordem do interno, dos enfrentamentos de Lóri como sujeito, das lutas em si mesma de ter ido em busca de liberdade, de uma vida sem o olhar acusador dos outros, e agora via-se justamente desejando mais do que apenas o corpo atravessado pelo corpo outro. A luta de Lóri

¹⁹¹ MUCHEMBLE, Robert. **O orgasmo e o Ocidente**: uma história do prazer do Século XVI a nossos dias. Tradução Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. p. 44.

¹⁹² VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. p. 38.

¹⁹³ LISPECTOR, 1998, p. 122.

contra esse desejo de prazer está no fato de que, apaixonar-se por Ulisses era reconhecer que desejava, agora, estar com ele, ter um compromisso com ele, construir uma vida com ele, quiçá, casar-se e ter filhos, coisas contra as quais ela lutara, refugiando-se na capital. Agora, Lóri, desejava o que rechaçara e é no equilíbrio entre seu desejo de liberdade e o entregar-se desejosamente àquele homem que seria possível desfrutar o prazer.

Talvez por essa luta interna, “o prazer nascendo doía tanto no peito que às vezes, Lóri, preferia sentir a habituada dor”¹⁹⁴, cotidiana e já conhecida, do que o prazer que exige rompimentos, que não é habitual, que não se repete, que exige do sujeito o colocar-se desejoso pelo prazer. Era-lhe mais confortável, talvez, tolher seu desejo de fundir-se com Ulisses do que render-se àquele prazer contrário às regras, à tradição e aos usos e costumes. Mas essa já não era Lóri desde quando vivia em Campos. E se, até ali, sua luta estava sendo relativamente fácil, visto que, com seus amantes, lutara contra o externo, contra os discursos vindos da voz do patriarcado, agora,

estava presa a ele [Ulisses] porque queria ser desejada, sobretudo gostava de ser desejada meio selvagememente quando ele bebia demais. Já tinha sido desejada por outros homens mas era novo Ulisses querendo-a e esperando com paciência¹⁹⁵.

É-lhe, portanto, mais fácil encontrar-se no lugar seguro do conhecido, ainda que esse lugar seja o da dor, do que lançar-se no desconhecido, no não mensurável, no não previsível e na intimidade de alma, em uma entrega de si a si mesma e ao outro, afinal, Lóri percebia que “era seu pavor de uma possível intimidade de alma com Ulisses o que a deixava irritada com ele. Estaria na verdade lutando contra a sua própria vontade intensa de aproximar-se do impossível de um outro ser humano?”¹⁹⁶. Nessa luta em si mesma, “parecia-lhe que, assim como uma mulher às vezes se guardava intocada para dar-se um dia em amor, que ela queria morrer talvez ainda toda inteira para a eternidade tê-la toda”¹⁹⁷.

Percebe-se nessa luta de Lóri que a questão dela em relação a Ulisses não é ter ou não ter relações sexuais. Ela não era mais virgem, portanto, já havia rompido

¹⁹⁴ Idem, p. 122.

¹⁹⁵ Ibidem, 1998, p. 40-41.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 41.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 42.

um limite imposto a ela como mulher; tivera, como já pontuei, cinco amantes, que “não tinham importância senão relativa e passageira”¹⁹⁸, ou seja, Lóri mantivera relações sexuais com eles apenas por uma questão de instinto e desejo sexual, sem envolvimento emocional, sem sentimentos, estando apenas e “sofridamente à cata de prazeres”¹⁹⁹. A questão de Lóri em relação a Ulisses é que ela sentia mais por ele além de apenas tê-lo para satisfação sexual, ela o amava e esse sentimento era-lhe “farpa incrustada na parte mais grossa do pé”²⁰⁰ e, “às vezes regredia e sucumbia a uma completa irresponsabilidade: o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros”.²⁰¹

O prazer, constrói Clarice, não tem explicação, não tem a possibilidade de ser compreendido, é como a alegria verdadeira. O mergulho e a entrega ao prazer assemelham-se a uma “perdição irrecuperável”. Entregar-se ao prazer, permitir-se desejar e desfrutar, em seu corpo mesmo, o prazer ou os prazeres, as alegrias, é ir contra as regras, é romper com a tradição, mas é também romper com as próprias regras que se estabelece para si mesmo. O prazer, portanto, não está na normalidade e no habitual, e experimentá-lo passa por um rompimento consigo mesmo enquanto sujeito forjado por inúmeros discursos e práticas.

A experiência do prazer não é simples e completa-se na alegria, resultando na felicidade, como um ciclo, como um modo de viver completo. À medida que avançamos pela jornada de Lóri em torno de seu desejo de prazer, percebemos que se trata de experienciar com intensidade também o prazer cotidiano, corriqueiro, em torno das coisas banais do dia a dia. Lóri busca um prazer intenso e essa intensidade exige dela o deixar de ser o sujeito que é, não ser mais idêntica a si mesma para as coisas mais simples e cotidianas e também para as mais complexas e desafiadoras. Assim, Clarice Lispector constrói essa jornada em torno da busca de si para um prazer que, não só é intenso, como atravessa o sujeito, transformando-o e, antes, exigindo dele transformações, desconstruções, transgressão de limites para só, então, mergulhar nele. O prazer é uma experiência de si, em relação a si e ao outro. É uma experiência de limites transpostos e de lá, desse lugar outro além dos limites, não há retorno, rompeu-se, atravessou e foi atravessado, tornou-se outro sujeito, não mais o

¹⁹⁸ Ibidem, p. 51.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 106.

²⁰⁰ Ibidem, p. 23.

²⁰¹ Ibidem, p. 42.

mesmo, assim, uma vez tocado pelo prazer não se recupera mais o sujeito de outrora: houve atravessamento e quem sabe a morte desse sujeito outro. Ou seja, o prazer dá-se além dos limites que, uma vez transpostos, não existe a possibilidade de retorno, pois morre-se para nascer outro.

Essa impossibilidade de retornar ao lugar e ao sujeito que se era antes do mergulho no prazer deve-se ao fato de que, de alguma maneira, desfrutá-lo é morrer. Prazer e morte estão ligados, visto que “é muito difícil, e que tenho sempre a impressão de não experimentar o verdadeiro prazer, o prazer completo e total; e esse prazer, para mim, está ligado à morte”²⁰². Isso porque é “como se a morte fosse o nosso bem maior e final”²⁰³. Não se trata da morte como consequência do desfrute, como castigo por ter se atrevido a ter prazer, como uma maldição, mas a morte como entrega total, incondicional do sujeito. O prazer só pode ser vivenciado de modo total e completo se o sujeito morrer para si, renascendo outro. Isso coloca-se como uma experiência-limite, como uma experiência de de-subjetivação.

Vivenciar o prazer exige que o sujeito seja arrancado de si mesmo, seja levado a seu aniquilamento, à sua dissolução, à sua nudez total, sem máscaras; seja levado à sua de-subjetivação. Não cabem máscaras, é preciso olhar-se inteiro, refletido no espelho que é o outro. Está aí, nesse processo, nessa aprendizagem o que me interessa no percurso de Lóri rumo ao prazer. A intensidade do prazer que ela busca exige dela sua de-subjetivação. Não é possível ser a mesma para experimentar o prazer e não é possível continuar sendo a mesma depois desse atravessamento de si pelo prazer.

3.1 QUEM SOU EU? A GRANDE INQUIETAÇÃO QUE IMPULSIONA TODOS OS GESTOS

A história de Lóri movimenta-se impulsionada por esta pergunta: quem sou eu?, “a pior pergunta de um ser humano”²⁰⁴, que não pode ser feita “sem ficar perdido”²⁰⁵. Por que Clarice, na voz de Ulisses, coloca o “quem sou eu?” em questão,

²⁰² FOUCAULT, Michel. Uma entrevista de Michel Foucault por Stephen Riggins. In: _____. **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014c. Ditos e Escritos 9. p. 201.

²⁰³ LISPECTOR, 1998, p. 123.

²⁰⁴ Idem, p. 158.

²⁰⁵ Ibidem.

de tal modo que é tido como a pior pergunta que um ser humano possa se fazer? Suspeitamos que isso resida no fato de que se trata de uma pergunta ancorada no presente e exige do sujeito que a faz um retorno a si mesmo, olhando-se enquanto sujeito imerso em discursos diversos e constituído, de alguma maneira, por esses discursos. Ela coloca o próprio sujeito em questão, visto que responder ao “quem sou eu” não é buscar no passado a imagem refletida de alguém. A resposta está no presente do sujeito e exige que se olhe para si, para o que se é e quem se é no instante-já da questão posta, percebendo-se enquanto esse sujeito em um processo ininterrupto de constituição ética de si. Trata-se não de olhar para si como indivíduo obrigado a agir diante de princípios éticos ou dos códigos morais que lhe são (pro)postos culturalmente ao longo de sua vida. César Candiotti, ao analisar o modo como Michel Foucault investiga o processo de constituição do sujeito, esclarecerá que se trata de olhar pra si e elaborar uma crítica a respeito de “qual é a atitude, qual é a modulação que elaboramos na nossa maneira de ser e de viver diante de tais códigos e princípios”²⁰⁶; elaboração que se dá no aqui-agora, no instante-já do sujeito, no movimento e ao longo do processo de si.

Quando somos introduzidos na narrativa, Lóri já vive sozinha no Rio, trabalhando como professora primária, afinal, há uma vida antes da vírgula inicial do romance. Algumas experiências que a constituíram o sujeito que é, no presente que é o romance, vão sendo trazidas à tona por sua memória, à medida que sua luta consigo mesma se deslança, ganha corpo e exige mais intensamente que ela transponha os limites, transgredindo-os de uma vez por todas.

Antes de se mudar sozinha para o Rio, Lóri vivia com o pai e os irmãos, na cidade de Campos²⁰⁷. Provavelmente, filha de algum fazendeiro da época, Lóri, agora “uma mulher de grande cidade”, carregava em si “uma forte herança agrária vinda de longe no seu sangue”²⁰⁸ e, antes da morte da mãe e de a família ver a fortuna reduzida a um terço, Lóri viajou o mundo com os pais ricos e irmãos, demorando-se meses num país ou outro. São vários os momentos em que ela recupera em sua memória viagens feitas, especialmente, à Europa.

²⁰⁶ CANDIOTTO, César. A genealogia da ética de Michel Foucault. In: **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 27, n. 53, p. 217-234, jan./jun. 2013. p. 220.

²⁰⁷ A cidade de Campos é também conhecida como Campos dos Goytacazes, em uma referência aos índios da etnia goitacá que habitavam a região quando ela foi tomada pela Coroa Portuguesa e dividida em glebas. Campos destacou-se no cenário nacional como importante polo da indústria canavieira, tornando-se a principal cidade do interior do Rio de Janeiro.

²⁰⁸ LISPECTOR, 1998, p. 42.

Apesar desse pertencimento à tradicional família burguesa brasileira, cheia de reputação a ser mantida, Lóri não se percebe como o sujeito-mulher para que fora criada: casar-se e ter filhos. “É que eu não queria... não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família, lá tudo se sabe”²⁰⁹. Parece-me estar, aqui, a primeira inquietação de Lóri quanto ao “quem sou eu?” e, seguindo a narrativa, está aqui também o primeiro gesto de tomada de consciência de si enquanto sujeito e de transgressão dos limites: a mudança de cidade, a fuga de Campos, a nova morada no Rio de Janeiro.

Já no Rio, Lóri vive uma luta constante em seu processo de subjetivação, de conhecimento e construção de si enquanto sujeito que ocupa o lugar de mulher. Ela é sujeito, vive relações consigo e com outros, tem uma sexualidade a ser vivida, provada, degustada por ela e que lhe atravessa. O que vemos, ao longo da narrativa, é, por várias vezes, uma mulher como um animal que luta por libertar-se. O que prendia Lóri? De que ela tentava se libertar? Imersa em seu presente, na sua nova realidade, Lóri vive instantes intensos de questionamentos, de dúvidas, de dores em torno, principalmente, de reconhecer-se como sendo. Lóri não consegue responder a si mesma à mais dura das perguntas, à sua questão maior e mais latente, cuja resposta está no processo de elaboração de si, na trajetória de construir-se, perceber-se e encontrar-se como sendo ela mesma a resposta ao “quem eu sou?”. Aí está sua liberdade, ao mesmo tempo também estão as correntes que a aprisionam.

A construção dessa resposta – ou seja, de quem ela é enquanto sujeito – desenrola a trama, coloca-a em constante conflito, dúvidas, inquietações, devaneios, súplicas ao Deus. Nessa luta de si e em si, há vários instantes em que Lóri pensa sobre si, reflete sobre si, fala de si, seja para si mesma, seja para o Deus, seja também para Ulisses. E nesse voltar-se para si, Lóri lança mão de outros dois gestos, estes relacionados ao dizer, que se repetem ao longo da caminhada, em um processo de percepção de si, de desconstrução e de reelaboração. Lóri escreve como forma de dizer de si aquilo que não consegue dizer pela fala (gesto tratado no capítulo 1) e ela ora ao Deus. Escrita e oração.

Esses dois gestos parecem servir a Lóri como procedimentos para a construção da resposta que ela tanto busca e que, não apenas a libertará da “coisa ignorada” que a prende, como lhe permitirá sua reelaboração como sujeito. Ao

²⁰⁹ Idem, p. 49-50.

escrever e ao orar ao Deus, Lóri coloca-se como “eu”, remete a si mesma, tomando-se a si mesma como objeto de uma elaboração complexa, em que muito mais do que descobrir a si, a seus segredos, à verdade escondida sobre si, ela procura inventar-se, elaborando-se enquanto sujeito, principalmente no que tange à sua sexualidade. Seria o que Foucault considera uma atitude de modernidade que conduz a uma ontologia do presente. Ou seja, Lóri estabelece uma relação consigo mesma, em uma busca não da libertação de si, sujeito, como se, ao libertar-se de si, de seus segredos e de suas verdades escondidas, esse sujeito estivesse livre. Lóri questiona, interroga seu presente e, de alguma maneira, coloca em questão discursos e práticas que normatizam gestos, condutas e sentimentos de si como sujeito mulher.

Essa problemática que envolve o sujeito e os jogos de verdade postos pelos discursos e práticas, os quais, de certo modo, determinam a conduta esperada dos sujeitos, tomamos aqui pelo viés defendido por Michel Foucault como prática ascética, em que o ascetismo não tem mais o sentido geral de uma moral da renúncia, tão pregada pela ascética cristã, “mas o de um exercício de si sobre si mesmo através do qual procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”²¹⁰. Esse exercício de si sobre si mesmo é um exercício sobre limites e seu objetivo não é identificá-los para, conhecendo-os, sabendo de suas existências, cuidar de si para não transpô-los, respeitando-os, limitando-se. Ao contrário, como já refleti anteriormente, trata-se de um reconhecimento desses limites, im-postos discursivamente, para, como sujeito, transpô-los, ultrapassá-los, em um trabalho sobre si mesmo como ser livre, em direção a uma experiência limite que promova ao sujeito possibilidades de ultrapassagem de quem ele é, alcançando nova subjetividade. É o que Foucault chamará de *êthos filosófico*.

O foco, portanto, não está mais no pecado, naquilo que deve ser evitado, negado, resistido para, então, alcançar, como sujeito, o lugar da moral, do controle tanto dos desejos quanto do dispêndio desnecessário de energia vital; lugar definido discursivamente ao longo da história da humanidade e, a partir do qual, exerce-se poder, controlam-se condutas, definem-se papéis sociais. A questão é identificar os limites que lhe são im-postos como sujeito e as condutas pré-definidas para rompê-los e transgredi-los, reinventando-se como sujeito. No que defende Georges Bataille a respeito da experiência interior, trata-se de “uma viagem ao extremo do possível do

²¹⁰ FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: _____. **Ética, sexualidade, política**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. Ditos e Escritos 5. p. 259.

homem”, em que cada sujeito pode fazê-la ou não. Entretanto, “se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível”²¹¹, colocando em questão, à prova, aquilo “que um homem sabe do fato de ser”²¹².

A liberdade dá-se na invenção de si mesmo, na elaboração de si mesmo, o que passa por sua sexualidade, por seu gesto diante do prazer e por seu lugar como sujeito desejante, e que não pode ser pensado isoladamente, mas dentro de uma trama, cujos fios que constituem esse sujeito passam pelo histórico, político, médico, religioso, filosófico, etc. Há, sem dúvidas, um modo pelo qual esse sujeito feminino exerce sobre si mesmo uma hermenêutica que passa pelo domínio da sexualidade e de seu desejo e, nesse exercício de si, se reelabora, se constitui e, talvez, chegue a uma resposta, temporária, ao “quem sou eu?”.

Nessa perspectiva de olhar para esse sujeito que é Lóri, em busca da liberdade de ser, gostaria de me ater um pouco na mudança de Campos para o Rio e na oração ao Deus que, junto com o gesto de escrita, participam do processo de (de)subjetivação, de (re)elaboração de si como sujeito mulher vivido por Lóri.

3.1.1 O corpo que sai e chega. A geografia que constitui e rompe

Pensar esse sujeito, exige-nos pensá-lo também na relação que tem com o espaço, com o lugar que ocupa, com o lugar em que ele é constituído, seja ao longo de sua vida, seja em parte dela, afinal, “não vivemos uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas”²¹³, assim como “não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel”²¹⁴, “que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.”²¹⁵.

²¹¹ BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e *Postscriptum* 1953: Suma ateológica. Tradução e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 37.

²¹² Idem, p. 34.

²¹³ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006d. Ditos e Escritos 3. p. 414.

²¹⁴ Idem. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.p. 19

²¹⁵ Ibidem. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006d. Ditos e Escritos 3. p. 414.

Assim, um feixe de relações, localizadas no espaço, envolve os sujeitos, constituindo-os, situando-os, permitindo, inclusive, que se percam de si mesmos e do outro. É, pelo espaço, que relações dos mais diversos fios discursivos se emaranham, em uma trama discursiva que se coloca diante do sujeito em seu processo de subjetivação, de (re)construção e (re)invenção de si. O próprio corpo é um lugar, um espaço, através do qual o sujeito experimenta tanto o prazer quanto a dor; e, sendo lugar, o corpo também localiza-se em espaços outros vários, sendo constitutivo do sujeito que o habita. A respeito disso, trataremos adiante. Nosso olhar, agora, volta-se para os espaços outros.

Além do corpo como espaço constitutivo dos sujeitos, os espaços geográficos-políticos-sociais também operam na construção de subjetividades. Lóri, quando ainda vivia com os pais em Campos e antes da morte de sua mãe, por viver uma vida de regalias financeiras, fizera inúmeras viagens ao exterior, por meses²¹⁶. Na memória de Lóri, ela recupera momentos em que esteve em Berna, na Suíça, ao escrever a respeito do silêncio, e quando esteve em Paris. Quase nada ela fala do tempo vivido em Campos e o intervalo de sua vida a que Clarice nos dá acesso como leitores é vivido na cidade Rio de Janeiro. Lóri é um sujeito do não-lugar, perdida muitas vezes, geográfica e subjetivamente. Lóri encontra-se com o silêncio e sua força em Berna, na Suíça. Lóri perde-se em Paris. Lóri foge, muda-se sozinha de Campos. Lóri se reinventa no Rio de Janeiro, onde os espaços (ou os micro-espaços que compõem a cidade) também afetam sua subjetividade.

Esses espaços não estão isolados, separados por uma geografia; eles se inter-relacionam e participam do processo de subjetivação de Lóri, inclusive a respeito de sua sexualidade, do prazer ao qual ela escolhe experimentar, da aprendizagem que ela vivencia de si mesma. Clarice coloca esses espaços na superfície de sua narrativa e permite-nos elaborar uma personagem em movimento, em deslocamento. O movimento territorial de Lóri é parte de seu processo de dessubjetivação e constituição de si.

Em suas viagens ao exterior, Lóri desloca-se e percebe-se em cada um deles. O modo como ela fala ou recorda desses lugares mostra uma relação subjetiva,

²¹⁶ Vale lembrar que Clarice Lispector, até 1959, foi um sujeito de lugares: nascida na Ucrânia, chegou ao Brasil ainda bebê. Vivera em Maceió, Recife e Rio de Janeiro. Ao casar-se com um diplomata, viveu uns meses em Belém do Pará e depois em vários países, acompanhando o marido. Inclusive, os lugares a que Lóri fora são os mesmos em que Clarice vivera. Em 1959, separa-se do marido e retorna ao Rio, onde fixa residência.

marcada por impressões pessoais, sensações e não apenas um olhar turístico. Mesmo não conseguindo responder à pior das perguntas – “Quem sou eu?” – Lóri era em cada um desses lugares: “É tão vasta a noite na montanha. Tão despovoada. A noite espanhola tem o perfume e o eco duro do sapateado da dança, a italiana tem o mar cálido mesmo se ausente. Mas a noite em Berna tem o silêncio”²¹⁷.

Nessa relação que Lóri tem com os espaços, gostaria de dar atenção à viagem que ela fez a Paris com a família, sua mudança de Campos para o Rio e sua vivência na metrópole carioca. A respeito da estadia em Paris, não podemos estimar a idade da jovem na época, todavia, é possível supor que Lóri já tinha idade suficiente para sair sozinha pela cidade que, de alguma maneira, era-lhe desconhecida. Dois episódios são compartilhados com Ulisses e ambos tratam de uma percepção muito subjetiva da personagem e do fato de estar perdida em um bairro desconhecido e em si mesma. A Ulisses, ela

falara de Paris mas não da terra chamada Paris. Falara de como o inverno lá era cheio de trevas no crepúsculo e de como nevava neve ruim, não da leve mas da grossa, e ainda mais: os flocos gelados batiam-lhe no rosto já rígido de frio trazidos pelas rajadas de vento. Contara por alto que um dia, ao escurecer, começara numa esquina a chorar de manso. Não havia ninguém por perto, e então ela começara a falar sozinha: “O Deus que me ajude nessas trevas geladas que são as minhas.”

– Nessa esquina, dissera ela a Ulisses com sua voz sempre mansa, eu me senti perdida, salva de algum naufrágio e jogada numa praia escura, fria, deserta.²¹⁸

Lóri não externa o motivo de sentir-se perdida. Observo que, nesse instante, na esquina, ela não está perdida; ela sente-se perdida. De quê? Talvez do olhar da família e da sociedade em que fora criada, das referências discursivas de conduta, das expectativas postas sobre ela como jovem mulher e a que ela se negava. Ao olhar para a narrativa como um todo, para o contexto espaço-temporal-discursivo tanto em que o romance é escrito e publicado, como aquele em que Lóri vive, penso que suas inquietações em torno de quem ela era, de sua relação com sua sexualidade e com o prazer que queria desfrutar, e de sua relação com os discursos estabelecidos a respeito do sujeito feminino já eram-lhe fortes e ela já vivia um processo de reinvenção de sua subjetividade. A Paris gelada do inverno em neve, então, torna-se metáfora de Lóri perdida e apresenta-lhe “sua perdição real”²¹⁹, não uma perdição corriqueira,

²¹⁷ LISPECTOR, 1998, p. 36.

²¹⁸ Idem, p. 45.

²¹⁹ Ibidem, p. 46.

como se Lóri vivesse sem rumo na vida. Estar perdida ali, na esquina fria, dava-lhe “a noção de sua condição verdadeira”, possivelmente a condição de uma mulher em luta contra a impossibilidade de viver a liberdade de si como sujeito, em busca por reinventar-se enquanto sujeito feminino e que, desafiado pela trama discursiva de sua própria vida, vê-se diante de escolhas e as faz. Essa suspeita parece ganhar solo na cena seguinte, em que ela narra outro episódio vivido na cidade francesa, naquele mesmo inverno:

Contou também de como no inverno ainda em Paris, ela procurara uma costureira num bairro distante do hotel. Dentro de casa não sentira a tarde cair e, estando a lareira acesa, não percebera que o frio com a noite precoce se tornara gelado. Era nove de fevereiro. Ao sair assustara-se ao encontrar noite feita. Não conhecia o bairro e os táxis eram raros, os que passavam naquela rua negra já vinham com passageiros. Não tinha exata noção a que distância se achava do hotel. Ficaria ali de pé esperando inutilmente um táxi. E se esquecesse o nome do hotel? E de repente não tivera a menor ideia do nome do seu, tanto o nome dos hotéis em todas as cidades do mundo se pareciam e ela morara ou apenas pousara em tantos. Se não se lembrasse nunca mais do nome do hotel, ninguém a encontraria, ela ficaria morando naquele bairro sujo e negro e de edifícios enegrecidos, isolada do resto de Paris e teria que mudar de vida para sobreviver. Moraria ali mesmo onde se perdera: era raro uma pessoa tocar tão de perto a sua própria perdição. Para ter o que comer iria se prostituir? De acordo como era feita parecia-lhe mais fácil e menos angustioso do que trabalhar atrás do balcão de uma loja²²⁰.

Lóri, mesmo em uma cidade que lhe era estranha, uma metrópole europeia, que foi e é considerada a capital do século XIX, não parecia preocupada com a possibilidade de se perder, de voltar ao hotel sozinha, mesmo já sendo noite, “esquecendo-se” na casa da costureira. Ao perceber que anoitecera, Lóri reage com certa normalidade: “assustara-se ao encontrar noite feita”. Não há desespero, visto que “ficara ali de pé esperando inutilmente um táxi”. Ela levanta a hipótese de esquecer o nome do hotel e, no instante seguinte, esquece-o, soando uma certa naturalidade: “E de repente não tivera a menor ideia do nome do seu”. Essa naturalidade no gesto de Lóri desenharia um sujeito que deseja perder-se, que precisa perder-se para encontrar-se outro, reinventado, e em outro lugar que não mais o seu? Esse gesto dela, de naturalização da perda de si, sugere um sujeito que já está em luta e perder-se é libertar-se, afinal, “se não se lembrasse nunca mais do nome do hotel, ninguém a encontraria”.

Lóri dá a impressão de não querer ser encontrada pelos seus: talvez porque queira permanecer perdida para encontrar-se, não lhe assustando a ideia de viver ali,

²²⁰ Ibidem, p. 46.

no desconhecido; talvez porque ali, nas ruas parisienses, está o sujeito que ela reconhece em si mesma, liberta e livre para fazer suas escolhas. Ser encontrada pela família é reencontrar-se com os discursos já estabelecidos para sua conduta feminina e sua missão, a qual não envolve, necessariamente, o “ter prazer”, ou seja, ela se reencontraria com aquilo que já estava histórica e socialmente estabelecido para ela, para os limites sociais, humanos, corporais e contra os quais não havia escolhas, mas a aceitação: casar e ter filhos, continuando submissa às vontades do outro: do pai e da sociedade antes; do marido e da sociedade depois do casamento; dos filhos.

Se ninguém a encontraria, ela já tem a solução, em outro gesto de certa naturalidade diante de sua “perdição”: “ficaria morando naquele bairro sujo e negro e de edifícios enegrecidos, isolada do resto de Paris”. Percebemos nesse gesto que Lóri não está muito preocupada com seu status social de pertencimento a uma família rica e abastada de Campos, tanto que ela “teria que mudar de vida para sobreviver”. A preocupação não está, necessariamente, em sua vida de abundância, mas em sua sobrevivência, o que, porventura, ela supõe, lhe bastaria, uma vez que Lóri só externa, e com o mesmo gesto naturalizado, o cuidado com “ter o que comer”. Para alcançar sua sobrevivência, ela se prostituiria. Não há indício de espanto nesse gesto também, nem demonstração de temor diante da possibilidade de se prostituir, mesmo porque, havendo opções, como a de “trabalhar atrás de um balcão de loja”, “de acordo como era feita”, ela escolheria a prostituição, pois “parecia-lhe mais fácil e menos angustioso”²²¹. Como Lóri era feita? Quais “verdades” a constituem nesse instante de perdição? O prazer já estaria nascendo em Lóri, iniciando seu processo de perdição irrecuperável?

Ao ver a prostituição como uma possibilidade bem latente de buscar a sobrevivência ao invés de trabalhar atrás de um balcão de loja, Lóri já está trabalhando sobre si, se reinventando a partir de uma reflexão em torno do presente que a envolve e colocando-o em questão: “perdição” como estava, escolheria entre uma vida de regalias, em Campos, submetida aos discursos cristalizados e à expectativa a respeito de conduta feminina ou se permitiria a reelaboração de si, nesse caso, simbolizado pela sobrevivência sozinha e longe do olhar de todos, na prostituição²²²?

²²¹ Todos os excertos entre aspas estão em LISPECTOR, 1998, p. 46.

²²² Prostituir-se, entretanto, não era nada tranquilo e glamouroso. Entendo que Clarice coloca essa possibilidade para Lóri como contraposição à sua realidade de mulher que tantas vezes já mencionei no texto.

O espaço em que essas duas cenas acontecem, focadas na perdição de si e do possível encontro com a prostituição, não é isento de sentidos vários. Paris foi considerada a capital do século XIX, capital que revolucionou discursivamente o mundo ocidental. A prostituição, no século XIX e não menos no século XX, foi muito latente em Paris, inclusive com vários projetos de ações do governo para controlar, de alguma maneira, os corpos, a saúde e o ir e vir da mulher prostituta.

Voltando à cena narrativa, Lóri consegue se lembrar do nome do hotel estando já dentro do táxi, em uma freada súbita, “acompanhada de palavrões do chofer”²²³. Diz a ele o nome e “imediatamente caiu num choro abafado de alívio e sofrimento”²²⁴. Lembrar-se do nome do hotel dava a Lóri a responsabilidade de retornar. Já não estava perdida, e isso lhe impunha, de certa forma, as subjetivações pré-estabelecidas: precisa retornar ao seio da família e cumprir seu objetivo de mulher. Essa cena em Paris é narrada pela voz da narradora e foca a memória da personagem; Lóri recupera esse evento e o compartilha com Ulisses, que a interrompe e faz uma reflexão; em seguida, a cena volta-se para Lóri. Prostituir-se em Paris é possível por estar longe do olhar discursivizado da sociedade de Campos, onde sua liberdade não seria possível sem escândalos?

Ao ler **Uma aprendizagem...**, não nos escapam vários eventos, no âmbito do discursivo, que o entornam e que, de alguma maneira, o constituem em sua emergência como discurso literário. Entre eles, estão as próprias vivências de Clarice, como mulher. Em 1959 (dez anos antes da publicação do romance), Clarice retorna dos Estados Unidos, com os dois filhos, separando-se do marido Maury Gurgel Valente. Apesar da tentativa dele de reconciliação, Clarice estava decidida, não aceita e eles iniciam um longo processo de separação conjugal que só terá cabo em 1964. Lembramos que a Lei do Divórcio só foi promulgada em 26 de dezembro de 1977, portanto, após a morte da autora, e que, ainda assim, o divórcio seria concedido apenas após transcorrer três anos de separação judicial. Ao se separar do marido, eles passaram por um longo processo que incluiu o desquite, o qual previa apenas a separação dos cônjuges, pondo termo ao regime de bens e permanecendo o vínculo matrimonial, indissolúvel conforme a Constituição de 1934. Em 1964, eles conseguiram a separação judicial, após transcorridos cinco anos da homologação do desquite e de o casal não ter restabelecido a vida conjugal.

²²³ LISPECTOR, 1998, p. 47.

²²⁴ Idem.

Boa parte da escrita de Clarice acontece em um contexto de desquite e, depois, de uma vida separada judicialmente. Essa não era uma condição nada fácil para uma mulher imersa em uma sociedade patriarcal, tradicional e que via as liberdades femininas como promiscuidade e uma ofensa à honra da tradicional família brasileira. Segundo estudo da professora Marlene de Fáveri,

o desquite, dissolução da sociedade conjugal pela qual se separam os cônjuges sem a quebra do vínculo matrimonial, era a única possibilidade de separação oficial dos casais, e as mulheres desquitadas sofriam o preconceito da sociedade, cuja conduta estava sob constante vigilância²²⁵.

Clarice sempre fora muito reservada e pouco ou nada se sabe a respeito dela nesse processo de separação, todavia, podemos inferir, considerando o contexto histórico-político-social do Brasil que estar desquitada ou separada judicialmente não era uma situação confortável. Uma vez casada, casada para sempre e se ousasse uma separação, sofreria os preconceitos e as pressões sociais, sendo considerada, inclusive como puta. Como pontuei acima, não encontrei registros ou declarações de Clarice que pudessem nos dar uma ideia mais concreta sobre como ela se via ou era vista na condição de separada do marido; o que faço é uma breve reflexão pautada no contexto social e legal em que ela estava inserida.

Para além dessa questão, o país vivia o recrudescimento do Regime Militar pós Ato Institucional nº. 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968. Vale lembrar que uma das pautas motivadoras do apoio e engajamento da classe média e das elites brasileiras ao Golpe de 64 e à instalação do Regime foi a defesa da moral e dos bons costumes, inclusive com a realização das Marchas da Família com Deus pela Liberdade, que antecederam março de 64. Caminhando pela década de 60, temos importantes transformações na sociedade brasileira, que passam pelo crescimento urbano, o desenvolvimento industrial, a chegada da pílula anticoncepcional e o aumento das possibilidades de inserção nos campos profissional e educacional, inclusive para as mulheres, que também vão conquistando mais acesso a informações diversas. Entretanto, mesmo com o crescente acesso a

²²⁵ FÁVERI, Marlene de. “Não quero ser excomungada nem ser chamada de puta” – memórias ressentidas de separações conjugais (Brasil). In: **Anais do XVII Simpósio Nacional de História**, ANPUH, jul. 2013, p. 06. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364438826_ARQUIVO_ANPUHNatalArtCOMP.pdf>. Acesso em 05 fev. 2020.

informações, inclusive a respeito da emancipação feminina, seja por sua maior inserção no mercado de trabalho, seja pela chegada da pílula anticoncepcional, o modelo de família tradicional e a necessidade de aderir-se a ele, sendo mulher, mantêm-se fortes e dominantes.

Como pontua Carla Bassanezi Pinsky, em seu estudo a respeito das representações do feminino e do masculino nos anos dourados, o casamento, a maternidade e o desempenho das tarefas domésticas são apresentados, pelas revistas femininas, ainda na década de 60, como “integrantes de um destino ‘natural’ da mulher. Atrelado a uma noção de ‘essência feminina’, esse destino é tido como praticamente incontestável. As mulheres são assim definidas como esposas, mães e ‘rainha do lar’ em potencial”²²⁶, porque essa era/ é sua vocação. Seguindo nessa reflexão, Carla B. Pinsky delimita os lugares a serem ocupados pela mulher e pelo homem, e que Clarice e Lóri estão imersas:

a vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. A mulher que não seguisse *seus* caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes. Assim, desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar. As prendas domésticas eram consideradas imprescindíveis no currículo de qualquer moça que desejasse se casar.²²⁷ (grifo da autora)

E nessa linha, pautada no que era considerado uma postura moral e um ideal de feminilidade, estava no casamento a porta de entrada para a realização do sujeito mulher no que tange à sua feminilidade. Assim, “as moças precisam ser educadas para que não se desviem desse caminho e não escapem do futuro reservado à mulher”²²⁸.

A sociedade brasileira da época não admitia o tipo de liberdade que Lóri desejava: a liberdade de desviar-se ou de transgredir os limites do caminho (im)postolhe social, discursiva e historicamente. Ela deseja viver sua sexualidade livre do que poderíamos chamar de “amarras do casamento”, em que sexo e prazer não aparecem juntos, estão em último plano, e a sexualidade é vivida a título de procriação: o casamento como lugar de o feminino constituir-se em boa esposa e boa mãe. Naquele

²²⁶ PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 50.

²²⁷ PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: Priore, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004. p. 631.

²²⁸ Idem. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 51.

contexto das décadas de 50 e 60, a mulher era vista e educada para sua negação enquanto sujeito. Devia-se conduzir sempre em obediência a uma voz masculina: quando solteira, à voz do pai e irmãos; quando casada, à voz do marido. E atento aqui para o fato de que ser sujeito mulher não se configurava em ser sujeito de sua história, mas em ser sujeito submetido à história e às vontades/ necessidades do outro, fosse ele o marido, fossem os filhos. A mulher não vivia para si, mas para o(s) outro(s).

Se a sociedade brasileira, das décadas de 50 e 60 especialmente, não admitiam uma mulher livre e feliz fora da instituição matrimonial, Zuenir Ventura nos traz uma bela descrição desse lugar de contestações que algumas mulheres, jovens da época, ocuparam:

A moda – ou a vida que “pregava” essa geração de jovens mulheres entre vinte e trinta anos – consistia em questionar os valores institucionais que davam sustentação ao que chamavam com desdém de “casamento burguês”: a monogamia, a fidelidade, o ciúme, a virgindade. Na prática, isso significava para elas deixar a confortável condição de apêndice econômico, a segurança psicológica de um lar, e partir para a arriscada aventura de experimentação existencial, que se podia traduzir na busca de uma profissão, em novas e descomprometidas relações, ou, às vezes, em um mergulho na solidão.²²⁹

Não defendo aqui que Lóri tivesse consciência plena desse movimento de colocar em questão os valores institucionais e que tenha se mudado sozinha para o Rio consciente de que o fazia para contestar esses valores, mesmo porque, a título de exemplo, ela, mesmo trabalhando e tendo salário próprio, continuava recebendo mesada do pai. Não é de consciência discursiva que falo, mas de gesto. O que entendo é que, tanto Lóri quanto Clarice viveram nesse contexto e, como sujeitos, ocuparam este lugar e não outro, o lugar da contestação dos valores institucionais, seja com Clarice separando-se do marido e levando a cabo a separação judicial, seja com Lóri, mudando-se sozinha de Campos para o Rio para viver uma vida outra, em liberdade de ser sujeito da sua história. E ocuparam esse lugar com seus gestos.

Um aspecto a ser destacado, no que tange à mulher e sua sexualidade é que a mulher distinta e respeitável, por muito tempo, foi vista como aquela que “não sentia desejo, nem prazer, pois todo seu ser deveria destinar-se à maternidade”²³⁰. Por conta desse olhar a respeito da sexualidade feminina, as publicações em revistas, por

²²⁹ VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. p. 33.

²³⁰ PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Maria Joana (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. [recurso eletrônico]. 1.ed. 1.reimp. São Paulo: Contexto, 2013. p. 118.

exemplo, deveriam primar por exaltar a imagem dessa mulher distinta e respeitável, portanto, não dada a prazeres do corpo, quaisquer que eles fossem. Joana Maria Pedro destaca a capa da edição especial da revista **Realidade**, de janeiro de 1967, que fora proibida de circular. A censura dera-se sob a alegação de que incentivava a obscenidade e ofendia a honra da mulher. Na capa, os seguintes temas eram anunciados: “A mulher brasileira, hoje”; “Pesquisa: o que elas pensam e querem”; “Confissões de uma moça livre”; “Ciência: o corpo feminino”; “Eu me orgulho de ser mãe solteira”; “Por que a mulher é superior”; “Assista a um parto até o fim”²³¹. Assuntos que, evidentemente, colocavam em xeque a moral e os bons costumes a serem respeitados pela mulher distinta e respeitável, afinal, centravam-se no corpo, no conhecimento e no pensar femininos, questões inadmissíveis para a distinção desse sujeito.

A sexualidade, seja ela feminina ou não, é parte cultural de um povo ou nação. Não se pode negá-la ou fingir que não existe, mas pode-se silenciá-la, regê-la com regras e normas, censurá-la. E a censura ao acesso a informações que envolvem diretamente a sexualidade feminina reside no fato de que

uma cultura não pode admitir uma inteira liberdade das condutas sexuais. Há sempre algumas que são eliminadas [...], uma cultura impõe limites quanto, para dizê-lo em termos mais simples, ao comportamento das pessoas. Alguns comportamentos são excluídos. Portanto, excluir, limitar, proibir etc. fazem parte, se quiserem, de uma estrutura fundamental de toda cultura.²³²

O contexto social de Lóri mostra-nos sua condição de sujeito feminino: não havia opções para a mulher, ainda mais nas cidades do interior, de escolher seu próprio caminho sem enfrentamentos, sem rupturas familiares, sem escândalos. Jovem-mulher da classe média, criada e educada, tanto pela família (em especial, o pai, tendo em vista que a mãe falece quando ela ainda era adolescente), quanto pela sociedade da época, para ser o reflexo das vontades do homem (pai, irmãos e marido), ou seja, dentro de um regime de “verdades” discursivas a respeito de seu lugar como mulher, de seu corpo, de sua sexualidade, tem, em sua saída de Campos uma complexidade que envolvia não apenas o colocar-se no lugar de resistência aos

²³¹ Todas essas frases são as manchetes estampadas na capa da Revista Realidade, analisada no artigo de Joana Maria Pedro, citado anteriormente. p. 118.

²³² FOUCAULT, Debate sobre a poesia. In: _____. **Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Organização Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. Ditos e Escritos 7. p. 26.

discursos em torno do feminino, mas também de colocar-se em risco e, de alguma maneira, dizer o que era silenciado: a sexualidade feminina.

Escolher viver a própria sexualidade em liberdade impunha à mulher riscos, como o que circunda à “perda” de virgindade. Pinsky (2014) aponta que, até fins da década de 50, as mulheres que perdiam a virgindade antes do casamento costumavam guardar segredo sob pena de ficar “mal faladas” e passar a ser evitadas como companhia de “moças de família”. A pesquisadora esclarece que, embora em meados dos anos 60, um crescente número de mulheres não virgens passem a ter maiores possibilidades de casarem-se legalmente, não há indícios concretos de que “as sanções contra moças não virgens tenham diminuído nas famílias de classe média”; desse modo, “a ligação estreita entre o conceito de honra feminina e o de virtude sexual (virgindade, pureza, ignorância) favorece o controle sobre a sexualidade das mulheres”²³³. Lóri deveria ocupar seu lugar de sujeito – ser esposa –, para exercer sua função social – ser mãe –, duas exigências construídas discursiva e historicamente. E seu sexo? E seu corpo desejando e desfrutando os prazeres? Lóri sabia seu corpo, sabia seus desejos imersos em discursos que os tolhiam e, talvez por sabê-los, quando é indagada por Ulisses a respeito dos motivos que a levaram ao Rio, ela dá-nos algumas pistas sobre do modo como vê sua sexualidade e seu prazer: “É que eu não queria... não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá [Campos] não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família, lá tudo se sabe”²³⁴.

Ao questionar-se várias vezes, ao longo da narrativa, “quem sou eu?”, essa indagação emerge tanto em sua voz enunciando-a, como em sua voz falando de si, de seu corpo, de sua relação consigo, com Ulisses e com os outros. Sua postura e seus dizeres apresentam-nos uma personagem problematizando sua relação com o presente: quem sou eu diante do objetivo de minha existência, construído socialmente: ser esposa e mãe? Ou seja, ela assume uma atitude crítica de si enquanto sujeito, localizado em um instante presente, constituído por uma historicidade. Perguntar-se “quem sou eu?” reverbera para muito além de buscar para si uma resposta, reconhecendo-se como sendo, uma vez que coloca, no centro das contestações, quem é esse sujeito para si, para o outro, para a sociedade. Mais do

²³³ PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 124.

²³⁴ LISPECTOR, 1998, p. 49-50.

que isso, temos na atitude de Lóri a reflexão em torno da normatização dos corpos, dos comportamentos e gestos, e da subjetivação do feminino, naquele contexto de década de 60. Lóri questiona o ser que ela é e que foi construído a partir de discursos vários instaurados, histórica e culturalmente, como universais, necessários e obrigatórios para a mulher no século XX, o que, de alguma forma, ainda perdura nos discursos que entornam o feminino.

Ela avança em seu processo de ruptura com esse discurso pré-estabelecido ao sair da casa do pai, todavia, suas inquietações não são resolvidas apenas pelo fato de ir viver sozinha na capital. Lóri está inquieta com o ser que ela é: quem eu sou agora, já, neste instante-já, nesse lugar presente que ocupo, em Campos antes, no Rio agora? As indagações todas vividas por Lóri, desde sua chegada ao Rio, suas dores, dúvidas e medos, refletem o processo a que ela está imersa de uma elaboração de si: sua saída de Campos, seu deslocamento, sua fuga, liberam-na de determinados discursos, de vontades e de verdades para si, todavia, essa liberação não é conclusiva de seu processo de subjetivação. Não lhe basta como sujeito e não é suficiente para fazer-lhe outro sujeito. Esse gesto de deslocamento trata-se apenas de uma peça na engrenagem toda da subjetivação, constitui-se como parte de todo um processo em que outras práticas de liberdade consigo mesma e em relação ao(s) outro(s) lhe serão necessárias para que ela alcance uma elaboração de si e desfrute o prazer ou os prazeres.

Assim, ao colocar Lóri em trânsito, Clarice coloca-nos diante de uma saída que está para muito além de uma mudança geográfica. Sua personagem sai do lugar que lhe foi definido histórica e socialmente, o lugar que se deve conhecer para não transgredir, porém, sai também desse lugar discursivo, e vive um processo de colocar-se fora dele, rumo a esse outro lugar que ainda não é o seu, o da transgressão, o da mulher que, decidida, ultrapassa o limite do esperado para sua conduta e inicia uma jornada para ocupar o outro lugar. Essa jornada, construída narrativamente por Clarice, não é ausente de riscos, de rupturas, de indagações, de medos, de incertezas, todavia, trata-se da aprendizagem de Lóri, de sua reescrita de si, de sua ascética de si, de sua reinvenção como mulher que tem sua sexualidade e seus desejos, os quais sinalizam algo que ela quer conhecer e desfrutar em liberdade.

Lóri, ao escolher sair de Campos, escolhe, na verdade, a si, a seu corpo, a sua sexualidade e a seu prazer, e, nessa escolha, há riscos, como, por exemplo, o de não casar e de não ter filhos. Lamentar pelas possíveis consequências dessa escolha

não é caminho em sua reinvenção, uma vez que, cumprir a sina da maternidade, permanecendo no lugar im-posto, é posto por ela como algo sufocante de sua subjetividade, afinal, “lamentar não ter casado e não ter filhos? Quinze filhos dependurados, sem se balançarem à ausência de vento”²³⁵. Assim, o ato de sair de casa, coloca Lóri diante da ruptura de paradigmas sociais, pois sua saída de um lugar a outro dá-se, também, para viver sua sexualidade em liberdade, para evitar os escândalos em uma cultura que não admitia uma mulher solteira relacionar-se sexualmente, quanto mais tendo amantes; não admitia o cuidado com o corpo no intuito de tornar-se mais atraente para um homem que não fosse seu marido (e até nisso deveria ter-se cuidado e limites para não assemelhar-se a uma “mulher da vida”), nem que uma mulher quisesse ser desejada e gostasse do desejo selvagem de um homem por si.

Na época e ainda hoje, a mulher e seu corpo são vistos como lugares de submissão ao homem, submissão de seu sexo, negação do próprio corpo; além do mais, à mulher inexistia a possibilidade moral de relacionar-se sexualmente, tanto fora do casamento, quanto com vários parceiros, naquilo que chamaríamos de sexo casual ou mesmo prostituindo-se casualmente: ela teve cinco relacionamentos, entre sua chegada ao Rio e conhecer a Ulisses, romances breves, sem nunca se apegar a nenhum homem, pois “eles não tinham importância senão relativa e passageira”²³⁶. Estaria nessas relações “amorosas” a liberdade tão desejada por Lóri? Não acredito. Ela queria mais, a liberdade de ser sujeito é o que sugere toda a luta travada com ela mesma ao longo do romance; e na liberdade de ser sujeito, reelaborar-se e desfrutar o prazer e a alegria.

Sua movência física, geográfica é um movimento de si como sujeito. Em seu gesto há a ruptura para viver aquilo a que ela chama de liberdade, distante do olhar familiar (pai, irmão, familiares, vizinhos, amigos). A ida para o Rio ou a saída de Campos coloca Lóri na condição de anônima; não há ali as referências, os contrapontos espelhados da convivência com o conhecido. Ela não busca descobrir quem ela é, mas conhecer-se para recusar ser quem se é, transpondo limites, tomando a si mesma como “objeto de uma elaboração complexa e dura”²³⁷, em uma

²³⁵ LISPECTOR, 1998, p. 23.

²³⁶ Idem, p. 51.

²³⁷ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 344.

atitude, como proposta e defendida por Foucault, de modernidade. É Lóri uma mulher moderna, em busca (re)inventar-se a si mesma, elaborando-se um novo sujeito.

3.1.2 Da movência geográfica para a relação movente com o Deus

A aprendizagem na qual Lóri imerge, nessa (re)invenção de si, passa por uma estreita relação com o mais íntimo dela mesma, do impossível de si mesma, que não se consegue colocar em palavras. Quando ela decide se mudar para o Rio, grita dentro dela um silêncio de vida, de saber-se quem se é. Seu corpo, seus desejos e o reconhecer-se a si mesma como sujeito estão silenciados pela vida ordinária da tradição e dos costumes a que ela não quer se submeter. Ao deslocar-se de um lugar a outro, sozinha, cheia de dúvidas e indagações, mas disposta a experimentar de si mesma e a si mesma, Lóri parece desejar encontrar-se consigo mesma e desfrutar os prazeres que a vida, no seu dia a dia, lhe reserva. Isso só é possível pela via da aprendizagem: Lóri precisa conhecer a si mesma para só, então, aprender a amar e a ter alegria, afinal, “pode-se aprender tudo, inclusive a amar! E o mais estranho, Lóri, pode-se aprender a ter alegria!”²³⁸

Essa trajetória de aprendizagem, como já analisamos, passa por vários aspectos e rompimentos: culturais, geográficos, familiares e, por que não, por sua relação com o divino ou, como Lóri mesma diz, com “o Deus”? Isso porque entendemos que o processo de aprendizagem de Lóri constitui-se em ela conhecer-se a si mesma, conhecer a seu entorno e aos discursos que a atravessam para, a partir desse conhecimento, mudar sua maneira de agir, seu gesto, seu êthos e nisso estaria também o conhecer ao divino, ao transcendente e a reconhecer-se como sujeito em uma relação com “o Deus”.

Como leitoras e leitores, postos por Clarice no interstício²³⁹ da vida de Lóri, não sabemos muito de sua vida antes da vírgula e isso inclui não sabermos quase nada de sua espiritualidade, sua fé, suas crenças e sua possível relação com o divino e com o Deus, como ela refere-se a esse ser sobrenatural. De suas vivências anteriores à aprendizagem, temos seu “falar sozinha”, quando começa a chorar na esquina parisiense e, não havendo ninguém por perto, insinua uma prece: “O Deus

²³⁸ LISPECTOR, 1998, p. 51.

²³⁹ Uso *interstício* no sentido de um tempo localizado entre partes de um todo, ou seja, esse intervalo entre a vírgula inicial e os dois-pontos finais.

que me ajude nessas trevas geladas que são as minhas”]. Não chega a ser uma oração, uma súplica; Deus não está ali na posição de vocativo, a quem ela se dirige, suplica, ora, pede ajuda. Lóri deseja apenas, em sua fala solitária e, talvez, desesperada, que Deus a ajude.

Talvez, e coloco isso de modo hipotético apenas, ela externe esse desejo de salvação na figura ativa de Deus por um mero costume adquirido ao longo de sua vida, nas orações a que fora ensinada a fazer, na dependência da força divina a que fora ensinada a viver. Tenho em conta para essa hipótese a possibilidade de que sua família fosse católica, religião predominante entre as famílias tradicionais naquele Brasil de meados do século XX ou, quiçá, fosse, muito provavelmente judaica, e aqui levanto essa questão também a título de hipótese e partindo do fato de que a cidade de Campos, origem de Lóri, foi um dos maiores redutos de imigrantes judaicos no Estado do Rio de Janeiro²⁴⁰. Para além disso, temos em Clarice Lispector um sujeito educado dentro dos preceitos do judaísmo²⁴¹, apesar de ela ter falado sobre isso muito raramente. Considerando esses pontos, retomo o romance.

Ao final desse capítulo, depois de uma longa conversa entre ela e Ulisses, ele lhe questiona: “Você sabe rezar?” Em sobressalto, Lóri pergunta rezar o quê. Ulisses não se refere ao Pai-Nosso, àquele gesto pré-definido para os cristãos-católicos, com dizeres decorados. Ele fala de uma outra oração, mais profunda e mais arriscada, “pedir a si mesma, pedir o máximo a si mesma”. A resposta de Lóri é clara: “Não sei se sei, nunca tentei”²⁴². Partirei daqui para pensar a respeito desse gesto de Lóri que

²⁴⁰ Em seu estudo a respeito das comunidades judaicas no Estado do Rio de Janeiro, Luiz Benyosef explica que Campos dos Goytacazes recebera, desde o final do século XIX, várias famílias judaicas, que ali se instalaram, inclusive organizando suas vidas comunitárias, construindo um cemitério judaico em terreno doado pela prefeitura e chegando a ter, pelos relatos orais de antigos moradores, três ou quatro pequenas sinagogas. “Entre 1940-1955 a comunidade israelita no local chegou a ter 60 famílias, com aproximadamente 200 pessoas”. BENYOSEF, Luiz. As pequenas comunidades israelitas do estado do Rio de Janeiro, passado e presente. In: LEWIN, H. (Coord.). **Judaísmo e modernidade: suas múltiplas inter-relações** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. pp. 147-166. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/ztp5/pdf/lewin-9788579820168-14.pdf>>. Acesso em 17 fev. 2020.

²⁴¹ Não é meu objetivo aqui explorar essa questão em torno da formação religiosa de Clarice. Apenas aponte como uma possível referência para a análise que faço. Vários estudos aprofundam essa questão, entre eles, destaco o artigo da professora Berta Waldman, Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector, disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1780/1854>>. Acesso em 12 mai. 2016.

²⁴² Os excertos dessa sequência analisada neste parágrafo estão nas páginas 53 e 54 do romance de Clarice.

seria orar ao Deus e a si mesma e como a linguagem a atravessa e a constitui à medida que esse evento se repete e sua aprendizagem avança.²⁴³

Lóri não diz que não sabe rezar, pedindo a si mesma. Ela assume não saber se sabe porque nunca tentara. Indício de sua pouca relação com o religioso, com o divino e, mais ainda, de sua pouca relação consigo mesma. Na sequência, indaga ironicamente a Ulisses se o que ele lhe dizia era um conselho. Perturbado, ele sugere que sim e pede-lhe: esqueça o ele dissera. Lóri não esquece e, já em casa, sabendo que tentaria rezar, ela adia esse momento como em uma auto-sabotagem: “Lavava o rosto devagar, penteava-se devagar, já de camisola para dormir. Adiava, adiava. Escovou mais uma vez os dentes. Sua testa estava franzida, sua alma trêmula. Ela sabia que ia tentar rezar e assustava-se”²⁴⁴.

A pergunta de Ulisses a intrigara, deixando-a como em uma hipnose. Não sabia o que pedir em oração, portanto, pediria às cegas e, para isso, coloca a si mesma duas condições: entender o que se pede e não pedir o impossível porque é perigoso mexer com a grande resposta. Nesse contexto de uma breve luta consigo mesma diante da possibilidade de entregar-se, de alguma maneira, ao divino, Lóri traz à tona um pouco do olhar que ela tem a respeito de si mesma: “Lóri sentia que era um enorme ser humano. E que devia tomar cuidado. Ou não devia? A vida inteira tomara cuidado em não ser grande dentro de si para não ter dor”²⁴⁵. Lóri se reconhece enquanto sujeito, ela sabe quem ela é, mas luta contra si mesma, ao longo da vida, em uma tentativa quase de sufocamento de si, para evitar a dor da travessia, do atravessamento de si, do encontrar-se com o outro e com o prazer. Passar a vida cuidando para não ser grande dentro de si sugere muito, tanto da mulher que Lóri está buscando libertar e ser, quanto das vozes que dizem o que ela deve ser naquele contexto.

Ajoelhou-se trêmula junto da cama pois era assim que se rezava e disse baixo, severo, triste, gaguejando sua prece com um pouco de pudor: alivia a minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, faze com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, **faze com que eu sinta que amar não é morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte**, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, **faze com que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta**, faze com que me lembre de que também não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e

²⁴³ Esclareço que meu foco aqui não é o transcendental, nem o religioso, mas a linguagem dirigida a essa figura que é Deus e que atinge a ela mesma, a Lóri, atravessando-a.

²⁴⁴ LISPECTOR, 1998, p. 55.

²⁴⁵ Idem, p. 56.

no entanto ele quer e no entanto o beijo é perfeito, **faze com que eu receba o mundo sem receio, pois para esse mundo incompreensível eu fui criada e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la**, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que eu como, o sono que durmo, **faze com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não poderei sentir que Deus me amou**, faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora da minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém.²⁴⁶

A relação com o divino é parte do processo de problematização do presente de Lóri, de sua relação com esse presente em que ela está imersa. Seu corpo, em gesto, ajoelha-se trêmulo; a voz, baixa, severa, triste, gaguejante entoa o dizer, sua prece a si. Nesse gesto, Lóri ora a si mesma outra, a essa mulher grande que existe dentro dela e, de certa forma, divinizada nesse instante. Não há vocativo que remeta ao Deus; ainda que Clarice use “Tua” e “Te”, em maiúsculo, em uma possível referência à grafia usada pela linguagem escrita quando, na tradição cristã, quer se referir a Deus, entendo não ser essa a intenção da autora. Clarice marca esse interlocutor que é o Divino em Lóri. É o que defende Allan Michell Barbosa, em seu estudo em torno desse romance, ao propor que Lóri “reza e dialoga com o Deus que não se encontra no mundo externo, mas na mais profunda internalização do seu Ser em busca de uma consonância com a sua própria existência”²⁴⁷.

Assim, na prece de Lóri a si mesma, ela se permite o reencontro com o divino em si mesma, com o sagrado em si, colocando em evidência o modo como ela percebe, nesse instante de sua aprendizagem, seu lugar como sujeito em desconstrução e em (re)elaboração. De toda essa prece de Lóri, destaco um pedido que, ao que me parece, concentra uma das grandes lutas desse sujeito: amar ao outro e sentir plenamente o outro.

“... faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte”. Entre tantas lutas de Lóri, está no gesto de amar ao outro e, conseqüentemente, entregar-se a ele, uma das mais inquietantes na trajetória da personagem. Desejar que seu entendimento compreenda que amar não é morrer traz à tona, uma vez mais, o lugar esperado que Lóri ocupe enquanto mulher, naquela

²⁴⁶ Ibidem, p. 56.

²⁴⁷ BARBOSA, Allan Michell. A poética do silêncio e a aprendizagem do ser em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector. Brasília: UnB, 2014. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2014. p. 73. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17586/1/2014_AllanMichellBarbosa.pdf>. Acesso em 15 dez. 2019.

década de 60: amar ao marido incondicionalmente, devotar a ele e à família o melhor de si, anulando-se completamente. Essa prece dela permite-lhe, porém, uma construção a respeito de si naquele instante da aprendizagem: o seu caminho era os outros e seu processo de subjetivação deveria passar por aceitar sentir plenamente o outro, ao invés de negá-lo, e que isso não seria sua morte.

Dias antes, a própria Lóri tece uma reflexão a respeito de sua fuga constante de um envolvimento mais íntimo e sem máscaras com Ulisses, percebendo que, às vezes, por ter medo do envolvimento, da entrega e da aproximação, ela regredia em sua aprendizagem e desejava apenas “ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros”²⁴⁸, referindo-se aos amantes que tivera antes de conhecê-lo e que “não tinham importância senão relativa e passageira”²⁴⁹. Ancorada nos discursos que a entornam e, provavelmente, tendo como referência os gestos vivenciados por outras mulheres, Lóri justifica sua dificuldade em se entregar porque “ela nunca vira ninguém salvar o outro, então temia uma aproximação que só faria desiludi-la na confirmação de que um ser não transpassa o outro como sombras que se trespassam”²⁵⁰.

Ao colocar-se em questão como sujeito e também colocar em questão seu presente, os discursos e as práticas que a constituem, Lóri toma a si mesma como objeto de uma elaboração complexa, que passará por compreender muito mais o que ela não é e o que ela não deseja ser do que, de fato, responder ao “quem sou eu” no instante-já, no presente. Clarice Lispector elabora, a partir da personagem, uma ontologia do presente, em que um certo modo de viver feminino é questionado, assentando-se na necessidade de romper limites, de desconstruir gestos e práticas esperados do sujeito mulher, recriando uma subjetividade distinta da que se é, e que não é justaposta e acabada, como uma máscara sobre o sujeito do instante-já, mas é um sujeito em devir. Estamos diante de um sujeito que busca modificar sua forma de sentir, de pensar e de agir, em uma análise de si mesma como ser historicamente determinado, fazendo de sua vida e de sua trajetória a (re)elaboração de si.

Nessa (re)elaboração de si, o Divino também é posto em questão. Se nessa prece, Lóri ora ao divino que há em si, à grande mulher que ela é dentro de si, esse sujeito sufocado e silenciado para poupar-se da dor da travessia e do atravessamento

²⁴⁸ LISPECTOR, 1998, p. 42.

²⁴⁹ Idem, p. 51.

²⁵⁰ Ibidem, p. 42.

de si, alguns dias depois, Lóri enfrenta ao Deus, mede forças com ele, descobrindo que não queria mais falar com ele, no máximo recostar-se em seu peito²⁵¹, em silêncio, o que era impossível, visto que estava viva. Nesse contexto, Clarice separa o Deus a que ela chama de cósmico ou o verdadeiro Deus, daquele Deus a quem Lóri se reporta, feito a sua imagem e semelhança e, “por isso totalmente incompreendido por ela, e ela não sabia se Ele poderia compreendê-la”²⁵². Percebe-se, nessa relação de Lóri com o Divino uma indagação ao que, tradicional e religiosamente, é posto como prática de si no que tange à espiritualidade. Clarice coloca a imagem que se tem de Deus e a relação espiritual que se estabelece com o divino em questão:

como um desafio ao Deus com que agora, por desilusão e solidão, ela parecia querer medir forças. Tu me criaste através de um pai e de uma mãe e depois me largaste no deserto. Em vingança estranha, pois era contra si mesma, contra uma criança do Deus, era no deserto então que ela ficaria, e sem pedir água para beber. Quem sofreria mais com isso era ela mesma, mas o principal é que com o seu sofrimento voluntário ofendia o Deus e então pouco lhe importava a dor.²⁵³

Ao “medir forças” com esse Deus, cuja imagem ampara-se no discurso tradicional cristão-judaico, Lóri percebe que, até aquele momento de sua vida, o seu Deus “fora terrestre, e não era mais”; não era mais uma imagem e um discurso criados no âmbito do humano, figurativo, distante e determinado pela tradição. Lóri, então, descobre que “até agora rezara para um eu-mesmo, só que poderoso, engrandecido e onipotente, chamando-o de o Deus”, mas “de agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar às cegas ao cosmos e ao Nada”.

Essa percepção do divino em si, levando-a a perceber-se sozinha em sua luta e “amando um Deus que não existia mais”, leva Lóri a compreender que havia uma dor que era dela e que, agora, sozinha, poderia tocá-la. Se retomamos o excerto que abre esse capítulo, quando Lóri já avançara em sua aprendizagem, talvez possamos entender que a dor de Lóri estivesse ancorada na grande luta pelo que ela deseja ser e desfrutar, tanto em seu corpo, quanto em seu ser. Essa possibilidade aflora quando compreendemos que Lóri aceita a dor que recusara sempre, uma dor que era sua, e permite-se enfrentá-la. Essa aceitação da dor passa por reconhecer que, até ali, faltara-lhe a grandeza da enorme mulher que havia dentro de si mesma, sofrendo

²⁵¹ Ibidem, p. 64.

²⁵² Ibidem, p. 66.

²⁵³ Ibidem.

“suportavelmente tudo o que nela havia a sofrer”²⁵⁴. Quando ela compreende o divino que há em si e, de alguma maneira, mata o Deus que lhe fora figurativizado desde a infância (o Deus que castiga e que pune àqueles que se desviam do caminho de santidade), Lóri começa a compreender que ela alcançará o máximo de si em prazer se estiver disposta a se conectar com esse divino seu e a enfrentar a dor de viver.

Essa reconexão com o Divino é necessária, para a mulher Lóri, para que ela compreenda o próprio divino que há dentro dela, esse eu-mesmo que a habita, essa voz que é dela mesma, mas está silenciada e em silêncio. Nas palavras de Paula Dvorakova

Su búsqueda de su propia voz y su propia identidad está unida a la búsqueda de Dios. Mejor dicho, se trata de la búsqueda de un nuevo Dios, uno que no sea terrestre, que no se parezca tanto a ella, porque «nos equivocamos al humanizar a Dios».²⁵⁵

Nesse caminho de reconexão consigo mesma, Clarice leva Lóri para seu banho “baptismal” no mar, de alguma maneira recuperando o rito católico do batismo para ser desconstruído e ressignificado, e para Lóri cumprir uma coragem. É um instante sem exemplos em quem se espelhar e repetir os gestos, cada sujeito vivencia suas rupturas por si mesmo e assim é o mergulho no mar, ao amanhecer, sozinha, sem o “exemplo de outros seres humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver”, ou seja, em algo natural, corriqueiro. Aquele momento, para Lóri, não era simples, naturalizado, corriqueiro. Era seu lavar-se do manto da pureza irrestrita, do pecado associado a qualquer gesto que fugisse do esperado da conduta de uma mulher, era encontrar-se consigo mesma divinizada dentro de si.

A água é bastante simbólica nos escritos de Clarice e, assim como o silêncio, aparece inúmeras vezes em suas narrativas. O início da trajetória de Lóri, inclusive, é relacionada à ausência de água e à presença do calor e da secura que, de certa maneira, a sufocam, a angustiam e revoltam:

era um calor de luz sem cor, e parada. Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida [...] E o seu amor que agora era impossível – que era seco como a febre de quem não transpira era amor sem ópio nem morfina [...]

²⁵⁴ Ibidem, p. 67.

²⁵⁵ DVORAKOVA, Paula. El silencio de la sirena. Una lectura de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. In: **Espéculo**, n.51, julio-diciembre 2013. p. 97. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Acesso em 16 nov. 2016.

Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. [...] Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros – e sobretudo a boca voraz para nada. [...] Nos telhados os pardais secos [...]. Nada, nada morria na tarde enxuta, nada apodrecia. E às seis horas da tarde fazia meio-dia. Fazia meio-dia com um barulho atento de máquina de bomba de água, bomba que trabalhava há tanto tempo sem água e que virara ferro enferrujado: há dois dias faltava água em diversas zonas da cidade. Nada jamais fora tão acordado como seu corpo sem transpiração e seus olhos-diamantes, e de vibração parada. E o Deus? Não. Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia grito. Enquanto isso era verão. Verão largo como o pátio vazio nas férias da escola. Dor? Nenhuma. Nenhum sinal de lágrima e nenhum suor. [...] Ah, se as mãos começassem a se umedecer. Nem que houvesse água, por ódio não se banharia. Era por ódio que não havia água. Nada escorria. A dificuldade era uma coisa parada. É uma joia diamante. A cigarra de garganta seca não parava de rosar. E se o Deus se liquefaz enfim em chuva? Não. Nem quero. Por seco e calmo ódio, quero isso mesmo, este silêncio feito de calor que a cigarra rude torna sensível.²⁵⁶

Essa secura, ausência de água, de suor, de vida, reflete quem Lóri é no início de sua aprendizagem: a mulher seca e sufocada, sem alegria e sem capacidade de sentir dor,

presa e crestada na secura de um viver que não a satisfaz: um viver rico em condições materiais, em que há trabalho, há o que chama de liberdade, há algum afeto, há respostas bem planejadas e bem confortáveis, enfim, há o que Lóri ou qualquer ser humano poderia desejar²⁵⁷.

Clarice constrói em Lóri a imagem de uma mulher oprimida pela perspectiva de que deve encontrar todas as respostas, inclusive para a mais terrível das perguntas; um ser humano que luta para manter-se calmo diante da dor que é viver e que, de certa forma, é necessária se quiser chegar ao prazer. Aliás, dores várias, da renúncia, da solidão necessária, do enfrentamento de si mesma e de seus medos. Lóri, em seu processo inicial, luta para manter-se, de alguma maneira, ao que Renata Tavares considera sua zona de conforto, porém, há também ali, naquela mulher, um coração que grita, uma alma que pede não apenas por paz, mas por ser livre verdadeiramente.

Se nesse início de trajetória temos a secura e a ausência de água, à medida que Lóri avança em sua aprendizagem, a água vai se tornando mais presente. É o caso de quando ela se encontra com Ulisses na piscina. Naquela ocasião, ela não

²⁵⁶ LISPECTOR, 1998, p. 22-24.

²⁵⁷ TAVARES, Renata. A terceira margem da poética de Clarice. In: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n. 22, jan.-jun., 2010, p. 68. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10960/8019>>. Acesso em 20 dez. 2019.

mergulha, não entra na água; limita-se a colocar os pés na água e fica ali por horas enquanto conversa com ele e vai se descobrindo. Outra situação, já caminhando para o final, pouco antes de sua ida ao encontro tão esperado com Ulisses, ela reflete a respeito de si e de sua trajetória, estando ali, “à porta do terraço e só acontecia isso: ela via a chuva e a chuva caía de acordo com ela. Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência”²⁵⁸. Todavia, o instante mais emblemático da relação de Lóri com a água é quando ela se entrega ao mar, em um instante de sua vida em que ela ainda não se conhece, mas tem a coragem de enfrentar-se a si mesma: “agir sem se conhecer exige coragem” e entrar nas águas salgadas e geladas do mar, sozinha, sem orientação, sem referências, apenas ela mesma.

A pesquisadora Paula Dvorakova, em seu estudo a respeito de **Uma aprendizagem...**, defende que

todo su poder de mujer, su voz femenina y su identidad está simbolizada en el mar²⁵⁹. El mar es infinito, sólo delimitado por la línea del horizonte, y encierra todos los secretos y todos los misterios que ella quiere resolver. La mujer y el mar son lo mismo, se funden en una experiencia sin palabras.

É evidente que não há em Lóri, após seu mergulho e entrega a si e ao mar, uma mudança mágica e automática em sua conduta, em seus gestos e em seu modo de perceber a si mesma e em compreender o divino que há em si. Ela não sai da água outra mulher, com outros gestos, com outro olhar para a dor e para o prazer de viver que tanto busca. Entretanto, Clarice encerra nessa cena o fim de uma etapa da vida de Lóri para o início de uma nova, em que os enfrentamentos seguirão, as lutas, a dificuldade de sentir a dor, mas renovada para si mesma, renascida outra, como em um batismo nas águas. E Lóri tem consciência do ritual que se proporcionara, um mergulho batismal para uma outra religião, a da vida, do sentir e do prazer apesar de qualquer circunstância. “Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano”, “Lóri passara da religião de sua infância para uma não religião e agora passara para algo mais amplo”²⁶⁰.

²⁵⁸ LISPECTOR, 1998, p. 144-145.

²⁵⁹ Paula Dvorakova parte do pressuposto que envolve o nome de Lóri, Loreley, à semelhança de Loreley, a sereia, personagem de uma lenda alemã, que seduz os pescadores com seu canto. Esse tema é tratado por Lóri e Ulisses (p. 98), inclusive com certo pedantismo de Ulisses, questão que não trago à essa pesquisa porque não era nosso foco. Essa relação entre o nome de Lóri – Loreley – e o mito da sereia é o ponto suscitado por Dvorakova para relacionar o feminino com a potência do mar.

²⁶⁰ LISPECTOR, 1998, p. 81 e 82, respectivamente.

Assim como se apregoa que, ao imergir nas águas do batismo, o sujeito renasce, Lóri passa para um outro nível na relação com o Divino e com ela mesma. Ela potencializa ali sua mudança de olhar a respeito de Deus, aquele ensinado na infância, pela religiosidade dos pais: um Deus severo, punitivo, humanizado pelos homens para justificar os preceitos da conduta moral mais desejada pelo homem e suas tradições do que pelo Deus mesmo. Lóri entra, como a narradora pontua, para uma não religião,

para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no deserto sozinha. E por causa da vastidão impessoal era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também²⁶¹.

Lóri inicia uma nova etapa em sua vida, talvez ancorada na liberdade de não ter que ser resultado de discursos impostos, mas de ser sujeito de sua jornada, encarando a dor de vida, de desejo, de vontade de ser mulher em sua dimensão, agora, alargada e potencializada pela compreensão que se tem do eu-mesmo que a habita, do Divino que há em si mesma e que ela é.

²⁶¹ Idem, p. 82.

4 LÓRI E SUA MÁSCARA CRESTADA: mulher plural e nunca pornográfica

Quando comecei essa caminhada com Clarice e com Lóri, chamava-me a atenção o processo que Lóri percorrera, nuançado em várias questões relativas a seu interior, à relação com os homens e a como ela se percebia mulher; questões que atingiam diretamente e compunham uma luta não por apenas ver-se sujeito que deseja e que quer desfrutar o prazer, como também uma luta por aceitar ser atravessada por inúmeros discursos, ser dessubjetivada e reelaborar-se outra: uma mulher possível, pronta, porém, inacabada, disposta a caminhar rumo aos prazeres que a vida lhe colocasse. Nessa jornada, Clarice construía ali, entre a vírgula que não era o início e os dois-pontos nada finais, uma trajetória de aprendizagem de uma maneira de pensar e de sentir, de agir e de conduzir-se, enquanto sujeito mulher, diante de si, do outro e do prazer?

É essa pergunta que me move no trajeto final dessa pesquisa, pensando no processo que nos leva a um sujeito inacabado, cujas transformações serão parciais e estarão em movimento para além dos dois-pontos. Assim como Lóri não tem começo – ela é –, Lóri não tem fim, ela é sujeito em movimento, em constante atravessamento, suscetível ao jogo de transgressões várias e inacabadas, de limites que surgem constantemente para o sujeito, não apenas colocando-se como novos limites, mas atravessando-o e constituindo-o como um sujeito desses limites discursivos. Ser sujeito é ser gesto e movimento, quando um limite é rompido, transposto, transgredido, deparamo-nos com um sujeito outro, mas nunca acabado, visto que “a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor”²⁶² novas linhas, novos limites que se vão manifestando. Há sempre um sujeito em processo, em movimento de si, mesmo porque a “transgressão é a decisão como ato de passar além, de ir mais longe do que se crê possível e, por tal ato, prosseguir com as descontinuidades ou as decisões”²⁶³.

Uma das imagens mais plurais quanto à descrição desse sujeito movente que é Lóri é feita por Olga de Sá, que apanha das mãos de Clarice as nuances que a

²⁶² FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Ditos e Escritos 3. p. 32.

²⁶³ SARDINHA, Diogo. As duas ontologias críticas de Foucault: da transgressão à ética. In: **Trans/Form/Ação**. Marília, v.33, n.2, 2010, p.186. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/1038/937>>. Acesso em 01 fev. 2019.

autora colocou na personagem para, de algum modo, nos localizar quanto a esse inacabamento do sujeito e a essa movência:

Seu prenome completo é: Loreley, a sereia do mar; é também Eva, a da maçã ou do fruto proibido; é Penélope, à espera de Ulisses, enquanto tece seus bordados; a samaritana do Evangelho, que tivera cinco amantes até encontrar o Amor de Cristo, junto ao poço de Jacó; a esfinge, que desafia Ulisses, o “sábio Ulisses”, professor de filosofia e de amor: “decifra-me ou devoro-te”. É Vênus, a deusa que brota das águas, ao passo que Lóri “abre as águas do mundo pelo meio” (LP, p. 84). É Sísifo, não só o mortal fulminado por Zeus, obrigado a rolar eternamente uma pedra, caindo no abismo arrastado por seu próprio peso, mas também o Sísifo, que aprisiona Thánatos, a Morte; no caso de Lóri, pela aprendizagem do prazer. É a Lua, imagem do devir, do tempo da fertilidade.

É a Mulher, que reconhece o seu homem, no interminável jogo de a ele submeter-se e sobre ele dominar. Mas é, sobretudo, a Mulher, cujas raízes se reencontram na Mãe-terra, na água do Mar, na matéria da vida, no prazer de tocar as coisas com as mãos da “santidade do corpo” [...]. “Mulher nunca é pornográfica” (LP, p. 130)^{264, 265}

Essa descrição, além de plural, mostra-nos, através de Lóri, um sujeito mulher possível, vários e inacabado. A Mulher como sujeito que se constrói e desconstrói, atua, rompe, se submete, mas também domina; uma mulher em processo, em movimento, santa, mas não porque é pura, virgem, recatada. Santa porque seus gestos e seu corpo, nesse encontro consigo mesma, nunca são pornográficos, apenas são. À medida que se movimenta em sua trajetória, Lóri é.

O mergulho no mar é um marco na vida da personagem. Tomo “marco” aqui como uma referência que nos possibilita perceber dois momentos na aprendizagem dela: o primeiro momento parte de tudo que já apontamos até aqui, inclusive de antes da vírgula, até esse mergulho no mar como reflexo do mergulho em si mesma, quando, defende Ana Luiza Andrade, Loreley ocupa seu lugar na cena como aquela que seduz.

Banhando no mar, Lóri recobra o poder sensual e mítico da sereia. [...] A mudança de Lóri a Loreley não só conscientiza a mulher, ao nível do enredo, de seu poder de sedução, como também ao nível da escritura [...]. Apesar de revigorada pelo banho ritualístico de passagem, a sua aprendizagem na escritura começa de facto, ao conscientizar-se de uma busca que diz respeito a ela mesma como mulher.²⁶⁶

²⁶⁴ Tratam-se das citações que Olga de Sá faz a **Uma aprendizagem...** Equivalem, na versão que trabalho aqui, de 1998, às páginas 79 e 155, respectivamente.

²⁶⁵ SÁ, Olga de. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004a. p. 163.

²⁶⁶ ANDRADE, Ana Luiza. ANDRADE, Ana Luiza. “O Livro dos Prazeres”: a escritura e o travesti. In: **Revista Colóquio/ Letras**. Ensaio, n. 101, jan. 1988. p. 50. Disponível em: <

Lóri caminha com muita dificuldade na sua aprendizagem, tem muita dúvida, muito medo e muita angústia. Ela recua várias vezes por medo de sentir a dor que ela mesma cortara e, “sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato”²⁶⁷. Oscila todo tempo entre uma submissão à voz de Ulisses²⁶⁸ e o desejo de ser sujeito autônomo, luta o tempo todo contra discursos que já a atravessam e a constituem esse sujeito que, agora, está em processo de dessubjetivação e de reelaboração de si. Nada em sua mudança é automático, como se entrar no mar extinguisse, milagrosamente, com tudo que fora construído até ali. É simbólico e é processo. Clarice parte de um enredo típico dos chamados romances de mocinha para desestabilizar e até confundir seu leitor. Não. Não parece que tenhamos em Lóri uma mera mocinha, cheia de caprichos burgueses e mimados, e muito menos uma obra que Clarice tivesse escrito no tom “cor-de-rosa”²⁶⁹. Talvez, **Uma aprendizagem...** tenha provocado certo posicionamento negativo da crítica justamente por Clarice partir do romance das princesas dos contos de fadas à espera do príncipe salvador para desconstruir esse lugar em que a mulher foi posta e trazer à tona, no todo de sua obra e não apenas com este romance, a luta da mulher de sua época, inclusive dela, por ser sujeito de sua história, por querer se desconstruir e se reelaborar enquanto mulher, ainda que isso nunca chegue a ser algo completo, acabado e finalizado, estando sempre em aprendizagem e em movimento.

Tomo o gesto de entrar no mar, ali, sozinha, como uma percepção de Lóri do que aquele gesto representa para ela e como uma maneira de Clarice nos localizar, aos leitores, dentro da trajetória da personagem. Se é a sereia Loreley que seduz aos homens, antes de Lóri avançar, ela precisa voltar ao primitivo de si mesma: sem roupa que a faça mais atraente, sem maquiagem que disfarce quem ela é, sem outra pessoa

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=101&p=47&o=r>. Acesso em 12 mai. 2016.

²⁶⁷ LISPECTOR, 1998, p. 40.

²⁶⁸ Vários estudos defendem uma submissão irrestrita de Lóri a Ulisses, ao ponto de ela ser conduzida por ele, agir conforme as orientações dele. Há, de fato momentos assim, mas não acredito em uma submissão irrestrita, mesmo porque veremos que, no que eu chamaria de segunda fase da aprendizagem de Lóri, ela demonstra incômodo com essa voz. Para além disso, não podemos desconsiderar o contexto social e histórico vivido por essa mulher, em que a submissão irrestrita da mulher ao homem era sua condição tida como “natural” e esperada por boa parcela da sociedade, de princípios machistas e patriarcais.

²⁶⁹ A respeito dessa abordagem, romance de mocinha/ romance rosa, os estudos do professor Arnaldo Franco Júnior são uma boa leitura, especialmente, o artigo *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, romance moderno e romance de mocinha, disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3716/24635>>.

em quem se espelhar. Assim, ela retorna ao mar, lava seu corpo e, simbolicamente, renasce para uma outra possibilidade de existência que percorre, livre, o caminho para o prazer. Possibilidade a ser construída. Não há milagre no mar.

Pouco antes do mergulho no mar, Lóri faz uma oração ao si-mesmo que a habita, àquela enorme mulher, a quem ela sempre contivera e sufocara. Ao término da oração, do falar de si para si, a personagem constata que

quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salva e pensaria: eis o meu porto de chegada.
Mas antes precisava tocar em si própria, antes precisava tocar no mundo.²⁷⁰

Essa oração de Lóri a si mesma tem força dentro de sua aprendizagem porque, ao colocá-la diante de si mesma e em diálogo consigo mesmo-outra, uma enorme mulher, Clarice propõe um espelho: Lóri se vê um enorme ser humano, mas também, ao falar de si, coloca em questão quem ela é e sua maior luta enquanto sujeito em aprendizagem: sentir que amar e entregar a si mesma à outra pessoa não é morrer. A morte é tema na voz de Lóri constantemente e o não estar pronta para o prazer passa pelo medo que ela tem de que a entrega ao outro, o amar o outro resume-se à sua morte, à sua anulação enquanto sujeito.

Há várias lutas de Lóri, mas quando mergulhamos na leitura desse romance, percebemos que todas as lutas convergem para essa vontade que ela tem de desfrutar o prazer, mas sem correr o risco de repetir em si o que acontece com muitas mulheres naquele contexto social (questão já analisada anteriormente): a anulação da mulher como sujeito que deve se submeter à sua sina de mulher respeitável: ser esposa, submissa às vontades do marido, não dada aos prazeres, e que deve cumprir sua vocação: ser mãe, rainha do lar, alicerce da família²⁷¹. Se é nisso que se resume o ser mulher e o ter prazer como mulher, para Lóri isso significa a morte de si, e ela não está disposta a amar Ulisses, nem a tocá-lo, nem a se entregar a ele por esse preço porque ele é alto demais.

²⁷⁰ LISPECTOR, 1998, p. 57.

²⁷¹ Esclareço que havia outras possibilidades para outros sujeitos mulher, dependendo de sua classe social e econômica, da estrutura familiar, etc. Por exemplo, Leila Diniz, uma mulher que confrontou sua época, rompendo com inúmeros discursos a respeito da mulher, do feminino e de seu corpo. “O fato de ter exposto a barriga de grávida ao usar biquíni na praia e a famosa entrevista que concedeu ao “Pasquim”, no ano de 1969, geraram grande alvoroço e reações por conta das convenções e regras sociais então vigentes”, diz uma página dedicada à atriz no Arquivo Nacional. (Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/1645-serie-mulheres-e-o-arquivo-leila-diniz>>. Acesso em 28 fev. 2020.). Não é dessa mulher que Clarice trata.

São várias as passagens, na narrativa, que trazem à tona muito dessa oscilação de Lóri, clareando para o leitor como ela está, nesse início de caminhada, perdida, confusa, em luta para desconstruir esse sujeito que ela é, em um trabalho sobre ela mesma enquanto sujeito, reconhecendo os limites que ela pode superar. Seguindo nesse caminho, após a oração a si mesma e seu mergulho no mar, algumas mudanças começam a emergir nos gestos e na fala de Lóri.

No início do romance, quando Lóri aceita, aos poucos e com certa resistência, o processo em que ela se colocou, há uma dependência e uma submissão à voz de Ulisses bastante latentes. Já na primeira página, Clarice mal nos coloca diante de Lóri e Ulisses já é suscitado pela personagem, em uma dependência concreta que vai de assuntos banais, relacionados ao cotidiano de sua casa, à forma como ela se veste e se reconhece enquanto um nome:

embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira [...] fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir [...] pensou no que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas, ele dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse “Lóri” mas que pudesse responder “meu nome é eu”, pois teu nome, dissera ele, é um eu, perguntou-se se o vestido branco e preto serviria,²⁷²

Para além dessa dependência, Lóri, como já pontuei algumas vezes, antes do encontro com essa grande mulher que ela se percebe, luta incessantemente contra quem ela é, ou pelo menos, contra quem ela se vê refletida para si mesma e contra essa aprendizagem que ela se permitiu viver, tendo em vista a dor que precisa se permitir sentir e desconstruir em si. Mas ela luta, especialmente, contra o que ela sente por Ulisses enquanto homem e objeto de seu desejo, e isso passa, pelas construções discursivas em torno do papel da mulher em relação ao homem. Apenas para que nos situemos, destaco algumas passagens do romance a respeito dessa luta:

Em súbita revolta ela não quis aprender o que ele pacientemente parecia querer ensinar e ela mesma aprender – revoltava-se sobretudo porque aquela não era para ela época de “meditação” que de súbito parecia ridícula: estava vibrando em puro desejo como lhe acontecia antes e depois da menstruação. Mas era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele [...]

²⁷² LISPECTOR, 1998, p. 13.

reconhecia com gratidão a superioridade geral dos homens que tinham cheiro de homens e não de perfume, e reconhecia com irritação que na verdade esses pensamentos que ela chamava de agudos ou sensatos já eram resultado de sua convivência mais estreita com Ulisses.

De Ulisses ela aprendera a ter coragem de ter fé – muita coragem, fé em quê? Na própria fé, [...]

e esperarei até você também estar mais pronta.

Lóri sempre se espantava de como Ulisses a conhecia. Mas apesar de ele poder compreender, receava sua censura ou de que ele desanimasse e a abandonasse, [...] ²⁷³

Mais do que vencer sua timidez ou seu modo de colocar seu corpo à mostra; mais do que vencer a dor sufocada e sua relação com o divino; mais do que vencer a imaturidade e a educação burguesa que recebera, a grande luta de Lóri é de quem, os discursos e a história, concentradamente masculina, determinaram quem ela é enquanto mulher. Não podemos ignorar o fato de que os discursos em torno do feminino e também do masculino foram construídos, em sua maioria, por homens, e que a história das mulheres é uma história recente:

desde que a História existe como disciplina científica, ou seja, desde o século XIX, o seu lugar [da mulher] dependeu das representações dos homens, que foram, por muito tempo, os únicos historiadores. Estes escreveram a história dos homens, apresentada como universal, e a história das mulheres desenvolveu-se à sua margem. Ao desprezarem as mulheres, serem seus porta-vozes, os historiadores ocultaram-nas como sujeitos, tornaram-nas invisíveis. Responsáveis pelas construções conceituais, hierarquizaram a história, como os dois sexos assumindo valores diferentes; o masculino aparecendo sempre como superior ao feminino. ²⁷⁴

O que explica a historiadora Ana Colling é de uma complexidade ainda hoje, na segunda década do século XXI, imaginemos há 50 anos, quando Clarice publicou **Uma aprendizagem....** Por isso, não vejo em Lóri um sujeito simplesmente submisso a tudo que Ulisses diz que ela deva fazer. Vejo ali uma dependência sim, mas fruto de uma construção histórica que não seria desconstruída apenas mudando a ordem discursiva e a história. Não é simples assim. As mulheres foram ignoradas e menosprezadas por historiadores, filósofos, médicos, psiquiatras, etc., e quando tratadas por esses homens, foram tidas como menores, como históricas, não dadas à razão e ao raciocínio. Discursos emergiram, estabeleceram-se e formaram uma trama

²⁷³ Idem, p. 16, 20, 32 e 49 respectivamente.

²⁷⁴ COLLING, Ana. A construção histórica do masculino e do feminino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues. (Org.). **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13.

em torno do masculino e do feminino, enraizando-se, na cultura ocidental, de tal modo que temos, ainda hoje, uma preponderância do masculino em todas as áreas que compõem nossa sociedade e uma subordinação esperada do feminino.

Ana Colling, em seu estudo historiográfico, esclarece que essa “maneira androcêntrica de identificar a humanidade e de fazer das mulheres seres menores, a meio passo das crianças, é muito antiga, remonta à cultura grega”²⁷⁵, em que elas eram excluídas do universo do pensamento e do conhecimento; já entre os romanos, todo o poder da família estava nas mãos do homem porque as mulheres não eram capazes de governar, conduzir uma família. Historicamente, quase toda construção discursiva e social feita a respeito da mulher, até meados do século passado, era sob a ótica do masculino; Clarice Lispector, por exemplo, é uma das poucas escritoras brasileiras em meio a tantos homens fazendo literatura e dando voz ao feminino. Assim,

“em todos os lugares, assentadas por diversos discursos, as relações entre os sexos surgem hierarquizadas. Nestas relações, os homens detêm o monopólio da interpretação das coisas humanas, e estabelecem seu poder ao mesmo tempo em que o legitimam com fundamentos mitológicos, religiosos, ideológicos, filosóficos ou científicos.”²⁷⁶

Essa construção histórica reflete-se também no personagem Ulisses e na relação que Clarice propõe entre ele e Lóri. Ulisses é o pedante professor de filosofia que se legitima, através de sua voz e de seu lugar sujeito, como o capaz, o autorizado a conduzir Lóri em sua aprendizagem. Lóri, por sua vez, sozinha na luta que decidira travar, vê-se sem referências, sem suporte e torna-se dependente de Ulisses. Por várias vezes, na narrativa, Clarice provoca-nos, como leitores a respeito desse lugar ocupado por Lóri, e coloca o feminino em questão.

Não podemos ignorar o fato de que, à medida que ela segue sua trajetória, disposta a se reelaborar, Lóri começa a dar indícios de que algo muda dentro dela enquanto sujeito em processo: reconhece a grandeza que há em si²⁷⁷, compreende que seu caminho está na relação com consigo mesma e com os outros e, enfim, “...

²⁷⁵ COLLING, Ana. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção do corpo feminino na história. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014. p. 23.

²⁷⁶ COLLING, Ana. A construção histórica do masculino e do feminino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues. (Org.). **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 19.

²⁷⁷ Lembrando que Lóri está em processo: reconhecer-se grande não significa assumir, de imediato, esse sujeito reconhecido. Ela precisará caminhar um pouco mais para, dia a dia, reelaborar-se a partir desse olhar.

sentia uma pressa por dentro, sentia pressa: havia alguma coisa que ela precisava saber e experimentar, e não estava sabendo e nunca soubera”²⁷⁸.

O prazer é uma experiência que o sujeito desfruta em si mesmo, mas antes de ser experienciado, ele se constrói na conduta, no gesto, na atitude do sujeito. Michel Foucault entende por experiência “alguma coisa que fazemos inteiramente sós, mas só podemos fazê-lo na medida em que escapará à pura subjetividade”²⁷⁹, ou seja, na medida em que outros sujeitos poderão cruzá-la e atravessá-la, não sendo nem verdadeira nem falsa, mas uma ficção, “alguma coisa que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que poderá existir depois”²⁸⁰. Imerso nessa experiência que é construída durante o processo, o sujeito, ao buscar as condições e as possibilidades de transformar a si mesmo, passa pela transgressão de limites, condição necessária à elaboração de si. Esses limites são conhecidos pelo sujeito no processo de atravessamento, na vivência, na experiência; não antes. Clarice escreve a trajetória de um sujeito rumo ao prazer; e não é o prazer, o sentir alegria que é o foco, mas o trajeto, a jornada de Lóri, percebendo a si como sujeito e aos limites a serem transpostos e transgredidos.

Se o prazer nascendo dói, como descreve Lóri, se seu processo é doloroso, desfrutar esse prazer é morrer. Mas não morrer na anulação de si mesma enquanto mulher, pela submissão a um discurso patriarcal, centrado no homem, tradicional e ancorado na moral e nos bons costumes. Tampouco se trata da morte como consequência do desfrute, como se fosse uma maldição ou um castigo, mas a morte como entrega total, incondicional de si, sem máscaras. O prazer só pode ser vivenciado de modo total e completo se o sujeito morrer para si, renascendo outro. É a experiência-limite, a dessubjetivação, o arrancar do sujeito de si mesmo.

Nesse processo, a máscara é tema fortemente tratado por Clarice dentro do percurso de Lóri. Ela é múltipla e localiza-se além do rosto, passando pelo vestuário de Lóri, que funciona como uma máscara que, não apenas esconde o sujeito e seu corpo, mas traz à tona dizeres que constituem subjetividades e corporeidades: “fora ao guarda-roupa escolher o vestido que usaria para **se tornar extremamente atraente** para o encontro com Ulisses”²⁸¹. A escolha do que vestir parte de um objetivo

²⁷⁸ LISPECTOR, 1998, p. 63.

²⁷⁹ FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Ditos e Escritos 6. p. 295.

²⁸⁰ Idem, p. 293.

²⁸¹ LISPECTOR, 1998, p. 13 (grifo meu).

movente: tornar-se. Não se é atraente, nem extremamente atraente sem a escolha do vestido ideal? Qual, então, o vestido ideal? Mais do que revelar algo do sujeito e de seu corpo, o que ele esconde? Ou que outros sentidos ele revela?

“Os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados”²⁸², explica Guacira Lopes Louro. O corpo é inconstante e mutável porque antes de ser matéria, o corpo é da ordem do discursivo, assim,

de acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam.²⁸³

O que observamos nesse gesto de se preparar para o encontro com Ulisses, é que Lóri se traveste de um sujeito que ela não é, inscreve em seu corpo marcas de um outro sujeito, cuja máscara, à medida que ela avança na aprendizagem, cai. Nesse travestir-se outra, em seus encontros com outros homens, Lóri compra vestidos usando não o próprio salário para fazê-lo, mas a mesada que o pai lhe enviava, sugerindo aí um gesto de resistência desse sujeito. Assim, “com a mesada que o pai mandava comprava vestidos caros sempre justos, era só isso que sabia fazer para atraí-lo”²⁸⁴. A respeito dessa questão, Elena Losada Soler defende que “para dotar-se de uma imagem adequada ao estereótipo, não investe seu próprio dinheiro, aquele que ela mesma ganha, mas sim o dinheiro do seu pai; com o dinheiro do homem paga a imagem social”²⁸⁵.

Se atentarmos aos processos constitutivos do sujeito mulher a partir do discurso tradicional, pautado no olhar masculino, a mulher deve sempre estar linda,

²⁸² LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____ (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 14.

²⁸³ Idem, p. 15.

²⁸⁴ LISPECTOR, 1998, p. 16.

²⁸⁵ SOLER, Elena Losada. Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lóri, Glória e Macabéa. In: **Olhos d'água**. São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, jul.-dez./2015, p. 247. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/311/295>>. Acesso em 31 ago. 2019.

atraente, porém, recatada, indicando decência. Há uma construção discursiva para o que seja a feminilidade aceita e isso passa, principalmente, pelo vestir-se e maquiarse. Geralmente, o corpo e o rosto compõem o que chamaria de cartão de visitas e são o primeiro contato, o visual, com o outro ser. Desse modo, ao comprar os vestidos que comporiam ou manteriam o estereótipo de feminilidade usando o dinheiro do pai, um homem, o patriarca, Lóri, de algum modo, resiste a esse estereótipo: fora para o Rio sozinha, em busca de ser uma mulher livre, de conhecer-se a si mesma, vive um intenso processo de (re)elaboração de si, de luta contra os discursos que a constituem como mulher, e esse estereótipo de feminilidade, construído principalmente pela ótica do homem, é uma das instâncias discursivas a serem enfrentadas.

A década de 60, especialmente 68, ano que antecede a publicação de **Uma aprendizagem...**, foi marcada por muitos movimentos, contestações e lutas sociais e políticas, envolvendo principalmente a juventude ocidental. Um dos lugares de resistência e mudança de comportamento está na moda, na maneira de se vestir. Renata Pitombo Cidreira destaca que “até os anos 60, havia uma maneira de vestir-se, com a qual homens e mulheres, seguindo-a à risca, mantinham acentuadas as diferenças de sexo. Até aquela década, também estava na roupa a diferença de algumas posições sociais”²⁸⁶. Todavia, a pesquisadora observa que,

ao mesmo tempo que as mulheres reivindicam a igualdade entre os sexos, espelhada, inclusive, na adoção das indumentárias, muitas delas apostam num visual romântico, cuja representatividade transparece na escolha de tecidos finos de algodão com estampas florais.

No início do romance, Clarice nos apresenta uma personagem preocupada com sua aparência nos encontros com outros homens, uma vez que queria ou, pelo menos, acreditava que devia atraí-los. Vale aqui uma ressalva: Lóri é um sujeito de localização discursiva complexa, mas não contraditória. De um lado, temos todo um discurso que conduz os gestos e atitudes da mulher, constituindo-a para ser um sujeito pré-determinado e que já analisamos aqui diversas vezes (esposa, mãe...); de outro, temos uma mulher que se percebeu enquanto sujeito e que deseja se reelaborar,

²⁸⁶ CIDREIRA, Renata Pitombo. A moda nos anos 60/ 70 (comportamento, aparência e estilo). In: **Recôncavos**, vol. 2, n. 1, 2008, p. 40. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/reconcavos/article/view/1083/652>>. Acesso em 29 fev. 2020.

resistindo ao discurso tradicional, elaborando uma outra forma de viver mulher (ainda que não radical, mas diferente daquela do discurso validado).

Lóri, em sua insegurança e incerteza de si mesma, só sabia comprar e usar “vestidos caros **sempre justos**”, como parte de seu gesto de travestir-se para seduzir e ter, quem sabe, algum prazer. Todavia, desta vez, preparando-se para o encontro com Ulisses, ela escolhe “um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo”. Essa escolha traz à tona uma Lóri que ainda não-é, mas que está em processo. Se antes, ao encontrar-se com seus amantes, ela se travestia em vestidos sempre justos, agora, ela escolhe um tecido pesado e sem corte, sem modelo, a ser modelado por seu corpo.

Corpo é lugar de produção de subjetividades. Ele é social e marcado por dizeres diversos, externados por pinturas, vestes, ornamentos. Segundo Maria Dolores de Brito Mota, o “corpo é matéria, fantasia, arte e discurso, associado à indumentária, uma segunda pele, capaz de demarcar papéis e lugares sociais”²⁸⁷. Assim, o vestuário media e estabelece uma relação entre o corpo físico e o corpo social, inscrevendo o sujeito na cultura e colocando o ato de vestir-se em uma relação muito mais complexa do que apenas escolher o que se veste, uma vez que envolve

gestos, comportamentos, escolhas, fantasias, desejos, fabricação sobre o corpo (e de um corpo), para a montagem de personagens sociais coletivos e individuais, exercendo assim comunicação, exprimindo noções, qualidades, posições, significados²⁸⁸

e constituindo subjetividades.

Todas essas nuances localizam-se na trama dos discursos, uma vez que são os discursos que produzem o que seria uma “verdade” sobre os sujeitos e sobre seus corpos ao sugerirem “o que vestir, o que usar, o que falar, como se comportar, etc., constituindo identidades. Esta produção de identidades pelos discursos, ao mesmo tempo que inspira liberdade, organiza práticas de disciplinamento e de controle”. O corpo, assim, tem sido dilacerado, moldado, (des)construído para ser, entre tantas coisas, atraente, sensual e fonte de prazer.

²⁸⁷ MOTA, Maria Dolores de Brito. Moda e subjetividade: corpo, roupa e aparência em tempos ligeiros. In: **Modapalavra**, Florianópolis, ano 1, n.2, ago-dez 2008, p. 25. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7600/5105>>. Acesso em 20 fev. 2020.

²⁸⁸ Idem.

Nesse caminho, o ritual de Lóri de se arrumar para encontrar Ulisses está muito além de apenas estar bonita e apresentável. Ela própria considera o gesto como “um ritual que a tornava grave”, ou seja, é de uma seriedade tal que a deixa séria e profunda, transformando, inclusive, seu olhar a respeito do que se vestia, posto que “a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com seu corpo ela dava corpo”. É preciso agradar aos olhos do outro, e quem é esse outro? O homem, com toda sua carga de discursos cristalizados do que é, para ele, uma mulher atraente, bonita, passível e possível de ser sua esposa, mãe de seus filhos.

Lóri veste-se e traveste-se em outra mulher, pinta “cuidadosamente os lábios e os olhos, o que ela fazia, segundo uma colega, muito malfeito”, colocando sobre si mesma uma máscara. Como o vestir-se e o maquiar-se dá à Lóri uma máscara que a impede de ser ela mesma, de enfrentar esse sujeito refletido no espelho e na vida; ou, por outro ângulo, lhe possibilita parecer ser outra mulher, diferente da mulher tímida, confusa, insegura e, até mesmo, imatura que ela é? A elaboração de si, essa (des)construção de si exige do sujeito o despir-se das máscaras e encarar-se a si mesmo, nu. É na nudez de si, sem máscaras, sendo a si mesma e não outra que Lóri poderá “aproximar-se do impossível de um outro ser humano”, tocando-o em intimidade e tocando a si.

Em sua análise a respeito desse romance, Paula Dvorakova propõe que

la máscara es una manera de crear un personaje si uno desconoce su verdadera identidad. Es un gesto humano y solitario. [...] La soledad puede ser una experiencia negativa si no se conoce a sí mismo, pero si consigue abrazar la soledad y sacarle provecho, estará preparado para un encuentro con otra persona y entonces no será necesaria la máscara porque será el verdadero yo el que se encuentre con el otro. Será el momento de poder decir, en vez de “yo soy Lóri”, “yo soy yo”.²⁸⁹

Se está na máscara (e não menos na maquiagem que mascara) a potência de criar um outro personagem sobre si mesmo é porque ela traz em si a potência de dissimular, encobrir e enganar, como defende Mikhail Bakhtin, e por que não, tornar-

²⁸⁹ DVORAKOVA, Paula. El silencio de la sirena. Una lectura de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. In: **Espéculo**, n.51, julio-diciembre 2013. p. 95. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Acesso em 16 nov. 2016.

se um outro, ainda que momentâneo? Ao tratar do papel da máscara dentro do romance de Rabelais, Bakhtin aponta algumas nuances que envolvem o uso dela:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. [...] a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos.²⁹⁰

À medida que Lóri avança em sua jornada e começa a perceber-se sujeito, a enfrentar as dores silenciadas, a se conhecer e também a se colocar em reelaboração, a questão da imagem, do vestir-se vai dando lugar ao cuidar do interior, do modo de pensar, e, progressivamente, a uma mudança em sua própria imagem. Assim, “o ritual de enfeitar-se será cada vez mais uma arrumação do próprio eu, uma cosmética – no sentido mais estritamente etimológico do termo – interior”²⁹¹.

Na cena mais emblemática dessa arrumação de si, logo depois do mergulho no mar, Lóri tem um compromisso social e profissional, um coquetel que antecede o início das aulas. Ela luta porque não quer ir, deseja esperar o incerto telefonema de Ulisses e sente “que a vida lhe fugia de novo por entre os dedos” ao cogitar que “talvez devesse ir a esse coquetel e ‘arranjar’ outro homem para libertar-se da ideia de Ulisses”²⁹². Lóri já percebe que não é mais a mesma, que há uma atitude nova dentro de si, mas ela está incompleta em seu processo, não consegue agir como deseja. Veste um vestido mais ou menos novo, sem escolha, como se aquilo não tivesse tanta importância, visto que seu anseio por estar pronta para encontrar algum homem era maior, mas a coragem lhe faltava. É preciso estar pronta para ir ao coquetel, é preciso encontrar a coragem necessária para ir sozinha, para se relacionar com outras pessoas, e essa coragem será desenhada na face de Lóri:

pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse

²⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 35.

²⁹¹ SOLER, Elena Losada. Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lóri, Glória e Macabéa. In: **Olhos d'água**. São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, jul.-dez./2015, p. 247. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/311/295>>. Acesso em 31 ago. 2019.

²⁹² LISPECTOR, 1998, p. 83.

alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era.²⁹³
 [...] A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo.²⁹⁴

A atitude de Lóri, ao pintar-se mesmo sentindo-se incomodada, confere a ela certa segurança diante do sujeito que ela ainda não se reconhece e do enfrentamento que viverá: relacionar-se com outras pessoas, expor-se a outras pessoas. Ao se maquiar, Lóri assume um outro papel, um outro lugar sujeito, coloca “sobre si mesma alguém outro”, alguém fantasticamente desinibido, vaidoso e que “tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era”²⁹⁵. Era um certo modo de se defender, ou melhor, de blindá-la e tornar possível o convívio social, especialmente nesse instante de sua travessia, que exige dela buscar e conhecer a si mesma e ao outro. Assim, as máscaras da pintura e da vestimenta funcionam como escudos que escondem ou protegem o sujeito de seu desconhecimento próprio, disfarçando-se para não perecer diante de si e do outro. O corpo não é lugar ideal, de completo prazer, êxtase, satisfação e harmonia de sentidos. Ele é lugar de (des)construções várias, pois não está dado, mas é constituído pelo sujeito.

Nesse sentido, não se trata de, através da maquiagem, adquirir outro corpo, mas de ressignificá-lo, de tornar possível a comunicação com o outro. Assim, Michel Foucault esclarece que “mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível”²⁹⁶. A máscara, a tatuagem, a maquiagem e, por que não, a vestimenta, depositam no corpo toda uma linguagem,

instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro.²⁹⁷

²⁹³ Idem, p. 84.

²⁹⁴ Ibidem, p. 85.

²⁹⁵ Ibidem, p. 84.

²⁹⁶ FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013. p. 12.

²⁹⁷ Idem.

Temos, portanto, no processo histórico de subjetivação, o corpo como parte integrante desse processo, seja nos cuidados estéticos e de saúde com ele, seja no uso de máscaras, indumentárias e práticas corporais que o subjetivam, subjetivando o sujeito: “a máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo.”

A máscara – um rosto sobre o rosto – traz à tona, portanto, o fato de que, colocar ou não uma máscara é da ordem do sujeito. É o sujeito, em sua individualidade, que escolhe a “própria máscara” que, apesar de dar-lhe uma nova firmeza ao corpo e altivez à cabeça, “como a de quem superou um obstáculo”, de repente, seja “por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida do chofer – de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco”. A máscara não é eterna, ela se quebra à medida que o sujeito é atravessado por discursos, por experiências, colocando seu “rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser”. A escolha por colocar um rosto outro sobre o próprio rosto acontece também porque existe o olhar do outro e o sujeito é atravessado por esse olhar, que exerce certo poder sobre o sujeito. Lóri, ao longo de toda a narrativa, parece lidar bem com essa escolha das máscaras, reforçadas pela vestimenta, pelo perfume, pelo modo como apronta os cabelos. É-lhe necessário porque ainda não se reconhecia enquanto sujeito pronto, que sabia viver, nu, diante da vida.

Mas, nesse instante do coquetel entre professores, Lóri já avançara em seu processo de reelaboração de si, ela já se encontrara consigo mesma e já vivera o ritual de mergulho batismal no mar. Ela conseguia perceber um pouco quem era essa mulher que emergia como sujeito. Tanto que, na cena do táxi, fugindo do coquetel, ela senta-se no táxi quase em lágrimas de alívio e se lembra de “que em Paris lhe acontecera o mesmo porém pior ainda, pois agora estava mais enraizada na terra”. Como já analisamos a respeito da cena em Paris, em que ela cai em “choro abafado de alívio e sofrimento”²⁹⁸, Lóri estava no início de sua jornada; agora, “mais enraizada na terra”, não há choro, nem sofrimento, apenas quase lágrimas de alívio. Ela já se reconhece e a máscara escolhida naquele instante de sua vida já não lhe servia mais,

²⁹⁸ LISPECTOR, 1998, p. 47.

então, lavou o rosto e, “com alívio estava de novo de alma nua”²⁹⁹. Lóri tira, definitivamente, a máscara que a fazia esconder-se para conseguir viver.

Duas semanas depois, ao se arrumar para um encontro com Ulisses, o primeiro após o coquetel com os professores, Lóri aproveita “o extemporâneo calor daquele dia, que estragaria a maquiagem, para ir sem pintura. Sem máscara.”³⁰⁰ Um longo tempo depois, já em pleno inverno, eles têm um segundo encontro e Lóri “nem precisava pensar no que ia vestir, tanto já sabia: iria com a saia xadrez de lã e o suéter vermelho que também para si comprara, quando comprara o das crianças”³⁰¹. Se Lóri vai despindo-se das máscaras e indumentária, colocando-se cada vez mais nua, de cara e de corpo, diante da vida, ela está, na verdade, refletindo no corpo as mudanças que ocorrem dentro de si como sujeito. Não há o desespero do que vestir, se deve ou não maquiar-se, usar ou não perfume: Lóri está se reelaborando e se (re)conhecendo como sujeito e a nudez que ela tanto temia, a da alma expressa no rosto, vai ganhando espaço. Essa mudança no gesto de vestir-se e preparar-se para o encontro é um dos indícios das mudanças que vão ocorrendo com Lóri, em seu processo de reelaboração de si. E, se o “fora” vai dando espaço ao “dentro”, ao mesmo tempo é o olhar voltado para esse dentro que a move.

Essa movência de Lóri a faz transitar em reflexões mais profundas a respeito de si e de sua relação com o prazer e a alegria. É a aprendizagem começando a ganhar corpo na experiência de Lóri.

Nesse mesmo encontro com Ulisses, em que “ela estava extravagante e bela”, os dois foram almoçar na Floresta da Tijuca a convite dele. Dia frio e que “chovia como que no mundo inteiro”, Lóri parece não ter mais aquela urgência de tudo, aquela ansiedade por silenciar a dor e o medo de viver. Há uma calma, pelo menos aparente, diante da vida e de Ulisses, permitindo-lhe refletir a respeito daquele instante, a respeito dela e de Ulisses a seu lado atizando o fogo da lareira, com seus papéis de mulher e homem³⁰², a respeito da sua relação com o prazer:

²⁹⁹ Idem, p. 87.

³⁰⁰ Ibidem, p. 88.

³⁰¹ Ibidem, p. 103. Lembremos aqui que, naqueles dias fazia um longo e tenebroso inverno e que Lóri, com a mesada do pai, comprara agasalhos vermelhos, meias de lã vermelha e guarda-chuvas vermelhos para todos os alunos e alunas de sua classe.

³⁰² Apesar de nosso olhar, em 2020, já com tantas (des)construções a respeito do feminino, do masculino e de seus papéis sociais, a reflexão de Lóri parte de uma mulher inserida em um contexto social de final da década de 60, quando as lutas feministas começavam a ganhar corpo e força. Já se passou meio século desde então, mas procuramos olhar e analisar a obra considerando o contexto de 1969.

Ele, o homem, se ocupava atizando o fogo. Ela nem se lembrava de fazer o mesmo: não era o seu papel, pois tinha o seu homem para isso. Não sendo donzela, que o homem cumprisse então a sua missão.

O mais que fazia foi uma ou duas vezes instigá-lo:

- Olhe aquela acha, ela ainda não pegou...

E ele, antes de ela acabar a frase, por si próprio já notara a acha apagada, homem seu que ele era, e já estava atizando-a com o ferro. Não a comando seu que era mulher de um homem e que perderia o seu estado se lhe desse uma ordem. Com a mão direita ele segurava o ferro que fazia as flamas crescerem. A mão esquerda, a livre, estava ao alcance dela. Lóri sabia que podia tomá-la, que ele não se recusaria: mas não a tomava, pois queria que as coisas “acontecessem” e não que ela as provocasse. Ela conhecia o mundo dos que estão tão sofredamente à cata dos prazeres e que não sabiam esperar que eles viessem sozinhos. E era tão trágico: bastava olhar numa boate, à meia-luz, os outros: era a busca do prazer que não vinha sozinho e de si mesmo. Ela só fora, com alguns de seus homens do passado, umas duas ou três vezes e depois não quisera mais voltar. Porque nela a busca prazer, nas vezes que tentara, lhe tinha sido água ruim: colava a boca e sentia a bica enferrujada, de onde escorriam dois ou três pingos de água amornada: era a água seca. Não, havia ela pensado, antes o sofrimento legítimo que o prazer forçado. Queria a mão esquerda de Ulisses e sabia que queria, mas nada fez, pois estava usufruindo exatamente do que precisava: poder ter essa mão se estendesse a sua.

Ah, e dizer que isso ia acabar. Que por si mesmo não podia durar. Não, ela não se referia ao fogo, referia-se ao que sentia. O que sentia nunca durava, acabava e podia nunca mais voltar. Encarniçou-se então sobre o momento, comia-lhe o fogo interno, e o externo ardia doce, ardia, flamejava. Então, como tudo ia acabar, em imaginação vívida, pegou a mão livre do homem, e em imaginação ainda, ao prender essa mão entre as suas, ela toda doce ardia, ardia, flamejava.³⁰³

Lóri, através de seu corpo e de seu pensar, elabora em si uma maneira de ver e entender o prazer; faz uma análise de como ela concebia o prazer e de como o vê agora; ela está em movimento dentro de sua aprendizagem. Se antes, ela provocava o prazer, indo sofredamente à cata dele, por não saber esperar que o prazer chegasse até ela, prazer trágico, feito água ruim, com gosto de ferrugem, como água seca, agora, ela já se conhece o suficiente para saber que não quer mais desfrutar esse tipo de prazer fugidio, pobre, sem vida, preso ao momento apenas. Rubem Alves, em seu **Variações sobre o prazer**, defende que o prazer por si só não é suficiente; que há algo além, mais profundo do e no sujeito que é a alegria, que “o prazer só acontece se o corpo tiver a posse do seu objeto”³⁰⁴, fartando-se logo e tendo vida curta.

Avançando na jornada de Lóri, se antes ela foge da dor, agora já entende que, como sujeito ela tem escolhas e mesmo correndo o risco de perder Ulisses, por exemplo, ela não abre mão de quem ela está se tornando e isso passa por sua relação

³⁰³ LISPECTOR, 1998, p. 106-107.

³⁰⁴ ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011. p. 86.

com o prazer, preferindo o sofrimento legítimo ao prazer forçado. Uma vez banhada na água do mar, Lóri não quer mais beber da água ruim, com gosto de ferrugem. Ela quer a água salgada, cheirando a peixe fresco, que a envolve por inteiro. Lóri, mesmo com todas suas fragilidades, medos e questionamentos, imersa em uma sociedade que não concebia a possibilidade de uma mulher, ainda mais solteira, pensar e construir seu caminho até o prazer, constrói algo a partir de suas experiências, desconstruindo para si a noção do prazer que não vem sozinho, nem de si mesmo, que é forjado, para um prazer que leva também à alegria. É Lóri em uma ontologia crítica de si mesma em relação ao prazer que deseja desfrutar. Nessa (re)elaboração de si, ela caminha para ultrapassar o limite (im)posto.

Não, havia ela pensado, antes o sofrimento legítimo que o prazer forçado. Queria a mão esquerda de Ulisses e sabia que queria, mas nada fez, pois estava usufruindo exatamente do que precisava: poder ter essa mão se estendesse a sua.

Lóri deseja Ulisses e não reprime mais esse desejo, sente-o, recebe-o em seu corpo, permite-se ser sujeito também em seu corpo. “Comia-lhe o fogo interno, e o fogo externo ardia doce, ardia, flamejava”³⁰⁵. E isso não lhe tira a consciência de que ainda não está pronta, de que ainda precisa avançar mais em sua jornada, de que ainda não se sente pronta para essa experiência mais profunda que é a relação íntima com o outro sujeito; não uma relação vivida no âmbito do corpo, mas também da alma, do profundo de si mesma. Ela sabe que, “[...] por enquanto ela não tinha nada a lhe dar, senão o próprio corpo. Não, nem o próprio corpo talvez: pois com os amantes que tivera ela como que apenas emprestava o seu corpo a si própria para o prazer, era só isso, e mais nada”³⁰⁶. O que a vida lhe coloca é a necessidade de uma entrega inteira de si ao que sente por Ulisses, sem reservas e sem medo de se perder a si mesma. E antes, uma entrega de si a si mesma, ao invés de apenas emprestar seu corpo a essa mulher que ela era ou que desejava ser.

E por que Lóri não está pronta? Porque a entrega de si ao outro e ao prazer da vida só é possível justamente quando o sujeito já se entregou a si mesmo, já se doou a si mesmo. Não é possível dar ao outro aquilo que não se tem e Lóri, em seu movimento de reelaboração de si enquanto sujeito, está se entregando a si mesma, ao ponto de compreender que, mais do que o prazer, era a alegria o mais difícil de se

³⁰⁵ LISPECTOR, 1998, p. 107.

³⁰⁶ Idem, p. 110.

compreender e de viver; era o sorrir de alegria “a subida mais escarpada e mais à mercê dos ventos”³⁰⁷, e que, por isso, o que menos tinha cabido dentro dela fora a delicadeza infinita da alegria.

Clarice nos faz caminhar junto com uma mulher inacabada, em movimento, cujos limites vão sendo compreendidos, rompidos, mas nunca cessados. Clarice nos coloca diante da face do inacabamento do sujeito; terminamos a narrativa, mas Lóri segue em sua trajetória ontológica de si, de uma experiência e indagação de seus limites e de suas ultrapassagens que, lembra Michel Foucault, “é sempre limitada, determinada e, portanto, a ser recomeçada”³⁰⁸.

Essa percepção de si e do prazer que ela deseja desfrutar, movimenta Lóri para outra questão: seu avanço na aprendizagem está, também, em se ligar a alguém, permitir-se envolver-se, relacionar-se, confrontar-se no sujeito outro.

Lóri sabia que ela própria é quem cortara vínculos a vida inteira [...] que o fato de, agora, perceber que deseja Ulisses tão intensamente não queria dizer que ela avançara [na aprendizagem]. Pois antes também desejara os seus amantes e não se ligara a nenhum deles.³⁰⁹

A figura do outro sujeito, como espelho, é necessária no processo de (re)elaboração de si, de constituição de si enquanto sujeito outro. Não se é sujeito sem o outro sujeito, a construção dá-se na relação. E se, por um lado, ela não se sente pronta para estar intimamente com Ulisses, por outro, ela já percebe claramente que já não é a mesma de antes, reconhece que ainda não tinha nada a dar a ele, nem o próprio corpo, visto que já não está disposta a um prazer fugaz, com gosto de água enferrujada. Lóri quer a água viva, corrente, pulsante porque, aos poucos, ela vai se (re)conhecendo como sujeito, como mulher. Lóri quer mais, ela deseja mais e se entrega cada vez mais sem reservas à vida, como se, aos poucos, mergulhasse na vida como se mergulha no mar. Olga de Sá entende a aprendizagem de Lóri como um “exercício prévio para o amor, reativando sua capacidade de sentir, nos mercados, reaprendendo a cheirar, a tatear as frutas, enfim uma reeducação dos sentidos para atingir um sentimento além deles, de que Lóri parecia incapaz”³¹⁰. Seria um trabalho

³⁰⁷ Ibidem, p. 118.

³⁰⁸ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes?. In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 349.

³⁰⁹ LISPECTOR, 1998, p. 109-110.

³¹⁰ SÁ, Olga de. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, ed. Especial, n. 17 e 18, dez. 2004. p. 282.

de si mesma pelo viés do sensível, de deixar-se ser tocada pelas coisas mais simples e mais complexas que envolvem um ser humano, como o cheiro das coisas e a existência de Deus para si mesma.

Nos dias que seguem, a jornada de Lóri na reelaboração de si parece óbvia demais, mas não o é. Lóri, este sujeito que fora preparada para ser esposa e mãe, como tantas vezes disse aqui, não fora preparada para os prazeres, nem grandes, nem pequenos. Ser um sujeito cujo objetivo de vida, construído social, histórica e discursivamente, é ser esposa e mãe, coloca-o diante de uma missão pré-estabelecida a ser cumprida. Desse sujeito não se espera o viver por viver ou o viver em plenitude a vida, mas cumprir, com êxito, sua missão: suportar a dor, alegrar-se na dor, ser submissa e viver em função do prazer do outro, fosse como esposa, fosse como mãe. Sabemos que Lóri fugiu disso, lutou contra essa “missão” imposta socialmente a ela e mergulhou em um processo de desconstrução de si, para, então, reelaborar-se enquanto sujeito que desfruta os prazeres de viver.

Para isso, ela precisou fazer a sua busca do mundo para encontrar-se inserida nele e vencer o maior obstáculo, que a impedia de ir adiante em sua jornada: ela mesma. “Tenho sido a maior dificuldade no meu caminho. É com enorme esforço que consigo me sobrepor a mim mesma. [...] Sou um monte intransponível no meu próprio caminho”.³¹¹ E se Lóri era seu maior obstáculo em sua aprendizagem e reelaboração de si para o prazer é porque ela aprendera a estar viva apenas através da dor e reconstruir-se enquanto sujeito mulher exigiu dela aprender a estar viva também através do prazer. Prazer e alegria também são para o sujeito feminino.

O rompimento de Lóri dá-se também na obviedade de sentir o cheiro, o tato, o toque da água fria do mar, de perceber que sente raiva e permitir-se sentir alegria. Isso talvez se ancore no fato de que não é, apenas, na reflexão profunda, na mudança radical de ser, no abalo mesmo das sensações e nos grandes eventos pessoais que reside a reelaboração de si para o prazer e para alegria. Para além disso, Clarice parece querer nos propor que não basta aprender ou libertar-se para o prazer pelo prazer, mas para algo mais profundo, mais intenso e que não termina no prazer, mas prolonga-se na alegria que essa vivência permitida por si mesmo lhe proporciona.

³¹¹ LISPECTOR, 1998, p. 53.

5 CONSIDERAÇÕES: nada finais, contínuas, em movimento, em dois-pontos

Dessa jornada, a de Lóri e a minha, duas questões, pelo menos, ficam: primeiro, não se é mais o mesmo sujeito depois de vivida a experiência, de atravessado os limites, de concluída a travessia a que se propôs e de ser atravessado, cindido pelos discursos vários que, agora, nos constituem. Nem Clarice, nem Lóri, nem eu. Segundo, não há acabamento, não há conclusão; o que há é um sujeito outro, atravessado, mas sempre inconcluso, em movimento. As três.

Nesse inacabamento e movimento constantes, Clarice escreve a trajetória de uma jovem mulher, imersa social e culturalmente na década de 60, em processo que vai da percepção de que se é um sujeito em descompasso com o mundo, ao ponto de não conseguir “acertar o passo com as coisas ao seu redor”³¹², à angústia e à dor de ver-se diante de si mesma, sujeito construído por discursos a respeito do feminino que preveem para Lóri um certo modo de pensar, de agir e de ser como mulher, e não se reconhecer mais. Clarice coloca-nos, assim, dentro desse movimento, desse deslocamento em que, mais do que conhecer o que Lóri pensa, conhecemos o que mais profundamente ela é, alcançando, junto com ela, a resposta ao “quem eu sou?” – resposta turbulenta, inacabada, em movimento – Lóri é.

Sua busca “não era fácil. Sua dificuldade era ser o que ela era”³¹³, que é grande demais e incontrolável. Seu ir e vir às suas memórias são parte de seu processo de tessitura de si. Porém, Clarice quer mais desta personagem e, ao levá-la para o mar, leva-a também para diante de si mesma, em sua potência feminina, em sua potência de mulher, subvertendo a narrativa tradicional em que a sereia Loreley, personagem lendária de Heyne e nome da personagem de Clarice, fica sobre o monte para encantar os navegantes com seu canto, enquanto são os homens que embarcam em alto-mar, deslocam-se, aventuram-se, arriscam-se. Clarice coloca Lóri em uma “subversiva apropriação feminina das tradições épicas masculinas”³¹⁴. Afinal, quem Lóri era? Ou melhor: quem Lóri estava se tornando?

Até ali, antes da vírgula “inicial” do romance, quando Clarice nos coloca dentro da vida de Lóri, a personagem não havia sido ela mesma, não havia tido as rédeas de

³¹² LISPECTOR, 1998, p. 20.

³¹³ Idem, p. 128.

³¹⁴ ANDRADE, Ana Luiza. O corpo-texto canibal em Clarice Lispector. In: **Anuário de Literatura**, n. 1, 1993, p. 49. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5230/4659>>. Acesso em 12 jul. 2017.

sua vida e vivera uma mentira para si, forjada pelos discursos determinados socialmente. Sua busca não era fácil, Lóri buscava conhecer-se e Clarice a colocara em uma atitude-limite, colocara-a junto às fronteiras que a entornavam e a constituíam como sujeito. Nesse lugar, turbulento, difícil, no limite de si mesmo, o sujeito vê-se diante do que lhe é posto, pelas diversas ordens discursivas, como universal, necessário e obrigatório e, diante disso, em seu processo de aprendizagem e de reelaboração de si, o sujeito precisa encontrar “a parte do que é singular, contingente e fruto de imposições arbitrárias”³¹⁵, avançando em um exercício e em uma crítica de si mesmo, não mais determinada por uma limitação necessária, mas determinada pela necessidade de uma ultrapassagem possível. Michel Foucault defenderá o caráter genealógico dessa crítica, ou seja, ela não deduzirá, a partir do que somos, aquilo que “para nós é impossível fazer ou conhecer”³¹⁶, colocando-nos limites até onde “conseguiríamos” ir como sujeitos, isto é, limites aos nossos processos de reelaboração de nós mesmos. Para Foucault, essa crítica “deduzirá da contingência que nos fez ser o que somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos”³¹⁷. É nesse processo que Clarice coloca Lóri e, de alguma maneira, coloca a si mesma.

Em uma brincadeira boba, enquanto procurava a avaliação do melhor aluno de sua classe, Lóri se vê diante do “se eu fosse eu”. Essa proposição inquieta Lóri, a incomoda e a constrange ao ponto de compreender que “se ela fosse ela, os conhecidos não a cumprimentariam na rua porque até sua fisionomia teria mudado”³¹⁸, afinal, ao mergulhar em sua jornada de si, ela se viu frente a frente com alguns dos discursos que a constituíam, aceitos e (im)postos pelos “conhecidos” a respeito do ser sujeito mulher. Ela não está acabada, concluída; está em processo de reelaboração de si, de seu *êthos filosófico*, não havendo acabamento, mas processo constante de dúvidas, inquietações, resistências, ultrapassagens e rupturas, uma vez que essa experiência que “fazemos de nossos limites e de sua ultrapassagem possível é sempre limitada, determinada e, portanto, a ser recomeçada”³¹⁹, sendo preciso

³¹⁵ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 347.

³¹⁶ Idem, 348.

³¹⁷ Ibidem, 348.

³¹⁸ LISPECTOR, 1998, p. 129.

³¹⁹ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 349.

“renunciar à esperança de jamais atingir um ponto de vista que poderia nos dar acesso ao conhecimento completo e definitivo do que pode constituir nossos limites históricos”³²⁰.

Clarice situa Lóri nessa condição e o que vivenciamos com a personagem, em sua trajetória, é esse inacabamento. Se o “se eu fosse eu” incomoda Lóri e parece colocar em questão dois sujeitos, Clarice problematiza ainda mais esse sujeito e sua condição, afinal, a dificuldade de Lóri era “ser o que ela era, o que de repente se transformava numa dificuldade intransponível”³²¹. E quem ela era naquele instante-já de sua jornada de aprendizagem de si?

Clarice não responde, mas nos dá indícios de quem ela estava se tornando, uma vez que Lóri, diante da dificuldade de lidar com o desejo que sentia por Ulisses, da vontade de estar inteira com ele, mas ainda não se sentir pronta para essa entrega, “só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar à sua dimensão antiga”³²². Uma vez atravessados, uma vez postos diante dos limites e ultrapassando-os, uma vez rompendo as fronteiras que nos cercam e nos determinam como sujeitos, não é possível ser mais o mesmo sujeito de antes. Não há volta, pois o sujeito foi transformado.

E se antes, Lóri fugia de uma relação profunda com Ulisses, se não queria envolver-se em inteireza de si porque isso poderia significar sua morte enquanto sujeito-mulher, submetendo-se ao que lhe fora pré-determinado, agora, ela já se reconhece como esse sujeito que pode ser inteiro com o outro, que pode viver a alegria e o prazer, porque à mulher também cabe desejar e experimentar a alegria e o prazer. O amor por Ulisses, então, chega como uma onda que fora possível controlar até aquele momento, mas que agora, ela não queria mais controlar. Para que controlar seu desejo? Lóri fora tomada pelo “direito-de-ser”, como se ela tivesse acabado de nascer.

Clarice elabora a trajetória de uma mulher, cuja jornada era estar viva e perceber-se através do prazer. Isso exigiu de Lóri, como sujeito, conhecer a si mesma através de si, do outro e dos discursos que a entornam, passando a existir para si mesma e não pelo olhar do outro. Lóri deixa a casa dos pais, sua cidade e as

³²⁰ Idem.

³²¹ LISPECTOR, 1998, p. 128.

³²² Idem, p. 129.

referências que lhe foram impostas e sua jornada é elaborar suas próprias referências e reelaborar a si mesma como sujeito mulher.

O que emerge nessa trajetória da personagem é que não há uma resposta para as indagações em torno do “quem eu sou?”. Chegamos aos dois-pontos finais sem resposta. Lóri também não tem a resposta, ela apenas é; e é em nada definitivo, é um sujeito-mulher em determinado instante e contexto, todavia, não será mais a mesma em outro momento e contexto de sua história. Assim, há percepções e elaborações de si, mas não resposta acabada. Se é: é sujeito e é mulher. Nesse movimento, marcado por conhecer a si e conhecer aquilo que, discursivamente, a atravessa e a faz ser quem ela é naquele instante incapturável do movimento, Lóri apenas é sujeito em processo e, “sentiu ela – teria de agora em diante, que fazer seu motivo e tema” de estar viva³²³.

O lugar em que Clarice coloca Lóri é o lugar do enfrentamento: o sujeito feminino é posto diante de modos de pensar misóginos e sexistas, construídos histórica e discursivamente, os quais promovem uma hierarquização das relações, produzindo discursos e regimes de verdade que impõem uma conduta determinada à mulher, excluindo-a do lugar dos prazeres, quaisquer que eles sejam, exceto o prazer “sagrado” de ser esposa e mãe. Jeffrey Weeks lembra-nos que “padrões de sexualidade feminina são, inescapavelmente, um produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável – um poder historicamente enraizado”³²⁴. Os discursos que daí emergem são, portanto, produtores de corpos dóceis, controláveis e controlados, sob pena de, não sendo controlados em seus desejos, por exemplo, colocar a mulher entre os sujeitos condenados: a prostituta, a puta, a impura, a adúltera. Alain Corbain defende que o corpo “é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos”³²⁵. É nesse lugar que Clarice situa a personagem.

Lóri rompe com o que lhe era designado e agora estava em liberdade de ser; romperá com uma moral pré-determinada para que ela seguisse, em obediência a um

³²³ Ibidem, p. 143.

³²⁴ WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3.ed. 1.reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 56.

³²⁵ CORBAIN, Alan. Introdução. In: CORBAIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo: da Revolução à Grande Guerra**. 2.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008. p. 09.

sistema de regras que regiam a conduta da mulher naquela 1960. E Lóri tem consciência disso, ela avançou em sua jornada de conhecer a si, afinal, “não tivesse ela, logo depois de nascer tomado por acaso e forçosamente o caminho que tomara – qual? – e teria sido sempre o que realmente estava sendo: uma camponesa que está num campo onde chove”³²⁶.

Lóri tocou a veia grossa da vida, tocou o que a movera, a impulsionara nessa jornada de reelaboração de si para tornar-se sujeito mulher que escolhe viver o prazer e a alegria:

Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair. Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era a chuva. Talvez fosse isso, porém exatamente isso: viva. E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente. Lóri estava mansamente feliz³²⁷.

Agora, ela estava pronta: percebia-se viva e isso bastava. Inacabada, em movimento sempre, em percurso, em constante reelaboração de si, mas pronta para “dar essa noite tão secreta a alguém”³²⁸, para dar-se a si mesma ao outro porque Lóri já havia se doado a si mesma. E há uma urgência em si, e há gestos que revelam a mudança de Lóri em relação a quem ela é como sujeito.

Esse tão esperado encontro entre dois corpos e duas almas será sem máscaras, sem indumentárias “apropriadas” para uma sedução pré-determinada. Ela compreendeu que não adiaría mais esse encontro, porque não havia mais o perigo de morrer para si, para seus desejos, para sua subjetividade, submetendo-se ao homem, anulando-se e servindo ao homem. Lóri era uma mulher, era um sujeito, estava viva e ela sabia disso, ela construíra isso. Então,

pegou na bolsa o endereço dele escrito no guardanapo, vestiu a capa de chuva sobre a camisola curta, e no bolso da capa levou algum dinheiro. E sem pintura nenhuma no rosto, com o resto dos cabelos curtos, caindo sobre a testa e a nuca, saiu para tomar um táxi. Fora tudo tão rápido e intenso que não se lembrara sequer de tirar a camisola, nem de se pintar.³²⁹

Lóri era. Apenas era, naquele instante-já de sua caminhada em aprender de si.

³²⁶ LISPECTOR, 1998, p. 145.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ibidem, p. 146.

A cena que segue é a beleza da entrega de duas almas e dois corpos um ao outro; dois sujeitos que se doam a si mesmo ao outro, para o prazer um do outro e de si mesmo. Ulisses ajoelha-se diante de Lóri; Clarice inverte, por um instante, os lugares designados a cada sujeito naquela sociedade (e ainda latente hoje): o lugar hierárquico dos corpos no sexo, em que o homem domina e dirige a cena, focado em seu prazer e na fecundação do corpo feminino. Se à mulher sempre fora ensinado que ela deveria se submeter ao homem e às suas vontades, que ele era o cabeça, a direção de sua vida, devendo segui-lo em seus sonhos, inclusive como fizera a própria Clarice enquanto esteve casada, acompanhando o marido em seu trabalho como diplomata em várias partes do mundo, agora, Clarice ressignifica essa relação. E não se trata de humilhação, de subjugar ao homem, mas de doação, de entrega:

E para Lóri era bom porque a cabeça do homem ficava perto dos joelhos e perto de suas mãos, no seu regaço que era a sua parte mais quente. E ela pôde fazer o seu melhor gesto: nas mãos que estavam a um tempo frementes e firmes, pegar aquela cabeça cansada que era fruto dela e dele. Aquela cabeça de homem pertencia àquela mulher.³³⁰

Lóri compreende que estava abrindo as mãos e o coração e que não havia perigo nisso, pois não estava perdendo nada, nem a si mesma ela perdia com esse gesto; ela era um sujeito que, em um processo crítico de si mesmo, se reelaborou ao colocar em questão quem ela era, como ela conduzia sua vida e como percebia os discursos e os gestos em seu entorno, ultrapassando alguns limites constituídos historicamente a respeito do feminino e do ser mulher. Ela, como sujeito, não alcança um conhecimento definitivo e completo de si e do outro. Esse instante de sua reelaboração é apenas parte de um processo contínuo, inacabado, incompleto e em constante movimento.

A personagem ainda tem medos, dúvidas e dores, o que nos coloca diante do fato de que não defendemos uma transformação completa, automática, romântica, quase no nível de uma conversão desse sujeito. Ao contrário, defendemos seu inacabamento e seu constante processo e movimento de rupturas e de (des)construções, levando o sujeito a uma constante reelaboração de si. Um dos medos de Lóri, e que traz à tona seu inacabamento, é o de, nessa entrega de si ao outro, perder sua conquista enquanto mulher e voltar a ser associada à sua função

³³⁰ Ibidem, p. 147.

maternal: ter seu prazer anulado ou posto em segundo plano porque o objetivo determinado para si, como mulher, é ser mãe. É o que vemos na sequência da narrativa, após ela compreender que não estava perdendo nada de si ao dar-se ao outro, uma vez que “o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo”³³¹. Então,

Lóri só tinha um medo: de que Ulisses, o grande Ulisses cuja cabeça ela segurava, a decepcionasse. Como seu pai que a sobrecarregara de contraditórios: ele a transformara ela, sua filha, em sua protetora. E ela, na infância, não pudera olhar sequer para o pai quando este tinha uma alegria, porque ele, o forte, o sábio, nas alegrias ficava inteiramente inocente e tão desarmado. Oh Deus, o pai se esquecia por uns momentos que era mortal. E obrigava ela, uma menina, a arcar com o peso da responsabilidade de saber que os nossos prazeres mais ingênuos e mais animais também morriam. Nesses instantes em que ele esquecia que ia morrer, ele a transformava menina em Pietà, a mãe dos homens.³³²

Esse medo nos revela que, apesar dos atravessamentos, das transformações a que estamos nos submetendo como sujeitos, não ocorre em nós uma transcendência do que somos, no sentido de anular tudo que carregamos após a travessia dos limites que nos entornam e nos prendem. Há sim uma transcendência dos limites, mas não um esvaziamento total de tudo que somos e fomos até aquele momento. Lóri, pelas construções feitas ao longo da vida para si como sujeito, tem medo de que o olhar patriarcal da sociedade, e quiçá de Ulisses, homem, a recoloque no imposto lugar dela: ser mãe, ser cuidadora, ser a “virgem imaculada”, redentora da família.

Clarice recupera e traz à tona a imagem de Pietà, escultura renascentista de Michelangelo (1499), para retratar esse temor de Lóri, o de ser vista, como mulher, com a missão da maternidade, seja ela real (tendo seus próprios filhos) ou simbólica (assumindo a responsabilidade de cuidar da família pós-morte da mãe). É o mito bíblico da Virgem Maria, amparando o filho messiânico morto em seu colo, como símbolo da maternidade idealizada e salvadora. Sabemos que, em nossa cultura, naqueles idos de 1960, com a morte da mãe, assumia seu lugar, como cuidadora do pai e dos irmãos, tornando-se responsável pelos cuidados da casa e da família, a filha mais velha. No caso de Lóri, a única filha. Muitas, ainda crianças, pré-adolescentes, eram introduzidas no mundo adulto sem o menor pudor, antecipando em suas vidas

³³¹ Ibidem, p. 148.

³³² Ibidem, p. 148.

a sina a que estavam condenadas por serem mulheres: “arcar com o peso da responsabilidade de saber que os nossos prazeres mais ingênuos e mais animais também morriam”. Era o amadurecimento forçado, antes da hora, mas que chegaria, mais cedo ou mais tarde, para as mulheres, a saber: o prazer não era para elas.³³³

Mas agora, Lóri, se reconhece como uma mulher que, antes, “procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas”³³⁴. É a liberdade de se elaborar como sujeito, tornando-se outro e não mais o mesmo, fazendo com que, em liberdade, pudesse experimentar o prazer, entregar-se a ele como mulher, senti-lo em seu corpo sem os pudores com que fora educada, deleitar-se no corpo do outro, ser-se no corpo do outro. É a liberdade que, em Campos, não era possível sem escândalos, uma vez que ali, sob o olhar da família e da sociedade patriarcais, modos e formas já estavam pré-determinados para ela como mulher. Trata-se da liberdade de elaborar um gesto e uma conduta própria diante do desejo e do prazer. Talvez possamos pensar na liberdade que este livro pediu à Clarice Lispector e que ela teve medo de dar, tendo em vista que, naqueles idos de 1960, não se esperava ou não se aceitava certa escrita vinda das mãos de uma mulher, especialmente, tratando do feminino, de suas lutas, de suas rupturas, de seus prazeres. Teve medo apenas.

Ao tocar o prazer, permitindo-se ser tocada por ele e permitindo que seu corpo o desfrute, o sujeito empodera-se, reconhece-se no prazer. Isso o coloca em posição de resistência à própria morte de si; ela, a morte, perde sua glória para o prazer. Não há o simples ou apenas o dispêndio de vida, de vitalidade: o que Clarice traz à tona através de Lóri é que há, no prazer e no desfrutá-lo, um empoderamento desse sujeito, visto que a morte ou o medo dela, essa morte de si como sujeito para assujeitar-se ao outro, perde sua glória para o prazer, que é vida, que é fôlego e exige liberdade para emergir:

³³³ Esse trecho a respeito da relação de Lóri com o pai, em que Clarice Lispector, inclusive, faz uma ilusão à Pietà, de Michelangelo (1499), tem sido fruto de inúmeros estudos. Entre eles, destaco a leitura da dissertação de Mestrado, intitulada **O heteroerotismo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres de Clarice Lispector***: das performatividades de gênero às paródias narrativas, de Frédéric Grieco Deij Moral Gil, defendida em 2018, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Goiás, e disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/8537/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Fr%C3%A9d%C3%A9ric%20Grieco%20Deij%20Moral%20Gil%20%202018.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

³³⁴ LISPECTOR, 1998, p. 152.

- Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com minha enorme liberdade?
- Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. Até a liberdade de ser bom assusta os outros.³³⁵

Enfim, “este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito além de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu”³³⁶.

Quem eu sou? Liberdade impossível sem escândalos, no corpo e na escrita. Prazer e alegria. Definitivamente, nem Clarice, ao escrever o romance; nem Lóri ao fazer sua travessia; nem eu, ao mergulhar nessas duas vozes, somos as mesmas. Fomos atravessadas. Atravessamos limites. Somos. Incompletas, em movimento, na suspensão dos dois-pontos nada finais.

³³⁵ LISPECTOR, 1998, p. 157.

³³⁶ Nota de Clarice Lispector, à abertura do romance.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

ANDRADE, Ana Luiza. "O Livro dos Prazeres": a escritura e o travesti. In: **Revista Colóquio/ Letras**. Ensaio, n. 101, jan. 1988. p. 47-54. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=101&p=47&o=r>>. Acesso em 12 mai. 2016.

_____. O corpo-texto canibal em Clarice Lispector. In: **Anuário de Literatura**, n. 1, 1993, p. 49-62. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5230/4659>>. Acesso em 12 jul. 2017.

ARÊAS, Vilma. A moralidade da forma. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, n. 1091, p. 12-14, 19 dez. 1987. Número especial: Lembrando Clarice. Org. Nádia Battella Gotlib. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22109112198712-22109112198713-22109112198714>>. Acesso em 03 ago. 2016.

ARTIÈRES, Philippe; BERT, Jean-François; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; REVEL, Judith. Apresentação. In: FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira: sobre literatura**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 09-21.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBOSA, Allan Michell. A poética do silêncio e a aprendizagem do ser em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector. Brasília: UnB, 2014. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17586/1/2014_AllanMichellBarbosa.pdf>. Acesso em 15 dez. 2019.

BARRETO, Ivana Mendes Cardoso. **Clarice: o diálogo com os leitores nas crônicas do JB**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2004. Tese de Doutorado. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=5192@1>>. Acesso em 23 mai. 2020.

BARTHES, Roland. **Aula: Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 14.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e *Postscriptum* 1953: Suma ateológica. Tradução e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. **Problemas de Linguística Geral**. 3.ed. Campinas, SP: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 284-293.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do Fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Clarice Lispector. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 637, p. 98-101, 04 jul. 1964. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=0>>. Acesso em 30 ago. 2019.

CÂNDIDO, Antônio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** (Edição Crítica). Organização Benedito Nunes. 2.ed. Madrid: ALLCA XX/ Edições UNESCO, 1996. p. XVII-XIX. Disponível em: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/liminar/liminar_13.pdf>. Acesso em 09 dez. 2019.

CANDIOTTO, César. A genealogia da ética de Michel Foucault. In: **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 27, n. 53, p. 217-234, jan./jun. 2013.

CIDREIRA, Renata Pitombo. A moda nos anos 60/ 70 (comportamento, aparência e estilo). In: **Recôncavos**, vol. 2, n. 1, 2008, p. 35-44. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/reconcavos/article/view/1083/652>>. Acesso em 29 fev. 2020.

CIXOUS, Hélène. O riso da medusa (1975). In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Cláudia de Lima e LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 129-155.

_____. A la luz de una manzana. In: _____. **La risa de la medusa**: ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995. p. 157-159.

CLARICE. **Pasquim**, Rio de Janeiro, jun., 1974. p. 10-13. Disponível em: <<https://pt.calameo.com/books/001893073e3bff08947f8>>. Acesso em 13 nov. 2018.

COLLING, Ana. A construção histórica do masculino e do feminino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues. (Org.). **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-37.

_____. **Tempos diferentes, discursos iguais:** a construção do corpo feminino na história. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.

CORBAIN, Alan. Introdução. In: CORBAIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo:** da Revolução à Grande Guerra. 2.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008. p. 07-10.

COUTINHO, Edilberto. **Criaturas de papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

DELEUZE, Gilles. **Gilles Deleuze à Vincennes:** “Je” et le pronom personnel – 2 – 1980. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x36nts9?fbclid=IwAR2n-fziQA65kbB7t2vmAnKGGIbbih5O5rZGmUH9ZXKO9vwsTTqINsTKb3k>>. Acesso em 20 mai. 2020.

DVORAKOVA, Paula. El silencio de la sirena. Una lectura de *Aprendizaje o el libro de los placeres*. In: **Espéculo**, n.51, julio-diciembre 2013. p. 89-100. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Acesso em 16 nov. 2016.

FÁVERI, Marlene de. “Não quero ser excomungada nem ser chamada de puta” – memórias ressentidas de separações conjugais (Brasil). In: **Anais do XVII Simpósio Nacional de História**, ANPUH, jul. 2013, p. 01-09. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364438826_ARQUIVO_ANPUHNatalArtCOMP.pdf>. Acesso em 05 fev. 2020.

FOUCAULT, Michel. Introdução (*in* Rousseau). In: _____. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise.** Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. Ditos e Escritos 1. p. 163-184.

_____. Prefácio à transgressão. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Org. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. Ditos e Escritos 3. p. 28-46.

_____. O que é um autor? In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. Ditos e Escritos 3. p. 265-298.

_____. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006d. Ditos e Escritos 3. p. 411-421.

_____. **A hermenêutica do sujeito.** Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006e.

_____. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **A ordem do discurso**. 17.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008a.

_____. O que são as Luzes? In: _____. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas do Pensamento**. Organização Manoel Barros da Motta. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b. Ditos e Escritos 2. p. 335-351.

_____. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Ditos e Escritos 6. p. 289-347.

_____. Debate sobre a poesia. In: _____. **Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Organização Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. Ditos e Escritos 7. p. 19-35.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: _____. **Ética, sexualidade, política**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. Ditos e Escritos 5. p. 258-280.

_____. As relações de poder passam para o interior dos corpos. In: _____. **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. Ditos e Escritos 9. p. 35-43.

_____. Uma entrevista de Michel Foucault por Stephen Riggins. In: _____. **Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014c. Ditos e Escritos 9. p. 192-206.

_____. O saber gay. Tradução Eder Amaral e Silva e Heliana Barros Conde Rodrigues. **Revista Ecopolítica**, n. 11, jan.-abr., 2015, p. 02-27. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/23545/16906>>. Acesso em 03 jan. 2017.

_____. **A grande estrangeira**: sobre literatura. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

_____. **O belo perigo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

FUNCK, Susana Bornéo. Feminismo e utopia. In: **Estudos feministas**, Florianópolis, n. 01, 1º sem., 1993, p. 33-48. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/15986/14484>>. Acesso em 15 abr. 2018.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Trad. Célia Fernández Prieto. Madri: Taurus, 1989.

LINS, Álvaro. Romance lírico. In: **Correio da Manhã**, 11 fev. 1944. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/uma-critica-selvagem-para-perto-coracao/>>. Acesso em 15 abr. 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector**: entrevista [1977]. Entrevistador: Júlio Verne. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, TV Cultura. Entrevista concedida ao programa Panorama. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html>. Acesso em mai. 2017.

_____. **Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____. Carta a Tania Kaufmann. In: _____. **Correspondências** [recurso eletrônico]. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015a. p. 39.

_____. Carta a Paulo Gurgel Valente. In: _____. **Correspondências** [recurso eletrônico]. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015b. p. 218.

_____. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LORENZINI, Daniele. Expériences de l'écriture chez Michel Foucault, entre maîtrise de soi et *dé*-subjectivation. In: JOUANNY, S. e WEIGEL, Ph. (Org.). **Intermittences du sujet**. Écritures de soi et discontinu (1913-2013). Rennes-França: Presses Universitaires, 2016. p. 41-50.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____ (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 07-34.

MOTA, Maria Dolores de Brito. Moda e subjetividade: corpo, roupa e aparência em tempos ligeiros. In: **Modapalavra**, Florianópolis, ano 1, n.2, ago-dez 2008, p. 21-30. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7600/5105>>. Acesso em 20 fev. 2020.

MUCHEMBLED, Robert. **O orgasmo e o Ocidente**: uma história do prazer do Século XVI a nossos dias. Tradução Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: o movimento dos sentidos. 6.ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEDRO, Maria Joana. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, n. 45, vol. 23, p. 239 – 260, julho 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16527.pdf>. Acesso em 27 jan. 2020.

_____. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Maria Joana (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. [recurso eletrônico]. 1.ed. 1.reimp. São Paulo: Contexto, 2013. p. 118-126.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: **Esboços**, v. 11, n. 11, 2004, p. 25-30. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893>>. Acesso em 27 fev. 2017.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: Priore, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004. p. 629-664.

_____. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 229-248.

_____. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

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

_____. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, ed. Especial, n. 17 e 18, dez. 2004b. p. 280-291.

SANT'ANNA, Afonso Romano, COLASANTI, Marina e SALGUEIRO, João. Clarice entrevistada. In: LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos** [recurso eletrônico]. Organização Teresa Monteiro e Lícia Manso. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

SARDINHA, Diogo. As duas ontologias críticas de Foucault: da transgressão à ética. In: **Trans/Form/Ação**. Marília, v.33, n.2, 2010, p.177-192. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/1038/937>>. Acesso em 01 fev. 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina e LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 174-187.

SOLER, Elena Losada. Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lóri, Glória e Macabéa. In: **Olhos d'água**. São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, jul.-dez./2015, p. 245-253. Disponível em:

<<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/311/295>>. Acesso em 31 ago. 2019.

TAVARES, Renata. A terceira margem da poética de Clarice. In: **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n. 22, jan.-jun., 2010, p. 65-77. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10960/8019>>. Acesso em 20 dez. 2019.

TELLES, Norma. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. In: **Revista de História**. São Paulo, n. 120, jan.-jul., 1989, p.73-83. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18593/20656>>. Acesso em 16 nov. 2019.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3.ed. 1.reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 35-81.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.