

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

NAYARA MARYLANDY SARAIVA NOVAES

**O EROTISMO EM “FELICIDADE CLANDESTINA”, “AS ÁGUAS DO MUNDO”, “O
MENINO” E “AS CEREJAS”:
diálogos entre Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles**

UBERLÂNDIA, MG

2017

NAYARA MARYLANDY SARAIVA NOVAES

**O EROTISMO EM “FELICIDADE CLANDESTINA”, “AS ÁGUAS DO MUNDO”, “O
MENINO” E “AS CEREJAS”:
diálogos entre Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, memória e identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

UBERLÂNDIA, MG

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- N935e
2017
- Novaes, Nayara Marylandy Saraiva, 1986-
O erotismo em "Felicidade Clandestina", "As Águas do Mundo", "O Menino" e "As Cerejas" : diálogos entre Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles / Nayara Marylandy Saraiva Novaes. - 2017.
149 f.
- Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.
- I. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Telles, Lygia Fagundes, 1923- - Crítica e interpretação - Teses. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

O Erotismo em “Felicidade Clandestina”, “As Águas do Mundo”, “O Menino” e “As Cerejas”: diálogos entre Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Uberlândia, MG, 31 de março de 2017.

Banca Examinadora:



Prof.ª Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, UFU/MG



Prof.ª Dra. Aparecida Maria Nunes, UNIFAL/MG



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, UFU/MG

À minha família, por ter me transmitido ensinamentos de coragem, integridade e alegria.

AGRADECIMENTOS

Uma história, além de divertir, fomenta em mim arrebatamentos e desejos.

Recordo-me dos momentos em que ia à biblioteca da Escola Estadual “Adelaide Maciel” - local em que estudava - para me aproximar de um outro universo, o universo das invenções, e para degustar as histórias. Aos oito anos de idade, na “antiga” 2ª série, o concurso vencido: de leitora de muitas obras. A biblioteca era uma terra simples, porém fecunda para nos guiar a outras regiões. Recordo-me do cheiro exalado pelas folhas dos livros, muitas vezes amarelecidas pela ação do tempo. Restam, agora, folhas na minha memória...

Fascinada pelo poder de domínio das palavras, fui conduzida a continuar a travessia, acreditando que poderia ir mais longe... No caminho, deparei-me com mãos que me auxiliaram a percorrer o trajeto, às quais sou permanentemente agradecida:

À minha orientadora e amiga, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, que acreditou no meu projeto, concedendo-me a honra de dedicar o seu tempo valioso indicando sendas e curvando-se sobre um texto carente, fazendo progredi-lo com suas considerações.

Aos professores Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo e Dr. Leonardo Francisco Soares, pelas significativas contribuições no exame de qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pelas ricas discussões realizadas em sala de aula.

Aos colegas do Mestrado, pelo acolhimento e companheirismo.

Aos professores Dra. Aparecida Maria Nunes e Dr. Leonardo Francisco Soares, que, cortesmente, aceitaram participar da Banca Examinadora.

Nesse percurso, coube aos meus pais, João (*in memoriam*) e Iracema, a missão de me proteger e me auxiliar a lutar para vencer os desafios da vida.

Ao James e à Thalyta pelo amor, pelo companheirismo, pelos momentos de felicidade e pelas conversas que sempre me estimularam a prosseguir em direção aos meus sonhos. A eles a minha profunda gratidão!

O erotismo é a aprovação da vida, mesmo em morte.

Georges Bataille

RESUMO

Nossa pesquisa analisa, por meio da leitura e posterior comparação das narrativas, a confluência temática do erotismo, nos contos “Felicidade Clandestina” e “As Águas do Mundo”, da obra *Felicidade Clandestina* (lançada em 1971), de Clarice Lispector, e nos contos “As cerejas”, narrativa componente da obra *Seleta* (publicada em 1971) e “O Menino”, publicado na obra *O Cacto Vermelho* (de 1949, sendo posteriormente incluído em *Antes do Baile Verde*, de 1970), de Lygia Fagundes Telles. A intenção é relacionar o erotismo ao desnudamento do universo das personagens femininas, sondando, nas referidas obras, o modo pelo qual se esculpe essa sexualidade e recorrendo-se, para isso, à análise da linguagem - ou linguagens – utilizada. Ademais, pretendemos investigar o processo de busca de asserção de identidade das personagens femininas, demonstrando a relevância do erotismo para a evolução do enredo das obras analisadas e para o desenvolvimento do perfil dos personagens, apontando a temática como um dos mecanismos de melhor compreensão da condição feminina e da própria existência humana. Para a consecução dos objetivos apresentados, valemo-nos de uma pesquisa de caráter reflexivo e bibliográfico, tratando de um estudo interpretativo do texto literário, a partir de conhecimentos estruturados sobre o gênero conto e a temática do erotismo.

PALAVRAS-CHAVE: Erotismo. Universo feminino. Clarice Lispector. Lygia Fagundes Telles. Conto.

ABSTRACT

Our research analyzes, through the reading and later comparison of the narratives, the thematic confluence of eroticism, in the short stories “Felicidade Clandestina” and “As Águas do Mundo” the literary work of *Felicidade Clandestina* (launched in 1971), by Clarice Lispector, and in the short stories “As cerejas”, of the literary work *Seleita* (launched in 1971), and “O Menino”, published in the literary work *O Cacto Vermelho* (from 1949, and later included in *Antes do Baile Verde*, from 1970), by Lygia Fagundes Telles. The intention is to relate the eroticism to the uncovered of the universe of female characters, probing, in these works, the way by which it sculpts the feminine sexuality, using, for this reason, the analysis of language - or languages - used. In addition, we want to investigate the search process of identity assertion of female characters, demonstrating the relevance of eroticism for evolution of the plot of the investigated works and for the development of the profile of the characters, pointing the theme as one of the mechanisms for better understanding of the condition of women and of human existence itself. In order to achieve the objectives presented, we use a research of a reflexive and bibliographical nature, dealing with an interpretative study of the literary text, originating from structured knowledge about the genre short story and the theme of eroticism.

KEY WORDS: Eroticism. Female universe. Clarice Lispector. Lygia Fagundes Telles. Short story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. UM PANORAMA SOBRE O CONTO	23
1.1 O gênero conto: alguns pressupostos teóricos	23
1.2 Os caminhos do conto na modernidade	36
1.3 O conto no Brasil	42
1.4 Conto, erotismo e narrativa feminina	49
2. UM OLHAR ACERCA DO EROTISMO NOS CONTOS CLARICEANOS “FELICIDADE CLANDESTINA” E “AS ÁGUAS DO MUNDO”	55
2.1 A escritura de Clarice Lispector	55
2.2 “Felicidade clandestina”: desejo e erotismo	64
2.3 Erotismo e autoconhecimento em “As Águas do Mundo”, de Clarice Lispector	72
3. O EROTISMO NOS CONTOS “O MENINO” E “AS CEREJAS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	82
3.1 Lygia Fagundes Telles: aspectos de vida e obra.....	82
3.2. Erotismo no conto “O Menino”, de Lygia Fagundes Telles.....	90
3.3 Erotismo, simbologia e memória em “As Cerejas”, de Lygia Fagundes Telles.....	101
4. O EROTISMO EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E DE LYGIA FAGUNDES TELLES: UM ESTUDO COMPARATIVO	113
4.1 Clarice Lispector.....	114
4.2 Lygia Fagundes Telles.....	118
4.3 Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles: um diálogo (im)possível?	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO

A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.

(Georges Bataille)

O homem, em sua condição de ser pensante e afetivo, é suscetível às mais surpreendentes sensações. O erotismo, como jogo de sensibilidade por meio de linguagens, surge no ser humano como uma das dimensões de sua vida interior.

A linguagem verbal constitui campo que revela – e vela – o ser humano em sua essência e sua perplexidade diante do real. No texto escrito, o erotismo – como uma das expressões dessa essência – manifesta-se, sendo inegável a correspondência entre erotismo e literatura. Assim, a linguagem é o elemento que corporifica o prazer, outorga a nuance da poesia e expressa cenários que expressam sensações aguçadas a partir de uma erótica do corpo, posto que o “erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora” (PAZ, 2001, p. 12). Existe, no ato poético, bem como no erótico, uma interseção das específicas linguagens.

Nossa pesquisa investiga, por meio da leitura e posterior comparação dos contos “Felicidade Clandestina” e “As Águas do Mundo” da obra *Felicidade Clandestina* (lançada em 1971), de Clarice Lispector, “O Menino”, da obra *Antes do Baile Verde* (publicada em 1970) e o conto “As Cerejas”, da obra *Seleto* (lançada em 1971), de Lygia Fagundes Telles, a confluência temática do erotismo. A intenção é relacioná-lo ao desnudamento do universo das personagens femininas, sondando, nas referidas obras, o modo pelo qual se esculpe essa sexualidade, recorrendo, para isso, à análise da linguagem utilizada. Ademais, pretendemos investigar o processo de busca de afirmação de identidade(s) das personagens femininas, demonstrando a relevância do erotismo para a evolução do enredo das obras investigadas e para o desenvolvimento do perfil dos personagens, apontando a temática como um dos mecanismos de melhor compreensão da condição feminina e da própria existência humana.

Analisando-se a raiz etimológica, segundo Bravo (2000), o termo “erotismo” surgiu no século XIX, derivado do grego *erotikós* e significa relativo ao amor, inspirado no amor. Os vocábulos “Erotismo” e “Erótico” são germinados a partir do universo do

deus grego Eros, divindade que aproxima, funde, conecta e prolifera as espécies viventes. Esse deus era um menino astucioso e travesso, provido de asas e armado com um arco e flechas que, quando arremessadas, tinham o poder de abarrotar de amor o coração dos humanos e imortais.

A figura de Eros aparece, pela primeira vez, em a *Teogonia*, de Hesíodo (1995), datada no século VII a.C., simbolizando as forças imateriais do desejo como uma espécie de potência vital consolidadora, capaz de eternizar o universo.

A ideia de união em Eros não se delimita à noção de junção amorosa ou sexual, que se realiza no âmbito de dois indivíduos, todavia se expande ao conceito de associação, associação com os primórdios e o término da vida e com o cosmo, gerando percepções efêmeras, porém vigorosas, de plenitude e de integralidade.

Eros, no *Banquete* de Platão (1991), é manifestado como um *daimon*, um interventor entre os deuses e os mortais. “Assim, pois, eu afirmo que o Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens, tanto em sua vida como após sua morte.” (1991, p. 47), o que nos afirma também o especialista em mitologia grega e latina, Junito de Souza Brandão (1989, p. 187), “[...] o deus do Amor está a meia distância entre uns e outros, ele preenche o vazio, tornando-se, assim, o elo que une o Todo a si mesmo”.

O ofício do poeta, segundo Platão (1991), é gerado a partir da inspiração de Eros, que, tal como a *poiesis*, abriga um ímpeto transgressor; um e outro estão relacionados à demolição e à posterior recomposição cósmica e são mobilizados por uma sensação de ausência, o que os faz procurar romper as demarcações que lhes são determinadas, transgredindo os limites estabelecidos.

Essa relação entre erotismo e arte foi discutida também pela Psicanálise, a partir de Sigmund Freud¹ (1996), ao afirmar que o erotismo surge por meio do conceito do “belo”², sendo este intrinsecamente relacionado à excitação sexual e social:

¹ Os excertos relativos a Freud, nesta pesquisa, são reflexo de um olhar iniciante e fragmentário acerca das teorias e concepções desse autor.

² O conceito de belo, em Estética, vem sendo exaustivamente debatido ao longo dos tempos. Segundo Platão (1991), a natureza da beleza constitui o bem e a perfeição; ganha existência em si mesma, independente do universo sensível, habitando, então, no universo das ideias. Em Platão (1991), o conceito de belo distancia-se da intercessão e da atividade do raciocínio humano, isto é, o ser humano apresenta um exercício passivo com relação ao belo. Já Aristóteles (s/d.), ao contrário de Platão, concebe que o belo seja imanente ao humano, uma vez que a arte é uma obra essencialmente humana e, dessa forma, não pode se localizar em um universo desagregado daquilo que é sensível ao ser humano. Para Aristóteles (s/d.), uma obra de arte seria constituída pelo belo se fosse dotada dos critérios de simetria, proposição e

A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (sublimada) para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo. A demora nesse alvo sexual intermediário do olhar carregado de sexo surge, em certa medida, na maioria das pessoas normais, e de fato lhes dá possibilidade de orientarem uma parcela de sua libido para alvos artísticos mais elevados. (FREUD, 1996, p. 148).

Retomando a epígrafe apresentada na abertura deste capítulo, extraída da obra *O erotismo* (1987, p. 18), de Georges Bataille – filósofo francês e um dos escritores mais polêmicos e originais do século XX –, percebemos que a citação nos remete ao entendimento de que há uma correlação atinente ao âmbito do erotismo e da poética, do erotismo e da literatura, assim como nos designa uma das personagens mais sensuais da obra *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector (1991), cujo conto homônimo demonstra a manifestação do erotismo por meio da escritura:

Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo. Teve medo. Falou bem alto: “— Quem é?” E a resposta veio em forma de vento: “— Eu sou um eu.”. “— Quem é você? perguntou trêmula.”. “— Vim de Saturno para amar você”. [...] Ele disse: “— Tire a roupa.” Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras. Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado. [...] Deus iluminava seu corpo. (LISPECTOR, 1991, p. 15-17).

O erotismo é concebido, para Bataille (1987, p. 14), como “uma experiência ligada à experiência da vida, não como objetivo de uma ciência, mas da paixão mais profundamente, de uma contemplação poética.”.

Dessa forma, o texto escrito é o local em que as metáforas dos sentidos do ser humano são representadas, configurando-se como campo em que os mecanismos de sedução e de manifestações do erótico nos são apresentados, isto é, a literatura é a forma de construção do erotismo via palavra.

Abordar a temática do erotismo não é uma missão fácil. Aliás, Georges Bataille (1987) afirma que é um tema de difícil abordagem, por razões não apenas convencionais, mas também pelo fato de que “ele é definido pelo secreto” (Ibidem, p. 163). Refletir sobre o erótico é uma incumbência importante do contemplar humano.

ordenação, todos em harmoniosa dimensão. Diferentemente de Platão e de Aristóteles, conforme Kant (1993), para haver uma apreciação de uma obra de arte, deverá ser utilizada, primeiramente, a intuição humana, que elabora concepções acerca dessa obra. Dessa forma, o ser humano, para Kant (1993), possui a faculdade de identificar, analisar e enunciar uma opinião estética, que, por sua vez, não estaria relacionada a conhecimento, porém ao prazer e à ausência de prazer, ao (des) contentamento interior.

Logo, falar de erotismo, segundo Paganini (2005), demanda coragem porque, na ânsia de se aproximar do erótico, corre-se o risco de se perder na própria busca do prazer. Valença (1994) aponta para essa questão da complexidade e da sutileza do fato erótico:

A busca alucinada em direção ao erótico pode transformar-se na impossibilidade de encontrá-lo. Talvez não seja preciso buscar; ele está em nós e nos outros, invisível e tão sutil quanto tentador. Podemos, então, alargar o sentido do erotismo. Podemos também percebê-lo, misticamente, como uma das formas de emanção energética do ser. Pode estar em tudo e em todos, mas não se deixa tão facilmente desvendar. (VALENÇA, 1994, p. 148)

O ideário relacionado ao erotismo e sexo está agregado à sociedade e à cultura humana desde os primórdios. Assim, podemos afirmar que o erotismo na literatura remonta à Antiguidade Clássica greco-romana – envolvendo autores como Ovídio, Aristófanes e Safo – transcorre pela Idade Média – não obstante toda a repressão religiosa presente no período aludido – e estende-se por toda a Era Moderna até a contemporaneidade.

Sendo agregado à cultura humana, o erotismo é representado nos mais variados tipos de arte, não sendo diferente na literatura, em que são constantes as referências a sexo ou a passagens eróticas em várias obras - às vezes não como o tema principal, mas como vestígios que contribuem para o desenvolvimento do perfil de um personagem ou para a evolução do enredo.

Essa ligação entre erotismo e literatura é motivo de questionamentos e discussões. Octavio Paz (2001) afirma que o erotismo “[...] é uma metáfora da sexualidade” e a poesia “uma erotização da linguagem” (p. 49). Anuncia Perrone-Moisés (1990, p. 13): “As palavras são diabólicas. Sozinhas, já fazem o diabo; quando se juntam, então, nem se fale.”,

A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim. As línguas estão carregadas de amavios, de filtros amorosos, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor. (Idem)

Paz (2001) assinala ainda que o erotismo é uma forma de sexualidade transfigurada em metáfora. O erotismo e a poesia, pautados por metáforas, estabelecem uma oposição complementar, assim como o sexo e a vida: “[...] a relação entre o erotismo e a poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética

corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 2001, p. 12). O amor e o erotismo constituem a dupla chama da vida, alicerçando a adversa essência do amor-humano.

Nas últimas cinco décadas, as escritoras brasileiras - do erotismo velado a uma alusão à pornografia - investem em uma ficção que projeta sua própria voz a uma tradição artístico-literária masculina, abordando um campo temático que, até então, era a principal matéria à repressão. Há, na ficção moderna, uma presença profusa de protagonistas femininas, que procuram uma identidade autônoma, partindo do empenho em conduzir o próprio ser em uma esfera ficcional, subvertendo e recriando, muitas vezes, representações tradicionais acerca do feminino. A produção literária brasileira de autoria feminina oportuniza espelhar, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1993), “a inegável emergência do diferente; das vozes divergentes.” (COELHO, Nelly, 1993, p. 11).

O tema do amor deixa de ser uma temática predominante, para conceder espaço às indagações existenciais, à capacidade de fruição advinda do exercício com a linguagem e promovida, principalmente, por meio do erotismo. Este se projeta como um dos principais estímulos a suscitar uma vasta e expressiva produção literária que se preocupa com a revelação do universo, da sexualidade e da afirmação da identidade feminina.

Assim, verificamos que, efetivamente, a modernidade engloba o erotismo nas suas mais diferentes conformações, sendo manifesto em uma gama variada de categorias literárias, tais como: poemas, romances, contos. A ficção de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles, que se enquadra nesse cenário da modernidade, também expressa esse discurso erotizado.

No que se refere ao gênero conto, especificamente, optamos por trabalhar com essa forma literária porque é um modelo de narrativa que tem sido amplamente explorada pelos escritores. Ademais, o gênero conto apresenta traços temáticos, estilísticos e composicionais que permitem a análise aqui proposta.

Neste estudo, elegemos trabalhar com contos de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles - dentre inúmeras outras razões que escapam à objetividade de uma preferência e se pautam também nas escolhas e paixões individuais desta leitora - primeiramente porque ambas as autoras apresentam uma ampla criação literária, apreciada e expressiva da literatura brasileira hodierna e cuja obra se insere na

modernidade³; em segundo lugar, verificamos, muitas vezes, na produção literária das autoras, a presença do erotismo como marca de identidades e representação da mulher, que aspira a uma condição de afirmação e de autonomia - desejos de transgressão que abalroam as estruturas da sociedade patriarcal.

Dessa forma, torna-se oportuno, além de explorar a composição do erotismo nos contos de cada autora, tecer uma análise comparativa, procurando demonstrar possíveis semelhanças e diferenças entre eles, no que tange às manifestações da temática apresentada.

Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1987), afirma que as produções artísticas da modernidade apresentam, invariavelmente, duas margens, sendo uma delas “sensata” (BARTHES, 1987, p. 11), estabelecida pela utilização esperável da língua e “uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem”. (Idem).

Acreditamos, desse modo, que uma forma de se investigar o erotismo nos contos de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles seria percorrer essas margens até atingir o ponto da “fenda”, ou seja, o local onde habita o erótico, que, em conformidade com Barthes (1987), é o que as obras de arte procuram: “o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição.” (Ibidem, p. 12).

Assim, os contos analisados procuram uma área de fruição, não se enquadrando como um espelho do real, porém de outro real no qual o leitor não se reconhece outra vez. A escritura de ambas tende a misturar essa zona de fronteira.

Na narrativa lispectoriana, há uma constante procura da identidade da mulher, expressa pelas personagens femininas que tencionam se libertar da corrente de autoridade da sociedade patriarcal, poder esse que as impossibilitou de atingir um perfil autônomo.

Desvendar o mundo das personagens clariceanas requer, segundo a pesquisadora Lúcia Helena, em entrevista concedida à revista on-line do Instituto Humanitas Unisinos (2007):

³ Esse conceito, múltiplo nas suas inúmeras e amplas interpretações, será melhor trabalhado no primeiro capítulo.

[...] lidar com o subterrâneo da linguagem, promovendo o diálogo entre o material reprimido que obscurece o mundo dos personagens e os papéis sociais, em geral restritos, que lhes foram dados a viver. O elemento que dinamiza os personagens é exatamente essa “qualidade” transitiva dos textos da autora: nada é estável, nada se interrompe. Um fluxo semelhante ao escoar incessante do desejo mobiliza, sutilmente, a paixão, a dor, o abjeto, o sublime, forças incontinentes que habitam o sentimento por vezes muito reprimido [...]. (HELENA, 2007, grifo nosso)

As personagens femininas na obra de Lygia Fagundes Telles apresentam um perfil de complexidade e mistério, assinaladas pela reflexão e inquietação. O erotismo manifesta-se na obra da referida autora, inclusive na própria palavra escrita, por meio da qual a realidade nos é apresentada circundada de sedução, fantasia e imaginário:

Afastei-me cambaleando. Agora as cerejas se despencavam sonoras como enormes bagos de chuva caindo de uma goteira. Fechei os olhos. Mas a casa continuava a rodopiar desganhada e lívida com os dois corpos rolando na ventania (TELLES, 1996, p. 22)

Empreender uma análise comparativa entre as duas escritoras abarca significância porque as personagens femininas das obras analisadas apresentam a expressão erótica como denunciadora do universo feminino e como uma forma de materialização do desejo de emancipação, por meio de um discurso de transgressão.

Em meio aos motivos que nos conduzem à presente análise, encontra-se principalmente o fato de a temática do erotismo ser uma das mais misteriosas, constituindo-se, por excelência, segundo Bataille (1987) de problema pessoal a problema universal - “a suprema interrogação filosófica coincide, eu penso, com o auge do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 177) – e acarretará, portanto, grandes contribuições teórico-críticas para o desenvolvimento dos estudos literários acerca da temática.

Analisar o erotismo nas obras aludidas de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes constitui um exercício de grande relevância porque representa, ainda, além do desejo de emancipação feminina (rompendo com os paradigmas estabelecidos pela sociedade), uma possibilidade de condução às veredas da mente humana, produzindo no leitor uma sensação de ir além do prazer: uma verdadeira fruição estética, na qual os textos colocam o leitor em sensação de desconforto e de perda, fazendo-o hesitar em relação as suas bases culturais, históricas e psicológicas – como nos aponta Roland Barthes, em *O Prazer do Texto* (1987) –, colocando em desequilíbrio a própria relação do leitor com a linguagem.

Assim, ao abordar a temática do erotismo em contos de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, pretendemos que esta pesquisa possa colaborar com outras desenvolvidas na área, além de alargar as discussões sobre os estudos críticos de obras das duas escritoras, de modo a progredir na compreensão dos sistemas formais e temáticos peculiares da contística de ambas.

Igualmente, a produção dessas autoras é vista como terreno produtivo para a elaboração de estudos diversificados no horizonte da literatura, denotando que esta análise não ambiciona empreender um encerramento da temática, mas, acima de tudo, somar-se, em uma interação intertextual, a outras pesquisas teórico-críticas.

Para a consecução dos objetivos propostos, valemo-nos de uma pesquisa de caráter reflexivo e bibliográfico, tratando de um estudo interpretativo do texto literário, originando de conhecimentos já sobre o gênero conto e a temática do erotismo, os quais possibilitarão gerar considerações acerca da temática retratada nos textos do corpus. Assim, a presença de uma fundamentação teórica relativa ao erotismo tornou-se imprescindível, com destaque para *O erotismo*, de Georges Bataille, obra homônima, de Francesco Alberoni, *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz, o ensaio “Promessas, encantos e amavios”, de Leyla Perrone-Moisés, bem como teses e artigos científicos que colaboraram de maneira expressiva para o aprofundamento das investigações aqui construídas.

Serão aplicados os métodos analítico e comparativo, posto que tencionamos não somente realizar reflexões acerca do erotismo nos contos selecionados, mas também erigir paralelos, examinando possíveis similitudes e distinções no desenvolvimento da temática do erotismo nos textos de Lygia Fagundes Telles e de Clarice Lispector.

No primeiro capítulo da dissertação, serão abordados aspectos relacionados ao conto: origens; evolução; conto na modernidade; conto no Brasil; além das relações entre conto, erotismo e narrativa feminina. O empreendimento de delinear a trajetória do conto é uma inquietação constante em áreas epistemológicas diversificadas, instigando pesquisadores, igualmente, a esmiuçar e revisitar o próprio percurso da humanidade. A ação de “contar”, conforme declara Galvão (1982), é atividade imemorial e pregressa inclusive à literatura, é uma particularidade inerente ao homem, fazendo-se efetiva inclusive em agrupamentos que não conheciam a linguagem escrita. O embasamento teórico utilizado nesse capítulo concentra-se principalmente em “Alguns aspectos do

conto”, da obra *Valise de Cronópio*, de Julio Cortázar, *Formas Breves*, de Ricardo Piglia, as obras homônimas *O conto brasileiro contemporâneo*, de Alfredo Bosi e de Antônio Hohlfeldt e *Formas Simples*, de André Jolles, além de *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, de Marshall Berman, e *Poesia e Prosa*, de Charles Baudelaire, obras que discutem sobre modernidade.

No segundo capítulo, intitulado *Um olhar acerca dos contos clariceanos*, serão discutidos alguns aspectos relativos à biografia da escritora e enfatizadas, na obra de Clarice Lispector, particularidades e características que permeiam a sua obra. Serão utilizadas como aporte teórico principal as obras *Fotobiografia* e *Clarice: Uma Vida que se Conta*, da autora Nádia Battella Gotlib, *A Escritura de Clarice Lispector* e *Clarice Lispector: A Travessia do Oposto*, de Olga de Sá, *A literatura segundo Lispector*, de Lúcia Helena, *Leitura de Clarice Lispector*, de Benedito Nunes e *Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais*, sob organização de Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

Em seguida, a partir do conto “Felicidade Clandestina”, narrativa em primeira pessoa, tecida a partir de um prisma memorialista de mulher adulta, pretendemos analisar o desejo. O referido conto integra a obra homônima, lançada em 1971, pela escritora Clarice Lispector, reunindo 25 textos com temática diversificada (retratando o amor, a infância, a adolescência a família) e de complexa categorização, que ora se aproximam do conto, ora da crônica – conforme cita a própria autora em “Água Viva” (LISPECTOR, 1973, p. 14): “Inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando. Gênero não me pega mais.”.

O conto em questão narra a indagação da “clandestinidade” e da pouca duração da felicidade, por meio da saga de uma menina em busca da obra *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Na menina há o desejo de possuir a obra, em busca da completude: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (LISPECTOR, 1998a, p. 53). Na amiga, existe o sadismo, o prazer – como a própria narradora nos diz - de não emprestar o livro.

Ainda no segundo capítulo, com base em “As Águas do Mundo”⁴, será analisado como os momentos epifânicos estão relacionados a experiências sensíveis e dotados de

⁴ Publicado originalmente em 1968, na coluna semanal do Jornal do Brasil, para o qual Clarice Lispector escrevia, o conto foi integrado, no ano seguinte, como parte do romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, e em numerosas subseqüentes coletâneas de contos, como *Felicidade Clandestina* (1971).

um erotismo inegável. O conto “As Águas do Mundo” nos é apresentado por meio de um narrador em terceira pessoa, onisciente, que relata o encontro de uma mulher com o mar, contato esse que não se constitui em um “simples jogo leviano de viver” (Ibidem, p. 91). As referências ao mar, sempre permeadas de um erotismo latente, instigam na personagem uma procura interior, no sentido de projetar uma nova percepção de mundo, uma nova forma de existir.

O capítulo terceiro, a princípio, terá como enfoque uma discussão acerca da biografia de Lygia Fagundes Telles, bem como de aspectos composicionais recorrentes na obra da escritora. Será utilizada a contribuição teórica de Antonio Candido, por meio do ensaio *A educação pela noite e outros ensaios*; *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*, de Fábio Lucas; algumas obras de Nelly Novaes Coelho, tais como *Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea* e *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*; *A metamorfose dos contos de Lygia Fagundes Telles*, de Vera Maria Tietzmann Silva; além de consultas a teses e a dissertações que englobam a fortuna crítica da autora.

Posteriormente, ainda no capítulo terceiro, será contemplada uma análise do erotismo no conto “O Menino”, narrativa publicada na obra *O Cacto Vermelho*, de 1949, sendo posteriormente incluído em *Antes do Baile Verde* (de 1970). O narrador, por meio do discurso indireto livre, ampara-se em uma elaboração da linguagem que, sutilmente, sugere um envolvimento amoroso entre a mãe do protagonista e um estranho, conduzindo o leitor à imaginação, propiciando a este fantasiar um cenário mais provocativo. No conto, o erotismo é sugerido pelo não dito, por meio de inferências.

Também no terceiro capítulo, a partir do conto “As Cerejas” (narrativa introspectiva componente da obra *Seleta*, lançada em 1971), propõe-se tematizar uma reflexão acerca das relações entre erotismo e memória e seus encadeamentos quanto à simbologia presente no enredo e na constituição do perfil das personagens – narradora, Olívia e Marcelo - procurando salientar os símbolos que as constituem, assim como seus atos. O conto apresenta como temática a visita de Tia Olívia – não sabemos exatamente o grau de parentesco entre a protagonista e Olívia - à fazenda em que a narradora morava.

Buscaremos produzir, assim, alicerçados em questões teórico-críticas e reflexivas acerca do erotismo, uma análise das obras escolhidas, atentando para o erótico em cada uma delas, percorrendo, para tanto, uma metodologia mista de estudos, envolvendo textos de literatura, psicanálise, filosofia e sexualidade, que nortearão nossos olhares quanto à relação entre sexualidade e identidade humana, incluindo elucidar e aprofundar correlações entre o erotismo, o feminino e o desejo, na obra das referidas escritoras.

No quarto capítulo da dissertação, será produzido um cotejo entre a produção literária de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, no que tange ao processo de escritura, de linguagem como mecanismo de sedução e manifestação do erotismo. O propósito do estudo comparativo da ficção das duas contistas é examinar pontos convergentes e/ou divergentes na configuração do erotismo, utilizando-se, para isso, de um possível diálogo entre textos. Este capítulo será desenvolvido em dois planos distintos, sendo que, no primeiro, será realizada uma análise levando em consideração a produção individual – escolhida – de cada autora. Já no segundo plano, serão produzidos paralelos entre as narrativas designadas para esta pesquisa, tendo como referência os contos escolhidos das duas autoras.

Nessas considerações, será corroborada a presença do erotismo nos contos “As Águas do Mundo” e “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector, e “O Menino” e “As Cerejas”, de Lygia Fagundes Telles, ratificando-se a importância da temática perante os elementos que compõem as narrativas aludidas, enfatizando no erotismo a relevância do trabalho com a linguagem e a constituição do universo feminino e do perfil das personagens, no que se refere, por exemplo, à sexualidade, aos processos de autoconhecimento e de construção identitária. Os componentes citados tecem o mosaico construído pelas contistas, que utilizam imagens alegóricas e munidas de significações profundas, compondo um rico painel em que um conto dialoga com os outros.

Assim, possibilitando-nos perspectivas de refletir acerca do processo de construção da identidade a partir da linguagem, podemos afirmar que a escrita de Lygia Fagundes Telles e de Clarice Lispector decorre de uma relação de prazer. A percepção de mundo nas obras analisadas é totalmente erotizada. O mundo nos é exibido sitiado por um erotismo latente, em que a pulsação erótica advém da própria palavra, sendo a

linguagem extremamente necessária para construir o cenário sensual em que afloram as imagens relacionadas à sexualidade feminina.

Por meio da palavra que transgride, as escritoras também assinalam a relevância da linguagem para a construção do sujeito e do ser-mulher, revelando um desnudamento de particularidades do universo feminino e problematizando a representação social da mulher e do desejo.

1. UM PANORAMA SOBRE O CONTO

[...]Jesse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

(Julio Cortázar)

1.1 O gênero conto: alguns pressupostos teóricos

Nenhum estudo sobre o conto pode apartar-se dos infindáveis debates teóricos que norteiam o gênero. Sua origem, de remota e milenar trajetória, emaranha-se com a própria história da humanidade, sendo concebido, por alguns teóricos, há 4000 anos antes de Cristo, (com os contos egípcios), transitando ao longo do período bíblico, por meio das várias histórias, como a de Caim e Abel, percorrendo os contos orientais e *As mil e uma noites*, e trafegando nas narrativas eróticas de Bocaccio e nas novelas monumentais de Miguel de Cervantes.

Entretanto, é no século XIX, com início de estudos teóricos como os de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Guy de Maupassant – também contistas –, que o conto se evolui na qualidade de gênero, forma literária de origem oral e posterior transcrição escrita. Tal afirmação nos permite comprovar o caráter oral do gênero conto.

Por essa particularidade, André Jolles (1976) o denomina como uma “forma simples”, amálgama de componentes naturais – advindos do mito – e fantásticos, inclinando-se, contudo, ao verdadeiro, organizando-se em uma “poesia da natureza”, na expressão de Jacob Grimm, utilizada por Jolles.

O escritor argentino Ricardo Piglia (2004) sobreleva o vínculo existente entre a vida e a narração, entre a vida e a literatura, relações em que as histórias seriam compostas a partir do enredo de nossa própria existência e, ao mesmo tempo, distintas pela incapacidade do ser humano, no mundo real, de precipitar-se para após o futuro:

Com certeza, essa marca no tempo, esse revés é a diferença entre a literatura e a vida. Cruzamos uma linha incerta que sabemos existir no futuro, como num sonho. Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma da arte. (PIGLIA, 2004, p. 103, 104).

Ambas – literatura e vida – seriam pautadas pela “felicidade e com a luz pura da forma.”, de acordo com o autor (Ibidem, p. 103).

Foster (1969, p. 30), acerca do processo de narração de histórias, afirma que “A estória⁵ é tão primitiva, remonta às origens da literatura, antes da descoberta da leitura, e atrai o que há de mais primitivo em nós. Eis porque somos tão irracionais a respeito das estórias de que gostamos, e tão prontos a intimidar aqueles que gostam de outras.”, enfatizando, assim, a necessidade que o ser humano apresenta em relação a contar e ouvir histórias - afirmações consonantes com as de Pellegrini (2003), que acrescenta: “aquele que narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (PELLEGRINI, 2003, p. 64).

Antonio Houaiss (1960, p. 80) também estabelece uma intrínseca ligação entre a narração e o homem, entre o conto e a vida, ao afirmar que “todos os homens o perpetraram diariamente pelo menos uma vez, nas incidências do convívio social cotidiano, e o perpetraram desde que adquirimos linguagem, vale dizer, desde que somos homens na paisagem terrestre.”.

Dessa forma, a trajetória de análise do gênero conto merece considerar o fato de ele ser uma das mais antigas formas de expressão humana, com caráter social, abarcando, a princípio, a narração de episódios tribais – pesca, caça, aventuras –, que se deslocam, tal como cursos d’água em direção ao oceano de histórias na tradição de vários povos, como os hindus ou os bantos.

Em relação a esses clãs africanos, toda história é porção de fios que compõem a teia de narrativas relacionadas diretamente ao cotidiano desses povos, quando, por exemplo, o sujeito tem que historiar o acontecido com ele no decorrer do dia, no regresso ao povoado após o trabalho cotidiano.

Em outras culturas, como na Pérsia, na Índia e na China, de acordo com o escritor e jornalista argentino Mempo Giardinelli (1994), na obra *Assim se escreve um conto*, o gênero conto progrediu em configuração de ensinamentos e fábulas, apresentando, portanto, um caráter instrutivo e moralizador.

Remontamos, neste momento, à Idade Média e ao Renascimento, que para Giardinelli (1994), foram épocas assinaladas pela relevância do conto, contudo, não como um artefato ocidental e tampouco cristão, mas segundo as características que se

⁵ O vocábulo *estória*, empregado para nomear uma narrativa fictícia, é, por muitos teóricos, considerado obsoleto na Língua Portuguesa – ao menos na linguagem oral. Seja referindo à ficção ou à realidade, no Brasil costuma-se escolher com regularidade o termo *história* – que abarca os dois moldes de narrativa e já é comumente aceito. Assim, optamos, neste trabalho, em manter a citação original dos escritores e, em outros momentos, utilizar o vocábulo *história*.

pode conceber pela contística que se instaura nos escritos do século XIV, que elegeram o recurso da linguagem popular, a exemplo, o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, na Itália; *Os contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, na Inglaterra; *O Conde Lucanor*, de Dom Juan Manuel, na Espanha.

No século XVI, o transcurso da oralidade à escrita demarca a ascendência do conto como gênero literário e a sua evolução na qualidade de categoria estética, época de publicação da coletânea *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso, colaborando para que o ofício socializador da forma oral se associe ao propósito instrutivo moralizante.

Esse ofício, relacionado à função comunicativa, possibilita certa diferenciação entre os gêneros novela e conto. O “cantor do Lis”, poeta português do século XVI, Francisco Rodrigues Lobo, enfatiza que a intencionalidade comunicativa da novela possui enfoque sentimental, porém a do conto permanecerá, por algum tempo, de caráter moralizador e instrutivo, visão análoga a de Giardinelli (1994), que enfatiza a importância de observar que a fecundidade da contística, enquanto narrativa de caráter breve e memorizável, pode ser detectada tanto no propósito satírico, na crítica social, como no debate religioso e moral.

No decorrer do Renascimento, conforme Giardinelli (1994), as formas narrativas estendiam ainda sua afirmação com produções de desmedido renome e aceitação, como o *Heptameron* (do século XVI, obra da escritora francesa Marguerite de Navarre,) e igualmente com Miguel de Cervantes (1547-1616) e suas *Novelas exemplares*. Datam daquela época também a extensa obra de Jean de la Fontaine (1621-1695) – que, baseando sua composição em Esopo, foi autor não só de fábulas, mas também de romances e contos - e *Os contos de Oca, minha mãe*, de Charles Perrault (século XVII).

A partir da perspectiva de Jolles (1976), ao analisarmos o percurso do gênero conto ao longo da história, percebemos que foi reconhecida a aceção de conto como forma literária somente quando os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm - célebres pela primorosa utilização do fantástico e do amedrontador - outorgaram a uma compilação de narrativas publicadas em 1812 o título de *Contos para Crianças e Famílias*, empregando, assim, uma nomenclatura que já vinha sendo usada há bastante tempo e que começou a ser o alicerce de todas as antologias seguintes do século XIX. Em tal

obra, no terceiro volume, os autores afirmam que as genuínas compilações de conto iniciaram-se no final do século XVII com Charles Perrault.

Anteriormente às primeiras narrativas dos irmãos Grimm, surge em 1634-1635, segundo Jolles (1976), uma narrativa-moldura póstuma, de composição de Giambattista Basile, denominada *Cunto de li Cunti*, conhecida futuramente como *Pentameron*, por apresentar semelhanças com a obra *Decameron*, de Giovanni Boccaccio. *Cunto de li Cunti* constitui uma coletânea de cinquenta histórias em língua napolitana que se distinguem da obra de Boccaccio por não nos oferecer a impressão de um episódio efetivo, mas pelo fato de se relacionar mais com o gênero do conto de Grimm.

Hohlfeldt (2001), em uma investida no sentido de compreensão do gênero conto, associa a modificação na técnica do conto ao desenvolvimento das cidades e das experimentações científicas, citando, por exemplo, a invenção da tipografia de Gutemberg, que permitiu a reprodução do livro e a abdicação do manuscrito, oportunizando, dessa forma, a compilação de narrativas breves. O desenvolvimento do jornal, no século XVIII, segundo Hohlfeldt (2001), ocasionou uma extensa massificação do gênero.

Com a ascensão da imprensa, a preponderância do preceito moral, vista até então no conto, desloca-se para o seu desenvolvimento, ao menos até à comprovação de um padrão de especificidade estética aperfeiçoado pela tipografia. Realmente, essa renovada conjuntura provoca um aprimoramento técnico que não se orienta pela necessidade do desempenho de um propósito além do estético. A partir de então, predomina um anseio de evidenciar o prestígio artístico do gênero literário em emergência, forma narrativa que se encontrará voltada, mais especificamente, para a questão da atualidade.

Logo após a edição da coletânea de Charles Perrault, relatos do gênero citado difundiram-se pela França e pelo restante da Europa, sobrepondo-se aos romances do século XVII e ao que restava da novela toscana, reinando sobre toda a literatura do século XVIII.

De acordo com Hohlfeldt (1981), Edgar Allan Poe, em 1842, nos Estados Unidos, chega a compor o que pode ser apontada como a inaugural “teoria do conto”, ao discutir criticamente uma obra de narrativas curtas produzida por Nathaniel Hawthorne, denominada *Twice Told Tales*, determinando como componentes medulares do gênero a

intensidade, oriunda da brevidade e da unidade, procurando um propósito uno que consistiria na verdade.

Propondo fronteiras para o gênero, Edgar Allan Poe (1965) concebe que o êxito do conto se subordina à intensidade como acontecimento puro, isto é, a eficácia da narrativa curta residiria no fato de esta ser regida por princípios primordiais que norteariam sua unidade de efeito ou de impressão. Edgar Allan Poe dedicou-se à análise da extensão e reação dessa unidade no leitor.

No conjunto de escritos de Poe, denominados *Excertos da Marginalia* (1997), publicados originalmente em momentos diversos do século XIX, o escritor norte-americano tece uma conexão entre a consolidação do conto e o progresso ocorrido em alguns anos pelas revistas e jornais, afirmando que essa conjuntura não deve ser considerada, como esperavam alguns teóricos, um declínio do bom gosto, porém um prenúncio de novas épocas: “o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação” (POE, 1997, p. 989).

É de Edgar Allan Poe um conjunto de narrativas que representaram um estímulo irrefutável nos Estados Unidos e no mundo, em termos de afirmação do gênero conto e consolidação de configurações que se conservam até a era atual. Segundo Faccioli (2000), Poe é considerado precursor no rol de especificidades do conto e fundador do conto moderno.

Dessa maneira, observamos que, das iniciais considerações aos debates contemporâneos, fartamente se tem redigido acerca do conto, seja enfatizando ou preterindo seus traços como gênero, sem, contudo, atingirmos definições herméticas. O simples questionamento sobre o que constitui o conto é, até então, escopo de debates e controvérsias.

Parece haver, em várias culturas e tempos, uma concordância no que se diz respeito a essa dificuldade de definição do conto enquanto gênero literário e ao fato de o conto ser considerado uma forma narrativa antagônica e de aspectos diversificados.

Mais recentemente, já no século XX, após não aconselhar teorizações acerca do conto, o autor espanhol Enrique Vila-Matas (2013) tece uma sátira, afirmando que porventura somente com um segundo conto é possível elucidar o que é um conto. Em 1927, Horacio Quiroga brinca com essas definições “Constreñido en su enérgica

brevedad, el cuento es y no puede ser outra cosa que lo que todos, cultos y ignorantes, entendemos por tal.”⁶ (1996, p. 1196), assim como o escritor Mário de Andrade: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.” (ANDRADE, 1972, p. 05).

Na tentativa de elucidar alguns princípios que norteiam o gênero, o escritor argentino Julio Cortázar (1993), na obra *Valise de Cronópio*, tece uma definição para o termo *contista*: “Um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto.” (CORTÁZAR, 1993, p. 153, 154).

O escritor anuncia, além disso, a diferença entre o que constituiria um contista de boa ou má qualidade, um conto “ruim” (CORTÁZAR, 1993, p. 152) ou com valor, tendo em vista as características de intensidade – supressão, segundo o autor, de todas as imagens e fases intermediárias que o romance consente ou requer - e de tensão, necessárias para a produção de sentido(s) do texto e fundamentais para nos avizinharmos da própria elaboração do conto:

[...] a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. E é aqui que, bruscamente, se produz a distinção entre o bom e o mau contista. (Ibidem, p. 153).

Assim, para Cortázar (1993), o bom contista distingue-se pela abordagem literária das temáticas com as quais trabalha, aplicando-se nessa intensidade e tensão.

Mário Lancelotti (1973, p. 08) também tece uma definição para o contista: “o contista é um virtuoso. Seu ‘tour de force’ consiste em converter o acontecimento em uma linguagem”, levando em consideração, portanto, a relevância da linguagem no processo de elaboração do conto.

Em discussão acerca da obra de Poe, Cortázar (1993) relaciona o conto a três esferas: narração de episódio, relato (oral ou escrito) de um evento falso e fábula direcionada a crianças com intenção lúdica.

Cortázar (1993) ainda estabelece algumas diferenças entre o conto e outras formas narrativas - como o romance - ou entre o conto e algumas formas provenientes

⁶ “Constrangidos com sua brevidade enérgica, o conto é e não poder ser outra coisa que todos, cultos e ignorantes, entendemos por tal.” (QUIROGA, 1996, p. 1196, tradução nossa).

de outras artes, no que se diz respeito à condensação de componentes que constroem o clímax da narrativa:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1993, p. 151, 152, grifo do autor).

Assim, observamos que, para o autor, no conto e na fotografia, diferentemente do cinema ou do romance, a imagem ou a cena narrada são capazes de suscitar no espectador ou no leitor uma fenda hábil, fazendo com que eles se tornem coautores, lançando sua percepção para os sentidos possíveis além da imagem estática da fotografia ou das demonstrações aparentes abrangidas no conto.

Contista e fotógrafo estão, para Cortázar (1993), em uma situação paradoxal, que objetiva “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla.” (Ibidem, p. 151). O conto alimenta uma significação própria, como elemento independente, porém extrapola essa significação no momento em que viola suas próprias fronteiras, mediante “essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e miserável história que conta” (Ibidem, p. 153). O conto, pois, ultrapassa a si mesmo, uma vez que provoca reflexões que vão muito além da mera história narrada.

Jolles (1976) desenvolve também algumas discussões acerca da relação entre o gênero conto e outras formas literárias, atribuindo ênfase na comparação entre o conto e a novela, ora abordando suas similitudes, ora estabelecendo algumas diferenças, como podemos observar no fragmento abaixo:

As leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este se transforma *de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela*. (JOLLES, 1976, p. 194, grifo do autor).

De acordo com Jolles (1976), a principal distinção que se pode tecer em relação a essas formas literárias é que, para a novela, “que encerra uma parcela do universo” (Idem), é essencial manifestar, em todos os âmbitos, uma disposição “sólida, peculiar e única” (Idem), enquanto que, no conto, que defronta amplamente o mundo e o incorpora, o mundo preserva, mesmo diante dessa mudança, a “mobilidade”, a “generalidade” e a “pluralidade” (Ibidem, p. 195) do gênero.

Essa pluralidade valoriza e privilegia a linguagem empregada no conto, profusão essa que, segundo Jolles (Idem), torna a linguagem “fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante.”. Conforme Jolles (1976), a princípio, no tempo em que coexistia com a novela, o conto teve sobrelevado, com certa propensão, seu cunho de narrativa moral.

Machado de Assis (2016) no seu ensaio “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, pronuncia-se afirmando que o conto é um gênero difícil de ser teorizado, laborioso, não obstante sua suposta simplicidade. Outros escritores, similarmente, salientaram a complexidade de elucidá-lo, a exemplo, retomaremos Cortázar (1993, p. 153), que ratifica o conto como gênero literário de difícil categorização: “Por isso teremos de nos deter com todo o cuidado possível nesta encruzilhada, para tratar de entender um pouco mais essa estranha forma de vida que é um conto bem realizado [...]”.

Mesmo diante da complexidade de esclarecimentos acerca do gênero, Cortázar (1993), na mesma obra, com relação à definição do conto, pronuncia:

Se não tivermos uma ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada. (Ibidem, p. 150).

Cortázar (1993) adverte que “Há demasiada confusão, demasiados mal-entendidos neste terreno. Enquanto os contistas levam adiante sua tarefa, já é tempo de se falar dessa tarefa em si mesma, à margem das pessoas e das nacionalidades.” (Idem). É preciso, portanto, segundo o teórico, haver uma concepção clara dessa estrutura de expressão literária, para determinar uma hierarquia de valores em relação ao modelo de antologia que está para ser elaborado.

Para Jolles (1976, p. 183), “o conto é, precisamente, a Forma que requer um estudo prévio, que introduz um debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e

que propicia, simultaneamente, a conclusão e a introdução a todas as Formas Simples.”. Em outra definição, o escritor afirma que:

O conto é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural. Sendo ambas as tendências inatas da humanidade, encontramos por toda a parte os contos, alguns deles muito antigos. (Ibidem, p. 191).

Jolles (1976), dessa forma, ao relacionar o conto à poesia, à língua e às predisposições antagônicas do homem, parte de uma perspectiva de análise que leva em consideração a existência remota do gênero.

Já Alfredo Bosi (1977) ressalta que o gênero é uma invocação permanente à fantasia, à brincadeira verbal e à criação temática.

Recentemente, Giardinelli (1994) caracteriza o conto como uma narrativa de complexa categorização e nos remete ao caráter arcaico de suas origens: “O longo percurso que começa com as fábulas que o escravo Esopo contava, que é útil lembrar, rapidamente, como conhecimento elementar para aqueles que amam este gênero” (GIARDINELLI, 1994, p. 15). Para Giardinelli (1994), a identificação do conto, seus presentes ou contestados princípios, bem como sua repercussão, são a genuína biografia dessa natureza de narrativa.

Na obra de Giardinelli (1994), é possível nos depararmos com uma série de acepções para o gênero, tais como: o conto fundamenta-se em uma concisa sucessão de episódios, de etapa formada e primorosa como uma circunferência, com acontecimentos encadeados em apenas uma única e constante conclusão, com ausência de expressiva intermitência a tempo e a espaço e finalizados por um desfecho imprevisível e, ao mesmo tempo, natural; ou, além disso, em outra conceituação, como uma narrativa de sucinto porte, contendo somente uma temática, com uma quantidade limitada de personagens e que é apta a gerar um cenário denso e pleno.

Faccioli (2000), entretanto, opta por não se reportar à história do gênero conto, mas ao desenvolvimento do vocábulo “conto”, termo esse que precisa ser compreendido como “um termo usual, consagrado pela frequência de seu uso, mas sempre sujeito a flutuações inesperadas” (FACCIOLI, 2000, p. 22). Logo depois, corrobora a ideia de brevidade do conto, aproximando-o da poesia pelo fato de os dois terem incorporado a precisão: “é uma linha aristocrática em que podemos nos remeter de Mallarmé ao poeta

Baudelaire e deste ao contista Poe. Tanto a poesia como o conto têm um evidente paralelismo pois provêm da tradição oral e são breves” (Ibidem, p. 245).

Na obra *De Poe a Kafka: para uma teoria del cuento*, Mário Lancelotti (1973, p. 11), igualmente e, de forma poética, ressalta as características ligadas à dimensão do conto. “El cuento requiere una reducción del campo narrativo análoga al estrechamiento de conciencia que acompaña a las ideas fijas. En cierto modo, el cuentista procede como un obseso.”⁷. O autor enfatiza, portanto, em sua análise, o caráter de brevidade que permeia o gênero.

No que se refere à extensão do conto, Poe, em obra organizada e traduzida por Oscar Mendes em 1965, afirma que o autor deve conquistar o extremo de efeito, com o mínimo possível de procedimentos, sendo que, nesse gênero narrativo, nada poderá ser imotivado ou supérfluo; tudo deverá apresentar uma finalidade. Essa concepção é análoga a de Tchekhov (1999), no que se refere à questão da brevidade, de o conto ser compacto, apresentando um mínimo de enredo e o máximo possível de emoção (TCHEKHOV, 1999).

O crítico literário brasileiro Araripe Junior (1893), do mesmo modo, reportava-se ao gênero, enfatizando que “O conto é sintético e monocrômico. [...] Desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado. [...] A forma do conto é a narrativa.” (ARARIPE JÚNIOR, 1893, p. 20). Observamos que, nessa análise, é sobrelevada a natureza narrativa do gênero, além de sua especificidade de síntese.

Faccioli (2000), após esquadrihar os fundamentos de importantes teóricos do conto, ascenderá a três preceitos, a saber: a concentração narrativa, a intensidade e o fruto resultante ocasionado no leitor, concebendo, ainda, a noção de que o conto narra, concomitantemente, um relato visível e outro velado.

Essa concepção é oriunda dos princípios discutidos por Piglia (2004), denominados por ele mesmo como “teses” (PIGLIA, 2004, p. 88), sendo a principal o fato de um conto, invariavelmente, narrar duas histórias:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a

⁷ “O conto requer uma redução do campo narrativo análoga ao estreitamento da consciência que acompanha as ideias fixas. De certa forma, o contista procede como um obcecado.” (LANCELOTTI, 1973, p. 11, tradução nossa).

serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (Ibidem, p. 90)

O relato explícito eclipsaria uma história oculta – “chave da forma do conto e de suas variantes.” (Idem) -, relatada de forma helicoidal e segmentária, despontada na superfície por meio do “efeito de surpresa” (Ibidem, p. 89) presente no desenlace da história.

O conto afasta-se, de acordo com Piglia (2004), dos textos que apresentam uma estrutura concluída. A tensão existente entre as duas histórias jamais é resolvida; a história secreta, ou subtexto, é construída com o subentendido, sendo narrada, cada vez mais, de maneira oculta, entrelaçando-se ela com a história visível, de forma que o primordial da história não é narrado.

Esse processo pode ocasionar uma incógnita ou um estranhamento no leitor, que, mesmo compreendendo a história aparente, entende que existe algo nela que não foi percebido. Esse desconcerto geralmente é provocado logo após a leitura, fazendo com que o leitor tenha vontade ou necessidade de retornar ao texto.

O posicionamento de Piglia (2004) dialoga com a “teoria do iceberg”, de Hemingway, que concebe o fato de o verdadeiro relato estar oculto no conto. Segundo o escritor norte-americano, se a obra composta está dotada de carga satisfatória de verdade, o autor precisa encobrir excertos dessa verdade, que, embora dissimulada em meio ao texto, é apta a seduzir o leitor de modo convicto e eficaz. Assim, o não dito predomina sobre o dito, o insinuado adquire constituição de acontecimento irrevogável. A expressão “teoria do iceberg” é originária do fato de que somente um oitavo da corpulência dos grandes blocos de gelo está acima da água.

O conceito de tensão discutido por Piglia (2004) é consoante às teorias desenvolvidas por Poe (1965), que discorre acerca da unidade de efeito ou unidade de impressão do conto. A partir de objetivos escolhidos - tais como ludibriar, atemorizar, fascinar -, o autor deve tecer a narrativa, esforçando-se para “aprisionar” o leitor.

Cortázar sintetiza essa definição de Poe, concebendo o conto como um autêntico artefato de gerar fascínio. Os episódios de um conto, para Cortázar, devem apresentar alta carga de intensidade, compreendo esta como a fibra da constituição da narrativa, um eixo vivo ao redor do qual circulam os outros componentes.

Giardinelli (1994), também, ao abordar a questão da intensidade e da tensão do conto, garante que essa identidade funcional apresenta duas finalidades essenciais, sendo a primeira de conduzir e guiar o fascínio ao pensamento do leitor; e a segunda estaria relacionada à convergência desse fascínio ou abalo no desfecho do episódio narrado, provocando nesse episódio um arrebatamento tão profundo e oportuno que o leitor, por si só, sem a presença do escritor, finalizaria a narrativa.

Enrique Anderson Imbert (1979), na obra *Teoría y técnica del cuento*, expõe, igualmente, um parecer do gênero associado às noções de intensidade e de tensão, declarando que a criação de um conto demanda um esquema dinâmico de sentido, em que o pensamento do contista origina-se de uma concepção complexa à procura de alternativas inventivas. Esse célere esboço intensifica-se pelo fato de o escritor estar estimulando as personagens a, igualmente, transpor de uma tensão a uma instantânea distensão.

Quanto ao que se refere ao estímulo inicial para o processo de escritura do conto, Cortázar (1993) salienta a necessidade de existência de uma motivação profunda, vinculada à vivência do escritor, aliada aos mecanismos expressivos e estilísticos de utilização da linguagem.

Nesse processo, a eleição da temática, de acordo com Cortázar (1993), não seria uma tarefa tão elementar. Por vezes, o autor escolheria o tema; em outra ocasião, a temática instigaria o escritor, a ponto de captá-lo.

Seus temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático ou proselitista, mas, sim, por uma irresistível força que se imporá ao autor, e que este, apelando para todos os recursos de sua arte e de sua técnica, sem sacrificar nada a ninguém, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão a mão, de homem a homem. (CORTÁZAR, 1993, p. 163)

Segundo Cortázar (1993), essa “escolha” é, ordinariamente, magnífica (não tendo o conto, porém, que apresentar, de forma obrigatória, um tema extraordinário ou misterioso) e aproxima, a partir de uma história que pode também ser trivial, uma série de associações afins, de sensações que se germinam, primeiramente, no autor e logo após no leitor: “um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência.” (Ibidem, p. 154).

Sílvio Romero (2001, p. 43), discorrendo sobre a questão da temática no conto, compôs observações importantes: “o conto é [...] a narração de uma situação passageira na vida de uma personagem, em seu meio normal, só ou em relação a alguém. Seu alvo é dar, em síntese, a descritiva ou o drama de uma situação, de um *passus*, na vida de uma personagem.”.

Além disso, o autor deverá apresentar, de acordo com Poe (1842), um domínio íntegro sobre o que será relatado e sobre os mecanismos narrativos que utilizará, fato esse que irá ocasionar em uma imprescindibilidade da leitura de uma só vez, isto é, se o leitor se afastar da obra antes do término da leitura, a narrativa não está tendo êxito.

Sobre esse processo de composição do conto, Piglia (2004, p. 157) enfatiza, poeticamente, a necessidade de o gênero exercer seu papel de união junto ao leitor: “E é então que o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor.”, enquanto Cortázar (1993, p. 157) enfatiza o caráter de abalo, presente tanto no leitor - cuja sensação é incitada pelas particularidades do gênero - quanto no escritor, em que constitui o próprio mote de criação, criação essa capaz de provocar desmedidas mudanças no leitor:

[...] para voltar a criar no leitor essa comoção que levou a ele próprio a escrever o conto, é necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. É o único modo de se poder conseguir esse sequestro. (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Em relação ainda ao ofício do leitor, Piglia (2004) ressalta a ligação do relato com as predições, em que ambos conduzem o ouvinte ou leitor a um aspecto de mistério ligado ao porvir, sendo a “verdade” secreta presente, de forma oculta, em todo o relato:

Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro. A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. (PIGLIA, 2004, p. 102).

Concluindo, gostaríamos de salientar que o que este estudo nos mostra é um breve transcurso pela história das ideias sobre o conto. Em um primeiro momento, construímos um panorama do gênero ao longo do tempo, enfatizando a relação existente entre o narrar e a história da humanidade, entre o conto e a vida. Posteriormente, abordamos conceitos e características do gênero, a partir de autores consagrados que abordaram a temática.

Observamos, pois, que, nas reflexões levantadas, o conto, está, invariavelmente, relacionado ao ato de se *contar*, de *narrar* algo, uma vez que as narrativas apresentam uma sucessão de acontecimentos interligados, que são informados em uma história, sendo que, nesse processo, encontramos a figura de quem narra e de quem ouve. O estudo do conto também abrange o estudo de como o homem vivencia e expressa o mundo, a própria vida.

1.2 Os caminhos do conto na modernidade

Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória.

(Júlio Cortazar)

Inúmeros são os poetas e críticos literários que tecerem – ou procuraram tecer – um conceito para o termo modernidade. Charles Baudelaire (1995), poeta e teórico de arte francesa do século XIX, foi um deles e, em considerações que se aproximam do poético, afirma que o homem

sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de *modernidade*; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1995, p. 85, grifos do autor).

Extrair o poético do histórico, o imortalizado do efêmero, tendo como intento um deleite superior, não associado a circunstâncias momentâneas é, para Baudelaire (1995) a procura da modernidade.

Segundo o escritor e filósofo estadunidense Marshall Berman (1992, p. 17), o primeiro a utilizar o vocábulo “modernidade”, nos padrões que os séculos XIX e XX o

empregam, foi Jean-Jacques Rousseau, sendo o filósofo suíço, segundo Berman (Idem), origem de algumas das mais importantes tradições modernas, “do devaneio nostálgico à autoespeculação psicanalítica e à democracia participativa”.

Berman (1992) evidencia em sua análise o caráter paradoxal e contraditório da modernidade:

Ser moderno [...] é sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. (Ibidem, p. 15).

Essas contradições da modernidade também se aplicam ao caráter “revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz.” (BERMAN, 1992, p. 15).

No desenvolvimento dessa análise, Berman (1992) expõe o que seria a maior de todas as contradições discutidas por ele: a necessidade de ser antimoderno para ser totalmente moderno. Essa “ironia moderna” (Ibidem, p. 14) estaria relacionada ao fato de ser irrealizável prender-se e encerrar as possibilidades do domínio moderno sem aversão e conflito em relação a algumas de suas conjunturas mais concretas.

Em outras designações para o termo “modernidade”, Berman (Ibidem, p. 15) anuncia que há uma espécie de experimentação substancial (de tempo e espaço, de si mesmo e da vida), que é partilhada pela humanidade como um todo. A esse aglomerado de experimentos, Berman (1992) confere o nome de “modernidade” e aborda, em seguida, o ambiente no qual ela ocorre: “um cenário propício a aventuras e crescimento, mas também à intimidação de extermínio de ‘tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos’” (Idem).

Inúmeros fatores, para Berman (1992), são fontes da modernidade, dentre eles, as relevantes experimentações nas ciências físicas, a produção industrializada, a gigantesca explosão demográfica, o desenvolvimento urbano acelerado, as estruturas de comunicação de massa, os Estados nacionais progressivamente mais influentes, ativismos sociais de massa e, por fim, um comércio capitalista global em infindável crescimento. Aos processos sociais que originam essa aglomeração de fontes,

continuamente em estágios de iminência de ser, Berman (Ibidem, p. 16) denomina “modernização”.

Em uma tentativa de esboçar a história da modernidade, o filósofo estadunidense (1992) enumera três fases: a primeira (do século XVI ao final do século XVIII), na qual as pessoas estavam ainda testando o que seria a vida moderna; a segunda (a partir de 1790, com a Revolução Francesa), em que o público compartilha a ideia de viver em uma época revolucionária; e a terceira (século XX) decorrente da percepção de viver simultaneamente em duas épocas distintas (uma não moderna e outra moderna por inteiro). Em decorrência da terceira fase, de acordo com Berman (1992), deparamo-nos mergulhados em uma era moderna que rompeu vínculo com as sementes da própria modernidade.

Dessa forma, a modernidade seria um elo e, ao mesmo tempo, um elemento de contínua desagregação da espécie humana, apresentando como um dos componentes fundamentais o fato de fazer prosperar uma trajetória fértil e uma diversidade de padrões peculiares.

Para Karl Marx (1978), o acontecimento basilar da vida moderna é a circunstância de essa vida ser drasticamente divergente em seu próprio eixo, o que incita angústia e desesperança na consciência dos modernos:

Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinado, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material. (MARX, 1978, p. 577-578).

O ímpeto dual da modernidade, segundo Marx (1978), converge-se, ironicamente, em oposição aos primeiros responsáveis pela modernidade: a classe burguesa. Entretanto, um dos atributos dessa era é que ela permite que suas reflexões fiquem oscilando no ambiente, mesmo após os interrogadores e as respostas afastarem-se da cena. Ainda para Marx (1978):

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se

tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (Ibidem, p. 475, 476).

Assim como para o filósofo socialista, de acordo com Nietzsche (1992), as linhas de pensamento da história moderna eram sarcásticas e dialéticas: os princípios cristãos da plenitude da alma e o anelo à verdade provocaram um colapso no Cristianismo. A humanidade moderna estaria também, nessa concepção, envolta de antíteses e contradições:

Nesses pontos limiares da história exibem-se — justapostos quando não emaranhados um no outro — uma espécie de tempo tropical de rivalidade e desenvolvimento, magnífico, multiforme, crescendo e lutando como uma floresta selvagem, e, de outro lado, um poderoso impulso de destruição e autodestruição, resultante de egoísmos violentamente opostos, que explodem e batalham por sol e luz, incapazes de encontrar qualquer limitação, qualquer empecilho, qualquer consideração dentro da moralidade ao seu dispor. (NIETZSCHE, 1992, p. 146-147).

Já Teixeira Coelho (1995) estabelece um paralelo entre os termos “moderno”, “modernismo” e “modernidade”. “Moderno”, para o autor, é um vocábulo que funciona como dêitico, isto é, termo que localiza um fato em um tempo e em um espaço, sem fazer definições; é uma palavra aberta a várias significações, estabelecidas a partir da situação e de quem se coloca diante dessa conjuntura. O modernismo, para o autor, é um estilo, está mais condicionado a uma fabricação do que a uma ação propriamente dita porque conta com um planejamento de partida e um ponto de chegada e a modernidade aproximar-se-ia mais da ação. Mais adiante, o autor anuncia que a modernidade “poderia ser a consciência que uma época tem de si mesma” e “o moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade” (COELHO, Teixeira, 1995, p. 17).

Para o filósofo e político italiano Gianni Vattimo (2002, p. 06), “a modernidade pode caracterizar-se, de fato, por ser dominada pela ideia da história do pensamento como ‘iluminação’ progressiva”. Expandiu-se a partir da ocupação e da reocupação cada vez mais sobrecarregada de princípios que “frequentemente são pensados também como as ‘origens’, de modo que as revoluções teóricas e práticas da história ocidental se apresentam e se legitimam na maioria das vezes como ‘recuperações’, renascimentos, retornos”. Segundo Vattimo (Idem), a modernidade, com base nesse conceito de “superação”, certificou toda a evolução do período, designando-se, dessa forma, por ser

a “época da História” divergente à perspectiva naturalista e periódica do mundo até então.

Ainda de acordo com Vattimo (2002), a concepção de modernidade não teria surgido a partir da potência da Alta Idade Média, nem do arrebatamento da Renascença, sequer da Revolução Científica do século XVII, mas sim no período da Idade da Razão, em meados do século XVIII, mais de dois séculos após o monge romano Cassiodorus esboçar a inicial diferenciação entre os *antiqui* e os *moderni*.

Vários teóricos teceram considerações relevantes acerca da importância e da presença do gênero conto na modernidade. Como nos aponta Cortázar (1993, p. 155), talvez o poder de congregar um real mais amplo do que o explícito em seu simples “pretexto” seja um dos motivos pelo qual o conto subsiste até então:

Os senhores já terão advertido que nem todos estes contos são obrigatoriamente antológicos. Por que perduram na memória? Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. (CORTÁZAR, 1993, p. 155)

O escritor irlandês Michael Francis O'Donovan, mais conhecido como Frank O'Connor (2004), fixa o gênero conto no universo moderno por ser arte privativa, isto é, direcionada a um leitor isolado e crítico, que não reconhece mais, no conto, heróis com que possa se identificar. Para O'Connor, o tema da solidão desponta no conto moderno em decorrência de uma coletividade capitalista e burocratizada, sendo improvável haver reconhecimento de vozes entre leitor e personagem, exceto a voz da própria solidão.

Uma característica no gênero que merece ser sobrelevada, conforme salienta o jornalista e crítico gaúcho Hohlfeldt (1981), é a associação do exercício teórico e literário na própria narrativa, agregação essa ocorrida no decorrer dos tempos, sendo considerada uma perspectiva que fez do conto um gênero tanto ancestral e clássico quanto moderno. Na mesma análise, Hohlfeldt (1981), ao discorrer acerca da forma como o conto é construído, observamos a constante reiteração do fato de o conto estar sempre ligado à ação de narrar:

temporariamente falando, pois, o conto é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente. A narrativa poderá situar-se num presente, mas sempre referida a um passado, a uma ação já ocorrida, ainda que suas consequências possam vir projetar-se no

futuro, como ocorre especialmente com o conto moderno. (HOHLFELDT, 1981, p. 18).

Não obstante a apresentação de inúmeras peculiaridades afins, na modernidade, entretanto, os relatos intrigantes, com desfechos surpreendentes, que prevaleciam no âmbito dos praticantes do gênero, foram, de certa forma, alterados pelo próprio gênero, que optou por produzir espaços, inscrevendo ocorrências ilimitadas, que não se concluíam no final das narrativas. Sobre essa modificação, reitera Piglia (2004):

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de Dublinenses, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais alusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004, p. 90-91).

Dessa forma, anteriormente ao período que se conhece por modernidade, os contos narravam um relato manifestando que havia outro, detrás do primeiro. Na modernidade, os dois relatos são narrados como se constituíssem apenas um.

Para Alfredo Bosi (1977), na modernidade, referindo-se mais especificamente à realidade das produções brasileiras, os modelos mais regulares do conto estão relacionados aos gêneros: romance neorrealista, memórias e crônicas do cotidiano.

Contudo, em uma crítica contumaz às formas mais modernas do conto de até então, o autor assevera que a marcha modernizadora do capitalismo de nossos dias vem transformando o “puro regional” (BOSI, A., 1977, p. 21) e os compêndios clássicos do neorrealismo em formas de expressão ainda mais segmentárias, constituindo o que o autor denomina de “literatura-verdade” (Idem), isto é, narrativas direcionadas à cultura de massas e à tecnocracia. Com relação às narrativas de caráter introspectivo, Alfredo Bosi (1977), por outro lado, afirma:

O homem da cidade mecânica não se basta com a reportagem crua: precisa descer aos subterrâneos da fantasia onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas a perversão da vida diurna mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta à natureza, do jogo estético, da comunhão afetiva. (Idem).

Essas narrativas, portanto, segundo o autor, transpõem-se para espaços lendários e imaginativos, com o intuito de idealizar sonhos e, ao mesmo tempo, de revelar as verdades ocultas das personagens.

Em plena consciência de que o conto ainda transitará, por muito tempo, entre o “retrato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra” (BOSI, A., p. 22), o teórico conclui seu ensaio, enfatizando ainda a importância da representação e da significação de mundo para a literatura.

Percebemos que este nosso contributo, conferido por meio da presente dissertação, não teria sido possível sem pesquisas anteriores envolvendo o conto e sua relação com a modernidade. Este contributo converge para a consumação de um intuito: o de sublinhar o valor perdurável de um gênero breve, mas não de reduzidos abalo e comoção, uma vez que a sua seiva está longe de ser extinta.

1.3 O conto no Brasil

O conto, no Brasil, em seus escritos precursores, emerge por meio da imprensa, na década de 1830. Herman Lima (1967) e Lima Sobrinho (1960), em momentos distintos, tecem um inventário das origens e evolução do conto brasileiro, indicando autores e meios de disseminação do gênero na primeira metade do século XIX.

De acordo com Lima Sobrinho (1960), a demarcação resolutive do surgimento do conto é a criação do semanário *O Chronista*, que perdurou de 1836 a 1839, coordenado por Justiniano da Rocha. O folhetim, a contar de sua formação, permitiu a publicação de escritos ficcionais, na seção denominada *Parte Literária, Científica e Industrial*, divulgando novelas e contos, mormente criações estrangeiras, de autores da época.

No ano subsequente, começa a ser produzido o folhetim *Jornal dos Debates*, dispondo de redatores como Tôrres-Homem e Domingos Gonçalves de Magalhães e reservando, assim como em *O Chronista*, um espaço para a difusão de obras literárias.

Tendo em consideração Herman Lima (1967), percebemos que, para esse teórico, assim como para Silvio Romero (2001), Joaquim Norberto de Sousa e Silva, com o conto *As duas órfãs*, publicado em 1841, pode ser considerado o autor pioneiro do conto no Brasil, primazia salientada também por Edgar Cavalheiro (s/d.).

Herman Lima (1967) ressalta, entretanto, que a primeira expressão literária do gênero, do modo que era tendência na Europa, consagra-se a Álvares de Azevedo, com a edição póstuma da obra *Noite na taverna*, publicação de 1855. Tal obra é composta de narrativas curtas, interligadas pela organização em moldura, categorizada no que se

denomina de “contos enquadrados”, e que são peculiares no momento de constituição do gênero, ou seja, com início em *Decameron*, de Boccaccio.

Noite na Taverna é uma obra estruturada por meio de histórias que apresentam como cenário principal - como o próprio título anuncia - uma taverna, onde se encontram seis rapazes que se embebedam e relatam histórias catastróficas e sinistras, assinaladas por delitos, necrofilia, incestos e outras circunstâncias alucinantes.

A afirmação do conto no Brasil, para Herman Lima (1967, p. 19), deve-se à inegável e intensa contribuição de Machado de Assis, com seus mais de duzentos contos: “se o nosso conto literário não começou com Machado de Assis – firmou-se com ele, recebendo-lhe das mãos trato que nenhum dos outros anteriormente lhe haviam dado e feição nova e característica com o interesse dos temas e alinhamento e cuidado de estilo.” (LIMA, H., 1967, p. 19).

Além de contribuir vigorosamente com o conto de efeito⁸, tal como o fez em “A Cartomante”, o que Machado de Assis realizou foi enraizar, no Brasil, a segunda variante moderna do conto, modalidade que se estabeleceria de forma indiscutível: o conto de atmosfera⁹, que expressa o jogo do dito e do não dito, como ocorre, a título de exemplificação, em “Missa do Galo”, transportando com a narrativa, uma sutileza no que tange ao não dito, gerando cenários para ambiguidades, que, em vários momentos, conversam entre si.

Segundo Edgar Cavalheiro (s.d.), as obras machadianas, no Brasil, são:

⁸ De acordo com Ogliari (2014), o conto de efeito - considerado a primeira modalidade moderna do gênero, sendo mais identificado como uma espécie de narrativa popular, de caráter, geralmente, fabuloso e de propósito moral, religioso, satírico ou crítico – legitima-se como instituição literária por volta de 1830, despontando na França, com Mérimée, conhecido por “Carmen”, que originou a ópera homônima, e, com Hawthorne e Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos. Poe (1965), como já compreendemos, estabeleceu princípios para o conto, a partir da tese da unidade de efeito do gênero, organização fundamentada na dicotomia do correto/incorreto e do que constituiria ou não um conto. Poe dedicou-se à análise da extensão e da reação que o “autêntico” conto provocaria no leitor - reação essa designada como *efeito*, *unidade de efeito* ou *unidade de impressão* - e considerada pelo autor como o quesito mais primordial de um conto.

⁹ Para Piglia (2004), as narrativas intrigantes, com desenlaces imprevisíveis, tal como prevaleciam nas obras do gênero, influenciadas por Edgar Allan Poe, foram alteradas por Tchekhov, que preferiu criar atmosferas, inscrevendo circunstâncias abertas. Dessa forma, o conto passa a ser produzido com uma “atmosfera” gerada pelo autor, retirando - como no exemplar do escritor russo - o leitor de sua posição pacífica. De acordo com Ogliari (2014), o conto de atmosfera inspirou, fortemente, autores como James Joyce, Clarice Lispector, Borges e Guimarães Rosa.

o cimo de uma cordilheira. O conto brasileiro até seu aparecimento é uma coisa informe e vaga, quase inexistente. Em Machado há estilo, há técnica, há ideias. É surpreendente o que ele conseguiu fazer. Não é grande somente quando enquadrado dentro da literatura brasileira. Está à altura de um Maupassant, de um Tchekhov, de um Pirandelo, dos grandes mestres de ontem e de hoje. (CAVALHEIRO, s.d., p. 27-28).

Ainda sobre Machado de Assis, é fidedigno afirmar que o “conto tornou-se, em suas mãos, matéria dútil, com fisionomia reconhecível, no qual exercia a magia encantatória de suas variações sobre o tema predileto: a humanidade com seus vícios intemporais” (BRAYNER, 1979, p. 67), sobretudo em relação à “classe média urbana surpreendida na construção de sua imagem”, como também constata Sônia Brayner (Idem), observando que talvez seja esse um dos fundamentos que justifica o fato de Machado de Assis emergir como um dos predecessores e, conjuntamente, como autor já firmado do conto no século XIX.

No início do século XX, período denominado “Pré-Modernismo”, dentre os contistas mais expressivos, estão Simões Lopes Neto (1865-1916), Lima Barreto (1881-1922) e Monteiro Lobato (1882-1948). Simões Lopes Neto, por meio da publicação de *Contos gauchescos*, em 1912, confere uma nova abordagem ao regionalismo – as obras regionais até o século XIX encarregavam-se de ilustrar, de modo idealizado, tipos e localidades brasileiras -, retratando, por meio de forte afinidade com o meio físico, enredos cujo espaço e habilidade formal encontravam-se plenos de ressonâncias populares e assumindo, concomitantemente, uma universalidade.

Já Lima Barreto, apresentando, porém, um direcionamento distinto ao de Machado de Assis, expõe, também de forma crítica, a dissimulação da sociedade carioca do início do século XX, denunciando, por meio das personagens, oportunismo, política do apadrinhamento e as péssimas condições de vida presentes na periferia urbana.

Por sua vez, Monteiro Lobato publica, progressivamente, três obras de contos – *Urupês*, de 1918, *Cidades Mortas*, de 1919 e *Negrinha*, de 1920 -, em que a substância narrativa prevalecente são as adversidades sociais do Brasil, especificamente em São Paulo, por exemplo, o desamparo de pequenas cidades localizadas no Vale do Paraíba do Sul, por parte de habitantes que se retiram à procura de emprego na capital paulista; a condição insatisfatória dos imigrantes italianos na região do Brás, na capital do estado; os vínculos de autoritarismo e poder existentes entre patrões e ex-escravos. De

uma abordagem que transita do cômico ao trágico, da ótica simplória ao debate analítico, o autor em questão transporta para o mundo das letras as histórias, credos e costumes das classes populares, criticando o comportamento dessas e relacionando-o como motivo do atraso brasileiro, apreciação essa que ele repudiará posteriormente.

A partir dessa época, o conto brasileiro continua desenvolvendo um fascínio e uma curiosidade por parte de leitores e de escritores e adquire novas configurações, além de temáticas que correspondem à precisão de manifestações de uma identidade pátria e de uma criação artística específica.

Ressaltando as intensas modificações pelas quais o gênero passou, no Brasil, ao longo das últimas décadas, o crítico e historiador de literatura brasileira, Alfredo Bosi (1977), inicia sua abordagem acerca do conto, apontando a aproximação do gênero com outras formas narrativas, advindas, principalmente, da ampliação da vertente temática e das conquistas formais geradas pela experiência estética do primeiro momento do Modernismo:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção [...]. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduições do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (BOSI, A., 1977, p. 07).

O Modernismo, em sua segunda fase, aliado à literatura proveniente de outros países e mais difusa a partir da década de 1940 foi, para o autor, o painel basilar em termos de referência estilística para o conto brasileiro na modernidade. “[...] o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados.” (Idem), enfatiza ainda o crítico.

Na segunda metade do século XX, no Brasil, o escritor que efetivamente aperfeiçoou a técnica, a temática e o material linguístico do conto foi João Guimarães Rosa, autor das obras: *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile*, 2 v. (1956), *Primeiras Estórias* (1962), *Tutameia* (1967), além do extraordinário romance *Grande Sertão: Veredas*, de 1956. Considerada pela crítica como a obra de contos mais relevante do escritor, *Tutameia*, também denominada pelo autor *Terceiras Estórias*, apresenta um prefácio - autoria de Rónai (2001) - que compõe uma poética do conto, com uma

indagação filosófica e uma explicação pessoal bem-humorada do fazer literário, constituindo uma boa amostra do caráter e da(s) linguagem(ns) dessa forma literária na atualidade.

A partir desse aspecto de renovação - sobretudo temática, linguística e formal -, Teles (2002) afirma que podemos refletir acerca da trajetória do conto no Brasil, dividindo-a em três momentos: Fase de Transformação (1855 a 1882), Fase de Confirmação (1882 a 1967) e Atualidade (de 1967 até os presentes dias).

Para o autor, a Fase de Transformação utilizaria o vocábulo *conto* para nomear a narrativa curta e seria o período de surgimento de notáveis contistas brasileiros do século XIX: Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Artur Azevedo, Coelho Neto e Afonso Arinos.

A Fase de Confirmação compreenderia as obras criadas a partir da publicação de *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, à publicação de *Tutameia*, de Guimarães Rosa. Nesse período, segundo Teles (2002), o conto – tendo como nomes principais Lima Barreto, Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato, Adelino Magalhães, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, João Alphonsus, Graciliano Ramos, Bernardo Élis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa - conquista sua notoriedade e uma constituição própria, “ainda que não confirmado pelos estudiosos que não conseguem vê-lo fora das estruturas do romance” (TELES, 2002, p. 178).

Da geração que iniciou em 1922, merece maior realce Mário de Andrade, apontado por Edgar Cavalheiro (s/d) como o único a transgredir, de fato, estética e estilisticamente, sendo:

excelente intérprete da comédia humana. Para focalizá-la, jamais lança mão de recursos melodramáticos ou grandiloquentes. Ao contrário, seu tom é sempre outro. Seja para nos descrever as maiores paixões ou maiores dramas, sempre se utiliza de uma fala mansa e macia, uma fala que comove e convence a gente. Nisso ele se aproxima – intencionalmente, sem dúvida – dos contadores de casos, dos férteis e imaginosos contistas populares. (CAVALHEIRO, s/d, p. 40).

O contingente de contistas no Brasil aumenta significativamente desde o período denominado Modernismo, expansão ainda maior a partir dos anos de 1970, de forma que podemos afirmar que o gênero é uma das formas literárias mais eleitas pelos novos autores.

Villarino Pardo e Luiz Ruffato, na obra *O conto brasileiro contemporâneo* (2011), salienta a profusão e a riqueza da produção contística brasileira das últimas décadas, criações que têm sido ponto central de relevantes reflexões por parte de críticos e editores, sobretudo em relação à produção literária de autoria feminina.

Essa bibliografia de autoria feminina também tem sido objetivo de análise por parte das próprias ficcionistas. Lygia Fagundes Telles (1997) afirma que a produção literária feita por mulheres tem seus aspectos peculiares, por ser mais intimista e confessional:

a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com as suas descobertas, como se acabasse de nascer. (Uma personagem minha uma vez disse): “Antes eram os homens que diziam como nós éramos. Agora somos nós.”. (TELLES, 1997, p. 57).

Mulheres escritoras apresentam voz própria, longe de meramente copiarem padrões falocêntricos, definidos por racionalismos como evidencia Luce Irigaray (1985). A compensação, de acordo com ela, é uma obra plena de subjetividade, assinalada por uma escritura mais sensível e poética, feita com o corpo e com a alma.

No “boom do conto” (PARDO, 2011, p. 11), no Brasil, o contingente de escritores aumentou, expandiu-se o número de editoras, as revistas literárias e/ou culturais começaram, com maior assiduidade, a publicar contos, além de surgirem concursos de contos em vários estados do país.

Para Gilda Bittencourt (1999), essa

explosão do conto se deu num momento em que a sociedade brasileira também se transformava, perturbada pela instauração de uma nova ordem política. Os anos 60, marcados pela ditadura, presenciaram o progressivo acirramento do confronto entre segmentos da população com os órgãos repressores, em face do fechamento gradual do regime, culminando com a edição do AI-5 em 1968. A intelectualidade brasileira, em sua grande parte, desde a primeira hora manifestou seu repúdio ao cerceamento das liberdades individuais e combateu, sob as mais variadas formas, o regime militar, seja na militância explícita, seja através da própria produção artística que adquiriu um caráter peculiar de conscientização e denúncia. Havia uma agitação cultural generalizada que envolvia também os jovens escritores, sedentos de mudanças que levassem à instauração de uma sociedade mais justa e, sobretudo, mais livre. (BITTENCOURT, 1999, p. 60).

Ao ordenar e publicar, em 2001, a antologia *Os cem melhores contos brasileiros*, o poeta e ensaísta carioca Ítalo Moriconi integra trinta autores do começo do século XX

aos anos de 1960 e quarenta e três escritores dos anos de 1970 a 1990, Algarismos que incitam a imagem da assiduidade de contistas na modernidade.

Segundo Moriconi (2001), podemos citar como contistas de maior expressão, cuja obra apresenta invenções de temas e linguagem, os nomes de Aníbal Machado, Dalton Trevisan, Gerardo França de Lima, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins, Autran Dourado, José J. Veiga, Nélida Piñon, Samuel Rawet, João Antônio, Luís Vilella, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Murilo Rubião, Edilberto Coutinho, dentre inúmeros outros. A contística que começa na década de 1960 e mais precisamente nos anos de 1970, converte-se em arte demasiado engajada, tendo em vista temáticas, personagens e enredos que se relacionam com questões políticas do país em circunstâncias de um regime ditatorial.

Muitos autores se notabilizam somente na metade dos anos de 1980, dialogando, em determinadas ocasiões, com outras criações literárias latino-americanas - como as de Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez. - . Dessa geração, sobressaem nomes como Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Faillace, Sérgio Faraco, Flávio Moreira da Costa, João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu, Márcia Denser, Aldyr Garcia Schlee (além de outros já citados anteriormente), autênticos representantes do conto moderno, mais especificamente, do conto com estrutura atmosférica.

Antonio Hohlfeldt (1981), na obra *Conto brasileiro contemporâneo*, investigou a produção da narrativa curta na literatura brasileira dos anos de 1940 a 1980, esquematizando-a e categorizando-a em grupos, tais como: conto alegórico, conto rural, conto de costumes, conto psicológico, conto sociodocumental.

Procuramos sintetizar aqui algumas tendências do conto brasileiro nos séculos XIX e XX, observando aspectos que assinalam predileções dos contistas no processo de criação, além de tecermos considerações sobre perspectivas relevantes do que constitui a modernidade. O conto, subespécie de natureza narrativa, tem abraçado, pois, um grande contingente de escritores e de público leitor. A grandeza da narrativa, certamente, incorpora com precisão, o compasso da vida moderna, que é capaz de ser lida em um reduzido período de tempo, circunstância que possivelmente demonstre a sua predileção.

1.4 Conto, erotismo e narrativa feminina

A epígrafe que abre este capítulo – “[...] esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” – redigida por Julio Cortázar (1993, p. 149), remete-nos ao elo existente entre o erotismo e o gênero conto. A presença do erotismo na narrativa curta é recorrente e remonta a tempos longínquos. São frequentes, nesses textos, as menções a sexo, a passagens lascivas, como parte fomentadora das histórias, como elemento expressivo para a construção de sentido(s) nas narrativas.

Como exemplo, podemos citar o volume poético do Antigo Testamento “Cantares de Salomão” ou “Cântico dos Cânticos”, cuja obra é composta por uma tipologia textual mista, que agrega um conjunto de diálogos amorosos entre uma mulher e um homem, diálogos em que são celebrados o belo e a paixão. O povo judeu compreende o livro como a manifestação do amor divino à nação israelita e, vários cristãos, contemplavam a obra como uma alegoria da afeição divina pela comunidade cristã.

Os teólogos Lasor, Hubbard & Bush (1999) afirmam que o livro é a representação para

sentimentos intensos, prazer arrebatador, compromisso profundo. Dominados pelo desejo de dar-se para o outro e de receber dele o que não se pode pedir, não inventam fórmulas, não preparam receitas, não escrevem rituais, não desenham mapas, não elaboram gráficos. Cantam... (LASOR, HUBBARD & BUSH, 1999, p. 558).

Nesses diálogos, que se aproximam de cantos, o erótico é, portanto, substância fundamental para a compreensão dos escritos.

Invocando quadros extremamente produtivos e, ao mesmo tempo, distintos, existe, no volume, um predomínio visível da voz narrativa feminina, carregada de erotismo e de desejos: “Beije-me ele com os beijos da sua boca; porque melhor é o seu amor do que o vinho.” (CANTARES DE SALOMÃO, 01: 02, grifo do autor), “O meu amado é para mim um ramalhete de mirra; morará entre os meus seios.” (CANTARES DE SALOMÃO, 01: 13).

O erotismo é encontrado, também, na voz masculina do texto: “Os teus lábios são como *um* fio de escarlate” (Ibidem, 04: 03, grifo do autor), “Os teus dois peitos *são*

como dois filhos gêmeos da gazela, que se apascentam entre os lírios.” (Ibidem, 04: 05, grifo do autor), “Favos de mel manam dos teus lábios, ó minha esposa! mel e leite estão debaixo da tua língua, e o cheiro dos teus vestidos é como o cheiro do Líbano.” (CANTARES DE SALOMÃO, 04: 11, grifo do autor).

A obra *Mil e uma noites*, escrita por uma série de narradores anônimos, apresenta origem muito remota e é integrada por uma coletânea de histórias e contos populares oriundos do Oriente Médio e do sul da Ásia.

O título do livro é decorrente do tempo consumido por uma jovem, Scherezade, a despertar o interesse e a curiosidade de um poderoso rei, o sultão Shariar, aguçando neste a atração para a sucessão das histórias que relata durante a noite. Na obra, tempo e espaço são subjugados por demônios e gênios; reis, príncipes e princesas experimentam deleites sensuais eróticos e requintados, em luxuosos palácios, nos quais habitam mulheres, eunucos e escravas-cantoras.

É necessário salientar que Scherezade é uma das vozes femininas mais ancestrais e potentes do domínio árabe e a narração a que ela se propõe constitui um método que vai livrando a jovem da morte prevista, uma vez que o rei, após ser traído pela esposa, prometera que exterminaria, a cada começo de dia, as jovens que, a partir daquele momento, fossem tomadas, pelo soberano, em matrimônio. Astuciosa, Scherezade, por meio do relato do prazer, se esquivava da morte e se rende ao prazer de narrar.

Segundo Werneck (s/d.), ainda que Scherezade se dedique à satisfação pela blasfêmia e pelo perverso,

as histórias que narra são impregnadas de uma espécie de erotismo sagrado, que parece ter sido retirado diretamente do Cântico dos Cânticos, onde os amantes se consomem e se embriagam na celebração de si mesmos. Por meio de suas histórias, o Livro das noites do Oriente forneceu-nos um legado inesgotável de imagens, que hoje já não se separam, antes se confundem, com nossas mais secretas fantasias. (WERNECK, s/d.).

Ferreira (2013) afirma que os contos das *Mil e uma noites* são, por meio da voz narrativa de Sherazade, permeados por *mujun*¹⁰ e instauram uma obra que poderíamos rotular como uma autêntica exaltação ao erotismo e, por conseguinte, ao prazer - ao

¹⁰ De acordo com Ferreira (2013), o *mujun*, em suas origens, era uma atividade social muito específica e considerada excêntrica ao Ocidente; uma recreação lúdica e alegre, promovida por um grupo de pessoas agregadas com a finalidade de usufruir os deleites da vida e, principalmente, de relatar cenas e práticas de teor erótico. O termo *mujun* passou a designar um gênero literário árabe, de feição erótica e procedente da oralidade. Com o passar do tempo, o termo evoluiu mais e, em determinada época da história, converteu-se em sinônimo de amor erótico.

deleite daqueles que são personagens das histórias narradas e ao deleite não menos acentuado daqueles que ouvem as narrativas de prazer vivenciadas por outros:

Sherazade nos apresenta todas as suas faces e o percebemos em todas as gradações que compõem sua vasta gama de tons eróticos. Se as *Mil e uma noites* são, na literatura árabe, um monumento ao *mujun*, com toda justiça, elegemos Sherazade como a mais astuciosa das *maginat*, ou seja, aquela que conta o *mujun*. No momento em que a pequena assembleia formada por seu real esposo e por sua irmã se reuniam nos apartamentos da rainha, assistimos a um delicioso desfile de longas noites de histórias, e de longas histórias povoadas de erotismo. [...] E assim não poderíamos citar aqui o número de cenas que povoam as *Noites* sem criarmos sessões de *mujun*. Ele coroa os momentos de erotismo mais refinados e mais ousados, passando pela primeira cena deste conjunto de contos até a noite de núpcias da própria Sherazade. (FERREIRA, 2013).

Assim como *As mil e uma noites*, os contos que integram a obra *Decameron*¹¹ ou *Decamerão*, escritos por Giovanni Boccaccio, entre os anos de 1348 e 1353, reportam-nos ao erotismo. Nessa coletânea, há o relato de como dez jovens (três rapazes e sete moças) se reúnem, no período da peste de 1348, na basílica de Santa Maria Novella, em Firenze, na Itália, e resolvem sair da localidade, a fim de se distanciarem do flagelo.

Depois de definirem o distanciamento daquele lugar que se decompunha - ícone de um *locus horrendus*, isento de encantos -, os jovens, agora emigrados em um cenário arcádico e campestre - em um *locus amoenus* -, relatam, todos os dias, de acordo com a ordem de um rei ou de uma rainha, dez narrativas, algumas com temáticas diversificadas. Dessa forma, durante o período vespertino, sob intimidação do Anjo da Morte, são anunciados os relatos, criados a partir do desejo de excomungar Thanatos - que, na mitologia grega, era a personificação da morte - e evocar o amparo de Eros.

As narrativas de *Decameron* reúnem - entre outros motes que evidenciam a vida libidinosa e afetiva das camadas menos abastadas da população e do baixo clérigo, durante o século XIV, na Itália -, aventuras de esposas que ludibriam os cônjuges; mulheres que abandonam os esposos com a finalidade de assumir um relacionamento com outras pessoas; homens que zombam de amigos para seduzir as mulheres desses; sacerdotes que desonram virgens; e madres que exercem relações sexuais nos âmbitos internos e externos à Igreja.

Com organização influenciada pelo *Decameron*, a compilação de narrativas - sendo duas em prosa e vinte e duas em verso - denominada *Os Contos de Cantuária* ou

¹¹ O título significa “[livro] dos dez dias”. A obra é designada, por alguns críticos, como uma coletânea de novelas.

The Canterbury Tales, é composta a partir de 1387, por Geoffrey Chaucer. As histórias, que mantêm um elo entre si, são narradas, cada uma, por um peregrino de um grupo de pessoas que viaja de Southwark, um dos bairros de Londres, à Catedral de Cantuária, viagem essa com o intuito de contemplar o túmulo de São Thomas Becket.

As personagens dos contos são muito diversificadas e simbolizam classes sociais diferentes; a temática é, semelhantemente, diversa, composta por fatos inesperados, por excertos clássicos e por preceitos morais referentes à época e aos hábitos da população inglesa do século XIV. Algumas narrativas são permeadas por erotismo, a exemplo de o “Conto do Moleiro”, o qual relata as aventuras amorosas e adúlteras de um moço estudante chamado Nicholas, o Galante.

Posteriormente, no final do século XVIII e início do século seguinte, desponta Marquês de Sade, que introduziu em suas narrativas o terror sexual, conforme anuncia Bataille (1987):

Sade consagrou intermináveis obras à afirmação de valores inadmissíveis: a vida era, segundo ele, a busca do prazer, e o prazer era proporcional à destruição da vida. Dito de outra maneira, a vida atingia o mais alto grau de intensidade numa monstruosa negação de seu princípio (BATAILLE, 1987, p. 170).

As personagens dessas obras, principalmente os heróis, acreditam que o prazer genuíno esteja intimamente relacionado à dor, sendo que alguns protagonistas atingem o ápice do prazer, durante o ato sexual, a partir do sofrimento do outro:

A violência verbal de Sade me interessa, embora as situações que ele evoca me repugnem; acharia bom que fossem postos fora de combate os energúmenos que ele escolhe como heróis e que cometem por prazer os crimes mais abjetos; eu os aceito somente porque me conduzem ao limite extremo do imaginário. Não se pode ir mais longe no horror sexual do que ele o fez em pensamento. A atuação do escritor fascina mesmo quando se reprova sua libertinagem destrutiva (ALEXANDRIAN, 1994, p. 204).

Em determinados períodos, ao longo da história, os contos com teor erótico foram consentidos e inclusive incitados visto que se manifestavam abertamente aos leitores, que se entretinham sem acanhamentos. Em outros momentos, essa literatura foi reprovada e hostilizada, acarretando a publicação clandestina de certas obras por parte de alguns autores.

Verificamos também que, em sociedades patriarcais, os contistas conseguiram maior liberdade para desenvolver uma tradição de literatura erótica do que as mulheres

escritoras, cujas narrativas apresentavam um caminho apontado para a própria emancipação feminina, para o afastamento de tabus e para a obtenção de direitos enquanto cidadãs. Os contos de autoria feminina que apresentavam um cunho erótico vão obtendo seu espaço à proporção que os direitos das mulheres vão sendo alcançados.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1993), existe um:

Crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura infantil juvenil e a da “negritude”. Muito mais que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno mais amplo: a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes (COELHO, Nelly, 1993, p. 11, grifo da autora).

O indispensável, para a autora, é descobrir, afastar do desconhecimento e da discriminação a narrativa criada por mulheres: “Não se trata de saber se a literatura ‘feminina’ é melhor ou pior que a ‘masculina’ (pois isso não teria nenhum sentido...), mas sim descobrir *o que* ela é, *como* se constrói e *por que* trilha determinados caminhos” (Ibidem, p. 12, grifos da autora).

No Brasil, no que se refere à tradição literária do século XX, as narrativas femininas se fizeram observar compondo três épocas, cada qual com suas peculiaridades e novidades artísticas.

A primeira fase ocorre entre as décadas de 1930 e 1940, variando entre a inclusão ao sistema literário e a indagação quanto aos padrões consagrados. Dessa forma, de acordo com a perspectiva de Nelly Novaes Coelho (1989), nas narrativas pioneiras dessa conscientização, “temos nas heroínas a constatação, entre resignada e melancólica, do bloqueio imposto pela tradição patriarcal à liberdade de escolha de sua própria vida. Frustração amorosa. Tentativa de valorização da capacidade intelectual da mulher. Irrealização sentimental” (COELHO, Nelly, 1989, p. 06). Como exemplo dessa conjuntura, podemos citar as autoras Rachel de Queiróz com a obra *O Quinze*, publicada em 1930, e Lygia Fagundes Telles com a coletânea de contos *Praia Viva*, de 1944.

No tocante à inovação literária, podemos mencionar que, nos contos, passou a ser utilizado um discurso mais espontâneo, com influências do jornalismo e do cinema. A linguagem, mais sucinta, compõe obras que apresentam uma ruptura em relação à sequência temporal que demarcava as narrativas tradicionais. Entretanto, conforme salienta Nelly Novaes Coelho (1989, p. 06), perduram nesses textos, até então, “a

resignação ou o endosso à imagem feminina que a sociedade romântica consolidou e impôs como definitivo padrão de comportamento. O amor ainda é eixo”.

A segunda fase ocorre nos decênios de 1940 e 1950, na qual surge o genuíno rompimento com os fundamentos tradicionais, período esse em que se verifica, nos contos, uma experiência existencialista e uma representação feminina feita a partir de novos moldes.

A busca de um novo conhecimento do mundo entra na literatura. E na literatura feminina essa busca tem início mesclada com a busca de si mesma. Na esteira do pensamento fenomenológico, que está na base do existencialismo, busca-se, para além das formas consagradas e já estereotipadas, uma nova maneira de ver, de saber, de viver, de fazer (COELHO, Nelly, 1989, p. 07).

Nessa fase, a representação feminina, portanto, está associada à descoberta da mulher enquanto sujeito. Clarice Lispector foi uma escritora que inaugurou esse momento. Nos contos da autora observamos a presença do erotismo relacionado à estrutura descontínua da narrativa, manifestando a inexistência de certezas das personagens, além de exibir protagonistas mulheres dotadas de natureza ambígua, divididas entre sentimentos contraditórios.

A terceira fase da escrita feminina começa na década de 1960, momento a partir do qual o estilo e a temática dos contos se ampliam ainda mais e “O amor deixa de ser o tema absoluto para ceder lugar [...] ao ludismo da invenção literária; às fantasias intertextuais; à metafísica; à redescoberta dos mitos; ao erotismo” (Ibidem, p. 10).

Percebemos que, ao longo da trajetória do conto e, mais especificamente, do conto produzido por mulheres no Brasil, o erotismo integra um via reflexiva com o propósito de que a voz da mulher seja capaz de se associar contra a intolerância e interdições, tabus relacionados à sexualidade e à condição social da mulher.

A obra produzida por Clarice Lispector e por Lygia Fagundes Telles também apresenta essa vertente reflexiva. Nos contos das escritoras, as personagens femininas manifestam, habitualmente, descontentamento e incompletude. O erotismo problematiza, nesses textos, o papel social da mulher, além de direcionar as personagens ao conhecimento interior, à tentativa de compreensão de si mesmas, ao prazer da experimentação do erótico e ao deleite de ser.

2. UM OLHAR ACERCA DO EROTISMO NOS CONTOS CLARICEANOS “FELICIDADE CLANDESTINA” E “AS ÁGUAS DO MUNDO”

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização.

(Clarice Lispector)

2.1 A escritura de Clarice Lispector

Escrever sobre Clarice Lispector e analisar a obra da autora significa imergir nas profundezas do ser, até ao território no qual a palavra parece não ser mais capaz de alcançar o pensamento - região mais recôndita, território de limites, terra de fronteiras entre o dizível e inexprimível.

Inúmeros estudos biográficos sobre a autora foram realizados. Em um deles, Nádia Battella Gotlib (2008), uma das referências mais relevantes para as pesquisas com relação a Clarice Lispector, publica fragmento redigido pela escritora no qual essa elucida o próprio princípio de trajetória de vida:

E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade. (GOTLIB, 2008, p. 34).

Tanto na obra *Fotobiografia* (2008) quanto em *Clarice: Uma Vida que se Conta* (2010), Gotlib procura abordar, com riqueza de detalhes, o percurso de vida da escritora: o nascimento no seio de uma família judia, de origem russo-ucraniana; o deslocamento dessa família ao nordeste brasileiro na década de 1920; a mudança da autora para a cidade do Rio de Janeiro dos anos 1935 a 1977, época que engloba inclusive o intervalo de quinze anos em que residiu no exterior, acompanhando o esposo, que exercia funções diplomáticas.

Gotlib procurou esboçar, ainda, nas referidas obras, contextos dos países em que Clarice Lispector habitou: a Itália, no período da Segunda Guerra Mundial; a cidade de

Berna, de meados dos anos de 1940 a 1950; a parte localizada ao sul da Inglaterra, nos seis primeiros meses do ano de 1950; a região próxima a Washington, local em que residiu de 1950 a 1959, até retornar ao Rio de Janeiro, acompanhada de seus dois filhos, Pedro Lispector Valente e Paulo Lispector Valente, momento em que se encontrava já separada do esposo.

Biografar Clarice Lispector, para Gotlib (s.d., p. 187),

é enfrentar não só os deslocamentos no espaço pela busca constante de algo que se esvai, inatingível, nem os imprevistos e contradições do despiste cultivados pela arte da dissimulação, mas é enfrentar os desdobramentos sucessivos das histórias da própria biografada, que parece - quem sabe ficcionalmente? - cultivar imagens de si, em múltiplas figurações, a tal ponto que até a proposta autobiográfica também se dilui. (GOTLIB, s.d., p. 187).

Na fortuna crítica delineada por Gotlib (s.d.), percebemos que a proposta de análise dos escritos e o próprio empreendimento biográfico sobre Clarice Lispector é algo que se dissipa e fluidifica porque se apresenta, paradoxalmente, como um projeto inatingível: “Biografar Clarice é também aceitar o desafio desse duelo, ao desbravar sucessivas camadas de profundezas do outro, espaço sem redenção, onde se encontra, contudo, o milagre da vida que resiste [...]” (Ibidem, p. 189).

Clarice Lispector é um dos nomes mais significativos da literatura brasileira¹², e, ao lado de João Guimarães Rosa e Machado de Assis, possivelmente é um dos mais constantes em antologias literárias no Brasil e no exterior. Alguns escritos da autora são tidos como gênese para o processo de composição de formas artísticas teatrais e cinematográficas, a exemplo, o longa metragem *A hora da estrela* (1986), com direção de Susana Amaral.

Já a partir de sua estreia no panorama literário, com o romance *Perto do Coração Selvagem*, de 1944, Clarice Lispector compôs uma obra expressiva, que refletiu um rompimento com os moldes narrativos correntes na metade do século XX, porquanto ultrapassou modelos linguísticos e literários, o que aponta o crítico Antonio Candido (1977), a partir do primeiro contato que teve com a obra da escritora:

Tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector [...]. Com efeito, este romance é uma

¹² Clarice Lispector é autora de uma vasta obra que abarca romances, contos, crônicas, novela, artigos de jornais, literatura infantil, além do trabalho realizado como tradutora de contos, artigos e de escritos ligados a outros gêneros. A escritora recebeu, ao longo da vida, inúmeros prêmios.

tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a se adaptar a um pensamento cheio de mistério, para a qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1977, p. 127).

Outro crítico que igualmente enfatiza a excentricidade da obra de Clarice Lispector e se caracteriza como significativa referência para analisar a recepção crítica da escritura clariceana é Milliet (1982), que ressalta a habilidade da escritora em conceder existência aos vocábulos, incutindo-lhes um significado distinto dos exibidos na linguagem habitual. Perante a composição de narrativas introspectivas, Milliet (1982, p. 32) afirma: “[...] pela primeira vez um autor penetra até o fundo da complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques.”.

Ainda no decênio de 1940, Álvaro Lins (1963) identifica o romance *Perto do Coração Selvagem* como arte feminina, bem como alega que a escritora, apesar de não suprimir o realismo de seu fazer literário, concilia uma sensibilidade poética à atividade de análise do sujeito. Compondo o que Lins (1963) enfatiza como a inaugural prática, no Brasil, do romance lírico composto por Virginia Woolf e James Joyce, Lispector oferece um modo característico em retratar a realidade, com “[...] caráter de sonho” (LINS, 1963, p. 188), perspectiva que ele nomeia de realismo mágico, no qual as fronteiras entre inventividade e ocorrido são sutis e vagas.

Em virtude da publicação dos volumes de contos e de outros romances da autora, a crítica literária da obra clariceana aumenta, a partir dos anos de 1960 e 1970, e diferentes perspectivas passam a ser analisadas. Massaud Moisés (1989), acerca da criação artístico-literária de Clarice Lispector, pontua:

Tratando de vários assuntos, “ao correr das palavras”, focalizando temas colhidos no dia-a-dia, surpreendendo no “outro”, ser humano ou bicho, ou na paisagem, seus motivos para a conversa habitual com os leitores – Clarice Lispector fala sempre de si própria. [...] Sucede que a inflexão, a tonalidade, é tão sui generis que levanta dúvidas acerca do caráter cronístico destes textos. Clarice Lispector fala de si como se continuasse a criar ficção, expõe-se na vitrina do jornal como se palmilhasse mundos imaginários: crônicas de uma ficcionista, antes de tudo, e de uma ficcionista centrada no “eu”. (MOISÉS, 1989, p. 453).

A dificuldade quanto a uma categorização hermética de gêneros, em relação aos textos de Lispector, além da natureza de profundidade presente nas obras da autora, já aparece, então, apontada pela crítica.

No tocante a essa exteriorização do sujeito, do “eu”, é interessante notar a reincidência com que esse vocábulo é redigido no trabalho de Massaud Moisés (1989) a respeito da obra de Clarice Lispector:

No espelho das crônicas se projeta a personagem única, ou predominante, da ficção da autora: ela própria. Romances do “eu”, contos do “eu”, eis o que são as suas obras: fictício ou construído, suposto ou imaginário, “verdadeiro” ou “real”, não importa, é o “eu” da ficcionista a personagem central (heroína? anti-heroína?) de suas narrativas. As crônicas desenham, presumivelmente, um “eu” civil, mas quando o cotejamos com o “eu” dos romances e contos, verificamos que é o mesmo “eu”. Tudo se passa como se a escritora somente tivesse o “eu” da sua fantasia. [...] Aqui deparamos um “eu” que, ainda quando aparentemente empírico, se patenteia imaginário, um “eu” inventado. (MOISÉS, 1989, p. 460).

Nas décadas de 1980 e 1990, o lançamento de periódicos, no círculo acadêmico, também aumenta o acervo crítico referente à obra clariceana. No ano de 1989, um exemplar da revista *Remate de Males* é destinado à escritora. Fitz (1989), no artigo “O lugar de Clarice Lispector na história da Literatura Ocidental”, certifica as particularidades da produção da autora, além das transformações que sua escritura gerou não somente na literatura brasileira, assim como no contexto internacional.

Fitz (1989) salienta três princípios aos quais os textos clariceanos se vinculariam, sendo o primeiro o da narração lírica. O segundo princípio estaria relacionado à propensão fenomenológica, como se verifica, por exemplo, em: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse.” (LISPECTOR, 1984, p. 58). A partir desse segundo princípio - que abrangeria autores como Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Jorge Luis Borges - a autora analisaria a existência humana, representando a identidade do sujeito como um objetivo impossível de ser alcançado. A terceira tendência seria a escrita feminista, conforme a qual seus textos são, constantemente, explorados.

Bailey (2007), em análise à fortuna crítica acerca da obra de Clarice Lispector, afirma que a extensa e permanente crítica literária clariceana tem apresentado como aspectos centrais de análise a elaboração formal e a feição narrativa, avaliados como insólitos e peculiares; o âmbito do feminino, as personagens mulheres, o traço feminista (explícito ou implícito) da obra; além da perspectiva filosófico-existencial dos escritos.

Desde Antonio Candido (1977), o acervo crítico da escritora não deixa de enfatizar o caráter de profundidade e a sondagem ao universo interior das personagens, como nos evidencia Bailey (2007), em um dos seus escritos:

Desde seu primeiro livro, Lispector questiona a capacidade de expressão da linguagem e, ao reconhecer os limites que a palavra impõe ao desejo de conhecimento, autoconhecimento e comunicação com o Outro, procura transgredir tais limites. Esse processo de transgressão é contínuo e sempre incompleto: a palavra invariavelmente cai aquém das possibilidades e do desejo do Sujeito. Desse modo, a sondagem psicológica do sujeito, assim como a percepção de si e da realidade, ocorre mediante a problematização da linguagem, entendida esta sempre como insuficiente e imperfeita. (BAILEY, 2007, p. 11).

Constante nos contos e romances da escritora, essa prospecção interior, resultante de momentos inseridos na mais despretensiosa rotina das personagens, é analisada também por Helena (1962, p. 26) - “[...] os livros de Lispector inserem estas questões no cotidiano de seres geralmente perdidos em suas próprias indagações para as quais o ludismo de linguagem do narrador funciona como forma intensa de penetração no mundo do inconsciente.” - e, de maneira lírica, por Cunha (2012): “[...] Clarice revela um tecido retalhado de experiências dolorosas e contundentes, farrapos magoados sob a plácida superfície do cotidiano solitário.” (CUNHA, 2012, p. 51).

O crítico Fábio Lucas (1976), ao investigar o conto de Clarice Lispector, afirma que essa narrativa oferece, essencialmente, a cada texto, uma densa dimensão ontológica, que nutre o desenvolvimento das personagens em suas condições peculiares. As intrigas acerca do ser constituem a trama da natureza humana, atravessando contrastes e indefinições. A autora sonda a debilidade dos indivíduos perante a obrigação inexorável da existência. Esse referido horizonte de busca, de acordo com Fábio Lucas (1976), seria abordado em várias obras, em contos que se mesclam a crônicas, a considerações e a esboços, a exemplo de *Felicidade clandestina*, *A Legião estrangeira*, *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite?*.

Os contos clariceanos, segundo Benedito Nunes (1995), convergem-se em um fato central que lhes valem de núcleo e que representam uma situação da vivência interna das protagonistas, que, por intermédio de uma contemplação súbita, afastam-se do mundo cotidiano e saem à procura de autoconhecimento.

No conto “Amor”, lançado, em 1960, na obra *Laços de Família*, a protagonista Ana, depois fazer as compras de casa, encontrava-se serenamente retornando ao lar, até

sua paz ser estremecida, em determinado momento do dia, quando, em uma paragem do bonde, defronta-se com um cego mascando gomas, fato que a deixa perturbada e aflita, por violar o cotidiano da personagem. Surge, assim, um angustiado embate entre o ser e o mundo, conflito simbolizado pela náusea:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 1998b, p. 23).

Verifica-se que, com início em *Laços de família*, essa experiência súbita das protagonistas está relacionada a um processo de procura de identidade das personagens femininas que, em conflitos, vão produzindo uma série de transformações, a fim de atingir a libertação das restrições sociais. Nesses textos, percebe-se que as mulheres compõem um discurso de mudanças de vida e, paulatinamente, vão analisando a si mesmas, o que possibilita uma provável emancipação de sua conjuntura. O discurso das protagonistas representa a busca de um indivíduo, uma forma de transcender as fronteiras, o determinado.

Esse desnudamento do ser leva o narrador, em diversos momentos, a questionar o processo de escritura, no qual escrever é uma indagação - de si; do outro; do ser e de todos os seus abismos; e do próprio ato narrativo; -, como se verifica, por exemplo, em uma passagem da obra *Um Sopro de Vida* (1999a):

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Nesse vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (LISPECTOR, 1999a, p. 13).

De fato, é por meio dessa concepção de profundidade em relação aos escritos que se torna mais acessível interpretar a arte clariceana. Lispector nos faz contemplar o que Merleau-Ponty (1980) intitula de razão do mundo estético, que apresenta no corpo e na linguagem a descoberta sinalizadora de um ente pré-reflexivo, o ser humano, permanentemente inferior e à frente dos princípios e do pensamento:

A linguagem é, pois, este aparelho singular que como nosso corpo, nos dá mais do que pusemos nela, seja porque apreendemos nossos próprios pensamentos quando falamos, seja porque os apreendemos quando escutamos outros. [...] O que há de risco na comunicação literária, e de ambíguo, irredutível à tese em todas as grandes obras de arte, não é um delíquio provisório, do qual se pudesse esperar eximi-la, mas o esforço a que se tem de consentir para atingir a literatura, ou seja, a linguagem a explorar, que nos conduz a perspectivas inéditas em vez de nos confirmar as nossas. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 122).

Percebemos que, na escrita de Clarice Lispector, a aproximação e o acesso aos espaços mais profundos das personagens só é possível por meio do procedimento estético da autora como experimentadora da linguagem e de símbolos que irrompem no cotidiano. Esses símbolos dão ao dia-a-dia novo formato: “Fendas internas, cortes existenciais; descompassos sociais e psicológicos acompanham a palavra, concretizada pelas dores e configuração de uma fala substantiva que não mais separa o conteúdo do cotidiano daquele cotidiano de conteúdo lírico e poético.” (CUNHA, 2012, p. 58).

Igualmente, Olga de Sá (1979), em vários momentos, aponta um “choque”, uma “estranheza” provocada pela escritura de Clarice Lispector: “A metáfora estranhada, oposta aos lugares-comuns, constitui um momento privilegiado na escritura de Clarice Lispector.” (SÁ, 1979, p. 112), autora cuja obra “tem de violentar a lógica da linguagem, fertilizar-lhe o despojamento, preencher-lhe o esquematismo. Tal processo repercute na adjetivação, que não poderá ser objetiva, definidora, mas será antes subjetiva, para traduzir uma emoção mais rica.” (Ibidem, p. 31).

Dotado de um léxico comum, “[...] o texto de Clarice Lispector costuma apresentar uma ilusória facilidade.” (HELENA, 1962, p. 38). Nos escritos, as imagens retratadas, com constante e excessivo lirismo, convergem-se para vegetais, animais, itens domésticos e contextos diários, todavia

[...] que não se engane o leitor. Em poucas linhas será posto em contato com um mundo em que o insólito acontece e invade o cotidiano mais costumeiro, minando e corroendo a repetição monótona do universo de homens e mulheres de classe média ou mesmo o de seres marginais. (Idem).

Os mecanismos estéticos presentes nos textos clariceanos, no intuito de representar a vida e as diversificadas percepções do ser humano, de acordo com Olga de Sá (1979), sujeitam os vocábulos a uma permanente condensação de significados, “não por força de agentes exteriores, mas pela própria dinâmica interna de sua escritura.” (SÁ, 1979, p. 169).

Nesse processo de composição, para Benedito Nunes (1973), sempre prevalecerá a interrogação, isto é, o não dito, o inexprimível do texto, como afirma, igualmente, Kadota (1997, p. 39): “A escritura de Clarice Lispector trabalha também com o intervalo, representado pelo silêncio, mediador entre a busca existencial e a tentativa de compreensão dos elementos sociais que determinam os comportamentos humanos [...]”.

Investigando a linguagem da autora mediante esse ângulo, percebemos que tal linguagem se harmoniza nesse espaço porque não se resigna ao universo das normas de decodificação em que se sustenta nosso pensamento – pensamento esse formado por um esquema de tempo e de espaço definidos e que considera que o espaço terreno se exhibe como algo próprio proposto ao ser humano. A linguagem da ficção clariceana não se emolda em limites predeterminados; ela perturba os espaços prontos, rompe a organização, impacta estruturas, tornando o leitor hesitante diante do novelo do texto e impelido a perceber o não dito dos escritos.

Nesse caminho, podemos declarar que a escritura de Lispector é transgressora. Ao tentar exprimir o impossível, a autora confere a seus escritos um fluxo, originando o permanente movimento das personagens e estabelecendo que eles se encontrem novamente e, igualmente, se distanciem.

Em tal processo, ao mover a obra compreendida como ilustração escrita, a escritora efetiva a prática de transgressão. A transgressão, segundo Bataille (1987), é uma experiência que conduz ao limiar, que ratifica o indivíduo limitado, sem, contudo, determinar contradições de significação, sem diferenciar em relação a positivo e negativo. As concepções de transgressão e de limite são usadas por Bataille (1987) a fim de analisar o erotismo enquanto energia e esperança de vida, enquanto soberania da transgressão do êxito em relação ao interdito.

O teórico francês declara que somente por meio da literatura o erotismo é capaz de ser transportado à fronteira do possível, o que nos faz pensar, assim, no elo essencial entre transgressão e literatura. Dessa forma, abordar o erotismo, sinalizar a temática nas obras clariceanas é confrontar-se com o literário, com a ocorrência da sua expressão.

Sobressai-se, na obra da escritora, uma experiência que vai sendo gerada paulatina e mutuamente, situação em que autor, personagem e leitor se conciliam em

um tipo de procura imoderada a favor da essência da vida e da morte, busca que norteia a condição humana.

Quase permanentemente essa busca ocorre por meio do desejo. Na literatura de Clarice Lispector habita um erotismo que se avança “além do princípio do prazer” e atinge a fruição, do modo que proferiria Barthes (1987, p. 21) visto que “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. Em seus escritos, a autora sinaliza a potência de Eros, uma energia formadora que se reverte em vitalidade e força, na procura de contiguidade e plenitude.

A linguagem utilizada na composição da escritura clariceana reflete uma sensibilidade, uma percepção ligada não somente ao narrar do real, mas ao descrevê-lo, ao senti-lo nas suas mais diversas conformações e profundezas:

Em relação à complexidade do realismo de Clarice Lispector, o efeito do real é sugerido e obtido não só através de um jogo sutil entre os níveis da narração, mas também pelo *insight* poético que substitui a narrativa do “fato” (do mesmo modo que discute a suposta fixidez das essências estáveis, imutáveis e universais), pela captação de impressões. (HELENA, 1962, p. 37).

A escritura de Lispector ao revelar, com frequência, uma temática assinaladamente existencial - “Muitos de seus registros específicos estão intimamente ligados [...] a certos tópicos da filosofia da existência, e mais particularmente ao existencialismo sartreano.” (NUNES, 1973, p. 96) -, é permeada por um método no qual o conto se sujeita, segundo Olga de Sá (1979), a uma ordem estrutural apta a romper com as noções naturalistas sobre o gênero. Nessa concepção, o conto pode ser constituído meramente por um simples relato, por um “flash” ou por um monólogo.

Observamos, na escrita de Clarice Lispector, como uma das principais particularidades do gênero conto, o fato de as narrativas certificarem a desagregação do sujeito que (se) relata, isto é, que se empenha, no processo da narrativa, de se desnudar por meio da linguagem: “Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao Eu sem máscaras, tendo como horizonte existencial e místico [...] a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo e a vivência da coisa, indizível e silenciosa”. (NUNES, 1973, p. 155).

No que se refere à constituição das protagonistas dos contos de Clarice Lispector, podemos afirmar que elas vivem social e psicologicamente enclausuradas. A

existência, no conto, da protagonista, presume, na maioria das vezes, a carência de um antagonista, visto que as histórias desse gênero não dispõem de tempo de relato para situar no enredo uma profusão de personagens, senão como simples coadjuvantes. Entretanto, existe, nos contos da autora, um antagonista metafórico. Não sendo constituído por um personagem em si, esses antagonistas no texto clariceano apresentam ligações com elementos sociais e históricos que os abrangem e abrangem os temas narrativos.

Dessa forma, o antagonista é representado pela circunstância psicológica e social das personagens; pelo vácuo existencial; pela delegação de poder do homem em comparação com a mulher; pela ausência de evasão da esfera da impessoalidade; e pelo desejo inalcançável, nos âmbitos sexual, de identidade e de liberdade. Esse conjunto de elementos encontra-se em permanente oposição aos personagens principais dos contos clariceanos, especialmente àqueles que possuem como figuras centrais as personagens femininas.

Percebemos, ao longo deste estudo, que Clarice Lispector gerou um fazer literário singular. Com obras assinaladas por especificidades e por novidades linguísticas que renunciavam sentidos convencionais, o ato de escritura de Lispector, ofício e engenho, procurando dar vivência ao não dito, rasga no céu da escritura uma fenda na qual são vasculhados os escombros e os prazeres das personagens.

2.2 “Felicidade clandestina”: desejo e erotismo

O objeto do desejo se apresenta como um objeto salvo das águas do amor.

(Jacques Lacan)

Vários contos que compõem a obra *Felicidade Clandestina* foram publicados inicialmente como crônicas no *Jornal de Brasil*. Os críticos, na época, hesitaram em conceituar esses textos como crônicas ou contos, não depreendendo, então, que a índole segmentária da escrita de Clarice Lispector constitui o elemento medular de sua produção. Dessa forma, a fragmentação, o feminino e suas configurações, e o próprio processo de escrita, nos textos da autora, acarretam, por vezes, obstáculos a uma classificação hermética de gêneros.

Saborear a obra de Clarice Lispector aproxima-se de se inserir em uma teia, cujo tecido, composto por fios que se enovelam, acabam por circundar o leitor na tessitura. A autora, a partir da obra *Perto do Coração Selvagem*, de 1944, causou surpresa à crítica elaborando não uma escrita do prazer, que oferece prontamente ao leitor o que ele deseja, todavia, uma escritura do gozo que provoca incômodo e desabriga esse leitor, instigando-o na produção de novas perspectivas, como preconizava Roland Barthes (1987).

Com grande parte das narrativas registradas em primeira pessoa, vários contos da obra *Felicidade Clandestina* reconquistam, a partir de um panorama memorialista da mulher adulta, as sensações e pensamentos da narradora, em uma época em que essa era garota, aos oito e nove anos de idade, moradora da cidade de Recife.

O conto “Felicidade Clandestina” é relatado em um tom confessional, por uma narradora adulta, que rememora momentos de sua infância, marcados pela busca da obra de Monteiro Lobato, *Reinações de Narizinho*.

No conto de Lispector, a ânsia da narradora em busca dessa narrativa não é aleatória. Em *Reinações de Narizinho*, as histórias desenrolam-se no Sítio do Pica-Pau Amarelo, ambiente no qual as personagens, principalmente Narizinho e Emília, vivenciam suas aventuras extraordinárias, instigadas pela vontade de viver. Os fatos ocorrem entre a fantasia e o universo real das personagens, gerando uma sensação de que tudo é possível. Dessa forma, a própria relação intertextual construída em “Felicidade Clandestina” nos remete a um local de sonhos, de devaneios, de fantasias e de desejos que podem ser vivenciados.

No conto “Felicidade Clandestina”, percebemos o sofrimento moral coagido à narradora pela filha do proprietário de uma livraria, sendo aquela impossibilitada de comprar a obra desejada: “Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia. Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa.” (LISPECTOR, 1998a, p. 09).

Essa conduta degenerada da menina nos é apresentada aliada a seu aspecto físico, que diferia da fisionomia da narradora e das outras garotas do colégio, cujos portes eram diretamente contrários à sua imagem:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto todas nós ainda éramos achatadas [...] Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. (Idem).

A obra desejada é sensualmente relatada como “um livro grosso, meu Deus, para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o.” (Idem). Para a narradora do conto, o livro é o artefato de desejo - algo “completamente acima de minhas posses.” (Idem)¹³ - e para conseguir o empréstimo da obra não há barreiras: “eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam” (Idem).

Na investida de definir o termo *desejo*, Di Giorgi (2002) recupera diversos vocábulos latinos por meio dos quais o termo transitou no decorrer da história. A palavra alemã *Wunsch* denota entendimento relevante na fundamentação psicanalítica freudiana e apresenta como lexema *ven*, que, advindo da modalidade clássica do Latim, significa, em primeira instância, desejo - com significação genérica - e, posteriormente, prática sexual. Ainda de acordo com Di Giorgi (2002), o verbo latino *desiderare* gerou o termo português *desejar*.

J. Laplace e J-P. Pontalis (2001, p. 159), no exemplar *Vocabulário da Psicanálise*, traçam, de forma elaborada, um panorama acerca das delimitações do que consistiria o desejo:

a definição [...] (de desejo) refere-se à vivência de satisfação após a qual a imagem mnésica de uma certa percepção se conserva associada ao traço mnésico da excitação resultante da necessidade. Logo que esta necessidade aparece de novo, produzir-se-á, graças à ligação que foi estabelecida, uma moção psíquica que procurará reinvestir a imagem mnésica desta percepção e mesmo invocar esta percepção, isto é, restabelecer a situação primeira da primeira satisfação: a essa moção é que chamaremos desejo; o reaparecimento da percepção é a “realização do desejo” (LAPLANCE; PONTALIS, 2001, p.159).

Nesse sentido, para os filósofos e psicanalistas franceses acima, a noção de desejo estaria intrinsecamente associada à noção de falta, de insuficiência. Esse entendimento está em consonância com a fundamentação teórica lacaniana, segundo a qual, de acordo com Kaufmann (1996, p. 119), “o desejo é entendido como ‘falta de seu

¹³ A circunstância de ter livros era, geralmente, na sociedade antiga, uma regalia de grupos financeiramente mais abastados.

objeto', não sendo apenas a representação sexual e imaginária da perda, mas uma maneira que o sujeito tem de se identificar com a perda.”.

Maria Rita Khel (2002), igualmente, endossa que

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

O conceito de desejo residiria, dessa maneira, na exiguidade. Desejar consiste em sentir a convicção da falta, a falta que integra o sujeito e o locomove continuamente.

No ensaio “Laços do Desejo”, Marilena Chauí (2002), a partir dos pressupostos teóricos de Espinosa, traça um esboço acerca do desejo, tendo como eixo basilar para a teoria o entrelaçamento entre desejo e memória, interseção essa na qual “a ligação mnésica estabelecida com uma certa percepção faz com que procuremos restabelecer a situação primeira da satisfação – e esse movimento chama-se desejo” (CHAUÍ, 2002, p. 25). Nessa orientação, o desejo estabelece a conexão descendente entre o sujeito e o seu Outro, na investida de plenitude.

Em “Felicidade Clandestina”, o desejo, na qualidade de falta, é manifesto: a garota anseia avidamente um objeto, o livro, que, em sua imaginação, seria capaz de preencher integralmente sua individualidade enquanto sujeito.

O desejo e o erotismo, consistindo-se em um ponto assinalado pela falta, pela privação, equivalem-se “aos espaços dos sujeitos mediatizados e orientados para a consecução do prazer, a supressão da necessidade, através de suas atuações, seus papéis, no espetáculo erótico”. (DURIGAN, 1985, p. 31). O processo de busca do livro, por si só, já dissemina um jogo de sedução. Na menina há o desejo de possuir a obra, em busca da completude.

Para Kehl (1988), “O desejo quer o repouso, o desejo quer o absoluto.” (1988, p. 476). A narradora necessita da corporeidade de um Outro, nesse caso, do livro, que é “rejeitado” para que ela nutra o deleite, prazer não somente fálico, porém integral.

Ao endossar que o texto é uma figura do corpo erótico, Roland Barthes (1987) afirma que o leitor, clandestinamente, observa o prazer do outro e entra no jogo de

perversão. Em posicionamento consoante, Lúcia Castello Branco (2004, p. 12) afirma que “a comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica”.

Assim, ocorre um processo de erotização da leitura que, segundo Zilberman (2001, p. 55), “decorre da circunstância de ser interpretada como uma passagem para o âmbito prazeroso, realizado, nesse caso, pelo imaginário”. Tal gozo que abrange a leitura é elucidado pela autora quando esta afirma que “o prazer que provoca envolve não apenas o cérebro, lugar da fantasia e do intelecto, mas igualmente o corpo e a libido” (Ibidem, p. 43).

Clarifica-se, no conto, a ânsia de a narradora portar esse objeto de leitura e condicioná-lo unido ao corpo. Já na dona do livro, existe o prazer, o “sadismo” (LISPECTOR, 1998a, p. 09), como a própria narradora nos diz - de não emprestar a obra.

A colega má oprime continuamente a amiga, produzindo uma espera de empréstimo nunca saciada – “Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer.” (Ibidem, p. 10) - e construindo um vínculo de dependência que só se encerrará na ocasião em que sua mãe perceber o acontecido e conceder a obra à menina desolada, que, cotidianamente, “batia à [...] porta, exausta, ao vento das ruas de Recife.” (Ibidem, p. 11).

A amiga, dotada desse modo corrompido, representa o Outro que assegura dissabores à menina leitora. Existe, pois, na filha do proprietário da livraria, um deleite em abdicar, em postergar o instrumento de prazer da narradora.

No conto, percebemos que a vítima apresenta total entendimento do tormento ao qual está sendo sujeita, todavia, confessa-se predisposta à tortura: “Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra” (Idem).

A protagonista deixa ser conduzida ao sofrimento para depurar a personalidade invejosa da amiga, que a contempla como uma pessoa que simboliza as outras garotas belas do colégio e que leva sozinha a culpa desse “infortúnio”. A retaliação da dona do livro efetua-se por intermédio do adiamento do desejo da narradora, momento em que a amiga má impede a protagonista de ter acesso à obra desejada.

Renato Mezan (1988), em uma obra de ensaios de Psicanálise, realiza uma abordagem significativa no que tange à discussão dos propósitos da inveja, afirmando que enquanto a finalidade da cobiça é apossar-se dos bens desejáveis, a da inveja é vedar outrem do que o satisfaz:

Em suma, Freud concordaria com a definição espinosana da inveja, segundo a qual ‘a inveja é o ódio na medida em que afeta o homem de tal maneira que se entristece com a felicidade de outrem, e, ao contrário, experimenta contentamento com o mal de outrem. (MEZAN, 1988, p. 80).

Na narrativa, a dona do livro exerce, em suas ações, uma postura integralmente invejosa em relação à colega, nos momentos em que sente prazer em provocar e testemunhar a tortura na amiga.

A expansão da satisfação sádica vivenciada pela possuidora do livro é obstruída por sua mãe, que verifica, bastante estarecida, como nos relata a narradora, o tormento psíquico ao qual a colega foi submetida:

Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler! E o pior para essa mulher não era a descoberta do que acontecia. Devia ser a descoberta horrorizada da filha que tinha. Ela nos espiava em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida. (LISPECTOR, 1998a, p. 10-11).

A mãe, metaforicamente, agindo tal como a Lei, cessa o prazer da filha. Unicamente dessa forma, a narradora logrou o livro tanto desejado e, mais satisfatoriamente ainda, “pelo tempo que [...] quisesse”, prazo que “o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer.” (Ibidem, p. 11).

Aqui, a posse, o domínio do produto, parece sobrepor-se ao próprio desejo, parece encenar-nos o entendimento de que aos desprovidos somente é legítima a propriedade fugaz - “[...] os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira” (Ibidem, p. 10), “Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do ‘dia seguinte’ com ela ia se repetir com meu coração batendo.” (Idem) -, a clandestinidade da felicidade e do prazer.

A representação frenética da menina torna-se conspícua: ao lograr o seu artefato de desejo, ela tenta, ao máximo, prorrogar o gozo. O fato de atingir o prazer na integridade é, para a narradora, algo utópico, razão pela qual a menina vai adiando a leitura do livro:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. (Ibidem, p. 11).

A conduta de ler dissimuladamente o livro confere ao ato um erotismo singular, um desejo ilícito, que deve ser postergado para que perdure. Gera-se, dessa forma, uma correspondência entre leitura e privação.

“Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim.” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). A sensação de felicidade é continuamente prorrogada em todo o conto, uma vez que, dia a dia, a narradora, após encher-se de expectativa, partia à procura do livro e regressava sem a obra, com as mãos ermas e com “as olheiras se cavando sob os [...] olhos espantados” (Ibidem, p. 10). A felicidade, simbolizada pelo alcance do livro, conta com época sinalizada para ocorrer, porém, com a constante ressalva de um novo subterfúgio que obstrui o tempo de experimentar a obra em seu domínio.

Enquanto a felicidade da garota má era “válida”, “lícita”, uma vez que ela era detentora da obra por meio da qual a colega era dominada, a felicidade desta, por contradição, constituía-se “clandestinamente”, de forma “illegítima”, “furtiva”, posto que é resultante da propriedade que não lhe confere.

Após obter o objeto desejado, o contato direto da protagonista com o livro gera um erotismo intenso, expresso por meio da utilização de palavras e expressões que nos remetem ao universo da sexualidade, tais como “livro grosso”, “duas mãos”, “comprimindo-o contra o peito”, “pudor” (Idem).

Freud (1996) atesta a existência de situações prazerosas na criança produzidas pela agitação mecânica do corpo, como nas brincadeiras de balanço. Em nota de rodapé, o teórico afirma que “Muitas pessoas lembram-se de ter sentido o impacto do ar em sua genitália, ao se balançarem, como um prazer sexual direto.” (FREUD, 1996, p. 190). No conto analisado, é criada uma imagem similar – “Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo [...] em êxtase puríssimo.” (LISPECTOR, 1998a, p. 12) –, em que a brincadeira de balanço com o livro gera um prazer a ponto de a narradora atingir o êxtase.

O prazer, o erótico, é o resultado da fusão dos corpos, segundo Baleeiro (1999, p. 111), “da perda momentânea da consciência de si, da entrega. Na essência da relação erótica está a busca do novo, do diferente.”.

No conto há a agregação da menina e livro, do sujeito ao objeto de desejo. Nesse sentido, a fusão do sujeito ao objeto desejado, rompendo os limites entre esse sujeito e o objeto e dissolvendo-os em um único ente, constitui o que George Bataille (1987) assegura ser a característica de reconhecimento entre poesia e erotismo.

O erotismo e a poesia da narrativa são expressos inclusive no excerto que segue o momento em que a narradora obteve o livro: “Meu peito estava quente, meu coração pensativo.” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Nessa passagem, o sentimento gerado na narradora é relatado por meio da descrição, lado a lado, da percepção física sentida - “Meu peito estava quente” - e da personificação - “meu coração pensativo”-, que intensificam a conotação do texto.

O conto é encerrado, magistralmente, com o seguinte enunciado: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.” (Idem). Nesse fragmento, existe uma investida de suplantação da vida infantil - cerceada e reprimida - em direção ao amadurecimento sexual, afirmação que também pode ser comprovada no excerto seguinte: “Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.” (Idem).

Observamos que existe, aqui, um processo de erotização infantil, apontando-nos que o desejo é algo tão poderoso que posiciona, lado a lado, a criança e o adulto. A palavra “menina”, ao ser substituída por “mulher”, imprime-nos uma sensação de mudança de estágios da vida, por meio de uma maturidade biológica e sexual. O livro, ao adquirir a condição de amante, expressa um erotismo revelador da relação carnal entre homem e mulher.

Bataille (1987) formula:

Se a união de dois amantes é o efeito da paixão, ela faz apelo à morte, ao desejo de matar ou de suicídio. A paixão é designada por um halo de morte. [...] É somente na violação - à altura da morte - do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é. Para o amante, o ser amado é a transparência do mundo. (BATAILLE, 1987, p. 20).

Na condição de narradora adulta, que rememora e se encontra na elocução, interpretar a escrita é tal e qual ser tida sexualmente por um amante absoluto, que presumivelmente a completaria.

Essa transfiguração do livro em amante gera, na narrativa, um erotismo clandestino, que intensifica o deleite da narradora, provocando uma sensação de que ela está realizando uma prática considerada proibida naquele estágio de sua vida.

Observamos, no conto “Felicidade Clandestina”, como ocorre o processo de desenvolvimento do desejo e como ele se manifesta nas ações e sentimentos das personagens. Erotismo e desejo integram, paralelamente, a constituição das personagens clariceanas. A literatura, na qualidade de arte da composição de vocábulos e expressões, relaciona-se perfeitamente a este intuito: representar, na teia da escrita, a trama da vida, o emaranhado de paixões e desejos que avassalam os seres.

2.3 Erotismo e autoconhecimento em “As Águas do Mundo”, de Clarice Lispector

“E sabe de algum modo obscuro que seus cabelos escorridos são de um naufrago. Porque sabe - sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano.”

(Clarice Lispector)

Com primeira publicação no ano de 1968, no *Jornal do Brasil*, o conto “As Águas do Mundo”, de Clarice Lispector, integrou, no ano seguinte, o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Posteriormente, foi divulgado em diferentes coletâneas de contos da escritora, fato que corrobora que, nos escritos de Clarice Lispector, a questão de definição de gêneros é sempre problemática.

O conto “As Águas do Mundo” nos é apresentado por meio de um narrador em terceira pessoa, onisciente, que relata o encontro de uma mulher com o mar, contato esse que não se constitui em um “simples jogo leviano de viver” (LISPECTOR, 1998a, p. 91). O encontro dos seus mistérios está condicionado à entrega, com confiança, de um ao outro.

A princípio, de um lado, encontra-se a mulher, e, do outro, o mar, dois seres ininteligíveis, segundo o narrador. A mulher é um ser exíguo, fato que a transforma em pobre e livre, como um cão negro que apareceu na praia. Ela é sozinha, enquanto o mar é vasto e não solitário, porque é salgado e grande, atributos que, de acordo com o texto,

conferem ao mar uma completude. Na narrativa, o oceano é concebido como uma entidade sublime e plena.

O mar, além de ser uma combinação de substâncias que provê e faz prosperar a vida, é um produto da ação do ambiente e do tempo, resultado formado por águas do mundo todo que se mesclam. As águas do mar são águas conhecedoras, que nos alcançam e, logo após, regressam; são um infindo devir.

A mulher consente à chamada do mar, e liberta - sem nenhuma pessoa para presenciar sua coragem, seu propósito -, exclusivamente vivenciando e acatando a incumbência de incorporar em si a trama do mundo com as águas nos arredores, mergulha no mar, associando sua própria trama à história do oceano.

Não obstante a mulher seja cúmplice do mar, essa entidade nunca deixou de representar um mistério para a personagem. As referências ao mar revelam o que ele desperta na mulher em relação à descoberta de si mesma, ao desconhecido que está dentro e fora dela (Idem): “Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem.” (LISPECTOR, 1998a, p. 91). Antagonicamente, o incógnito gera, na personagem, ânsia e determinação de mergulhar, metaforicamente, no íntimo de si mesma.

Dessa forma, o banho de mar pode ser percebido como parte integrante de um ritual: “Vai entrando. A água salgada é de um frio que lhe arrepia em ritual as pernas. [...] Já não precisa da coragem, agora já é antiga no ritual.” (Ibidem, p. 91, 92).

Tal rito, por sua vez, é elemento importante para composição, na narrativa, da epifania, termo derivado do grego *epiphanéia*, que, na acepção filosófica, traduz um súbito entendimento, uma sensação intensa de realização, no sentido de compreender o âmago das coisas. Epifania, em literatura, pode ser compreendida como um processo em que “[...] um pequeno detalhe do cotidiano, algo que normalmente não despertaria sequer atenção, surge como deflagrador do entrechoque de mundos e fronteiras que se tornam fluidas [...]” (HELENA, 1962, p. 38).

Olga de Sá (1979) associa a epifania ao processo de “estranhamento” dos textos clariceanos, processo conjecturado com a exteriorização de um flagrante extraordinário,

[...] em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é a rotina, mecanicismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser. Por isso a epifania é sempre

um momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas. (SÁ, 1979, p. 38).

Presente em diversas obras da escritora, a epifania é primordial para a evolução do enredo e para o autoconhecimento das personagens. Olga de Sá (1979) reitera que o processo epifânico - uma forma de desvelar a vitalidade primitiva que há por trás da tranquila exterioridade das coisas - permeia a obra de Clarice Lispector. Segundo Olga de Sá (1983/1984), esse cerne epifânico - como um dos elementos motivadores da presença de imagens, metáforas, de outras figuras de linguagem e de recursos sintáticos -, em uma determinada ocasião, com sua manifestação súbita de encanto, estimula a personagem a reexaminar a própria individualidade.

No conto, o encontro com o oceano, constituindo um momento de epifania, pode ser percebido como uma maneira de transcender o real, assinalando na protagonista uma mudança consciente, intensa e irrevogável: “Mesmo que o esqueça daqui a uns minutos, nunca poderá perder tudo isso.” (LISPECTOR, 1998a, p. 92).

Os momentos epifânicos na narrativa são relacionados a experiências sensíveis e dotados de um erotismo inegável. No fragmento: “Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão, pois não precisa mais. Ela é a amante que sabe que terá tudo de novo.” (LISPECTOR, 1998a, p. 92), percebemos que o erotismo integra e compõe a epifania. A mulher não se satisfaz em ter contato somente uma vez com as águas do mar. Estão manifestos o desejo e a sede da personagem em relação ao mergulho - enunciados pela expressão *de novo*, que aparece de forma repetida no excerto acima - sinalizando um processo de procura, uma aspiração à busca interior, no sentido de conhecer a si mesma. A figura da mulher, ao beber, pela segunda vez, a água salgada e mergulhar novamente nas águas do mar, é aproximada, por meio da metáfora, à imagem de uma amante, que, sem ansiedade, percebe que toda a experiência erótica será revivida. A mulher, assim como uma amante, está convicta quanto a sua fruição: todo o prazer será renovado.

A construção do narrar em “As Águas do Mundo” é totalmente erotizada. Na obra *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, Roland Barthes (2011) afirma que a forma da escrita é capaz de abarcar uma conotação para além de sua mensagem textual, para além de seu conteúdo narrativo. O autor enfatiza ainda a relevância da linguagem para a construção do narrar: “a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada,

oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias.” (BARTHES, 2011, p. 19).

O universo de “As Águas do Mundo”, construído pelo narrar, nos é apresentado envolto em um erotismo intenso, sendo a linguagem primordial no sentido de estruturar o panorama em que despontam as cenas alusivas à sexualidade (LISPECTOR, 1998a, p. 92): “E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.”. Após a oração declarativa, há a comparação entre os termos “mar por dentro” e “líquido espesso de um homem”, enfatizando a escassez da mulher em relação a ambos, necessários a sua completude. À mulher carecia ingerir e mergulhar nas águas do oceano, assim como demandava dos fluidos corporais do homem, condições primordiais para proporcionar plenitude à personagem. Emerge, na mulher, uma vontade de transfiguração, uma “coragem secreta” (Ibidem, p. 91) que a induz ao banho de mar, para preencher o que lhe é escasso.

O banho de mar é configurado, metaforicamente, pelo encontro com o desconhecido, pela entrega, de forma convicta, ao misterioso que existe dentro e fora do ser humano: “Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.” (LISPECTOR, 1998a, p. 91). A conjunção subordinativa *se* estabelece a condição necessária para o contato da mulher com o mar: a entrega de um ao outro. O mistério é intensificado por meio do antagonismo presente no excerto: o contato de dois domínios incógnitos realizado com a mesma segurança da junção de duas esferas compreensíveis.

A mulher é assinalada pela fragilidade e inquietação, expressas pelo desejo de conhecer a si mesma, fato que contribui para estruturar o perfil de complexidade e mistério da personagem. O mar também é representado como um ser enigmático:

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar. (Idem).

De acordo com Azpitarte (2006, p. 138, grifo nosso), “o [...] erotismo busca impedir a vulgaridade, o aborrecimento, a rotina, a mera instintividade, *criando atmosfera de mistério, encanto, respeito, busca e admiração*”. Existe, pois, uma relação intrínseca entre mistério, erotismo e procura interior.

Assim como a personagem, a realidade, por meio da própria palavra escrita, nos é apresentada circundada de enigma e sedução: “O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seus mais adormecidos sonos seculares.” (LISPECTOR, 1998a, p. 91). Os aromas exalados pelo mar são potentes o bastante para provocar na mulher uma forte atração, uma sensação vertiginosa, fazendo-a despertar, alegoricamente, de seus mais profundos estados de inércia.

Percebemos, dessa forma, que a escritora sinaliza a relevância da linguagem para a representação do desejo. Octavio Paz (2001, p. 49) afirma que o erotismo “[...] é uma metáfora da sexualidade” e a poesia “uma erotização da linguagem”. Paz (2001) assinala ainda que o erotismo é forma de sexualidade transfigurada em metáfora. O erotismo e poesia, pautados por metáforas, estabelecem uma oposição complementar, assim como o sexo e a vida: “[...] a relação entre o erotismo e a poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (Ibidem, p. 12).

O erotismo no conto é expresso também na escolha de vários vocábulos relacionados ao campo da sexualidade, dentre eles, os termos *quente*, *frígido* e *corpo*: “é a exiguidade do corpo que o permite manter-se *quente*” (LISPECTOR, 1998a, p. 91, grifo nosso), “Agora o frio se transforma em *frígido*” (Idem, grifo nosso) e:

Seu *corpo* se consola com sua própria exiguidade em relação à vastidão do mar porque é a exiguidade do *corpo* que o permite manter-se quente e é essa exiguidade que a torna pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse *corpo* entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio das seis horas. (Ibidem, p. 91, grifos nossos).

Na visão fenomenológica de Merleau-Ponty (1999), o corpo não é concebido simplesmente como um rele e isolado objeto, mas como estrutura portadora de um mecanismo conhecido como “esquema corporal sexual”: “o corpo visual é submetido por um esquema sexual, estritamente individual, que acentua as zonas erógenas, desenha uma fisionomia sexual e reclama os gestos do corpo, ele mesmo integrado a essa totalidade afetiva” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 216).

Esse “esquema corporal sexual”, da teoria de Merleau-Ponty (1999), pode ser identificado na narrativa, no momento em que são sobrelevadas as regiões erógenas do corpo da mulher - integrando-o a uma plenitude afetiva e o levando a se tornar anônimo e entregue ao oculto da intimidade - além de se manifestar na sede do corpo da

personagem em beber a água salgada do oceano e no desejo para doar-se ao mergulho: “Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons.” e “Mergulha de novo, de novo bebe mais água” (LISPECTOR, 1998a, p. 92).

De acordo com Alda Correia (2008), a apreciação da imagem do corpo na obra de Clarice Lispector é capaz de se centralizar em diferentes ângulos: ao dos embates femininos sufocados por ofícios sociais arcaicos e estereotipados que dificultam às mulheres de se produzirem enquanto sujeito; e, como nos aponta também Hélène Cixous (1990), ao da escrita feminina, que, encadeada ao primeiro ângulo citado, é um modelo de narrativa que escreve o corpo.

As personagens femininas na obra clariceana, para Correia (2008), encontram-se geralmente reclusas em um ambiente interior, vivenciando uma existência insignificante, e envoltas em um espaço opressor, característico da esfera patriarcal. O conflito com outra experiência diante do real, que conduz as personagens ao discernimento de sua condição, é, em todos os casos, imprevisível. Nesse processo, o corpo espelha os embates femininos, sendo um local de acolhimento das experiências envolventes e relevantes; é o local em que as percepções iniciam a fazer-se observar, para, posteriormente, se transportar a uma compreensão próxima à do ser:

O corpo é, afinal, em toda a obra da autora, o ponto focal onde se cruza o envolvimento do sujeito com a matéria e os objectos, com a consciência de si e, por fim, com a representação, através da linguagem, de todo o processo. Uma outra forma de juntar e confundir a vida e a escrita. (CORREIA, 2008, p. 177).

A narrativa analisada apresenta-nos o corpo, por meio de um erotismo constante, na bússola da sexualidade e do desejo, deixando vir à tona uma série incessante de sentimentos, desejos e estímulos libidinosos, que, até então, mantinham-se reprimidos na personagem.

Curiosamente, o corpo no conto pertence a uma personagem anônima, a uma mulher representante de toda uma classe e que busca, por meio das experiências individuais, uma representação de uma emancipação mais coletiva: da mulher, como ser oprimido pelos padrões da sociedade patriarcal; e do ser humano, enquanto sujeito ignorante de si mesmo.

Pela invocação ao espírito através dos corpos, para Coutinho (1978), o erotismo, sendo sempre composto pelo espírito, constitui algo que vai além da satisfação carnal e do universo puramente físico, atingindo o metafísico.

Em posição consonante, Bataille (1987) situa no erotismo o segredo revelador dos aspectos mais íntimos do ser humano, culminando na experiência que permite ir além de si mesmo e superar a descontinuidade relacionada à natureza humana.

No texto, ocorre um processo simbólico erótico necessário para proporcionar à mulher uma sensação de continuidade de si, atingindo planos metafísicos: a fertilização: “E de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda. O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada em pé, fertilizada.” (LISPECTOR, 1998a, p. 91 e 92). A fertilização - sistema relacionado particularmente aos seres vivos detentores de uma reprodução sexual, para conceber um novo organismo – constitui, na narrativa, importante recurso para conferir à personagem uma sensação de plenitude e preenchimento de sua exiguidade, percepção conseguida a partir do banho de mar e do contato com os elementos presentes no oceano.

Percebemos que, após o encontro erótico entre mulher e mar, surge uma uniformidade na personagem, uma perenidade em relação a si mesma. Essa noção de igualdade remete-nos, no que diz respeito à percepção de continuidade germinada pelo erotismo, além de Bataille (1987), a Alberoni (2006), segundo o qual o erotismo tende a essa estrutura eternamente assídua, corrente, ininterrupta e periódica, tal como as melodias orientais que não apresentam um começo e um fim. O autor afirma ainda que “estudando o erotismo não descrevemos um estado, mas um processo” (ALBERONI, 2006, p. 12). Na narrativa, ocorre, por meio do mar, a transcendência da mulher em relação a si mesma e uma sensação de suplantar a descontinuidade da essência humana.

Nos fragmentos abaixo, em que são relatados momentos imediatos após o mergulho no mar, observamos que o polissíndeto, construído por meio da inserção do conetivo *e*, gera uma sensação de acréscimo de fatos para o conto e de características à personagem, remetendo-nos a uma ideia de completude: “A mulher é agora uma compacta *e* uma leve *e* uma aguda – *e* abre caminho na gelidez que, líquida, se põe a ela, *e*, no entanto, a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido.” (LISPECTOR, 1998a, p. 92, grifos nossos), “*E* agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, *e* sal *e* sol.” (Ibidem, grifos nossos).

Ademais, a eleição de uso dos verbos no tempo presente contribui para intensificar as passagens eróticas do conto, presentificando as ações e provocando a sensação de que o narrador está testemunhando as cenas, tornando, assim, o texto mais dinâmico e criando uma maior expectativa no leitor: “Agora ela está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal secado pelo sol, as ondas suaves lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto.” (Ibidem, p. 91).

A união relatada – entre a mulher e o mar – gera um erotismo intenso e um amálgama entre os dois organismos: “Depois caminha dentro da água de volta à praia. Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já andaram sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas.” (Ibidem, p. 92). A proximidade física e interior provoca uma comunhão entre os seres.

No excerto da narrativa citado acima está manifesta uma alusão aos episódios bíblicos, em que Jesus Cristo caminha sobre as águas, considerados milagres pela doutrina cristã e presentes nos livros Mateus 14, 22-23, Marcos 6, 45-52 e em João 6, 16-21. O narrador, por meio do discurso indireto livre, relata que a personagem do conto jamais andaria sobre as águas. Mais do que isso, a mulher caminhou “dentro das águas” (LISPECTOR, 1998a, p. 92), experiência que ninguém lhe poderá extrair. Esse “caminhar dentro” remete-nos, dessa forma, ao contato máximo, a um processo de união indissociável entre o oceano e a mulher, experiência superior inclusive ao milagre referido no texto.

A intertextualidade da narrativa com o discurso bíblico pode ser apontada, igualmente, no seguinte fragmento: “Avançando, ela abre o mar pelo meio.” (LISPECTOR, 1998a, p. 91, 92), em que o texto clariceano dialoga com a passagem bíblica do livro de Êxodo 14, 21-27, na qual Deus abriu o Mar Vermelho, a fim de permitir a passagem, a pé, do povo de Israel, saindo do Egito. Essa travessia do Mar Vermelho constitui, para o povo judeu, um dos eventos mais relevantes de sua história, retratados na Bíblia.

Nessa narrativa, os judeus encontravam-se ladeados pelo mar e pelo exército egípcio. Moisés, então, clamou a Deus, que, gerando um potente vento, abriu o mar e o povo atravessou. Os egípcios assistiram a essa cena e resolveram também transpor o

mar. Todavia, quando estavam na metade de percurso, Moisés, por intermédio de Deus, vedou o mar e o povo egípcio se afogou:

Então Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o Senhor fez retirar o mar por um forte vento oriental toda aquela noite; e o mar tornou-se em seco, e as águas foram partidas. / E os filhos de Israel entraram pelo meio do mar em seco; e as águas foram-lhes como muro à sua direita e à sua esquerda. / E os egípcios os seguiram, e entraram atrás deles todos os cavalos de Faraó, os seus carros e os seus cavaleiros, até ao meio do mar. [...] E disse o Senhor a Moisés: Estende a tua mão sobre o mar, para que as águas tornem sobre os egípcios, sobre os seus carros e sobre os seus cavaleiros. / Então Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o mar retornou a sua força ao amanhecer, e os egípcios, ao fugirem, foram de encontro a ele, e o Senhor derrubou os egípcios no meio do mar. (ÊXODO 14, 21-27).

A imagem da personagem do conto clariceano, dessa forma, ao abrir “o mar pelo meio” (LISPECTOR, 1998a, p. 92), pode ser aproximada às cenas bíblicas e/ou às históricas do povo judeu em erradicação e, biograficamente, à contínua peregrinação da escritora, peregrinação essa abordada na obra de Gotlib (s.d., p. 179) – “Biografar Clarice... é acompanhá-la no seu movimento de constante deslocar-se, desde a aldeia quase perdida no mapa, onde nasceu, na Ucrânia, até o Brasil, em viagem dramática, empreendida pela família judia movida pelo desejo de melhores condições de vida.” – e a própria escritora, em carta às suas irmãs, enviada da cidade de Berna, em 1946 – “É engraçado que pensando bem não há um *verdadeiro* lugar para se viver. Tudo é terra dos outros onde os outros estão contentes.” (LISPECTOR, 2002, p. 80)¹⁴.

Ao mesmo tempo em que encontramos um fator de proximidade entre as narrativas bíblicas citadas e o conto “As Águas do Mundo”, aparece também um aspecto de distanciamento entre esses textos, principalmente no que tange ao gênero dos personagens: enquanto nas primeiras, além de termos um relato feito a partir de narradores masculinos, predominam protagonistas masculinos; já no conto, a história gira em torno de uma personagem feminina.

Nesse conto, verificamos que o erotismo é um elemento imprescindível para a busca interior da personagem, no sentido de intentar uma nova percepção de mundo, uma nova forma de existir e de afirmar sua consciência e sua identidade feminina.

O erotismo na obra aludida de Clarice Lispector alicerça a essência da mulher, sendo de suma importância para prover uma aprendizagem que transcende um ser através do outro, mulher e mar, dando autoconhecimento à personagem e um sentido

¹⁴Carta a Elisa Lispector e Tania Lispector Kaufmann, redigida em 5 maio 1946.

para a própria existência. O encontro erótico da mulher com o mar sinaliza o mergulho humano em águas metafóricas.

Na casualidade do encontro com o mar, o discernimento da existência ocorre, esta renasce e o mar envolve em suas águas uma outra narrativa: a da mulher que se aventura em novas experiências, em novas conquistas e práticas. A mulher que elegeu explorar as águas, a história do mundo e de si mesma.

3. O EROTISMO NOS CONTOS “O MENINO” E “AS CEREJAS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo.

(Lygia Fagundes Telles)

3.1 Lygia Fagundes Telles: aspectos de vida e obra

Nascida no dia 19 de abril de 1923, Lygia Fagundes Telles é romancista, cronista e contista legitimada no panorama das Letras. Componente da Academia Paulista de Letras, desde 1982, da Academia Brasileira de Letras, a partir de 1985, e, a datar de 1987, da Academia de Ciências de Lisboa - segundo Leite (2013) - Telles é um nome citado em compilações de Literaturas de Língua Portuguesa e inserido em várias coletâneas de contos.

A escritora cresceu em um período em que ocorriam no país inúmeras mudanças econômicas, políticas, culturais e ideológicas. Quando Lygia Fagundes Telles contava com apenas sete anos de idade, Getúlio Vargas alcançou a Presidência da República, instaurando um momento de confronto, até à Revolução de 1930, com a oligarquia agrária que influenciara a nação.

O período de adolescência da escritora desenvolveu-se no regime político implantado por Getúlio Vargas em 1937, Estado Novo, ou Terceira República Brasileira, gestão dotada de características totalitárias, como proibição de greves, extinção de partidos políticos, supressão da emancipação federalista dos Estados e fundação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda -, que apresentava como atividade principal o domínio da imprensa.

Em 1938 - data em que a autora contava, então, com seus apenas quinze anos -, é publicada a primeira obra da escritora: *Porão e Sobrado*, que agrupa doze contos. Entretanto, concebe-se como sua verdadeira produção de estreia o livro de contos *Praia Viva*, publicado em 1944, exemplar em que já se delineiam algumas características estilísticas que permearão futuramente o traço de sua escritura, no meio das quais convém enfatizar o caráter introspectivo das personagens.

Em 1941, concluído o bacharelado do curso de Educação Física da Universidade de São Paulo (USP), a autora ingressou na Faculdade de Direito da universidade citada e, a fim de custear os estudos, foi contratada para trabalhar na Secretaria de Agricultura.

Foi nessa época que Telles iniciou, por intermédio de Vinícius de Moraes - que já fazia parte do convívio social com a escritora -, os primeiros contatos com Carlos Drummond de Andrade, laço que se manteve até 1987, ano de falecimento do escritor.

Lygia Fagundes Telles não se absteve da situação política do país e do mundo - o momento da Segunda Guerra Mundial, que coadjuvou para a alteração da conjuntura no Brasil; a destituição involuntária de Getúlio Vargas; o retorno dos partidos políticos; e as votações de 1946, que implantaram a República nova - e registrou, em alguns momentos, o período árduo e inquietante em que vivia.

Com uma vida literária bastante produtiva, publica, em 1949, seu terceiro livro de contos, *Cacto Vermelho* - vencedor do Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras.

No Brasil, o decênio de 1950 - governado por Getúlio Vargas e por Juscelino Kubistchek - foi uma fase de intensa movimentação política e militar, e, ao mesmo tempo, uma época de desenvolvimento econômico e de eminência internacional da nação, sendo esses dois últimos aspectos culminados por diversos fatores, tais como a estreia da TV Tupi, nos estados de São Paulo e no Rio de Janeiro, e a formação da Petrobrás, entidade que designou o controle do país em relação ao rastreio e à extração do petróleo.

Esse crescimento financeiro ampliou a classe do proletário, gerando modificações no quadro social da nação, principalmente nos grandes centros urbanos, no que concerne à ligação entre empregadores e operários; aos moldes familiares; e ao papel social e profissional da mulher, sendo essas atribuições constatadas pela escritora:

A mais importante revolução do século XX foi a Revolução da Mulher que começou na Segunda Guerra Mundial, quando os homens válidos foram lutar e as mulheres foram ocupando os espaços nas fábricas, nos escritórios, nas universidades... Mostrando competência, elas começaram a batalhar fora do lar e assim a verdadeira revolução foi se desenvolvendo com alguns exageros, é claro – os exageros fazem parte das revoluções. Pois a minha geração foi pioneira desse avanço, entrei para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco no ano de 1941, sim, Segunda Guerra Mundial. Éramos cinco ou seis mocinhas na turma de quase duzentos rapazes e que nos perguntavam com irônico espanto, “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?” No mesmo tom bem-humorado eu respondi: “Casar também, por que não?” Nessa época eu já escrevia os meus contos, outro ofício considerado masculino. Confesso que esse começo foi difícil, era um desafio. Estavam na moda as poetisas, aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa. Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo. Enfim, eu sabia que na opinião de Trotsky os que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras rajadas. A solução era assumir a luta, sair da condição de mulher-goiabada... (TELLES, 2008).

Nessa conjuntura, desponta o romance *Ciranda de pedra*, em 1954, considerado, por parte da crítica literária, como uma obra que revela grande maturidade da autora, e com uma recepção tal que se encontra na 16ª edição, tendo recebido, inclusive, duas adaptações para a estação televisiva. Antonio Candido (1987) afirma que, na obra *Ciranda de Pedra*, Lygia Fagundes Telles alcançou um amadurecimento intelectual, ponto de vista compartilhado pela escritora, que considera suas próprias produções anteriores como “livros mortos”, razão pela qual não autorizou a reedição desses livros:

A minha indisposição [...] decorre do seguinte: vivemos no Brasil, um país do Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer. (TELLES, 1998a, p. 29).

Antonio Candido (1987, p. 206) afirma, mais tarde, que a escritora “sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso, a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização”.

Para Ana Maria Gastão (2005), o romance *Ciranda de Pedra*, que tem por base a personagem Virgínia, é assinalado pelas temáticas da loucura, maldade, solidão e medo, e “sintetiza a problemática da petrificação das relações humanas, abordando a incomunicabilidade, o adultério e a impotência”, pontos que surgiam no âmbito da sociedade brasileira, todavia abordados ainda por poucos escritores.

Lygia Fagundes Telles escrevia, até então, para os periódicos acadêmicos *A Balança* e *Arcádia* e se envolvia, permanentemente, nas discussões literárias do período, tendo se relacionado com personalidades vinculadas ao cenário artístico, tais como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Hilda Hilst e Paulo Emílio Salles Gomes - historiador e crítico de cinema que tornou seu esposo após a separação de Lygia e do jurista Goffredo da Silva Telles Júnior.

No ano de 1958, a escritora publica outra compilação de contos, *Histórias do desencontro*, com a qual obteve o Prêmio do Instituto Nacional do Livro, e, cinco anos depois, o segundo romance, *Verão no aquário*, sobre o qual Nelly Novaes Coelho (2010, p. 210) afirma constituir “um testemunho de uma geração que se vê cara a cara com um mundo de valores em desagregação e, perdida, vê soçobrar na desagregação o próprio ser.”.

A escritora edita uma série de coletâneas de contos, que foram agraciadas por variadas premiações: *Histórias escolhidas*, de 1964, Prêmio Boa Leitura; *Jardim selvagem*, em 1965, Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro; *Antes do baile verde*, do ano de 1970, Prêmio Guimarães Rosa, contendo a narrativa que dá título à obra e que foi vencedora, na França, do Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros; e *Seminário dos ratos*, de 1977, contemplado com o Prêmio do Pen Club do Brasil.

Em 1973, período de governo do General Médici, considerado o mais rígido sistema de governo militar existente no Brasil, é publicado o terceiro romance da escritora, *As meninas*, obra analisada pela crítica como sendo o romance de Telles mais envolvido com a situação político-social do país. Na parte externa da primeira edição do romance, Paulo Emílio Salles Gomes (1973) conceituou a narrativa em tal grau fascinante quanto desassossegadora:

– vivo e corajoso testemunho de um tempo com suas perplexidades, suas paixões, sua atmosfera cotidiana de tensão e suspense como se a sorte da própria condição humana estivesse em jogo a cada minuto [...] representa, sem dúvida, a experiência mais alta de Lygia Fagundes Telles como ficcionista e vem situar-lhe o nome, em definitivo, na primeira linha dos nossos autores modernos. (GOMES, 1973).

Por intermédio dessa obra, a escritora obteve os três prêmios literários mais importantes no Brasil: Prêmio Jabuti, oferecido pela Câmara Brasileira do Livro; Coelho Neto, ofertado pela Academia Brasileira de Letras e o Prêmio Ficção, promovido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA.

No ano de 1978, lança a obra *Filhos pródigos*, antologia cujo nome se altera, em 1991, para *A estrutura da bola de sabão*. No decênio de 1980, continua a aclamação da autora, momento em que foram publicadas as obras *A disciplina do amor* – livro agraciado com dois prêmios literários: Jabuti e APCA –, *Mistérios*, coletânea de contos fantásticos, e o romance *As horas nuas*, que, contemplado com o Prêmio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano, constitui, segundo alguns críticos, a obra em que a escritora atinge seu ápice de maturidade intelectual.

Lygia Fagundes Telles, concomitantemente com o exercício literário frequente, ocupou, entre os anos de 1961 e 1991, o cargo de Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo. A partir de 1991, data em que a autora logrou aposentadoria em relação aos trabalhos jurídicos prestados ao Estado, Telles pôde ocupar-se exclusivamente de atividades literárias. Produziu mais alguns volumes de contos: *A noite escura e mais eu*, de 1995, laureada com os Prêmios Jabuti e Artur Azevedo; *Invenção e memória*, de 2000 (prêmios Jabuti, APCA e “Golfinho de Ouro”); *Durante aquele estranho chá*, do ano de 2002; *Meus contos preferidos e Histórias de mistério*, ambas de 2004; *Meus contos esquecidos*, de 2005 e *Conspiração de nuvens*, de 2007 (Prêmio da APCA).

De acordo com Suênio Lucena (2007, p. 10), as narrativas das coletâneas *Invenção e memória*, *Durante aquele estranho chá* e *Conspiração de nuvens* apresentam traços confessionais, de “flagrante inspiração memorialista ou autobiográfica. E, embora declaradamente não ficcionais, em todos a autora faz um testemunho permeado por elementos ficcionais”, consistindo em narrativas a respeito de reuniões com escritores, reminiscências da infância, considerações e crônicas acerca de São Paulo.

Com essas mesmas peculiaridades, a escritora editou, em 2011, a obra *Passaporte para a China*, composta de vinte e nove crônicas redigidas no ano de 1960, apresentando como fonte de estímulo a viagem que a autora fez àquele país, local em que se envolveu nas celebrações de aniversário do socialismo chinês. Publicou, no ano subsequente, *O segredo e outras histórias de descoberta*, compêndio de contos compostos em momentos diversificados.

Silva (2001) verifica na criação literária de Lygia Fagundes Telles alguns traços estilísticos e basilares regulares e constantes, aos quais ela designa de mitoestilo da

autora. Dessa forma, no universo literário produzido por Telles, podemos enfatizar os seguintes componentes: predomínio da metamorfose, emprego de ícones recorrentes, tais como a estátua, a fonte e o jardim; recorrência de certas tonalidades, como o verde; justaposição de várias esferas de tempo; dentre outros.

Acerca da repetição da imagem do jardim, Fábio Lucas (1999) afirma que o vocábulo “jardim” apresenta significação singular na obra da escritora, referindo-se a um local planejado no qual as personagens interagem, se debatem. O jardim é também o local símbolo de uma essência mítica, em que as personagens vivenciam a disseminação de potencialidades inconscientes.

A título de exemplo, podemos citar o conto “Noturno amarelo” (1998)¹⁵, no qual a personagem brevemente se desvia de seu cônjuge, introduz-se em um caminho e se depara com a sua morada de penitência. Depois da reaproximação com os males de tempos derradeiros, a personagem afasta-se e retorna ao local ancestral: o jardim. Nesse instante, ela tem o pressentimento de indefinição quanto ao lugar em que se encontra, deparando-se com a incerteza de não saber se aquele instante tratava-se de um sonho ou de realidade.

Paralelamente ao vocábulo “jardim”, há outro termo contumaz, a cor “verde”, presente no conto “Antes do baile verde”, narrativa que designa a compilação homônima de 1972. A pigmentação simboliza uma condição anímica produzida em harmonia com o universo e seus mistérios.

Paralelamente a esses atributos, outro se incorpora à obra de Telles, a presença constante do maravilhoso e do fantástico: “Esgotadas as possibilidades do realismo narrativo, em que as personagens se chocam nos seus desencontros e se enredam na sua fraqueza, fica enorme faixa a ser explorada. É a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista.” (LUCAS, 1999, p. 65). A título de exemplo, podemos citar a narrativa “A caçada”, componente da obra *Antes do baile verde*, conto que apresenta um convite ao devaneio, a uma imersão nas profundezas do ser, à procura de um tempo inexplorado e longínquo.

Na qualidade de uma autora intimista, Lygia Fagundes Telles consagrou caminhos para uma vertente que atraiu inumeráveis partidários; tráfegando com desenvoltura em meio a romances e contos, foi possivelmente nos últimos que exercitou

¹⁵Data de publicação consultada da obra.

seu talento com absoluta maestria, contribuindo para a difusão e popularização do gênero; e, por fim, na posição de escritora bem sucedida, estabeleceu-se como um exemplo que assegurava a possibilidade de presença mais direta das mulheres no quadro literário brasileiro.

Segundo Lima (2002), o gênero conto, no domínio de Telles, converte-se em “único, como um flash fotográfico que tem de captar determinado instante em toda a sua plenitude, [...] além de ser uma forma requintada” (LIMA, D., 2002, p. 161).

A narrativa curta de Lygia Fagundes Telles percorre uma trilha subjetiva e intimista, traços esses que se evidenciam na literatura brasileira especialmente a partir do decênio de 1960. Fábio Lucas (1999) ressalta ainda o fato de a autora ter iniciado a produção ficcional com os contos, não consagrando esse gênero como estado de partida para o romance. “Tinha intrínseca vocação para a história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos.” (LUCAS, 1999, p. 63), comenta o crítico.

Nos contos da escritora, o destaque recai sobre a esfera psíquica dos seres ficcionais, principalmente, sobre as mulheres, âmbito a partir do qual há uma busca no sentido de revelar o universo recôndito dessas protagonistas, investigando embates interiores, inquietudes e medos, como já salientara Fábio Lucas (1999): “Recursos como o estilo indireto livre e o fluxo da consciência se tornaram amplamente adotados para o registro da vivência interior da personagem. [...] Com a oralidade, sua presa conquistou fluência; com a exploração do inconsciente, ganhou densidade.” (LUCAS, 1999, p. 62).

A obra de Lygia Fagundes Telles apresenta como temática frequente as relações humanas e seus embates. Ter contato com a malha narrativa de Telles é imergir nos recintos mais profundos da alma humana:

A relação familiar, a relação amorosa, o dolorido processo de aprendizado das crianças, a doçura dos loucos, a morbidez dos assassinos, sobre todas essas experiências comuns aos indivíduos, a autora volta a se debruçar com seu modo peculiar de testemunhar o humano. (RÉGIS, 1998, p.88).

Kátia Oliveira (1972), em seus estudos acerca da obra de Telles, salienta que um modo usado pela autora para essa caracterização psicológica das protagonistas é a especificação das paisagens exteriores, paisagens que, de maneira simbólica,

representam as circunstâncias interiores do ser. Dessa forma, componentes interiores e exteriores se mesclam com o intuito de estruturar as personagens.

Na sondagem psicológica existente na ficção lygiana, um dado muito recorrente é a presença de uma oscilação entre o amor e a morte: “É comum na sua ficção que o sobrenatural se misture à ordem secular das coisas, como se não houvesse distância entre o real e o surreal. Fantasias secretas, noturnas e diurnas, encontram expansão no seu texto, enfatizando ora a vida ora a morte.” (LUCAS, 1999, p. 68).

Ademais, diversas vezes, encontramos a presença do erotismo nos contextos de morte que aparecem na obra de Telles, conforme nos atesta Fábio Lucas (Ibidem, p. 67): “E as junções eróticas são presididas pela embriaguez divina da morte, que transcende o cálculo da razão.”. Segundo Fábio Lucas (1999), o ser humano, na criação artística de Telles, revela-se amedrontado pela morte, assim como pela consumação do desejo:

É como se, à luz de Freud, os fantasmas que visam a provocar o prazer do espectador estivessem na base do desejo insatisfeito. A consciência do escritor povoa-se de sonhos mesclados à afetividade, enquanto o público, por sua vez, aprecia contemplar aquilo que a si mesmo proíbe. (Ibidem, p. 69).

Os elementos mais assíduos na narrativa lygiana – a exemplo, os lexicais ou os temáticos – favorecem um ambiente de produção literária que sinaliza, em determinados momentos, a tentativa de se evadir da lei e a inclinação para o desejo. A título de exemplo, no conto “Antes do baile verde”, de coletânea homônima, ocorre um embate de dois desejos equitativamente potentes: o confronto entre um preceito moral e o ímpeto do prazer, isto é, a dúvida que acomete a protagonista Tatisa - quanto a cuidar do pai moribundo ou a desfrutar a tão esperada festa de Carnaval.

Convém ressaltar, com base na análise feita por Fábio Lucas (1999) acerca da obra de Telles, que a escritora foge ao Psicologismo que apresentava o propósito de gerar tipos excêntricos, dispostos à influência de determinismos diversos. Existe, na ficção de Telles, uma nuance singular: ocupar-se da psicologia feminina, com base em um ângulo feminino. Interessantemente, as personagens masculinas na ficção da escritora não exibem traços tão nítidos quanto as personagens femininas, e, na maioria das vezes, apresentam-se como ícones de colocação social, tais como representação de classe ou de poder.

Na narrativa lygiana há, pois, um protagonismo concedido às mulheres; o estilo de escrita lygiana é muito feminino e repleto de sensibilidade. Essa atração da autora

pelo feminino é debatida por Nelly Novaes Coelho (1993, p. 235) que o inclui em um grupo mais abrangente de “interrogações geradas por uma constelação de problemas em torno do ser humano”. O vínculo do sujeito com os seus grupos sociais, elo revelado nas primeiras obras da escritora, foi, paulatinamente, direcionado à circunstância humana, em um universo que se deteriora, no qual os sustentáculos que configuravam a sociedade tradicional se fragilizam, ocasionando incômodo e inquietude no ser humano.

Entretanto, conforme enfatiza Nelly Novaes Coelho (1993), a temática abrangendo o sujeito e a sociedade permanece presente nos textos da autora, embora nas obras posteriores haja uma investigação minuciosa do universo das indagações consideradas mais particulares e inerentes ao ser humano. Essas inquiuições são aprofundadas e vasculhadas sem, todavia, serem proporcionadas saídas e respostas às situações apresentadas.

A partir dessas discussões, percebemos que a narrativa lygiana converte-se em um instrumento de autoconhecimento e de debate acerca das questões existenciais que norteiam o sujeito – principalmente a mulher - levando o leitor a refletir acerca da condição de ser desse sujeito e de sua configuração no universo que o cerca.

3.2. Erotismo no conto “O Menino”, de Lygia Fagundes Telles

O conto “O Menino”, de Lygia Fagundes Telles, publicado inicialmente na antologia *O Cacto Vermelho*, de 1949, passou a integrar, a partir de 1970, as sucessivas publicações da obra *Antes do Baile Verde*.

Acerca dessa última coletânea, o escritor Carlos Drummond de Andrade (2009), em carta dirigida à autora, enfatiza a qualidade da produção narrativa e sobreleva o caráter de profundidade dos textos, nos quais são vasculhadas as características ocultas do ser humano:

O livro está perfeito como unidade na variedade, a mão é segura e sabe sugerir a história profunda sob a história aparente. Até mesmo um conto passado na China você consegue fazer funcionar, sem se perder no exotismo ou no jornalístico. Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer simplesmente uma estória tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. Tão diferente da patacoada desses contistas que se celebram a si mesmos nos jornais e revistas e a gente lê e esquece o que eles escreveram!

Conto de você fica ressoando na memória, imperativo. (ANDRADE, 2009, p. 198).

Essa peculiaridade de Telles apontada por Carlos Drummond de Andrade, no que se refere a revelar “a verdade subterrânea das criaturas” (Ibidem, p. 198), está presente no conto “O Menino”.

A partir do título escolhido para essa narrativa, a autora induz o leitor ao fato de que o conto estaria norteado por um tema pertinente à infância. Supõe-se que a história giraria em torno de algum acontecimento que teria ocorrido com esse menino ou em torno de algum ato que o garoto tenha cometido. Embora o menino seja protagonista da narrativa, a temática mais relevante do texto não é pueril.

Dessa forma, percebemos que a denominação do conto pode ser apontada como uma indicação ilegítima em relação ao horizonte de expectativas do leitor quanto à obra. Provavelmente, esse fato ocorre com um propósito: provocar espanto, surpresa e prazer naquele que lê o texto.

No princípio do conto, que manifesta um desenvolvimento diegético clássico¹⁶ e habitual, um narrador de um plano extradiegético exibe ao leitor duas personagens da narrativa, o menino e a mãe, cujos nomes não são especificados, podendo os protagonistas, dessa forma, representar um menino não individualizado, uma mãe não individualizada, ícones de qualquer ser humano.

O garoto observa a mulher, que se apronta para sair de casa. Por meio de voz heterodiegética, o narrador faz uso da focalização exterior, no intuito de perfazer, no conto, um traçado do cenário, no qual a mãe desempenha um rito de preparação diante do espelho, penteia os cabelos dourados, faz uso de perfume e de maquiagem.

Conforme constatamos, são utilizados por Telles alguns meios visando a penetrar na mente, isto é, na consciência de seus personagens. Além da técnica já mencionada, a escritora usa um estilo de linguagem que lhe é muito característico, composto por diálogos informais extremamente espontâneos, que conseguem exibir atributos de cada personagem, revelando suas opiniões, seus propósitos e desejos. Nessa

¹⁶ De forma sucinta, de acordo com Genette (1995) e com Reis & Lopes (2000), diegese é uma terminologia de origem grega difundida pelos teóricos estruturalistas franceses para intitular o agrupamento de atos que integram uma narrativa, tendo em vista determinados preceitos cronológicos. De acordo com o posicionamento, o narrador na diegese admite variadas denominações: intradiegético (personagem que, dentro do texto, incumbe-se do papel de narrador), podendo ser homodiegético (narrador participante da história) e autodiegético (o narrador é protagonista do relato); e extradiegético ou heterodiegético (a função de narrador não é executada por nenhuma personagem).

construção narrativa, a autora frequentemente mescla, em um mesmo enunciado, diálogos, discurso indireto, aforismos, monólogos interiores, permitindo ecoar no texto várias vozes que se relacionam.

Nos contos de Telles, os diálogos, ao obstruírem a fluidez do desejo e do enunciado, introduzem uma lacuna, na tentativa de resgatar o vínculo desaparecido da continuidade. De acordo com Fábio Lucas (1999), esses diálogos possivelmente operam no sentido de renunciar um pensamento, visando a conceder caminho a algum fato mais urgente.

No momento de preparação da mulher, frente ao espelho, o filho atentamente a observa e, de maneira abrupta, o foco torna-se interior e começamos a observar a mãe por meio da perspectiva do filho, o qual, constantemente, revela, por meio de um erotismo sutil, o fascínio e encantamento pela progenitora, conforme verificamos no seguinte fragmento: “[...] era linda, linda, lida! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.” (TELLES, 2009, p. 167).

Esse emprego de uma personagem para enfocar outra constitui um mecanismo discursivo muito expressivo, visto que, como a cena que está sendo retratada ao leitor é subjetiva e parcial, esse enfoque pode ser pertinente ou absolutamente despropositado, ambivalência essa que proporciona vários trajetos para a sucessão do relato.

Nessa fase precedente do conto, sua nuance é bastante tênue e feliz, harmoniosa em relação à proposta existente na história, a um passeio ao cinema, a momentos de recreação. A partir de componentes interiores e exteriores, oferecidos pelo narrador, as personagens vão sendo erigidas ao longo do conto.

Segundo enfatizara Fábio Lucas (1999), uma particularidade estilística significativa da produção de Lygia Fagundes Telles é o destaque que a ficcionista oferece em relação à abordagem dos objetos que compõem as cenas nas narrativas, os quais elaborarão o significado mais vasto da obra lygiana:

Na leitura dos contos de Lygia Fagundes Telles, chama a atenção o surgimento de *pormenores* como formigas, ratos, pássaros, gatos, segmentos oníricos, vulcões, unhas, dedos, mãos, gestos, enfim, sintagmas desgarrados querendo significar, mensagens e apelos em busca de serem decifrados. (LUCAS, 1999, p. 67).

Na condição de analista vigilante da existência que a circunda, a autora transfigura esses utensílios em símbolos. No conto em análise, a mãe do garoto é uma

mulher jovem, bela, vaidosa e que, em determinado momento, “através do espelho, olhou para o menino.” (TELLES, 2009, p. 167). O espelho constitui um símbolo significativo do enredo e pode ser considerado como o precedente indício de antecipação do desenlace que ocorre na história.

Na obra *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 393) afirmam que o espelho possui a capacidade de refletir “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. A partir dessa peculiaridade, o leitor pode investigar qual seria a mulher verídica da narrativa, a que se arruma para sair, ou a outra, a figura retratada pelo espelho? A ideia que o garoto apresenta em relação à mãe é idealizada ou legítima?

A mãe é descrita por componentes exteriores, assim como em: “os cabelos muito louros e curtos”, que integram uma “coroa de caracóis sobre a testa” (TELLES, 2009, p. 167). A ilustração da coroa relaciona-se à figura de rainha, fato que é salientado por meio da presença do louro dos cabelos, uma vez que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 560), “uma cabeleira loura é sinal não apenas de beleza masculina ou feminina, mas de uma beleza de reis”.

Dessa forma, a imagem da mãe, segundo a perspectiva do filho, é aproximada à representação de uma rainha, possuidora de vigor e de autoridade, mulher que deve ser idolatrada e desejada. As descrições da mãe, apresentadas ao leitor a partir do olhar do menino, são realizadas, principalmente, com base na ênfase direcionada aos aspectos físicos da mulher, salientados por um erotismo implícito.

As ilustrações de rainhas e de reis, segundo Chevalier e Gheerbrant (1988), centralizam em si os “desejos de autonomia, de governo de si mesmo, de conhecimento integral, de consciência, de um ideal a realizar. Nesse sentido, representam o arquétipo da perfeição humana e mobilizam todas as energias espirituais para se realizarem” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1988, p. 776). Esse desejo de autonomia, de emancipação e de um princípio a ser executado é elemento importante para constituição do perfil da personagem do conto, que, no final da narrativa, é desnudada ao leitor.

Considerando-se o contexto sociocultural em que a narrativa foi produzida – patriarcalismo -, a constituição familiar é um espaço de construção e de representação das relações sociais de gênero, isto é, as diferenças de gênero determinam as funções de cada indivíduo. Aos homens são outorgados superioridade e poderio mediante as

mulheres, além de concernir a eles o amparo financeiro da família, por meio do trabalho. As mulheres deveriam desempenhar as funções domésticas, zelar pela educação dos filhos e apresentar solicitude ao marido.

De acordo com Bassanezi (1992), essas associações, embora sendo sustentadas por um agrupamento de preceitos de um sistema social, não são historicizadas e são configuradas como naturais. A mulher é percebida como autossuficiente somente no interior do âmbito do lar que governa, governo esse voltado para os ideais, satisfação e prazer do marido. Essa autossuficiência, portanto, é ilegítima, uma vez que as mulheres ficam restritas às demarcações da casa e aos seus ofícios de mãe, de dona de casa e de esposa.

Ademais, a mulher, no período em que se desenrola a narrativa, era educada para o matrimônio, cujo principal propósito era assegurar, por meio do marido - que deveria ser digno e trabalhador -, uma condição financeira favorável. Observamos, dessa forma, que o amor, geralmente, não constituía imprescindível orientação de escolha para o casamento.

Diante desse quadro, muitas mulheres se resignavam aos domínios daquilo que lhes era atribuído pela sociedade, obtendo alguma satisfação por intermédio do cuidado dispensado aos filhos. Outras mulheres, todavia, não eram conformadas com essa conjuntura e procuravam caminhos que visavam a conceder satisfação a elas.

A estrutura familiar retratada por Telles, no conto “O Menino”, é formada pela presença do pai - mencionado no texto como “doutor” (TELLES, 2009, p. 168) -, que trabalha durante o dia e retorna a casa à noite; a mãe, juvenil e bela; e o menino, um filho único, situação característica das famílias pertencentes à classe média daquele tempo. As cenas são retratadas em um ambiente urbano e a família dispõe dos serviços de uma empregada doméstica.

Quanto ao garoto, verificamos que está reluzente em relação ao passeio que irá realizar com a mãe, a quem idolatra, sobretudo pelos atributos físicos dela. O menino manifesta, todavia, conduta e afetos divergentes no que se refere à imagem de si que quer representar à mulher: em determinados momentos, quer ser tratado como uma criança – “Quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto.” (Ibidem, p. 167, 168) – e, ao mesmo tempo, não concorda com passar perfume “- Porque homem

não bota perfume” (TELLES, 2009, p. 168), enunciado que denuncia um dos muitos preconceitos da época imbuídos ao homem, ensinamento que, certamente, o menino recebera no decurso de sua educação.

Mãe e filho saem do lar e se dirigem ao cinema, transitando a pé e de mãos dadas por esse itinerário, momento em que a mulher anda de forma rápida e o garoto comunica ininterruptamente com a mãe, por meio de diálogos curtos, que conferem mais rapidez ao enredo.

Nesse ponto da história, os enfoques interno e externo se mesclam, além de haver uma utilização, de forma revezada, dos discursos indireto e indireto livre, alternância essa que se repetirá, a partir de então, em outros momentos da narrativa. Essa conjuntura outorga à história a possibilidade de afastamento do narrador, além de proporcionar um amálgama desse narrador com as personagens, por meio das divagações e sentimentos daqueles que integram a cena. O resultado obtido a partir dessa forma de narração é uma aproximação do leitor com as personagens e com o desenrolar da narrativa. Um exemplo dessa conjuntura pode ser verificado no seguinte fragmento:

Júlio conversava com alguns colegas no portão. O menino fez questão de cumprimentá-los em voz alta para que todos se voltasse e ficassem assim mudos, olhando. Vejam, esta é minha mãe! – teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim! E lembrou deliciado que a mãe de Júlio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia. Júlio devia estar agora roxo de inveja. (Ibidem, p. 168, 169).

No excerto, o garoto se mostra radiante e vaidoso por se encontrar junto à mãe, bela, jovem e diferente das mães de outros colegas do menino. O menino, nesse momento da narrativa, atinge o clímax de contentamento, ao afirmar que sente desejo pela mãe e que queria ser o homem dela, além de explicitar que se sente alegre quando o pai não sai junto com eles:

Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe. (Ibidem, p. 169).

Percebemos, assim, que o menino apresenta ações e sentimentos característicos do Complexo de Édipo¹⁷. Nesse momento da narrativa, o erotismo é latente; o desejo do garoto pela mãe, na condição de mulher, é intenso, atração essa que é enfatizada também neste fragmento: “Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume.” (TELLES, 2009, p. 168).

Um novo elemento de antevisão acerca do desenlace da narrativa ocorre no momento em que as personagens estão se dirigindo ao cinema; a mãe, todavia, afirma ao menino não saber a qual obra cinematográfica eles irão assistir. No instante em que chegam ao cinema, a mãe começa a agir de modo diferente, confuso; livra-se completamente da pressa que apresentava durante o trajeto. Apesar de o filme já ter se iniciado, a mulher não demonstra interesse em adentrar o local de exibição e, na ocasião em que resolve entrar, elege os piores locais para ela e o menino se sentarem. A atmosfera entre as personagens transforma-se em um ambiente de tensão, já que o garoto se encontra impaciente para assistir ao filme e não consegue compreender o comportamento da mãe.

Em relação à preferência de lugares para se sentar, surge mais um indício que se ligará ao final da narrativa: o fato de os personagens – mãe e filho – serem apenas dois e a mulher procurar e escolher uma fileira que apresenta três lugares vagos.

É importante notarmos que o filho crê conhecer muito bem a mulher, o que se manifesta em diversos momentos da narrativa: “Mas ele sabia que quando ela falava *assim* (...)” (TELLES, 2009, p. 169, grifo nosso), “os olhos tinham aquela expressão que o menino conhecia muito bem” (Idem), “Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia bem e significava apenas: não insista!” (Ibidem, p. 171) ou em:

Inclinando-se até ele, ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge, um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez. (Idem).

¹⁷ A denominação “Complexo de Édipo” é formulada por Sigmund Freud (1996) e inspirada na tragédia grega Édipo Rei, de Sófocles (2001). Nessa obra, Édipo, depois de assassinar o próprio pai, casa-se com Jocasta, sem conhecer previamente o grau de parentesco entre ambos. Após desvendar a verdade, ele provoca cegueira a si mesmo e Jocasta suicida.

De acordo com Freud (1996), o Complexo de Édipo nomeia o agrupamento de desejos sexuais que um filho vivencia no tocante a sua mãe. Esse desejo é tão intenso que em oposição a ele se erige um dos maiores tabus da humanidade: a interdição do incesto, que Freud (1996) anuncia ser o preceito mínimo para a sociedade humana existir.

Nesse ponto da narrativa, por meio de um narrador onisciente, também são indicadas ao leitor características acerca da personalidade da mulher, que é alguém capaz de sustentar o autocontrole e de não revelar sentimentos; é uma pessoa astuta que consegue preservar as aparências, inclusive diante de situações de fúria: “Falou num tom muito suave [...] nunca se exaltava, nunca elevava a voz” (TELLES, 2009, p. 169). Logo após, a mãe esclarece ao filho o enredo do filme: é uma obra de amor.

Percebemos, dessa forma, que a mulher, no princípio da história, dissimula, quando afirma não saber a qual filme assistirão. Esse comportamento de dissimulação é fundamentado nas razões que instigam a mulher a ir ao cinema, uma vez que seria mais interessante, para ela, assistir a um filme de amor. Revelar ao filho a temática da obra poderia, certamente, prejudicar o intuito da companhia do filho, já que esse poderia rejeitar em acompanhá-la. A presença do garoto serviria, portanto, como um álibi em defesa da mulher.

Em seguida, um homem se aproxima e se senta na poltrona ao lado da mãe. É instaurado na narrativa um momento aparente de retorno à harmonia e serenidade. A mulher volta a utilizar um tom meigo para conversar com o filho; a pessoa do assento da frente ergue-se e o garoto, agora, é capaz de visualizar melhor as cenas no cinema.

Exatamente nesse instante do relato se desenvolve o clímax; desenrola-se o transtorno da revelação: “Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar” (Ibidem, p. 172).

Novamente, nesse episódio da narrativa, um erotismo velado se manifesta, construído a partir de uma composição da linguagem que suavemente insinua algo – que a mãe do menino está se encontrando com o amante - e reporta o leitor à fantasia, possibilitando a esse conceber um cenário mais provocante.

Essa sugestão, efetivamente, é um artifício literário expressivo nos contos de Telles. Nada é concedido com transparência ao leitor, em conformidade com o que cita Nelly Novaes Coelho:

A técnica narrativa de Lygia é a que poderíamos chamar de “arte da alusão”, “arte da elipse”, onde através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desoculta-se. É como se viessem à tona eflúvios de uma matéria em combustão lá no fundo, e sutilmente nos fosse penetrando. (COELHO, Nelly, 1933, p. 144).

Não existe, no conto, a descrição de cenas ardentes, a utilização de vocabulário chulo ou declarações que evidenciam as atitudes da mulher. Existe, conforme já exemplificamos anteriormente, toda uma construção de linguagem que sugere a imagem de um encontro furtivo, clandestino.

A descrição da atividade das mãos insinua o contato com o desconhecido. De fato, o que delata, no conto, o relacionamento amoroso da mãe com o estranho é o afeto e as sensações do filho. É como se a descoberta fosse “filtrada” e exibida ao leitor segundo o olhar do menino e conforme seus pensamentos, que vão oscilando na narrativa e revelam a mágoa gerada em relação à figura materna.

Na passagem seguinte, verificamos que a movimentação das mãos entre a mãe e o desconhecido vai se intensificando e nos alude a um erotismo mais explícito: “Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.” (TELLES, 2009, p. 172).

Por meio de uma voz heterodiegética, o desconhecido é apresentado ao leitor: é um amante descrito como alguém muito sensual e viril, um homem de “mãos grandes e morenas” (Idem), que tem “espáduas largas interceptando a tela como um muro negro” (Idem) e “perna musculosa” (Ibidem, p. 174).

A transformação pela qual passa o menino alude-nos à transfiguração em que percorre o sujeito no jogo erótico. Nesse jogo, segundo Bataille (1987), a linguagem procura distanciar o ser de sua compreensão de sujeito envolvido em um tempo histórico, no intuito de guiar o homem a uma nova existência - infratora da ordem produtiva -, à composição da continuidade que domina a descontinuidade. Assim, processam-se no indivíduo uma série de transformações, quando ele presencia ou participa desse jogo erótico.

O menino, após a descoberta, torna-se confuso, sendo incapaz de entender a cena que está ocorrendo: “O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado. Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto.” (Ibidem, p. 172). Além disso, o garoto se sente atônito, atormentado e com desejo de sair do cinema, circunstâncias essas retratadas ao leitor mediante a descrição de percepções físicas, como observamos nos seguintes fragmentos:

O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. (TELLES, 2009, p. 172, 173).

Os olhos do menino ficam imobilizados e as cenas do filme fundem-se às cenas reais. O desnudar da realidade, para o filho, talvez seja tão surpreendente e repugnante que agora o garoto compara, em pensamento, o movimento das mãos delicadas da mãe à locomoção de um bicho:

Um bar em Tóquio, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. (Ibidem, p. 173).

A exibição da obra cinematográfica, para o garoto, parecia interminável; as mãos da mãe e do desconhecido “Ali ficaram entrelaçadas e quietas como estiveram antes” (Idem). A escolha do vocábulo “entrelaçadas”, nesse contexto, é um componente que materializa o prazer e revela sensações ocasionadas por uma erótica do corpo. O entrelaçar das mãos pode ser analisado como uma metáfora para a prática sexual. Esse termo alude-nos a Bataille (1987), o qual afirma que o erotismo une o sujeito ao objeto contemplado, rompendo-se, dessa forma, a barreira entre esse sujeito e o objeto e dissolvendo os dois em uma só entidade.

No momento em que o desconhecido se levanta para ir embora, o garoto sente vontade de atacá-lo, mas, ao mesmo tempo, se sente inapto em relação a isso:

Fechou os punhos. “Eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!” [...] Sentiu a perna musculosa do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápida. Aquele contato foi como ponta de um alfinete num balão de ar. O menino foi-se descontraindo. Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito. (TELLES, 2009, p. 174).

Nesse instante, o desencanto do menino em relação à figura materna – a mãe não é considerada mais alvo de desejo do filho - faz com que o Complexo de Édipo (FREUD, 1996) que o garoto apresentava começasse a se diluir.

É relevante observarmos a simbologia do cinema, que na narrativa, funciona como um espelho, capaz de inverter as imagens que nele são refletidas. Em uma atmosfera de ficção, no cinema, são reveladas as verdades ao leitor. O comportamento das personagens troca de lugar; neste instante, ao retornar ao lar, a mãe dialoga

incessantemente e o menino permanece emudecido; o filho já não deseja mais contato físico com a mãe, toque esse que causou nojo no garoto:

Estremeceu quando a mão dela pousou no seu ombro. [...] E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne. (TELLES, 2009, p. 174).

No conto, as mãos aparecem ao longo de todo o enredo e apresentam uma simbologia interessante. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1988, p. 682), “a mão é às vezes comparada com o olho: ela vê”. No princípio da narrativa, quando o ambiente está equilibrado, mãe e filho caminham de mãos dadas. As mãos, no ápice do enredo, representam a infidelidade da mãe. Após a traição, no momento em que a mulher coloca as mãos no ombro do menino, esse demonstra aversão. Quando o menino retorna ao lar, com “olhar em pânico procurou as mãos do pai” (TELLES, 2009, p. 175). As mãos do pai, que, depois, se estendem ao filho, simbolizam uma ideia de segurança, de confiança, de auxílio em uma situação difícil.

No retorno a casa, o pai do menino é representado como alguém exteriormente mais velho, com “cabelos grisalhos [...] óculos pesados. O rosto feio e bom.” (Ibidem, p. 176), um homem inserido em uma atmosfera de rotina: “Quando entraram na sala, o pai estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites.” (Ibidem, p. 175). A personagem feminina, no conto, provavelmente está infeliz em relação a esse cotidiano, a essa inércia do casamento e não é mais capaz de se satisfazer nos papéis de esposa e de mãe.

A mulher, após o passeio furtivo com o desconhecido, retorna ao lar e coloca novamente a caracterização social de esposa exemplar e de mãe dedicada. É notória, na obra, uma crítica em relação à dissimulação da sociedade, uma vez que, naquele contexto, “Os tabus eram muito grandes e o público admitia pouca circulação para as ousadias descritivas da mulher. Lygia Fagundes Telles inova a este respeito pois traz para a prosa de ficção uma liberdade que algumas poetisas já haviam alcançado” (LUCAS, 1999, p. 15).

Após o regresso a casa, a repulsa do menino quanto à mãe é simétrica à solidariedade em relação à figura paterna, vista como vítima da mulher. O conto se encerra com a descrição exterior do pai - que não tem ciência no tocante à traição da

mulher. Assim como o pai, o menino é apresentado como vítima dessa traição. Levando-se em consideração que a história é relatada a partir da perspectiva do garoto, o leitor é conduzido a uma proximidade afetiva maior em relação à criança.

O menino “Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolveu o pai num apertado abraço.” (TELLES, 2009, p. 176). A iminência do choro demonstra o assombro do universo íntimo da personagem, que encontra, no abraço paterno, a possibilidade de refúgio e de restabelecimento do seu ambiente alegórico.

O conto “O Menino”, bem como outros escritos da autora, reflete uma procura ininterrupta quanto ao entendimento dos seres e de seus vínculos. Essa narrativa é permeada, pois, por reflexos do cotidiano que revelam, em um ângulo intimista e por meio do erotismo, o inconsciente dos seres. Recorrendo a descrições minuciosas, consegue-se figurar a natureza variada das pessoas e de seus conflitos, o que corrobora a especificidade primordial da obra de Lygia Fagundes Telles: tecer um retrato da alma humana.

3.3 Erotismo, simbologia e memória em “As Cerejas”, de Lygia Fagundes Telles

“O erotismo é uma das bases do conhecimento de nós próprios, tão indispensável como a poesia.”

(Anais Anís)

A epígrafe acima nos remete ao entendimento, presente na obra *Henry & June* (2007, p. 25), de Anais Nin - vanguardista francesa adepta ao feminismo e à revolução sexual - de que existe uma relação inerente e intrínseca entre erotismo e poética, erotismo e literatura, como também nos aponta uma das personagens mais libidinosas do Marquês de Sade (1997, p. 13), anunciando a imanente correspondência que interliga o erotismo à ficção, à imaginação: “[...] a sra. Dolmène havia confidenciado a uma de suas amigas que ela gostava muito que os momentos de prazer se sucedessem assim muito próximos um do outro: a chama da imaginação não se apagava, Dolmène assegurava”.

Por certo, se a imaginação e fantasia são o estímulo de toda ficção, a escrita erótica tem por desígnio a difusão das imagens relacionadas ao desejo, agindo como um espelho que transmuta e avulta tudo o que nele se reflete.

A sexualidade e o erotismo relacionam-se com a humanidade e com a arte desde as civilizações mais ancestrais, independente da disposição geográfica no globo terrestre. A relação entre erotismo e literatura não é, pois, nada recente, como nos aponta Alexandrian:

Entre os gregos e os romanos na antiguidade, ela (literatura erótica) se expressava abertamente; os melhores autores a praticavam às claras e seus leitores se divertiam com ela sem falsa vergonha. [...] concedia-lhe como domínio o gênero familiar, o da comédia, o do conto, o da poesia elegíaca, satírica ou epigramática. (ALEXANDRIAN, 1994, p. 11).

Integrando relações sociais e a concepção de continuidade enquanto elemento atinente do ser humano, nada mais comum, por conseguinte, que a vida íntima se apresentasse como temática nas manifestações artísticas de cada sociedade.

No entanto, devido à própria conjuntura em que a mulher se situava até meados do século XX, o erotismo era, quase constantemente, discutido a partir de textos masculinos sobre o corpo e sobre a sexualidade da mulher, sempre concebendo o homem como aquele que experimentaria prazer, sendo a representação feminina o fundamento desse prazer. Tendo sua sexualidade impugnada e bloqueada por séculos de sujeição e silêncio, as escritoras dispunham de uma esfera restrita para expressar seus corpos, seus desejos, seus deleites.

A disparidade no âmbito dos sexos, de acordo com Campos (1992):

se radica sobre a distinção de papéis biológicos, ela o faz a preço de transformar o que é, tão somente, diferença, em diferença hierarquizada. Ao estabelecer-se como relação de poder, ela assim o passa à ordem da cultura. É o que ocorre na forma histórica do patriarcado, o que se viabiliza ao associar ideológica, arbitrariamente, a secundariedade ao feminino em vista de seu papel na reprodução. (CAMPOS, 1992, p. 115)

Por conseguinte, a desigualdade não é uma circunstância oriunda das sociedades, porém se fundamenta exclusivamente em ordenações de poder que, como tais, assistem os benefícios de uma classe e, assim, podem ser alteradas. A literatura de autoria feminina tem se esforçado na desconstrução desse *status quo*.

Como declara Rocha (2009), a existência do erotismo na criação literária de autoria feminina agrega-se às mudanças experimentadas pela sociedade brasileira nas

últimas décadas do século XX, adentrando-se em um cenário de emancipação feminina e liberação sexual, conjuntura essa em que as interdições referentes à sexualidade e a manifestação do erotismo são interpeladas nas múltiplas categorias da vida social, entre elas, na literatura.

É impossível dissociar sexualidade da(s) identidade(s) ou desagregar a memória do corpo de um indivíduo. Eclea Bosi (1994) assevera:

Percebo, em todos os casos, que cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito. (BOSI, E., 1994, p. 44)

Esse conceito de vínculo existente entre identidade e sexualidade, entre memória e corpo remete-nos também à concepção de Mafra (2006, p. 02): “a sexualidade e o desejo do sujeito encontram-se intrinsecamente ligados ao sentido que esse indivíduo constrói de sua própria identidade”.

A sexualidade e o desejo aparecem, no pensamento de Mafra (2006), também associados à noção de identidade do indivíduo. Para a autora, é impossível pensar o processo de construção identitária do ser humano sem levarmos em consideração o erotismo, o desejo. Nesse sentido, a erótica do corpo é elemento essencial para a produção de identidade(s).

No pensamento de Nietzsche (1997), o corpo remete não a uma estrutura física própria e determinada, mas a uma matéria geradora de pluralidades de estímulos, que afirmam a consciência e, por meio dessa, a criação de um “eu mesmo”, isto é, de uma identidade. O corpo, desse modo, não é concebido apenas na sua constituição material, e sim como uma forma que acolhe processos que se prestam de guias para formar e interpretar o indivíduo e a realidade que o cerca.

Concebendo, como declara Stuart Hall (2000), que a identidade permanece em contínua transformação, essa construção identitária é, sem dúvida, não inerte, não fixa e/ou pré-demarcada. Hall (2000, p. 13) indica que a identidade é uma “celebração móvel”, isto é, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, definida histórica e não biologicamente”.

Essa construção identitária do indivíduo é inerente à questão da memória, “[...] cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 1990, p. 410).

Lygia Fagundes Telles apresenta em sua produção uma problemática com relação à memória, ao esquecer e ao rememorar. A reminiscência e o esquecimento têm atribuição significativa na constituição de sua obra e, salientados, podem avultar o entendimento de sua narrativa. Na produção da escritora, as questões da lembrança e deslembança como tema e procedimento estilístico são cruciais para o desfrute e o estudo de seus escritos e estão ligadas, na maioria das vezes, a um erotismo latente.

Dessa forma, decidimos abordar o conto “As Cerejas”¹⁸, de Lygia Fagundes Telles, evidenciando a perspectiva da memória e do erotismo e seus encadeamentos quanto à simbologia presente no enredo e na constituição do perfil das personagens.

O conto “As Cerejas” é intimista e narrado em primeira pessoa, por uma personagem feminina, após passarem-se muitos anos do desenrolar dos fatos. A narradora, anônima, por um exercício – ou traição - de memória, resolve contar um episódio de sua época de menina:

Aquele gente teria mesmo existido? Madrinha tecendo a cortina de crochê com um anjinho a esvoaçar por entre rosas, a pobre Madrinha sempre afobada, piscando os olhinhos estrábicos, vocês não viram onde deixei meus óculos? A preta Dionísia a bater as claras de ovos em ponto de neve, a voz ácida contrastando com a doçura dos cremes, esta receita é nova. (TELLES, 1992, p. 04)

Por meio do discurso indireto livre, podemos ter acesso a alguns pensamentos e falas de outras personagens, significativos para conhecermos melhor o perfil de cada uma delas: “Tia Olívia, enfasiada e lânguida, abanando-se com uma ventarola chinesa, a voz pesada indo e vindo ao embalo da rede, *fico exausta no calor...*” (Idem, grifo nosso).

No início do conto, as imagens aparecem de forma não linear para a narradora, no instante de rememoração, e são apresentadas dessa forma ao leitor – “Marcelo [...] agarrado à crina do cavalo, agarrado à cabeleira de tia Olívia, [...]. Você levou as velas à tia Olívia?, perguntou Madrinha lá embaixo.” (Idem) – remetendo-nos ao caráter não cronológico da memória, à natureza difusa do lembrado.

¹⁸ Essa narrativa integrou, inicialmente, a coletânea *Seleta*, lançada em 1971, pela Editora José Olympio.

Em contraposição ao entendimento de memória como “baú” - a qual se organizaria pela deposição de ocorrências que seriam assinaladas subsequentemente e de acordo com cada período -, as memórias são frações de episódios não sequenciais, representações que existem em um mundo inconcluso, como nos aponta Eclea Bosi:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, E., 1994, p. 47)

Inúmeras passagens no conto remetem-nos ao trabalho de rememoração da narradora: “Lembro-me de que as primeiras gotas de chuva caíram ao entardecer, mas a tempestade continuava ainda em suspenso, fazendo com que o jantar se desenrolasse numa atmosfera abafada. Densa.” (TELLES, 1992, p. 12). A menina recorda a casa, a sua localização geográfica e o clima tedioso que vagava sobre o local.

Percebemos que, em determinados momentos, a narradora esforça-se para evocar alguns detalhes com mais exatidão: “Até hoje não sei quantos dias me debati esbraseada [...]” (Ibidem, p. 13).

A narrativa abordada tem como temática a visita de Tia Olívia – não sabemos exatamente o grau de parentesco entre a protagonista e Olívia - à fazenda em que a narradora morava. O nome “Olívia”, de acordo com o Dicionário de Nomes Próprios (SETE GRAUS, 2015), significa “oliveira, azeitona”, que representa a renovação da vida. Esse nome pode simbolizar ainda o desejo ou a pessoa que apresenta imprudência e tentações perigosas. A oliveira, mesmo possuindo um caule velho – no conto, Olívia já era uma mulher madura - produz ainda frutos – na narrativa, a personagem ainda era sensual e tinha vida sexual ativa.

Olívia, sofisticada – como nos aponta a fala da madrinha da narradora: “Vocês não podem fazer ideia, ela é de tanto luxo e a casa aqui é tão simples” (TELLES, 1992, p. 06) -, externa um erotismo latente: “No rosto muito branco a boca parecia um largo talho aberto, com o mesmo brilho das cerejas.” (Ibidem, p. 08).

Em determinada passagem, a protagonista, para narrar que Olívia reclamava de algo ou simplesmente dialogava com alguém, utiliza o termo “gemer”, em lugar de “dizer”, “proferir” - “- Um calor na viagem! - *gemeu* tia Olívia em meio de uma onda de

perfumes e malas.” (TELLES, 1992, p. 06, grifo nosso) -, vocábulo empregado também para relatar o gozo proveniente do prazer erótico.

A referência aos lábios e à língua de Olívia é recorrente no texto, aludindo-nos a uma concepção sensualizada da personagem: “Umedeceu os lábios com a ponta da língua.” (Ibidem, p. 07); - “Tia Olívia devia estar sorrindo, a umedecer com a ponta da língua os lábios brilhantes. Na Europa eram tão carnudas... Na Europa.” (Ibidem, p. 09). Valendo-nos da asserção de Alberoni (2006, p. 215), constatamos que o impulso erótico “passa através do corpo, o próprio e o da outra pessoa, e busca no corpo o prazer para si, para o outro, até transbordar, até buscar o prazer para os outros”.

Assim, percebemos que o fragmento analisado do conto assinala um modo de rememoração da narradora em que o impulso erótico proveniente do corpo de Olívia atua com o intuito de a narradora encontrar o prazer próprio. Assim, a memória do corpo - boca, lábios e a língua de Olívia – representa a metáfora de transposição do desejo da menina.

O perfume que Olívia usa é também um elemento denunciador do erotismo na narrativa, sendo rememorado pela garota em várias passagens - “Senti bem de perto seu perfume.” (TELLES, 1992, p. 07) – até a despedida de Olívia, deixando a fazenda: “Durante o dia seu perfume ainda pairou pelo quarto. Ao anoitecer, Dionísia abriu as janelas. E só ficou o perfume delicado da noite.” (Ibidem, p. 14). Verificamos, então, que o erotismo não se estabelece unicamente nos corpos, uma vez que ele se transporta, por meio das evocações da narradora, para o ambiente em que as personagens se encontram, contribuindo para a constituição identitária de Olívia.

Além disso, a narradora compara Olívia a um gato: “Falava devagar, andava devagar. Sua voz foi se afastando com a mansidão de um gato subindo a escada.” (Ibidem, p. 08). Na Grécia clássica, o gato era vinculado à feminilidade, ao amor e ao prazer sexual, atributos de Afrodite. No Império Romano, o gato estava associado a várias deusas, dentre elas Diana, a caçadora, que controlava a fecundidade, e a voluptuosa Vênus, retratada como uma gata, como uma encarnação de sentimentos maternos. O gato é um dos símbolos relacionados ao princípio ou força feminina, ao mundo onírico e irracional (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988).

Todas essas evocações da narradora em relação à Olívia, sempre permeadas por um erotismo palpitante, auxiliam o leitor no que tange à composição da identidade

desta; isto é, constrói-se uma narrativa em que o erotismo, resgatado através da memória, é constituinte do processo de formação de identidade das personagens.

Sempre usando, no decote, um broche em formato de cerejas, a vaidosa Olívia chega com um pingente em formato de pera, fruta tida como símbolo de sexualidade, feminilidade e erotismo e que faz alusões também ao formato do útero: “Tia Olívia desprende do chapeuzinho preto dois grandes alfinetes de pérola em formato de pera.” (TELLES, 1992, p. 07).

A crítica literária no Brasil, no tocante à obra ficcional de Lygia Fagundes Telles, é unânime em perceber a ampla utilização de imagens simbólicas como um dos componentes motivadores de sua profundidade.

Os símbolos não são concepções arbitrárias de um ou de poucos indivíduos. Eles são intrínsecos à própria consciência coletiva do princípio vital humano e estão arraigados em nosso subconsciente, naquilo que C. G. Jung (2000) concebia como sendo os arquétipos. Jung (2000) reconhece que o inconsciente humano apresenta-se, de alguma maneira, sedimentado em numerosos territórios. As regiões um pouco mais superficiais equivalem às memórias referentes do inconsciente individual e as mais reentrantes correspondem às memórias do inconsciente coletivo.

Pertencente à Olívia, o broche em formato de cereja, elemento que intitula a obra, é um símbolo recorrente no conto - “O galho de cerejas estremeceu no vértice do decote da blusa transparente. Desabotoou o casaco.” (TELLES, 1992, p. 07); - “Dois dias depois, tia Olívia partia também. Trazia o costume preto e o chapeuzinho com os alfinetes de pérola espetados no feltro. Na blusa branca, bem no vértice do decote, o galho de cerejas.” (Ibidem, p. 14); e exerce fascínio sobre a narradora, em: “É de cera? - perguntei tocando-lhe uma das cerejas.” (Ibidem, p. 07); ou no seguinte fragmento:

Cravei o olhar nas cerejas que se entrechocavam sonoras, rindo também entre os seios. Ela desprende-as rapidamente.

- Já vi que você gosta, pronto, uma lembrança minha.

- Mas ficam tão lindas aí - lamentou Madrinha. - Ela nem vai poder usar, bobagem, Olívia, leve suas cerejas! (Ibidem, p. 14).

De acordo com Lexikon (1990), pelo fato de possuir uma tonalidade vermelha intensa, por ser carnuda e suculenta, a cereja é uma fruta alusiva ao erotismo, ao sexo e à paixão, conforme inferimos no próprio comentário de Olívia: “Na Europa são tão

carnudas, tão frescas.” (TELLES, 1992, p. 08). As cerejas são também, frequentemente, relacionadas à perda da virgindade, em virtude de sua nuance vermelho vibrante, alusiva ao sangue. Nas simbologias da iconografia cristã medieval, ainda segundo Lexikon (1990), a cereja pode denotar o fruto proibido, como a maçã.

Esse fascínio da narradora em relação às cerejas permite-nos afirmar que ela também descobriu o que seria o desejo, a sensualidade. Também pelo fato de estar sempre localizado próximo à região dos seios da personagem, podemos afirmar que o broche de cerejas faz alusão ao erotismo:

Estendia-se na rede. Desatava a cabeleira. E com um movimento brando ia se abanando com a ventarola. Às vezes vinha com as cerejas que se esparramavam no colo polvilhado de talco. Uma ou outra cereja resvalava por entre o rego dos seios e era então engolida pelo decote. (TELLES, 1992, p. 11).

Dessa forma, com o exercício de rememoração da narradora, Olívia tem sua identidade essencialmente assinalada por um adorno que se configura como metáfora do desejo, exprimindo uma personalidade marcada pela voluptuosidade e pecado.

Em uma mistura de amor e repulsa, o fascínio da narradora não se restringe somente ao broche de cerejas, mas também ao decote da personagem e a toda Olívia, reportando-nos a uma possível atração homoerótica: “Aproximei-me fascinada. Nunca tinha visto ninguém como tia Olívia, ninguém com aqueles olhos pintados de verde e com aquele decote assim fundo.” (Ibidem, p. 07).

Esse relato de atração e repulsa da narradora pela beleza de Olívia, trazido à tona pelo viés da memória, alude-nos à concepção de Bataille (1987, p. 135), no que tange à paradoxal característica do conceito de beleza: “Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a.”.

A narradora, mesmo sendo ainda uma menina, vivencia uma atração também por Marcelo, que, a todo o momento, tenta disfarçar seu desejo por Olívia, criticando-a. A menina compara Marcelo, em pensamento, a um deus:

Encarei-o. Através das lágrimas ele pareceu-me naquele instante tão belo quanto um deus, um deus de cabelos dourados e botas, todo banhado de luar. Fechei os olhos. Já não me envergonhava das lágrimas, já não me envergonhava de mais nada. Um dia ele iria embora do mesmo modo imprevisto como chegara, um dia ele sairia sem se despedir e desapareceria

para sempre. Mas isso também já não tinha importância. Marcelo, Marcelo! chamei. E só meu coração ouviu. (TELLES, 1992, p. 09, 10)

Observamos, assim, a todo instante, que o erotismo está edificado, no conto, em conjunção com uma memória que produz identidades, tanto da narradora quanto das demais personagens.

Além dos elementos citados, por meio da memória da narradora, temos acesso ao fato de Olívia estar sempre sentindo calor: “Um calor na viagem!” (Ibidem, p. 06) ou em:

- Sofro tanto com o calor.

Madrinha tentava animá-la.

- Chovendo, Olívia, chovendo você verá como vai refrescar. (Ibidem, p. 11).

O intenso calor que Olívia reclamava sentir remete-nos ao excessivo desejo sexual do qual ela era possuidora, desejo despertado desde o momento em que ela viu Marcelo, que chegara após ela, para passar as férias no interior. Esse calor ultrapassa as esferas climatológicas, reportando-nos à ascendência de uma união de sensações físicas e místicas.

Outro episódio relevante para a composição das simbologias presentes no conto é quando a narradora decide imolar um escorpião, levando-o à morte:

Abri a caixa de sabonete escondida sob o tufo de samambaia. O escorpião foi saindo penosamente de dentro. Deixei-o caminhar um bom pedaço e só quando ele atingiu o centro da varanda é que me decidi a despejar a gasolina. Acendi o fósforo. As chamas azuis subiram num círculo fechado. O escorpião rodou sobre si mesmo, erguendo-se nas patas traseiras, procurando uma saída. A cauda contraiu-se desesperadamente. Encolheu-se. Investiu e recuou em meio das chamas que se apertavam mais. (Ibidem, p. 09)

As imagens relacionadas ao escorpião remetem-nos a ritos de passagem, sendo o animal considerado símbolo de transições, morte, dominação e luxúria. A reminiscência da narradora ergue, aqui, a imagem do escorpião como metáfora da vontade de saciar o desejo; estamos diante da representação do perigo, da imagem da memória que erige uma identidade que renuncia ao desejo, por parte da garota.

Para denotar o suspense, a autora utiliza a tempestade como premonição de conflito e nos conduz ao clímax da narrativa, momento em que a menina testemunha Marcelo e tia Olívia saciando o desejo, enlaçados um ao outro:

Subi a escada. A escuridão era tão viscosa, que se eu estendesse a mão poderia senti-la amoitada como um bicho por entre os degraus. Tentei acender a vela mas o vento me envolveu. Escancarou-se a porta do quarto. E em meio do relâmpago que rasgou a treva, vi os dois corpos completamente /azuis, tombando enlaçados no divã. (TELLES, 1992, p. 12, 13).

Aqui observamos que a memória apresenta um papel primordial para a composição das cenas eróticas do conto e para a construção da identidade da narradora. Em outras palavras, a questão da memória é indissociável de uma reflexão acerca da narração, quer seja de uma história ficcional, da própria vida, da história de um período ou de uma sociedade. E os modos de recordar e de esquecer, como os de narrar, são os caminhos imprescindíveis da composição da identidade pessoal, coletiva ou ficcional.

No princípio do conto, antes do relato do ato sexual entre Olívia e Marcelo, a narradora rememora esse ato, conduzindo-nos a perceber esse entrelaçamento entre memória e erotismo, sendo as imagens eróticas apresentadas de uma forma atemporal ao leitor: “Marcelo muito louro - por que não me lembro da voz dele? - agarrado à crina do cavalo, agarrado à cabeleira de tia Olívia, os dois tombando lividamente azuis sobre o divã.” (Ibidem, p. 04).

Após o clímax da narrativa, a menina, ao presenciar a cena sobrecarregada de erotismo, adocece, ardendo em febre, aludindo-nos à teoria psicanalítica de Freud (1996), no que tange aos mecanismos inconscientes de defesa:

- Mas que é que você tem, menina? Está doente? Não está com febre? Hem?! Sua testa está queimando... Dionísia, traga uma aspirina, esta menina está com um febrão, olha aí!

Até hoje não sei quantos dias me debati esbraseada, a cara vermelha, os olhos vermelhos, escondendo-me debaixo das cobertas para não ver por entre clarões de fogo milhares de cerejas e escorpiões em brasa, estourando no chão.

Foi um sarampo tão forte - disse Madrinha ao entrar certa manhã no quarto. - E como você chorava, dava pena ver como você chorava! Nunca vi um sarampo doer tanto assim. (TELLES, 1992, p. 13).

Esse adoecer da personagem, após a proximidade com o erótico, remete-nos à premissa de “destruição”, preconizada por Bataille (1987, p. 17) em que “toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal [...]”. O erotismo é a comoção mais devastadora, aquela que desintegra o ser consciente que o saboreia. Assim, começou a ocorrer, naquele instante, um processo de transformação na menina.

A transformação pela qual a personagem passa reporta-nos, similarmente, a um estremecimento, a uma transformação, à noção de “abalo”, também de Bataille (1987):

O que desde o princípio é sensível no erotismo é o abalo, provocado por uma desordem pletórica, de uma ordem expressiva de uma realidade parcimoniosa, de uma realidade fechada. A sexualidade do animal põe em jogo essa mesma desordem pletórica, mas sem nenhuma resistência, sem nenhuma barreira. [...] O animal morre, senão, passada a desordem, a descontinuidade permaneceria intacta. Na vida humana, ao contrário, a violência sexual abre uma ferida. Raramente a ferida se fecha sozinha: é preciso fechá-la. Mesmo sem uma constante atenção, que a angústia cria, ela não pode permanecer fechada. A angústia elementar ligada à desordem sexual é significativa da morte. A violência dessa desordem, quando o ser que a experimenta tem o conhecimento da morte, reabre nele o abismo que a morte lhe revelou. (BATAILLE, 1987, p. 97, 98).

O momento em que a narradora presencia os corpos colados um ao outro foi crucial para despertar a sexualidade da garota, episódio cravado na memória da menina, que o evoca em diversos momentos da narrativa: “Afastei-me cambaleando. Agora as cerejas se despençavam sonoras como enormes bagos de chuva caindo de uma goteira. Fechei os olhos. Mas a casa continuava a rodopiar desgrehada e lívida com os dois corpos rolando na ventania.” (TELLES, 1992, p. 13).

A mudança pela qual passa a narradora também é importante para o processo de construção identitária – posicionamento simpático à teoria de “descentração” ou “deslocamento do sujeito” de Hall (2000, p. 09) em que as “[...] transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados”.

Assim, a identidade é concebida como algo construído historicamente, sendo que o sujeito admite identidades diferentes em épocas diferentes. Conforme os sistemas de significação se desenvolvem, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (Ibidem, p. 13).

O processo de construção identitária manifesta-se inclusive no final do conto, quando a narradora rememora o momento em que se depara com uma borboleta branca na janela de seu quarto, inseto símbolo da metamorfose, apontando para a transição de menina para mulher.

Na reflexão aqui esboçada, buscamos demonstrar que a associação entre erotismo, simbologia e memória no conto *As Cerejas*, de Lygia Fagundes Telles, é algo extremamente expressivo e imprescindível para a composição do perfil das

personagens, bem como para o desenrolar do enredo. Observamos que as personagens femininas, narradora e Olívia, apresentam um perfil de complexidade e mistério, marcadas por inquietação e erotismo.

Essa análise permite também pensar a experiência erótica indo além da mera sexualidade, compondo uma relação entre memória e erotismo, bem como entre memória e identidade. A memória vem sendo apontada como algo relevante no que concerne à composição de identidades, uma vez que, com base nela, podemos identificar os eventos transcorridos e igualmente preservar os acontecimentos que nos são importantes conservar. A existência tanto da memória individual quanto da coletiva não é possível sem a existência da identidade - bem como da lembrança e do esquecimento - porque unicamente a memória possibilita a autoconsciência da duração (BERGSON, 1989).

A memória, ao mesmo tempo em que nos esculpe, é também por nós esculpida, fato que sintetiza precisamente a compreensão de que a memória e a identidade se conjugam, se fomentam reciprocamente, se sustentam uma na outra para gerar uma órbita de vida, uma história, uma alegoria, uma narrativa.

4. O EROTISMO EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E DE LYGIA FAGUNDES TELLES: UM ESTUDO COMPARATIVO

(...) é a fascinação erótica, o que me tira de mim e me leva a você: o que me faz ir mais além de você. Não sabemos com certeza o que é, só que é algo mais. Mais que a história, mais que o sexo, mais que a vida, mais que a morte.

(Octávio Paz)

Uma vez executada a análise específica dos contos escolhidos de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, passamos, neste momento, à elaboração de uma abordagem comparativa dessas narrativas. A confrontação introduz-se neste estudo como um mecanismo interpretativo e analítico, que proporcionará maior compreensão acerca do erotismo na literatura dessas escritoras.

Diversos teóricos apontam a relevância do diálogo entre textos para a construção da análise literária comparatista, já que “O texto literário é uma rede de conexões.” (NITRINI, 1997, p. 162) e a linguagem poética “[...] é um diálogo de dois discursos” (Idem). Pageaux (2011, p. 20) também afirma que “A biblioteca do comparatista, seu *corpus*, e mormente suas diligências, são filhos do diálogo.”

Acerca da importância dos estudos comparatistas, bem como dos resultados obtidos a partir desses estudos, Rebello (2004, p. 391, grifo nosso) enfatiza que:

Propor uma análise comparativa supõe, quase sempre, um encontro. Supõe aproximar posturas entre diferentes obras, entre diferentes artes e, inclusive, entre diferentes disciplinas. No entanto, esse encontro nem sempre se revela harmonioso e o conflito e as conclusões que podem ser extraídas [...] configuram-se como o produto mais enriquecedor da atividade comparatista.

Vários questionamentos são comuns na história da literatura comparada. As teorias das literaturas comparadas dos diversos países, geradas em épocas distintas e por motivações diferentes, dialogam entre si, ora abrigando, ora questionando umas as outras, ora pretendendo construir um discurso específico. Essa constante comunicação culmina na indagação permanente do que constitui a própria literatura comparada, indagação essa cuja resposta, provavelmente, permanecerá se esquivando de declarações herméticas e indiscutíveis.

Dessa forma, ponderando os devidos limites de qualquer pesquisa desta natureza, esse paralelo entre os textos de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles

viabilizará projetar alguns caminhos e direcionamentos acerca da temática do erotismo nas obras analisadas, sem, contudo, encerrar as discussões sobre esses textos, uma vez que “[...] o comparatista traz do mundo uma imagem aberta, ou porosa, para ser mais preciso: sempre há uma possibilidade de passagem.” (PAGEAUX, 2011, p. 39, 40).

Neste capítulo, a comparação será realizada em dois planos variados. No primeiro, será levado em consideração, de forma individual, na produção de cada autora, o universo construído pelas obras escolhidas.

De acordo com Pageaux (2011, p. 21), o diálogo entre obras “[...] é, portanto, e simultaneamente, a convergência de dois espíritos e sua necessária divergência. O diálogo simboliza uma outra forma de espírito profundamente comparatista: a via de conciliação, primeiro passo rumo à síntese.”.

Dessa forma, no segundo plano, será posicionada, paralelamente, a produção de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles e será empreendida a comparação sobre o erotismo na produção das duas autoras, de forma a destacar possíveis similitudes e divergências quanto ao tratamento dessa temática e de outros aspectos estruturais da narrativa.

4.1 Clarice Lispector

As narrativas analisadas neste estudo foram “Felicidade Clandestina” e “As Águas do Mundo”, ambas publicadas na coletânea *Felicidade Clandestina* (1998a). Os dois contos mencionados manifestam significativas correspondências em relação à estrutura narrativa e ao teor que permeia os textos, conjuntura que se esclarece não exclusivamente pelo fato de os contos terem sido escritos pela mesma autora, mas também devido à circunstância de os dois textos estarem agregados em uma mesma antologia.

Nessa coletânea, conforme já mencionado anteriormente, as narrativas, devido ao estilo segmentário dos textos, rompem as fronteiras entre os gêneros e são classificadas ora em crônicas, ora em contos. Segundo Zilberman (1998), além desse estilo, o fato de as narrativas desestruturarem o vínculo entre autor (soberano) e leitor (receptor passivo) faz com que essas obras sejam consideradas como um instrumento de transgressão.

Em relação às vozes narrativas que anunciam os textos analisados, podemos observar que, enquanto o conto “Felicidade Clandestina”, por meio da memória, é relatado em primeira pessoa, por uma protagonista criança, a obra “As Águas do Mundo” apresenta um narrador heterodiegético e onisciente, embora em um determinado momento da obra surja uma voz que se apresenta em discurso indireto livre, conforme verificamos a seguir: “Não está caminhando sobre as águas – *ah nunca faria isso depois que há milênios já andaram sobre as águas* – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas.” (LISPECTOR, 1998a, p. 92, grifo nosso).

Outra similitude entre as narrativas relaciona-se ao fato de que, em ambas, foram eleitas mulheres para protagonizar as histórias, conquanto em fases diferentes: em “Felicidade Clandestina”, a personagem principal é, pois, uma criança; em “As Águas do Mundo”, a protagonista é uma mulher em fase adulta. Essa escolha quanto às protagonistas não pode ser desprezada.

Sem olvidar dos escassos escritos que a autora redigiu acerca de protagonistas masculinos, Fitz (1984) enfatiza a função primordial do desejo feminino e da sexualidade na organização da linguagem composta pela escritora e, por conseguinte, na apresentação das personagens e da identidade dessas. Além desses intuitos, por intermédio da linguagem e das ações das personagens, a literatura pode colaborar como sinalizadora da tentativa da mulher pela igualdade de gêneros.

Ademais, nas obras mencionadas, as protagonistas são anônimas, simbolizando um grupo mais amplo de mulheres que, a partir de uma experiência com o erótico, passam por processos de autoconhecimento e de emancipação.

A protagonista em “As águas do mundo” é uma mulher ininteligível, assim como o mar. Todavia, diferentemente desse, a mulher está sozinha e incompleta: “Ela está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização.” (LISPECTOR, 1998a, p. 91). Essa personagem manifesta, ao longo da narrativa, uma profunda inquietação, vivenciando uma experiência com o desconhecido, que está presente exteriormente e no íntimo da personagem. Tais sentimentos também são expressos pela protagonista de “Felicidade Clandestina”, que anseia a busca do livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, para atingir uma plenitude. Dessa forma, ambas as personagens vivenciam uma falta, uma insuficiência em relação a si mesmas.

Essa busca psíquica nos alude a Bataille (1987, p. 10), que afirma ser a procura erótica diferente da atividade puramente sexual por ser “uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução”.

Tal procura psicológica, permeada por erotismo, é concretizada pela epifania, presente nas duas narrativas analisadas. Nos dois contos, verificamos uma temática que, a princípio, giraria em torno de episódios banais, mas que, no decurso do enredo, provoca nas personagens reflexões no tocante à existência.

É interessante notarmos também que, nas duas obras, o corpo constitui elemento de relevância para a concretização do enredo e para a fusão erótica das protagonistas com o objeto/ser de desejo: a união da garota com o livro e da mulher com o mar. É através do corpo que as personagens têm a oportunidade de passar por experiências sensíveis e de autoconhecimento.

Em “As Águas do Mundo”, percebemos que está presente, inclusive, o que Elódia Xavier (2007) designa de “corpo liberado”, isto é, fluido, liberto de esquemas predeterminados, repressores e coercitivos. No princípio da narrativa, o corpo da protagonista, corpo de mulher, corpo da escassez, portava-se com sofreguidão. Esse corpo, depois do contato profundo com o mar e com o erótico, em placidez, já não é mais vazio e exíguo; ela “Agora está toda igual a si mesma.” (LISPECTOR, 1998a, p. 91). O erotismo possibilitou à personagem libertação de sua carência enquanto mulher e enquanto ser humano e coadjuvou no seu processo de formação de identidade e de autoconhecimento. A protagonista “Agora sabe o que quer” (Idem, p. 92).

O contato da menina com o objeto de desejo, o livro, no conto “Felicidade Clandestina”, suscita um erotismo acentuado na narrativa, expresso por meio da linguagem, relevante para a representação do desejo. Processo semelhante ocorre em “As Águas do Mundo”, após a protagonista se entregar ao banho de mar. São utilizados - de acordo com a análise realizada no segundo capítulo deste estudo -, nos dois contos, diversos vocábulos relacionados ao erótico, ao corpo e à sexualidade.

A fusão das personagens com o objeto ou com o ser de desejo também nos remete a Bataille (1987, p. 27, grifo do autor): “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente *fora* um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo.”. O desejo das protagonistas em relação a algo está vinculado à recusa do fechamento do ser em si

mesmo. Essa recusa leva o indivíduo a se despertar para o erotismo por meio de uma prática que, embora íntima e interior, possui como alicerce a busca do outro como modo de instalar uma nova forma de inserção no mundo.

Percebemos que existe, por parte das personagens, uma vontade de prorrogação no que se refere ao deleite obtido após essa busca. Em “As águas do Mundo”, a mulher, sem ansiedade, continua o mergulho e usufrui dele, conforme constatamos em: “Mergulha de novo, de novo bebe mais água, *agora sem sofreguidão*, pois não precisa mais.” (LISPECTOR, 1998a, p. 92, grifo nosso). No conto “Felicidade Clandestina”, essa prorrogação é elevada ao grau máximo, nos momentos em que a garota finge não possuir o livro desejado, no intuito de se deliciar com o êxito.

No conto “Felicidade Clandestina” surge - de acordo com o já mencionado - a representação da felicidade e de contato com o erótico como situações ilegítimas e furtivas, expressas principalmente no momento em que o livro se configura em amante. Essa ilicitude ocorre também no conto “As Águas do Mundo”, após o encontro da mulher com o mar, união vista como um risco: “E sabe de algum modo obscuro que seus cabelos escorridos são de um naufrago. Porque sabe – sabe que fez um *perigo*. Um *perigo* tão antigo quanto o ser humano.” (Idem, grifos nossos).

Ocorre, em “Felicidade Clandestina” - conforme já analisado -, um processo de erotização infantil, já que o contato com o erótico provoca transformações na protagonista, que, de criança, passa a ser representada como uma “rainha delicada”, uma “mulher com o seu amante” (Ibidem, p. 11). Já em “As Águas do Mundo”, o erotismo acarreta à personagem um processo de autoconhecimento e de busca de identidade. Entretanto, observamos que, em ambas as narrativas, após a proximidade da menina com o livro e da mulher com o mar, ocorre um processo de transcendência das protagonistas em relação a si mesmas, no sentido de suplantar a descontinuidade da essência humana e de conferir completude às personagens.

Observamos, portanto, que o erotismo integra as duas narrativas clariceanas e revela características do universo da mulher e a maneira pela qual se configura a sexualidade feminina. Ademais, o processo de busca da identidade feminina, nessas obras, passa necessariamente pelos caminhos do erótico.

4.2 Lygia Fagundes Telles

Os contos “O Menino” e “As Cerejas”, de Lygia Fagundes Telles, são narrativas que merecem a construção de paralelos, quer pelo fato de apresentarem similitudes quanto ao conteúdo dos escritos, quer pelo motivo de manifestarem diferenças, como no tocante a alguns elementos estruturais da narrativa.

Em relação ao título das obras, constatamos que a denominação “As Cerejas” faz alusão a um elemento recorrente e relevante para o desenvolvimento do enredo (o broche de cerejas utilizado por tia Olívia, objeto que provoca fascínio na narradora), além de se constituir um novo componente inserido naquele espaço. Segundo Elódia Xavier (2007), a circunstância de a cereja não ser um fruto nativo do ambiente no qual se desenrola a narrativa intensifica as impressões – eróticas - que a presença de Olívia suscita no espaço do sítio, até aquele momento pacato.

O título “O Menino” - embora faça referência ao protagonista da história -, apresenta-nos uma pista dissimulada em relação ao enredo, de temática não infantil – a trama não gira em torno, propriamente, de ações realizadas por esse menino.

Em termos de voz narrativa, observamos que, em “O Menino”, foi eleito, primeiramente – conforme já analisado -, um narrador heterodiegético, que apresenta as personagens ao leitor. À medida que a narrativa se desenrola, alternam-se, por meio do discurso indireto livre, vozes que relatam os episódios. Nessa alternância, a voz narrativa do menino – protagonista do conto – ganha destaque, no intuito de aproximar o leitor dos desdobramentos relatados na história.

Já em “As Cerejas”, o narrador apresenta-se de forma autodiegética e intimista. Todavia, assim como em “O Menino”, sobrevém, em “As Cerejas”, ocorrências do discurso indireto livre, agora, em decorrência das evocações memorialistas da narradora. Essas evocações provocam no conto uma quebra em relação à linearidade narrativa, uma vez que episódios ocorridos e sensações da narradora se misturam e permeiam o relato. Em decorrência da experiência da narradora, ao presenciar um cenário carregado de erotismo, a menina encontra-se ao capricho da memória, relegada à tentativa de evocar o erótico presente no passado. Na obra “O Menino”, todavia, um teor cronológico transpassa toda a narrativa.

“O Menino” e “As Cerejas” - contos ambientados em um espaço urbano e rural, respectivamente – são protagonizados por duas crianças, personagens anônimas,

situação última que nos reporta ao fato de esses indivíduos serem representantes de uma classe maior - é a imagem de um menino qualquer, de uma menina qualquer -, retratada nas histórias.

Em ambas as narrativas, esses protagonistas apresentam um fascínio em relação a algum outro personagem do relato: em “O Menino”, o garoto mostra-se encantado pelos atributos físicos da mãe; em “As Cerejas”, a menina revela ser seduzida pelas características de Olívia e de Marcelo.

É interessante observamos também que, nas duas narrativas, ocorre uma dissimulação por parte de personagens femininas: a mãe, na narrativa “O Menino” – em conformidade com o que já discutimos -, é uma mulher astuta, que consegue, perfeitamente, disfarçar sentimentos e ocultar ações. Após a traição, ela veste as “máscaras” sociais de boa esposa e retorna ao lar. Em “As Cerejas”, momentos antes de os dois corpos – de Olívia e de Marcelo – tombarem “enlaçados no divã” (TELLES, 1992, p. 13), tia Olívia, segundo a narradora, pretexta sentir dor de cabeça e se retira mais cedo do jantar. Essa dissimulação é construída para que as mulheres consigam atingir seus objetivos no enredo: relacionar-se - em situações descritas com muito erotismo - com outras personagens.

Observamos, em “As Cerejas”, a manifestação de um corpo erotizado: “Trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (XAVIER, 2007, p. 157). De acordo com Elódia Xavier (2007), o corpo erotizado pode ou não estar envolto pelo amor, todavia está, certamente, vivenciando sua sexualidade.

Para a autora, Olívia “[...] é a representação inflamada do *corpo erotizado*.” (Ibidem, p. 166), sendo que toda a descrição da personagem corrobora para construir essa imagem erotizada da mulher. O fragmento seguinte, por exemplo, reporta-nos à libertação da sexualidade da personagem: “Só tia Olívia continuava igual, sonolenta e lânguida no seu negligê branco. Estendia-se na rede. Desatava a cabeleira. E, com um movimento brando, ia se abanando com a ventarola.” (TELLES, 1992, p. 11). O desatar dos cabelos simboliza a liberdade sexual e a emancipação da mulher. Essa ação ocorre momentos antes da relação sexual entre Olívia e Marcelo, ato flagrado pela narradora:

“E em meio do relâmpago que rasgou a treva, vi os dois corpos completamente azuis, tombando enlaçados no divã.” (Ibidem, p. 12, 13).

Além disso, o erotismo ratifica o processo de afirmação de identidade das personagens femininas. No conto “O Menino” – conforme já discutido -, a mãe do garoto faz parte de uma família tipicamente tradicional e patriarcal, na qual o pai, considerado “chefe de família” sai para trabalhar e à mulher são atribuídas as funções de mãe e de “dona do lar”. A progenitora, entretanto, não se resigna a essas funções, apresentando atitudes de transgressão em relação ao casamento e à constituição familiar.

Da mesma forma, o comportamento de Tia Olívia, em “As Cerejas”, não se enquadra aos padrões preestabelecidos pela sociedade - na época em que a narrativa foi publicada, em 1971 - à mulher. Olívia é independente – conhece diversos lugares pelo mundo, viaja sozinha ao sítio onde se desenrola a história - voluptuosa e mantém relação sexual com um adolescente com o qual não apresenta nenhum vínculo social. O erotismo, em junção com os processos de memória, do lembrar e do esquecer, auxilia no processo de formação de identidade(s) da narradora do conto.

Em concordância com a análise já realizada, é relevante enfatizarmos a abordagem dos objetos e de símbolos, presente na escritura de Lygia Fagundes Telles. Nos dois contos investigados, percebemos a recorrência de símbolos: em “O Menino”, o espelho, a coroa de cabelos; e, em “As Cerejas”, os nomes das personagens, o gato, a borboleta branca, as cerejas, a pera e o escorpião. Esses tipos de narrativa exigem uma leitura atenta, uma vez que a escritora não expõe explicitamente os fatos e as circunstâncias da história. O leitor, conseqüentemente, precisa sondar as imagens e os símbolos e decifrá-los. A atribuição dos símbolos nos textos de Telles é, certamente, uma importante configuração para desenvolver as personagens e contribuir com a temática dos textos.

É interessante perceber que, nas duas obras, os homens com quem as mulheres se relacionam também são retratados com sensualidade: em “O Menino”, o homem desconhecido que se encontra com a mãe do garoto é traçado como alguém com “mãos grandes e morenas” (TELLES, 2009, p. 172), “espáduas largas” (Ibidem, p. 173), “pernas musculosas” (Ibidem, p. 174).

Em “As Cerejas”, Marcelo, que se relaciona com tia Olívia, é representado pela narradora como “muito louro [...] agarrado à crina do cavalo, agarrado à cabeleira de tia

Olívia” (TELLES, 1992, p. 04), “era tão alto e parecia tão adulto com suas belas roupas de montaria, que tive vontade de entrar debaixo do armário quando o vi pela primeira vez” (Ibidem, p. 06), “[...] ele pareceu-me naquele instante tão belo quanto um deus, um deus de cabelos dourados e botas, todo banhado de luar” (Ibidem, p. 09), “[...] ele tão grande, tão poderoso” (TELLES, 1992, p. 11). Marcelo é descrito por Olívia como alguém que “Tem *charme*...” (Ibidem, p. 07, grifo da autora), um homem “Tão elegante” (Ibidem, p. 12).

O erotismo contribui, nas obras, para o despertar da sexualidade dos protagonistas e provoca um efeito de descoberta nessas personagens. Em “O Menino”, o garoto, após presenciar as cenas de movimentação intensa entre as mãos da mãe e as mãos do homem desconhecido, passa por uma confusão interior – a figura materna não é mais alvo de desejo do garoto - e sente transtorno e contestação quanto à realidade descoberta, quanto às reais razões do passeio ao cinema: “- Ah, confessa, filhote, você detestou, não foi? [...] uma complicação dos diabos, espionagem, guerra, máfia... Você não podia ter entendido. / - Entendi. Entendi tudo - ele quis gritar e a voz saiu como num sopro tão débil que só ele ouviu.” (TELLES, 2009, p. 175).

O desabrochar da sexualidade, no conto “As Cerejas”, é uma ação violenta e a narradora arde em febre, após testemunhar tia Olívia e Marcelo “Como um só corpo” (TELLES, 1992, p. 11).

Nos contos, descobrir as “verdades” em relação às ações das outras personagens e ter contato com o erótico podem ser consideradas responsabilidades pesadas atribuídas às crianças. Essas descobertas provocam sensações similares nas duas protagonistas: febre e perplexidade.

Em suma, as atitudes das personagens analisadas das duas narrativas reforçam, assim, a constituição do feminino e a afirmação da identidade da mulher, mulher que não quer mais ser concebida segundo os estereótipos erigidos por aquelas sociedades.

4.3 Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles: um diálogo (im)possível?

“[...] o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo.”

(BAKHTIN)

A partir deste ponto, pretendemos investigar comparativamente uma das características que consideramos mais expressiva, a qual atua como papel indispensável nas obras de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles: o erotismo, elemento integrante do perfil das personagens e revelador de peculiaridades do universo feminino.

Roland Barthes, em *O Prazer do Texto* (1987), tece uma diferenciação importante para esta análise: a distinção entre fruição e prazer - indicando as produções literárias clássicas como obras de prazer e os escritos da modernidade como obras de fruição. Segundo o autor, as obras ficam concentradas entre esses dois momentos diferentes de recepção, que, eventualmente, localizam-se em contraposição.

Para Barthes (1987), na hipótese de o leitor ler a obra com prazer é em razão de essa obra ter sido redigida no prazer. Todavia, àquele que escreve, ainda que o realize com prazer, não é assegurado gerar prazer no leitor. De acordo com o teórico, para existir bilateralidade de prazer, é preciso que se procure o leitor. Entretanto, segundo Barthes (1987, p. 08, 09, grifos do autor), não se sabe onde se encontra esse leitor que se busca:

Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o ‘drame’) *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.

É válido afirmar que Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles atuam com a procura desse ambiente de fruição de que nos anuncia Barthes, uma vez que elas cultivam uma linguagem em direção a se avizinhar dos leitores, rastreando uma dialética do erótico e do desejo. Os vocábulos, nos escritos das autoras, são apresentados e, incessantemente, alterados pela conotação, inaugurando-se, dessa forma, uma obsessão subordinada à procura ininterrupta do adentrar no íntimo do outro. Na obra *Água Viva* (LISPECTOR, 1973, p. 14), um excerto exprime o que estamos assinalando:

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim. E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mais íntima resposta. Ouve-me,

ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.

Ao investigarmos as obras de Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, é observável que essas produções apresentam semelhanças e distinções no que tange à composição literária e à abordagem do erotismo.

As obras analisadas, por pertencerem ao mesmo gênero, apresentam características estruturais semelhantes. As quatro narrativas compartilham a peculiaridade de serem relatos curtos, de manifestarem uma sucessão concisa de episódios.

Além de serem narrativas curtas, tanto os textos abordados de Clarice Lispector quanto os de Lygia Fagundes Telles parecem ir ao encontro da teoria – já analisada no capítulo 01 – de Piglia (2004), no que se refere ao fato de o conto narrar, invariavelmente, duas histórias: um relato explícito e uma história oculta. Essa posição é bem análoga – como já vimos – a de Cortázar (1993), que sustenta o fato de o conto projetar a sensibilidade e a inteligência do leitor para algo que se desloca bastante longínquo do argumento literário incluído na história.

O relato explícito dessas narrativas seria o próprio enredo, o próprio desenrolar de ações das personagens e a interação entre essas. A história oculta residiria no fato de que, esses contos, ao abordarem o erotismo – como temática principal ou como elemento integrante do enredo – exibem uma vereda apontada para a emancipação feminina, para o distanciamento de tabus estipulados pela sociedade e para a conquista das mulheres no que tange aos seus direitos na condição de cidadãs.

Outro aspecto discutido por Piglia (2004) que podemos observar nos textos analisados é o fato de os contos não se apresentarem como uma estrutura finalizada. A tensão entre os relatos explícitos e as histórias ocultas não é resolvida. A sensação que emerge nos leitores, após o contato com essas obras em análise, é que esses enredos não são encerrados com o término da narrativa; as histórias tecidas ali são inconclusas e apontam para além daquilo que está expresso nos textos.

No que tange à voz narrativa, observamos que tanto o conto “Felicidade Clandestina” quanto “As Cerejas” apresentam narrador autodiegético, o que torna o relato mais subjetivo e unilateral; em “O Menino”, há um narrador extradiegético e, em algumas circunstâncias, ocorre o discurso indireto livre, a partir do qual podemos

conhecer algumas personagens (temos acesso à mãe e ao pai do protagonista por meio do olhar do garoto); em “As Águas do Mundo”, a voz narrativa presente é extradiegética e onisciente em relação aos sentimentos e sensações da protagonista.

Observamos que, nas obras “Felicidade Clandestina” e “As Cerejas”, as autoras procuram reconstruir, com a memória do lugar e das coisas, a infância. A voz narrativa autodiegética, nos contos, lembra, regressa e tenta atingir o que já não se tem. Esse fato foi discutido pela própria Clarice Lispector, em entrevista: “Você sabe que só relembrando de uma vez, com toda a violência, é que a gente termina o que a infância sofrida nos deu?” (In: WALDMAN, 1992, p. 16). Esse processo de rememoração, edificado com passagens eróticas, é importante para a constituição das personagens e para a formação de suas identidades. Ao rememorar, as personagens intencionam concluir algo começado na infância e ficar mais rentes ao âmago de suas existências.

Já o espaço eleito para o desenrolar do enredo em “Felicidade Clandestina” e em “O Menino” é o ambiente urbano, uma vez que as personagens interagem, respectivamente, pelas ruas de Recife e no trajeto ao cinema. No conto “As Águas do Mundo”, o universo também é urbano visto que o narrador nos fornece indícios para essa afirmação: se a mulher se encontra sozinha na praia devido ao fato de serem seis horas da manhã, pressupomos que, em outros momentos, aquele local teria mais visitantes. Em “As Cerejas”, o cenário é rural, a casa fica localizada “em meio do arvoredo” (TELLES, 1992, p. 06), próxima a um rio e rodeada de animais e de um espaço para cavalgadas utilizado por Marcelo.

Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles abordaram, de forma psicológica, as mulheres, exibindo a sensualidade, a inquietação e o cenário de opressão dessas protagonistas. As autoras proporcionam escapes a essas personagens - evasões às quais o erotismo integra - e confere independência e subversão às mulheres.

Nas pesquisas de Nelly Novaes Coelho (1989), a escritora afirma serem peculiaridades das protagonistas, nas obras de autoria feminina, a frustração afetiva e a tentativa de independência da mulher. Para Coelho (1993), Clarice Lispector é mencionada como uma autora que auxiliou a renovação da ficção atual no Brasil. A obra de Lispector, de acordo com Coelho (1993, p. 16, grifos da autora), é assinalada por uma propensão “cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites de seu *próprio Eu* (tradicionalmente voltado para si mesmo numa vivência quase autofágica)

para mergulhar na esfera do Outro – a do ser humano partícipe desse mundo em crise.”. Segundo a pesquisadora, a datar dos anos de 1960, o erotismo se institui como assinalamento fundamental na ficção produzida por mulheres, pelo fato de elas procurarem um ambiente de autonomia e de composição de identidade.

Em “O Menino”, de Lygia Fagundes Telles, a circunstância da mãe do protagonista envolvendo-se afetivamente com um estranho alude-nos a uma provável insatisfação com o casamento e com os papéis decorrentes desse. Observamos que o erotismo denuncia – conforme já discutido - a condição feminina em uma sociedade patriarcal - problematizando, assim, o papel social da mulher - e expressa a necessidade feminina quanto à autonomia e à emancipação. Percebemos, dessa forma, que a autora revela bastante criticidade acerca da atribuição imposta pelo homem, pela sociedade às mulheres. Permeado de erotismo, o encontro da mãe com o homem seria uma forma de libertação dessa conjuntura.

No conto “As Cerejas”, narrativa também lygiana, a independente Olívia - sempre rodeada de símbolos eróticos e descrita, pela narradora, de uma forma sensual – realiza um encontro sexual com Marcelo. Esse contexto esboçado pela autora remete-nos a uma autonomia, a uma autossuficiência da personagem e, de uma forma mais ampla, da mulher.

Em “As Águas do Mundo”, conto clariceano, a mulher, mesmo apresentando, no início da narrativa, características de incompletude, exhibe sua libertação ao se entregar, com confiança, ao banho de mar, em ter contato com o erótico.

Na narrativa “Felicidade Clandestina”, também de Clarice Lispector, a protagonista, após a comunhão com o erótico, já não é mais uma menina com um livro nas mãos, e sim “uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 1998a, p. 11), declaração que também se configura como uma referência à liberdade feminina.

As produções das autoras, dessa forma, podem ser consideradas como literatura intimista feminina, uma vez que expressam uma criticidade em relação ao ofício atribuído pela sociedade à mulher, ser ao qual era relegada uma vida opressora e funções monótonas relacionadas ao cuidado do lar, do marido e dos filhos.

Clarice Lispector procura demonstrar, por meio dos seus escritos - cujo reflexo incide sobre a vida e a existência - os sabores e as contradições do ser, recorrendo a um estilo elíptico e a um enredo, habitualmente, psicológico. Essa vertente

existencialista também é exposta nos textos de Lygia Fagundes Telles, escritora que - apesar de não estar comprometida com qualquer grupo conhecido da filosofia existencialista e de não deter uma fundamentação ontológica particular da existência - sustenta seus textos com o ser do homem, conforme verificamos no fragmento a seguir:

É Lygia Fagundes Telles uma escritora existencialista? Se entendermos por “existência” a do ser do homem, e por escritor existencialista aquele que nutre seus escritos da problemática dessa existência, construída de uma tragicidade que não deriva de eventos fortuitos ou de situações pessoais, mas da própria condição radical do homem enquanto existente, não duvidaremos em arrolar Lygia entre os escritores existencialistas. Afirmção rotunda, mas que, bem entendida, não deve assustar ninguém. (CORONADO, 1987, p. 37).

Clarice Lispector, entrevistando Lygia Fagundes Telles (1977, s/nº), afirma que: “O estilo e Lygia são muito sensíveis, muito captadores do que está no ar, muito femininos e cheios de delicadeza.”. Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles privilegiaram em suas obras protagonistas mulheres. Podemos observar que isso se aplica aos textos em análise.

Conforme já discutimos, “Felicidade Clandestina”, “As Águas do Mundo” e “As Cerejas” são narrativas nas quais mulheres configuram como personagens principais do enredo. Uma exceção ocorre em “O menino”, que apresenta um garoto como protagonista, embora a temática central da história – a traição conjugal – gire em torno de uma mulher, a mãe do garoto. Em ambas as obras analisadas, podemos perceber a predominância dessas personagens femininas, complexas, de natureza ambígua, inquietas perante a sua condição social e no mundo.

A mulher, em “As Águas do Mundo”, apresenta inquietude e escassez em relação à vastidão do mar, além de manifestar, ao longo do conto, sentimentos contraditórios – por exemplo: no momento em que é tomada por uma alegria fatal, a personagem não sorri, e, ao contrário, faz-se muito séria.

A menina, em “Felicidade Clandestina”, sente ansiedade e desejo de possuir um livro. Essa ansiedade é permeada por uma “esperança da alegria” (LISPECTOR, 1998a, p. 09), embora a garota tenha se acostumado a uma espécie de resignação ao sofrimento, a uma conformação a ter que adiar, cotidianamente, a obtenção do objeto.

No conto “O Menino”, a mulher demonstra inconformismo quanto aos seus papéis sociais de mãe e de esposa. Ademais, a mulher – conforme já discutimos – é dissimulada e capaz de mascarar seus sentimentos e ações.

A garota, na narrativa “As Cerejas”, é uma menina ingênua, que sente fascínio e, concomitantemente, raiva pelos personagens Olívia e Marcelo.

Os protagonistas, nas quatro obras em análise, são anônimos, fato que nos possibilita refletir, em uma via mais ampla, acerca do próprio erotismo. As situações apresentadas, a proximidade com o erótico e a influência desse não residem apenas na atmosfera ficcional, mas se fazem presentes na vivência do ser comum, do próprio humano. O erotismo é constituinte de uma relação que apresenta o ser como componente fundamental e não precisa ser nomeado, o que faz com que pensemos o erotismo em uma via de amplitude, de universalidade.

Quanto à definição de tempo, os contos “Felicidade Clandestina” e “O Menino” apresentam relato cronológico, visto que as ações das personagens ocorrem a partir de uma perspectiva sequencial.

Já a narrativa “As Cerejas” se desenvolve em um tempo psicológico, uma vez que o conto está intimamente relacionado à memória, e, portanto, exprime esse caráter difuso do lembrado. Em “As Águas do Mundo” e “As Cerejas”, observamos que as autoras fazem uso do processo narrativo do fluxo de consciência, que constitui a ruptura das fronteiras entre tempo e espaço. O pensamento das personagens mantém-se livre e a necessidade de autoconhecimento, de desbravar o incógnito exterior e interior ao homem – no primeiro conto – e a existência de recordações difusas – na segunda narrativa – levam as protagonistas a realizar um extenso deslocamento abstrato das ideias, sem se fundamentar em uma organização sequencial da narração. O espírito dessas protagonistas transita, respectivamente, na atmosfera da autoanálise e da memória.

Observamos que essa sondagem interior utilizada pelas autoras não se restringe às indagações afetivas egocêntricas uma vez que se configura na procura da própria identidade, em um cotidiano vago e enfadado. Nessas narrativas, os níveis mais recônditos da consciência do indivíduo são trazidos pelas autoras, à procura do(s) sentido(s) da existência.

“As Cerejas”, “O Menino” e “Felicidade Clandestina” apresentam, em relação à elaboração da linguagem, uma espontaneidade maior - como se verifica no seguinte fragmento, extraído de “Felicidade Clandestina”: “Chegando *em* casa, não comecei a ler” (LISPECTOR, 1998a, p. 11, grifo nosso), no qual observamos a utilização da

regência popular do verbo “chegar”, ou no seguinte excerto de “O Menino”: “- Posso te contar uma anedota, mãe? Posso? - Se for anedota limpa, pode. - Não é limpa não. - Então não quero saber. - Mas por quê, pô!? - Eu já disse que não quero que você diga ‘pô’.” (TELLES, 2009, p. 168). Essa espontaneidade confere dinamismo aos relatos e intensifica a presença do cotidiano nos textos.

Já em “As Águas do Mundo”, identificamos uma linguagem mais densa e erudita, erigida inclusive por meio da utilização de termos que denotam introspecção psicológica, tais como “exiguidade”, “ininteligível” e “mundos incognoscíveis” (LISPECTOR, 1998a, p. 91).

No que se refere ao modo como o erotismo se manifesta nas obras, observamos que, em “O Menino”, o erótico se expressa de maneira velada, sutil e está presente, principalmente, nos instantes em que ocorre o relato do encontro das mãos da mulher com o desconhecido.

No conto “Felicidade Clandestina”, o erotismo – conforme já analisamos – exprime o desejo da protagonista em obter a obra “Reinações de Narizinho” e está expresso por meio de uma linguagem composta por vocábulos comumente associados à sexualidade, como “livro grosso”, “pudor”, “duas mãos” (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

Em “As Águas do Mundo”, a composição do narrar é completamente erotizada, sendo o erotismo agregado a experiências sensíveis da protagonista – conforme já analisado em vários excertos do conto, tais como: “Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão, pois não precisa mais. Ela é a amante que sabe que terá tudo de novo.”, “E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.” (Ibidem, p. 92).

Na narrativa “As Cerejas”, o erotismo permeia todo o conto e se manifesta associado a ícones e a símbolos, além de ser expresso também na cena em que ocorre o ato sexual entre Olívia e Marcelo.

Em todas essas obras, percebemos que a linguagem poética “não é só meio de sedução”, mas o “próprio lugar da sedução”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13), já que as autoras e as palavras entram em disputa, aprazível ou laboriosamente. Esse encontro ocasiona na condição de transcendência dos vocábulos para além de sua mera matéria linguística porque “o próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido” (Idem). Segundo a pesquisadora Perrone-Moisés (1990), é específico dos escritores

constituírem-se como “sedutores porque foram vítimas de uma sedução primeira, exercida pela própria linguagem” (Ibidem, p. 14), pois nessa “o jogo erótico pode circular em permanência”. (Ibidem, p. 20).

A nossa percepção, como leitores dos quatro contos em análise, é que os sentidos emergidos a partir das narrativas, são construídos por linguagens não tradicionais, e, portanto, poéticas, conotativas. Salientamos alguns fragmentos - já analisados - em que a poesia e o erotismo concebem o texto literário: “Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada” (LISPECTOR, 1998a, p. 11), “Ela é a amante que sabe que terá tudo de novo.” (Ibidem, p. 92), “O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seus mais adormecidos sonos seculares.” (Ibidem, p. 91), “Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.” (TELLES, 2009, p. 172), “Ficaram só as cerejas, só elas resistiram com sua vermelhidão de loucura.” (TELLES, 1992, p. 06).

Para as autoras, existe uma associação fundamental entre o desejo e o prazer femininos. Nessa união, a linguagem imagética e metafórica qualifica as narrativas. Nos textos, o erotismo se vale de várias figuras de linguagem, tais como personificação – “*Uma ou outra cereja* resvalava por entre o rego dos seios e *era então engolida pelo decote*.” (TELLES, 1992, p. 11, grifos nossos), “cravei o olhar nas *cerejas* que se entrechocaram sonoras, *rindo também entre os seios*” (TELLES, 1992, p. 14, grifos nossos) e comparações – “Como um só corpo os dois tombaram no divã, [...], ele tão grande, tão poderoso, com aquela mesma expressão com que galopava como que agarrado à crina do cavalo, arfando doridamente na reta final” (Ibidem, p. 11) - para erigir as obras.

Segundo Melotto e Marinho (2002), essa relação entre arte e erotismo é tão intensa que o erotismo, na condição de componente da criação artística, desestabiliza o objeto e arquiteta o mosaico de novas exposições do mundo, convertendo-se em um instrumento para a própria autoanálise acerca da elaboração artística. Podemos afirmar, dessa forma, que os contos analisados apresentam um viés transgressor também pelo fato de se constituírem de mecanismos importantes de investigação do fazer artístico feminino.

Ainda acerca dessa relação entre erotismo e arte, Paz (2001) reitera que o erotismo e a palavra são formados por uma contradição complementar. A linguagem é apta a denominar aquilo que, em grau superior, é efêmero e instável: as sensações. Também o erotismo não constitui uma ordinária sexualidade animal; erotismo é “cerimônia”, “representação” (PAZ, 2001, p. 12). O teórico enfatiza ainda: “[...] a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.” (Idem).

De acordo com o escritor mato-grossense Manoel de Barros, os escritores, os poetas são sedutores porque o “poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina”. (BARROS, 2003, p. 39). Todavia, os escritores também são seduzidos pelos vocábulos, conforme identificamos na obra *Livro sobre nada*: “uma palavra abriu o roupão para mim. Ela deseja que eu a seja”. (BARROS, 2002, p. 70).

Bataille (1987) anuncia que somente por meio da literatura o erotismo é capaz de ser conduzido à fronteira do possível, existindo uma fusão essencial entre literatura e transgressão. Assim, discorrer acerca do erotismo e sinalizar a temática nos textos de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles são deparar com o literário e com a ocorrência de sua expressão.

Percebemos, ademais, que, nos contos lygianos “As Cerejas” e “O Menino”, o erotismo se vale, por motivações variadas, da presença da figura masculina – de Marcelo e de um homem desconhecido, respectivamente – para conferir plenitude e transformações a algumas personagens femininas. O erotismo, aqui, é sensibilidade associada a prazeres externos, a deleites do corpo.

Na primeira narrativa, tia Olívia – embora seja uma mulher independente e por si só seja uma pessoa sedutora –, sente atração por Marcelo e se envolve sexualmente com ele. Olívia deixa o sítio somente após conseguir o que almejava: o encontro com Marcelo. Em “O Menino”, a mãe do garoto encontra-se com um desconhecido e percebe, em uma relação extraconjugal, a possibilidade de se realizar afetivamente. Nessas obras, a emancipação feminina, de certa forma, ainda se encontra, portanto, vinculada à questão do gênero e à presença do masculino. O reconhecimento da condição feminina ocorre a partir do outro.

Já em relação aos contos clariceanos analisados, notamos que o encontro feminino com o erótico ocorre de uma forma mais autônoma em relação ao masculino. O erotismo, nessas obras, germina plenitude do “eu” e uma energia de prazer interno.

Em “Felicidade Clandestina”, o erotismo é gerado a partir do desejo da narradora para obtenção de um livro e do processo de busca desse. Em “As Águas do Mundo”, a protagonista, para atingir sua completude, não se vincula, na narrativa, a nenhum homem, embora ainda haja, de certa forma, a existência do masculino, construída de uma maneira metafórica - a imagem do mar. A mulher, em seguida à imersão no mar (que é visto no conto como uma entidade plena), torna-se completa, “cega, toda escorrendo – espantada em pé, fertilizada.” (LISPECTOR, 1998a, p. 92). Nesse excerto, observamos que o mar, assim como o homem, dispõe de atributos para realizar a fertilização feminina.

Nas obras de Telles, percebemos que o erotismo está, muitas vezes, sendo representado e materializado pelo desejo carnal. Em “As cerejas”, por exemplo, a sexualidade é conduzida ao extremo e o desejo de Olívia se vislumbra por meio de um erotismo intenso e fundamentalmente carnal.

Notamos também que as autoras tratam o erotismo como principal elemento de transformação das personagens. Tanto nos contos analisados de Clarice Lispector quanto nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, os protagonistas, depois de contato com o erótico e com as revelações que esse provoca, passam por significativas mudanças.

Observamos que, em “O Menino”, o universo do garoto - protagonista do conto - é desfigurado a partir do momento que o menino presencia a cena carregada de erotismo: o encontro das mãos, a cena da delação da infidelidade conjugal de sua mãe.

Em “Felicidade Clandestina”, a menina, após obter o objeto de desejo (o livro) e de ter contato físico com a obra (sentir o livro entre as mãos e junto ao corpo), sente imensa felicidade e um preenchimento do que lhe é escasso. Segundo a crítica Wasserman (2006), esse transcender, nas obras de Clarice Lispector, ocorre a partir da matéria, com base naquilo que é corporal: os deleites carnis.

Na narrativa “As Águas do Mundo”, a associação dialética entre a mulher e o mar acarreta um “processo de individuação”. A autora efetiva a convergência dos

antagônicos (escasso e pleno, mulher e mar), que instaura na mulher, no final do conto, uma percepção da individualidade de si mesma.

Bataille (1987) nos instiga a perceber o erotismo como um dos elementos mais misteriosos da existência humana, já que se encadeia em volta de dois âmbitos: vida e morte. Para o filósofo, “Com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica, independente, como eu o disse, da preocupação de reprodução da vida, não é estranho à morte.” (BATAILLE, 1987, p. 10). Segundo Bataille (1987), o erotismo é, portanto, busca psicológica.

Assim, no enigma da existência, em “As Águas do Mundo”, a mulher necessita do outro (do mar) e do oculto de si mesma, com o propósito de atingir a si e a sua consciência reflexiva. A comunhão com o mar – com o outro - contribui para o processo de autoconhecimento da mulher e para a constituição da identidade dessa personagem. A identidade do “eu”, segundo Pageaux (2011, p. 111), só é construída mediante a existência do outro: “Toda alteridade revela uma identidade – ou vice-versa.”.

Resultado semelhante ocorre em “As Cerejas” - conto no qual o erotismo acarreta o desenvolvimento de autognose da garota – no qual há um processo de construção da identidade feminina da protagonista e a descoberta de si enquanto sujeito.

Essa busca de autoconhecimento e, por conseguinte, de suplantação e de completude, de acordo com Bataille (1987), é gerada por meio da mobilização dos seres, mediante a sua descontinuidade. Assim sendo, podemos percebermos que nós, humanos, nos encontramos ininterruptamente à procura de continuidade. Por meio da reprodução, o ser humano, atinge – ou tenta atingir - essa continuidade, que, todavia, está vinculada à morte. Para o pensador, o erotismo constitui a prática que consente ao humano se encaminhar para longe de si mesmo, na tentativa de ultrapassar essa descontinuidade que o penaliza.

Sendo assim, o erotismo é o fundamento que revela as características essenciais humanas, a localização divisória entre o meio do social e do natural, entre o meio do humano e do inumano, induzindo o homem a colocar o seu ser em indagação.

A composição literária das escritoras evoca ora os dissabores existenciais das personagens – como no caso da protagonista em “As Águas do Mundo” –, ora a consciência da fugacidade do gozo – em “Felicidade Clandestina” -, ora as descobertas

– a princípio, dolorosas – acarretadas pela proximidade com o erótico – como em “O Menino” e “As Cerejas”.

É nessa circunstância que reconhecemos a escritura de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles como uma escrita mediada pelo erotismo, também pelo fato de procederem a partir de experiências de indagações. As autoras parecem apontar que o desejo feminino e o encontro feminino com o erótico não estão associados exclusivamente com a temática de liberdade sexual. Em diversos momentos, as personagens parecem estar em uma ininterrupta procura, em contínuas transformações e tomadas de consciência, na tentativa de ultrapassagem da descontinuidade.

Assim, as personagens concebidas nas obras em análise não buscam somente os deleites da matéria e a incorporação do desejo, mas procuram também uma experiência da parte imaterial do homem: as veredas para a completude, as trilhas para o transcender de si mesmas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apreciação das obras de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles conduz o pesquisador a trilhar muitos caminhos, instigantes e provocadores, no exercício de contemplar a particularidade estética das escritoras.

O desafio maior desta etapa de nosso trabalho é apontar concepções para se concluir a pesquisa, uma vez que continuamente existirá a sensação do inconcluso, de inúmeros jogos textuais, visuais e sonoros provenientes das várias leituras relativas aos textos de Lispector e de Telles.

Nosso intuito foi traçar um paralelo entre os contos “Felicidade Clandestina” e “As Águas do Mundo”, de Clarice Lispector, e “As cerejas” e “O Menino”, de Lygia Fagundes Telles, com o objetivo de analisar a presença do erotismo nesses textos. Intencionamos, também, investigar a importância do erotismo para o desenvolvimento do perfil das personagens e para o processo de busca de asserção identitária feminina.

Nas obras investigadas, o erotismo, temática orientadora dos escritos, é associado aos sentimentos e ao universo feminino, sendo apontado como um elemento significativo por meio do qual refletem a necessidade de emancipação feminina, o autoconhecimento e a formação identitária das mulheres. O erotismo, nesses contos, não se revela como um mero ícone, mas como componente intenso, gerador de significação e de expressão das subjetividades femininas. Trata-se de uma tentativa de (re)constituição das personagens a partir do outro e de si mesmas.

Para empreender esse paralelo, seguimos algumas definições com base em Bataille e na fortuna crítica que aborda Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles – recorte que simboliza um cenário de leitura, não o desfecho das questões aqui discutidas. É importante enfatizarmos alguns pontos essenciais que foram sendo desenrolados no decorrer do percurso caminhado.

Um desses pontos foi a necessidade – visando a uma compreensão mais ampla das obras - de traçar um panorama, no primeiro capítulo, sobre as teorias que norteiam o gênero dos textos eleitos para esta pesquisa, abordando aspectos tais como: origens; evolução; características dos contos na modernidade; cenários dos contos brasileiros; e relações entre conto, erotismo e narrativa feminina. Das formas de narrativas existentes, o conto é, certamente, uma das mais antigas. O exercício de contar, inerente ao homem, é uma prática imemorial e anterior à própria literatura escrita.

Posteriormente, fizemos, no segundo capítulo, algumas observações acerca da escritura de Clarice Lispector, ligadas à elaboração formal, ao âmbito do feminino e à perspectiva filosófico-existencial dos textos. Discutimos também a presença da experiência súbita das protagonistas, experiência vinculada ao processo de busca de identidade e que produz uma série de transformações nas personagens.

Ainda nesse capítulo, analisamos a presença do desejo e do erotismo a partir do conto “Felicidade Clandestina” e investigamos, em seguida, o erotismo como forma de autoconhecimento, tendo como enfoque a narrativa “As Águas do Mundo”.

O que Clarice Lispector sinaliza, ao longo dos contos aqui analisados, é a fonte de uma energia que eclode de uma experiência gerada por meio do puro desejo e inquietação: a experiência erótica. As narrativas apresentam uma escrita fluida, sem região demarcada de chegada, e, por essa razão, erótica. Podemos pensar a escritura de Lispector, assim como o erotismo, como uma forma transgressora, uma vez que a transgressão oportuniza pensar na desordem, na infração e na liberdade. A transgressão oferece alcance ao além das demarcações, mantendo, todavia, essas fronteiras que, segundo a concepção de Bataille (1987), é o universo descontínuo das proibições, a essência do ser humano.

Nos dois contos analisados, percebemos a força do erotismo como uma potência misteriosa, que projeta, nas protagonistas, falta e excesso, vida e morte (no sentido de instaurar transformações nas personagens). As personagens femininas clariceanas, nessas obras, simbolizam a explosão do desejo feminino recalcado e expressam ações assinaladas pela vontade de libertação.

Ademais, podemos afirmar que as protagonistas identificadas nesses contos, a partir de uma experiência com o erótico, têm a oportunidade de passar por processos de autoconhecimento, temática essa que, segundo Benedito Nunes (1995), se desenvolve na criação da escritora e se evidencia, em grau superior, nas antologias de contos:

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector, como a *dianóia* intrínseca de uma obra na qual é relevante a presença de um intuito cognoscitivo, espécie de *eros* filosófico que a anima. (NUNES, 1995, p.101, grifos do autor).

No capítulo terceiro desta pesquisa, traçamos um panorama acerca da biografia e de aspectos presentes na escritura de Lygia Fagundes Telles. Na obra de Telles, todos os detalhes são importantes para a composição das personagens e compreensão das narrativas: a movimentação corporal, o contato com as demais personagens, bem como as aproximações simbólicas utilizadas pelo narrador.

Ainda nesse capítulo, foram analisados os contos “Um Menino” e as “As Cerejas”. Esse estudo nos oportuniza um cenário de visões acerca do universo feminino. Ao nos defrontarmos com suas personagens, que são erigidas concomitantemente com o enredo, identificamos a exposição da conjuntura da mulher, mulher que vive seus conflitos e busca compreender sua própria condição e identidade.

No quarto capítulo, confrontando Lispector e Telles por meio de uma análise comparativa, sobressaem-se pontos divergentes e convergentes. Um aspecto relevante dessa análise é o fato de as personagens femininas exprimirem importância essencial para o desenvolvimento do enredo das narrativas investigadas. São as mulheres que se incumbem de atitudes que põem à prova regras de comportamento estipuladas pela sociedade, reelaboram os modelos de conduta e buscam, implícita ou explicitamente, conhecer o íntimo de si mesmas e se afirmarem enquanto mulher e enquanto sujeito.

Tais situações de reafirmação e de busca só se efetivam, nesses contos, devido à presença instigante do erotismo. Podemos anunciar que as autoras fizeram de seus exercícios literários uma prática revolucionária, uma expedição na direção do entendimento da natureza humana. Essa potência impulsora só foi capaz de se originar a partir do encantamento de Eros, o deus do amor, da sedução.

A leitura crítica da obra de Lispector e de Telles permitiu a confirmação do erotismo, na condição de força inquietante, que se conserva como o âmagô problematizador da investigação existencial e social das personagens femininas.

Essas mulheres realizam seus desejos, assumem e, ao mesmo tempo, constroem suas identidades. Assim, aventuramo-nos a afirmar que é a questão erótica que consente, por meio de uma tomada de consciência das personagens, a “travessia” a outras esferas, esferas do outro e de si mesmas. É por meio do contato com o erótico que essas mulheres têm a oportunidade de vivenciar: a descoberta do desejo e do prazer, como ocorre com a protagonista de “Felicidade Clandestina”; os processos de percepção do “estar no mundo” e de autognose, em “As Águas do Mundo”; a força necessária para

se libertar dos papéis estabelecidos pela sociedade, em “O Menino”; o elo entre erotismo, memória e identidade, em “As Cerejas”.

Em face do que foi proposto e discutido neste trabalho, temos a impressão de que a escritura das autoras leva a muito mais adiante. Esta pesquisa não se mostra insuficiente, mas estimulada pelo conhecer mais, uma vez que as obras de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles nos norteiam para o ir além.

Por fim, desejamos que as discussões aqui levantadas possam alcançar outros campos produtivos para brotar e produzir novos frutos, para, assim, expandir ainda mais os estudos críticos acerca da narrativa dessas autoras.

Esta dissertação finaliza como uma atitude de desejo de pesquisa e de escrita, gerando, como resultado de nossas apreciações, uma percepção de que o erotismo direciona essas obras e, de forma mais abrangente, norteia o ser humano.

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977.

_____. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

_____. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **Onde Estivestes de Noite?** Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Perto do Coração Selvagem**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Textura**. Universidade de São Paulo, maio 1974, p. 21-26.

_____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

Bibliografia sobre Clarice Lispector

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Clarice Lispector e a crítica. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (org.). **Clarice Lispector: Novos aportes críticos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007. p. 7-23.

CÂNDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 125-131.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CIXOUS, Hélène. **Reading with Clarice Lispector**. London: Harvester Wheatsheaf, 1990.

CORREIA, Alda. Imagens do corpo no conto de Clarice Lispector. **Revista Forma Breve**. v. 06, 2008, p. 168-178.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da; NOLASCO, Paulo Sérgio; et al. **Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais**. Uberlândia: EDUFU, 2012.

FITZ, Earl E. O Lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental: uma Avaliação Comparativa. In: **Remate de Males**. Campinas: UNICAMP, 1989, p. 31-37.

_____. Bibliografia de e sobre Clarice Lispector. In: **Revista Iberoamericana**. vol. 01, n. 09, 1984, p. 180-205.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice Fotobiografia**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Clarice: Uma Vida que se Conta**. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. Viajar, dissimular, pensar: para uma biografia de Clarice Lispector. In: **A mulher na literatura**: Revista da Academia Cearense de Letras. Fortaleza, Coleção Dolor Barreira, s.d. Disponível em: <<http://www.academia.cearense.de.letras.org.br/publicacoes.php>>. Acesso em: 7 maio 2016.

HELENA, Lúcia. A literatura segundo Lispector. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro. v. 01, n. 01, 1962, p. 25-42.

_____. **A marca de uma aura filosófica e da vocação para o abismo**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Ano 07, jul. 2007. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=comcontent&view=article&id=1139&seção=228>. Acesso em: 11 jul. 2013.

KADOTA, Neiva Pitta. **A Tessitura Dissimulada: O Social em Clarice Lispector**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LUCAS, Fábio. **Clarice Lispector e o Impasse da Narrativa Contemporânea**. In: Poesia e prosa do Brasil. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sérgio Milliet**. São Paulo: Martins, 1981.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1989.

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

_____. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

PAGANINI, M. **Erotismo e representação: particularidades do universo feminino na ficção de Clarice Lispector**. 2005. 171 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2005.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1979.

_____. **Clarice Lispector: A Travessia do Oposto**. 1983/84. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 1983/84.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Escuta, 1992.

WASSERMAN, Renata R. Mauther. Clarice Lispector e o misticismo da matéria. In: BAILEY, Cristina F. P., ZILBERMAN, Regina. (Orgs). **Clarice Lispector: Novos Aportes Críticos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, p. 73-93.

ZILBERMAN, Regina (Org.). **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, 1998.

Bibliografia de Lygia Fagundes Telles

TELLES, L. F. A disciplina do amor: entrevista. [Março de 1998]. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. n.º 05. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998a. p. 27-43.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: SHARPE, Peggy (org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Peggy Sharpe (org.). Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 57-63.

_____. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. As Cerejas. In: _____. **As Cerejas**. 10. ed. São Paulo: Atual, 1992.

_____. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. Lygia Fagundes Telles: entrevista. [25 de outubro de 2008]. São Paulo: **Revista Brasileira de Psicanálise**. v. 42, nº 04. Disponível em: < [http : // pepsic. bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400003](http://bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400003)>. Acesso em 20 set. 2016.

_____. **O Jardim Selvagem**. São Paulo: José Olympio, 1974. v. 20.

_____. **Praia Viva**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

_____. **Seminário dos Ratos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. Você sabe o que uma famosa escritora disse para a outra? (Entrevistadora: Clarice Lispector). **Revista Fatos e Fotos**. s/nº, ago. 1977. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/voce-sabe-o-que-uma-famosa-escriptoradisse-para-a-outra-se-nao-sabe-leia-o-que-clarice-lispector-perguntou>>

lygiafagundes-telles-respondeu-mas-o-final-dessa-conversa-podera-ser-naacademia/>. Acesso em 20 maio 2012.

Bibliografia sobre Lygia Fagundes Telles

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 197-198.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-2015.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Feminino Singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. Rio Claro, SP: GRD, 1989.

_____. Sobre Lygia Fagundes Telles e este livro. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Verão no Aquário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CORONADO, Guilherme de La Cruz. Lygia e a condição humana. **Letras de hoje**. Porto Alegre: PUC-RS, v. 22, nº 01, março de 1987, p. 37-59.

GASTÃO, Ana Maria. Lygia, dissecadora de desencontros. **Diário de Notícias**, seção: Artes, 14 maio 2005. Disponível em :< http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=599176&page=-1>. Acesso em: 25 set. 2016.

GOMES, Paulo Emílio Salles. [Orelha do livro]. In: TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

LEITE, Francisco Edson Gonçalves. **O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão**. 2013. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos do Discurso e do Texto) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros (RN). 2013.

LIMA, Dora Maria Macedo Pinheiro de. **Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles**. Dissertação (Mestrado em literatura comparada) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Revista Cult**. São Paulo, n. 23, p. 12-17, jun. 1999.

LUCENA, Suênio Campos de. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles**. 2007. 183 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, Kátia. **A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

RÉGIS, Sônia. **A densidade do aparente**. Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 5, mar. 1998, p. 84-97.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose dos contos de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: Editora UFG, 2001.

Bibliografia Geral

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Tradução de Paulo Dullius. Milano: Garzanti Editrice, 2006.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ANDERSON IMBERT, Enrique. **Teoria y técnica del cuento**. Buenos Aires: Marymar, 1979.

ANDRADE, Mário de. Contos e Contistas. In: **O Empalhador de Passarinho**. São Paulo: Martins, 1972.

ANÔNIMO. **Livro das mil e uma noites**. Volumes 1 e 2: ramo sírio. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. 3 ed. São Paulo: Globo, 2008.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Literatura brasileira: o movimento de 1893 - O crepúsculo dos povos**. Rio de Janeiro: Tipografia da Empresa Democrática Editora, 1893.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: **Obras Completas**. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 20 março 2016.

AZPITARTE, E. L. **Ética da Sexualidade e do Matrimônio**. São Paulo: Paulus, 2006.

BALEEIRO, Maria Clarice et all. **Sexualidade do adolescente: Fundamentos para uma ação educativa**. Salvador: Fundação Odebrecht, 1999.

BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Livro sobre nada**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BASSANEZI, Carla. **Virando as páginas, revendo as mulheres**: relações homem-mulher e revistas femininas de 1945 a 1964. 1992. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Editora ARX, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. In: **Os pensadores**. Tradução de Franklin Leopoldo. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. Tradução de Raul de Polillo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**. 3 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 1, 2 e 3. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-288.

BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Instituto Nacional do Livro, 1979.

CALVINO, Ítalo. Definições de Territórios: o Erótico (o Sexo e o Riso). In: _____. **Assunto Encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, p. 251-255.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis. **Palavras de crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CANTARES DE SALOMÃO. Português. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p. 647-651. A.T.

CAVALHEIRO, Edgar. **Evolução do conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d.

CHAUER, Geoffrey. **Contos da Cantuária**. Tradução do inglês moderno e notas de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988, 996 p.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos e versões**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, Edilberto. **O erotismo na literatura brasileira: romances (1930-1960)**. São Paulo: Edibolso, 1978.

DI GIORGI, Flavio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto (org). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 125-142.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

ÊXODO. Português. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p. 56-102. A. T.

FACCIOLI, Cíntia Moscovich. **O eloquente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto**. Porto Alegre: PUCRS, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

FERREIRA, Cláudia Felícia Falluh Balduino. Do prazer de narrar às narrativas do prazer: Sherazade e As Mil e uma Noites. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14., 2013, Caxias do Sul. **Anais**. Caxias do Sul: UCS, 2013. Disponível em: < http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/claudia_felicia.pdf>. Acesso em: 16 set. 2016.

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Um Caso de Histeria, Três Ensaio sobre Sexualidade e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 7.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Cinco teses sobre o conto**. São Paulo: LR Editores Ltda., 1982.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIARDINELLI, Mempo. **Assim se escreve um conto: ensaios e entrevistas**. Tradução de Charles Hieffer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000. 102 p.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. 3. ed. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOHLFELDT, Antônio. As origens antigas: a comunicação e as civilizações. In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; VEIGA FRANÇA, Vera (Orgs.). **Teorias da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 61-98.

_____. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOUAISS, Antonio. **Crítica avulsa**. Salvador: Publicações da Universidade Federal da Bahia, série II, n. 23, 1960.

IRIGARAY, Luce. **Speculum: Of the Other Woman**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

JOÃO. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p. 105-134. N. T.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000, vol. IX/1.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohen. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In.: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 411-423.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LANCELOTTI, Mario. **De Poe a Kafka: para una teoría del cuento**. Buenos Aires: Ministerio da Cultura y Educación, 1973.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LASOR, William S.; HUBBARD, David A.; BUSH, Frederic W. **Introdução ao Antigo Testamento**. Tradução de Lucy Yamakami. São Paulo: Vida Nova, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. **Os precursores do conto no Brasil**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1960.

LINS, Álvaro. **Jornal de Crítica**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. 7. série.

MAFRA, Betânia Siqueira. **A Voz de um corpo de mulher: O erotismo em Paula Tavares**. In: Revista Eletrônica Gatilho. 2006, Ano 2, vol. 4. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/BetaniaSiqueiraMafra.pdf>>. Acesso em: 10/12/2015.

MARCOS. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p. 41-64. N. T.

MARX, Karl. **Discurso no aniversário do “People’s Paper”**. Organização de Robert C. Tucker. 2. ed. Nova York: Norton, 1978.

MATEUS. In: **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966. p.03-40. N. T.

MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Universidade Católica Dom Bosco, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEZAN, Renato. **A vingança da esfinge – ensaios de Psicanálise**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: Prelúdio de uma filosofia do futuro. 2. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

NÏN, Anais. **Henry & June**. Tradução de Rosane Pinho. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP, 1997.

O'CONNOR, F. **The Lonely Voice**: A Study of the Short Story. Hoboken, NJ: Melville House Publishing 2004.

OGLIARI, Ítalo. Efeito e atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades. *Cenários*, v. 1, n. 9, 2014. Disponível em: <<http://http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/view/861/544>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

PAZ, Octávio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. **Um mais além erótico: Sade**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na Encruzilhada**: Ensaios de Literatura Comparada. MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer. (Orgs.). Santa Maria (RS): UFSM, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: SENAC, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amávios. In: **Flores da escrivãzinha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. **Banquete**. Tradução de José Cavalcante de Souza. 5. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.

POE, Edgar Allan. **Ficção Completa, Poesia e Ensaios**. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

_____. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

REBELLO, Lúcia Sá. No próprio e no alheio. A crítica ensaísta de Tânia Carvalhal. In: COUTINHO, F. Eduardo; DE BEHAR, Lisa Block; RODRIGUES, Sandra Viola. (Orgs.) **Elogio da Lucidez: a Comparação Literária em Âmbito Universal**. Textos em homenagem a Tania Carvalhal. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 389-392.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

ROCHA, Olivia Candeia Lima (2009). Alda Caddah. In: MENDES, Algemira de Macedo; ROCHA, Olivia Candeia Lima; ALBUQUERQUE, Marleide Lins de (Org.). **Antologia de escritoras piauienses: século XIX à contemporaneidade**. Teresina: Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC / Fundação de Apoio Cultural do Piauí – FUNDAPI. p. 100-103.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Tomo I. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 14-20.

SADE, Marquês. **Contos Libertinos**. Tradução de Plínio Augusto Coelho e Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Imaginário, 1997.

SETE GRAUS. Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomespropios.com.br/olivia/>>. Acesso em 13 dez. 2015.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Tradução de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. **O Melhor do Conto Brasileiro**. Joinville, SC: Sucesso Pocket, 2002.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. Um Olhar Sobre o Erotismo. **Revista Brasileira de Sexualidade Humana**. São Paulo: Iglu, v. 5, n. 2, p.147 -159. Jul./dez. 1994.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VILA-MATAS, Henrique. **História Abreviada da Literatura Portátil**. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

VILLARINO PARDO, Carmen; RUFFATO, Luiz (Orgs.). **O conto brasileiro contemporâneo**. Galiza: Edicións Laiovento, 2011.

WERNECK, Mariza. **Livro das noites**. Revista Cult. [on-line]. Ed. 89. São Paulo: Bregantini, [s/d.]. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/livro-das-noites/>>. Acesso em: 16 set. 2016.

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

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: SENAC, 2001.