



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



*Luciana Macedo Donadéli*

**O feminino na escrita de Clarice Lispector: A *via crucis* do corpo**

**Uberlândia**

**2017**

Universidade Federal de Uberlândia - Avenida Maranhão, s/nº, Bairro Jardim Umuarama - 38.408-144  
- Uberlândia – MG

+55 – 34 – 3218-2701

[pgpsi@fapsi.ufu.br](mailto:pgpsi@fapsi.ufu.br)

<http://www.pgpsi.ufu.br>



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



*Luciana Macedo Donadéli*

**O feminino na escrita de Clarice Lispector: A *via crucis* do corpo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

**Uberlândia**

**2017**

Universidade Federal de Uberlândia - Avenida Maranhão, s/nº, Bairro Jardim Umuarama - 38.408-144  
- Uberlândia – MG

+55 – 34 – 3218-2701

[pgpsi@fapsi.ufu.br](mailto:pgpsi@fapsi.ufu.br)

<http://www.pgpsi.ufu.br>

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

---

D674f      Donadéli, Luciana Macedo, 1990-  
2017      O feminino na escrita de Clarice Lispector [recurso eletrônico] : A  
via crucis do corpo / Luciana Macedo Donadéli. - 2017.

Orientador: Luiz Carlos Avelino da Silva.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Psicologia.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.5022>  
Inclui bibliografia.

1. Psicologia. I. Silva, Luiz Carlos Avelino da, 1959-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia. III. Título.

CDU: 159.9

---

André Carlos Francisco  
Bibliotecário - CRB-6/3408



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



1 ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO JUNTO AO PROGRAMA DE PÓS-  
2 GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA, DO INSTITUTO DE PSICOLOGIA, DA UNIVERSIDADE FEDERAL  
3 DE UBERLÂNDIA.

4 Programa de Pós-graduação em Psicologia – PGPSI

5 Defesa de: Dissertação de Mestrado Acadêmico - nº 0266/2017/PGPSI

6 Data: 11/03/2017 Hora de início: 15hs30min

7 Discente: Matrícula nº: 11512PSI017 Nome: Luciana Macedo Donadeli

8 Título do Trabalho: “O feminino na escrita de Clarice Lispector: A *via crucis* do corpo”.

9 Área de Concentração: Psicologia

10 Linha de Pesquisa: Psicanálise e Cultura

11 Projeto de Pesquisa de Vinculação: A Psicanálise nas ficções elaboradas pelas palavras: estudos sobre a  
12 literatura e artes discursivas.

13 Reuniu-se, na sala 2C46, do Campus Umuarama, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca  
14 Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia, assim  
15 composta: Professores Doutores: Luiz Carlos Avelino da Silva (PGPSI/UFU) orientador(a) do(a)  
16 candidato(a); Maria Lúcia Castilho Romera (Membro Externo) e Miriam Schenkman Chnaiderman  
17 (Membro Externo - SEDES).

18 Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva apresentou a  
19 Comissão Examinadora e o(a) candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao(à)  
20 Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do(a) Discente e o  
21 tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

22 A seguir o (a) senhor (a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as),  
23 que passaram a arguir o(a) candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a  
24 Banca, em sessão secreta, atribuiu os conceitos finais.

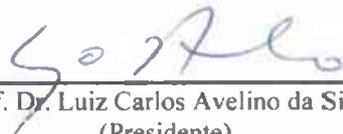
25 Em face do resultado obtido, a Banca considerou o(a) candidato(a) A PROVADO(A).

26 Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de  
27 Mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do  
28 Programa, legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

29 Nada mais havendo a tratar, foram encerrados os trabalhos às 17... horas e 40... minutos. Foi lavrada a presente  
30 ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

31   
32 Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Castilho Romera  
33 (Membro Externo)

  
Prof.ª Dr.ª Miriam Schenkman Chnaiderman  
(Membro Externo)

34   
35 Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva  
36 (Presidente)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, por todo o esforço que fizeram para me prover a possibilidade de estudar, tendo me ensinado sempre o valor da educação e do desenvolvimento pessoal.

Agradeço ao meu querido orientador, pelo cuidado, carinho e paciência, e também por topar a caminhada desse projeto comigo, compartilhando seu conhecimento e sua atenção, fazendo deste um caminho mais doce (com cheiro de café e biscoitos amanteigados).

Agradeço ao meu marido, Mario, pelo incentivo, compreensão e amor. Por não ter me deixado desistir e sempre me impulsionar a continuar lutando pelo meu objetivo.

Agradeço aos professores Maria Lúcia Castilho Romera e João Luiz Leitão Paravidini por seus comentários e direcionamentos durante a banca de qualificação que me ajudaram a direcionar o rumo que este projeto tem hoje.

Agradeço também, além destas duas mulheres tão importantes que são minha mãe e a professora Maria Lúcia, outras grandes mulheres que durante a minha vida serviram de modelo para que eu pudesse me inventar e reinventar como mulher, até que chegasse à mulher que sou hoje: Silvelence Noronha, Hέλvia, Jordana Solé, Ana Cristina Porfίrio, Aida Ribeiro, Carmem Lucia, Janete... Vocês e tantas outras são parte de quem sou e agradeço muito a possibilidade de ter crescido no encontro com vocês.

Por fim, agradeço à CAPES, agência de fomento à pesquisa que me cedeu bolsa durante o mestrado, e aos membros da coordenação do PPGPSI por sua disponibilidade.

Ouve,  
por eu ter mergulhado no abismo,  
é que estou começando a amar  
o abismo de que sou feita.  
(Clarice Lispector)

## RESUMO

As articulações entre a Psicanálise e a literatura já não são novidades para os estudos acadêmicos, mas a máxima freudiana acerca dos poetas como detentores de verdade sobre o humano ainda vigora como verdade a ser considerada pelos estudiosos, sejam estes psicanalistas ou literatos. No entanto, para que se possa encontrar na literatura e na poesia ficções de verdade sobre o humano, é necessário que o analista empreste seu corpo na leitura do texto, estabelecendo uma leitura transferencial junto ao seu objeto de pesquisa. Por meio deste empréstimo, em que o analista-pesquisador ocupa o lugar de interlocutor com o texto, tornou-se possível, nesta pesquisa, uma apreensão subjetiva de um campo que se instaura no contato entre escritor-texto-leitor em que ele é capaz de apreender a lógica que permeia tal campo, podendo assim rompê-lo pela aplicação do método interpretativo. A aplicação do método psicanalítico (a interpretação) na obra *A via crucis do corpo* (1999a) de Clarice Lispector teve por intuito apreender uma lógica existente no campo que erguido no contato do pesquisador e algumas das mulheres-personagens contidas nas tramas escolhidas dentro desta obra. Alicerçado nas percepções dessa lógica, elaborou-se um prototeoria capaz de ser aplicada na escrita da autora Clarice Lispector como um todo, de modo a apreende-la não apenas como escritora exposta por sua obra, mas também como mulher. Para tanto, a teoria freudiana e lacaniana, articuladas por diferentes autores, acerca do feminino e da mulher, foram utilizadas enquanto pano de fundo para a apreensão da lógica do campo transferencial e para a interpretação de todas as mulheres que serão apresentadas ao longo deste trabalho, inclusive desta pesquisadora. Assim, foi possível observar o movimento das personagens de Clarice Lispector em direção à uma ruptura de suas identidades postas, que as levaram à necessidade de reconstruir uma nova imagem para si mesmas. Desta consciência sobre as mulheres ficcionadas nas narrativas, foi possível apreender uma própria ficcionalização da escritora Clarice Lispector, sobre seu lugar de mulher-escritora canonizada e tida como séria e altiva, na tentativa de romper com uma construção identitária rígida anterior, que corroborava com estereótipo que lhe eram empregados na época, e abriu espaço para um potencial criativo identitário, no qual a autora pode inventar-se e reinventar-se, sem que precisasse encontrar ou determinar uma resposta sobre sua condição feminina, tornando-a assim plural e sustentando a manutenção do enigma do feminino.

**Palavras-chave:** feminino, escrita, Clarice Lispector, interpretação

## ABSTRACT

The articulations between psychoanalysis and literature are no longer new for academic studies, but the Freudian maxim about poets as holders of truth about the human still stands as truth to be considered by scholars, whether these psychoanalysts or literary. However, in order to find in fiction and literature real fictions about the human, it is necessary for the analyst to lend his body to the reading of the text, establishing a transference reading next to his object of research. Through this loan, in which the analyst-researcher occupies the place of interlocutor with the text, it became possible, in this research, a subjective apprehension of a field that establishes itself in the contact between writer-text-reader in which he is able to perceive the logic that permeates this field, being able to break it by the application of the interpretative method. The application of the psychoanalytic method (interpretation) in Clarice Lispector's work *A via crucis do corpo* (1999a) was intended to capture a logic existing in the field that was erected in the contact of the researcher and some of the female characters contained in the plots chosen within this work. Based on the perceptions of this logic, a proto-theory was developed capable of being applied in the writing of the author Clarice Lispector as a whole, in order to apprehend her not only as a writer exposed by her work but also as a woman. For this, the Freudian and Lacanian theory, articulated by different authors, about the feminine and the woman, were used as background for the apprehension of the logic of the transference field and for the interpretation of all the women that will be presented throughout this work, including this researcher. Thus, it was possible to observe the movement of Clarice Lispector's characters towards a rupture of their identities, which led them to the need to reconstruct a new image for themselves. From this perception about women fictionalized in the narratives, it was possible to apprehend a fictionalization of the writer Clarice Lispector about her place as a canonized woman-writer and considered as serious and haughty, in an attempt to break with a rigid previous identity construction, which corroborated with a stereotype that were used at the time, and opened space for a potential creative identity, in which the author can invent and reinvent herself, without having to find or determine an answer about her feminine condition, thus making it plural and performing maintenance of the feminine enigma.

**Keywords:** feminine, writing, Clarice Lispector, interpretation

## ÍNDICE

1.	Meu encanto com Clarice _____	9
2.	Uma mulher escritora, uma escritora mulher _____	9
	2.1 Uma <i>via crucis</i> da escrita _____	13
	2.2 A escrita de Clarice Lispector _____	19
3.	Articulações entre literatura e Psicanálise _____	28
	3.1 O papel da literatura na constituição da sociedade e da subjetividade _____	30
	3.2 Do que se escreve ao que se lê _____	33
4.	A escrita clariceana e o feminino: aquilo que não cessa de se escrever _____	38
	4.1 Pela crítica literária _____	39
	4.2 Pela Psicanálise _____	43
5.	<i>O que pode dizer uma mulher</i> – o feminino para psicanálise _____	47
	5.1 Como surge uma mulher para Freud _____	48
	5.2 A histeria como linguagem feminina _____	55
	5.3 O gozo feminino _____	65
6.	Um caminho a percorrer – Método _____	76
	6.1 Entre transferências e rupturas, um método _____	77
	6.2 Desenvolver uma escuta para narrar um sentido _____	80
7.	As mulheres de Clarice _____	85
	7.1 Miss Algrave _____	85
	7.2 Luísa/Carla _____	98
	7.3 Maria Aparecida (Cidinha) _____	104
8.	A ficção de um encontro: à escuta de Clarice Lispector _____	104
9.	Referências _____	113
10.	Apêndice I – Obras publicadas de Clarice Lispector _____	115

## 1. MEU ENCANTO COM CLARICE

Carlos Drummond de Andrade escreveu *Especulações sobre a palavra homem* fazendo alusões à espécie humana. No entanto, o ser mulher, nas especificidades de sua constituição, pede uma especulação própria, não podendo estar subtendido dentro da palavra homem. Desta necessidade, surge a seguinte paródia:

### ***Especulações sobre a palavra mulher***

Afinal, o que é uma mulher?

Um buraco vazio,

Um bicho no cio,

Um projeto de homem

Mas homem não é,

O que é uma mulher?

Tesouro escondido,

Fruto proibido,

Destino infalível

Mas é indecifrável, ou não é?

Que é isso: mulher?

Não goza na cama,

Não trepa e não sangra

E não pode foder

Será que santa?

Pode ser santa a mulher?

Cobre os seios e as pernas

Se cala, não conversa

Só aprende se puder

Dá, pra ser gente, se quiser?

E o que pode ser a mulher?

Incubadora de esperma

Boca lacrada e pernas abertas

Pro filho entrar e sair. Parir?

Se não for mãe e gestar,

Mulher, será que é?

Uma mulher, o que é?

Comida servida

Roupa lavada

Uma prenda do lar?

Uma mulher, o que ela quer?

Ela quer ser mulher?

Queimar sutiã?

Gritar?

Trepar pra gozar?

Será que puta vai ser?

E depois vai querer

Ser mulher de verdade?

Isso que homem quer?

Mas há verdade em ser mulher?

O incômodo como ponto de partida. Esse parece ser sempre um fator comum. Para responder uma pergunta na qual estamos implicados de maneira intimista, é preciso antes de tudo ser capaz de formulá-la claramente. Mas como nomear ou definir algo do qual é tão difícil falar? O incômodo se encontra também na formulação de uma questão. E se há algo possível de ser feito com ele, o incômodo, é escrever a respeito. Seja apenas para tentar definir, descrever, cercear ou nomear; escrever é imprecisamente preciso. Eis que se chega a um ponto:

compreender o incompreensível por meio da escrita. Mas compreender o incompreensível acerca de?

Um dos incômodos sobre o qual este trabalho se fundou surgiu há bastante tempo em um grato encontro com *A hora da estrela* (Lispector, 1967) o primeiro dos livros de Clarice Lispector que fariam parte do meu caminho. Percebi que o encanto que me atraía para cada uma daquelas páginas me permitia sentir um não-sei-o-quê diferente de qualquer outra obra que havia lido.

Esse encanto não era recitado pela história, mas emaranhado no modo de escrever que parecia ressoar em um lugar dentro de mim que eu sequer sabia que existia. Eu era capaz de me sentir conectada a Macabéa em sua hora da estrela, mesmo que sua história em nada se parecesse com a minha, graças ao modo como aquela autora de nome estranho ia tecendo as palavras e o sentimento dentro da narrativa. Ora eu era leitora, ora eu era Macabéa, ora eu era o narrador-personagem, ora eu era estrela. E a partir deste momento, as narrativas e a escrita de Clarice Lispector passaram a fazer parte da história que escrevi para minha própria vida.

Joana, Macabéa, Luiza, Virgínia, Ana, Lucrecia, Lóri, Clara, G. H. e tantas outras personagens (algumas sem nome), passaram a ser espelhos nos quais muitas vezes olhei para me ver um pouco naquelas mulheres, inclusive a própria escritora Lispector, que na intimidade deste contato, se torna apenas Clarice. Mulheres. E aqui podemos chegar ao próximo incômodo, pois em algum momento, em minha prática enquanto psicóloga, em meu lugar enquanto leitora e em minha experiência enquanto mulher, o feminino deixou de ser uma condição e se tornou uma pergunta. O que é isso que chamamos de feminino? O que é uma mulher? E para responder essas questões, encontrei a possibilidade de juntar estes dois incômodos, buscando as respostas sobre eles em um mesmo lugar. Segui o conselho dado por Freud: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas,

ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes” (Freud, 1936, p. 134).

Munida de lentes da Psicanálise, me propus a reler as linhas escrita por Clarice Lispector, não apenas uma investigadora olhando para personagens de um livro, mas uma mulher, enxergando outra mulher, que escreve sobre mulheres, para entender o que “mulher” quer dizer. E no exercício de uma escrita que diz de uma outra escrita, construir entendimentos sobre o feminino que brota na obra de Clarice Lispector, ainda que estes entendimentos não se tornem nunca respostas. E quem sabe então poder compreender o feminino deste lugar incômodo de quem lê.

A partir da leitura de *A via crucis do corpo* (Lispector, 1999a), uma obra que tece com linguagem simples narrativas que variam entre o satírico e o trágico, sobre a vida de diversas mulheres e aborda em todos os contos questões da sexualidade feminina de maneira explícita, vários questionamentos foram se delineando. O primeiro deles, traz a dissonância entre o modo como o livro foi escrito, bem como o conteúdo de histórias, e o restante da obra de Clarice Lispector. Um segundo questionamento, acerca do modo como a autora estaria subjetivamente implicada naquilo que escreveu.

E uma terceira questão se torna aos poucos gritante: o que é possível apreender do modo como a feminilidade é abordada pela construção narrativa do livro? Que novas compreensões podem surgir ao percorrer o caminho que *A via crucis do corpo* (1999a) me convida? Deste caminho fazem parte: estranhas histórias sobre a intimidade de diversas mulheres, uma escritora que se dispôs ao risco de ser considerada pornográfica, e as minhas próprias questões subjetivas enquanto mulher-leitora. Este convite tornou-se irrecusável.

Como é apontado adiante, nos estudos de Mannoni (1992), sobre relações entre Psicanálise e literatura, quando um sujeito se propõe a debruçar para estudar um tema qualquer da literatura, é para tentar elucidar, ao mesmo tempo em que tenta fugir, do arrebatamento que

esta obra lhe causa. Sou culpada, meu feminino foi desnudo com as mulheres de *A via crucis do corpo*, fui exposta, incomodada, e talvez até tente fugir, mas não sem antes mergulhar nesse não-sei-o-que que me toca. É necessário que eu pense também sobre minha condição como mulher.

Por diversas vezes me peguei confusa acerca do meu objetivo neste trabalho. Ou seria meu objeto foco de estudo? A escrita literária, o feminino, Clarice Lispector... Precisei articular esses três itens de diversas maneiras em uma mesma frase. Ressoou por um tempo em mim as questões focais abordadas por cada integrante da banca de qualificação que pareciam divergir acerca do foco deste trabalho. Depois de muito reler meu projeto, encontro dentro da minha própria escrita, perdido entre o método e a análise, o ponto que me levava a pensar todo este caminho.

Eis que o direcionamento desta pesquisa, visa encontrar Clarice em suas próprias linhas. Mas, antes de falar da mulher-escritora Clarice, precisei perguntar às mulheres ficcionadas por ela o que poderiam me contar sobre o movimento de sua criadora. No meu encontro com três personagens dos contos de *A via crucis do corpo* (1999a), deixei que um campo se erguesse, transparecendo sua lógica de repetição, para que pudesse traçar uma prototeoria que me permitisse encontrar não uma verdade acerca da escrita clariceana, mas que me levasse a produzir uma nova ficção sobre o meu encontro com a mulher Clarice Lispector que surge por entre as linhas de sua escrita.

Para dar suporte ao encontro proposto para este trabalho, foi antes preciso percorrer um caminho, desses que se constrói ao caminhar por dentro da teoria. De início, apresento de maneira geral a escritora e mulher Clarice Lispector, relatando um pouco sobre sua vida, seu percurso literário a repercussão de sua obra no cenário da literatura brasileira. Ainda sobre a escritora, são apresentadas algumas pesquisas pertinentes tanto ao campo da literatura quanto da psicanálise que discorrem acerca da escrita de Clarice Lispector a partir de sua estilística. Em seguida, faço uma pequena introdução à obra literária que será abordada em detalhes nesta

pesquisa, trazendo referências do contexto biográfico e a repercussão que esta causou a críticos e pesquisadores literários, como modo de justificar o interesse específico que gerou a motivação deste trabalho. Em capítulo seguinte, são apresentadas consideração sobre a articulação possível de serem tecida entre Literatura e Psicanálise, enquanto ramos de pesquisa congruentes acerca da subjetividade humana e social. Ainda neste capítulo são abordados estudos sobre o efeito que a escrita e a leitura literária produzem na subjetividade dos sujeitos que a escrevem e leem.

Em sequência, é apresentada uma revisão de artigos sobre a escrita de Clarice Lispector que são relacionados de diversas formas à questão da feminilidade, como modo de produzir e justificar um afunilamento desta pesquisa em relação a este tema. Assim, passo então a apresentar um recorte da teoria psicanalítica sobre o feminino, que dará endosso teórico para as análises que enfim serão tecidas neste trabalho.

A feminilidade e o feminino, conforme é pensado pela teoria psicanalítica, são o principal foco do capítulo seguinte. As teorias freudianas sobre o desenvolvimento da feminilidade, de Bleichmar sobre a histeria como discurso feminino e a lacaniana sobre o gozo feminino, apresentada por Serge André, são discorridas em detalhes como modo de fazer alicerce para as análises dos contos clariceano, e de suas mulheres.

A análise dos contos de Clarice vem em sequência, apresentando um paralelo referente à dois possíveis modos de analisar: um a partir da aplicação da teoria psicanalítica, podendo compreender o papel feminino desempenhado pelas personagens da ficção clariceana; e outro por meio da execução do método psicanalítico, no qual se deixa erguer um campo a partir da leitura transferencial do texto de Clarice Lispector, para poder perceber a lógica de sua produção e permitindo-me tecer uma prototeoria para enfim ficcionar sobre a mulher Clarice que é criada no meu encontro com seu texto.

Tecidas diversas interpretações acerca do processo experienciado por Clarice Lispector na escrita de *A via crucis do corpo* (1999a), este trabalho apresenta-as como possibilidade

criativa de minha leitura particular do livro, permeada pelas diversas referências estilísticas aqui visitadas. Nenhum caráter de verdade tenta ser dado para a análise desenvolvida, mas sim um intuito de abrir possibilidade para novos sentidos, dentro os quais, este que aqui se apresenta.

Este trabalho, que tão dificilmente precisei tentar moldar de uma maneira que fizesse alguma lógica academicamente, em seu decorrer, seu texto se cruza e faz referências infinitas vezes a si mesmo. Talvez seja o caminho de um labirinto. É difícil dizer onde e como falar de escrita, do feminino e de Clarice Lispector, pois parece que só pude falar de tudo isso, assim, misturado, como se fosse uma coisa só.

O método que constitui as paredes desta construção científica é o psicanalítico. Longe de tentar aplicar a teoria psicanalítica às personagens do livro, ou mesmo à autora, o que pretendo é uma **escuta** do texto. A partir de um contato transferencial com a leitura do texto, emprestando o meu corpo para sentir o que é dito além das palavras, este trabalho pretende tecer interpretações acerca do feminino que transborda na narrativa de Clarice Lispector em seu livro *A via crucis do corpo* (1999a).

## **2. A MULHER ESCRITORA E UMA ESCRITORA MULHER**

Clarice Lispector figura entre os maiores nomes da literatura brasileira e é sempre apontada como referência quando o assunto são obras literárias de autoria feminina. Sua escrita causou impacto na crítica literária desde o lançamento de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, em 1953 e seu nome permanece em destaque ainda nos dias atuais. A obra nomeada como clariceana convoca intensamente o interesse e curiosidade de leitores, o que pode ser observado não apenas por meio da crítica literária e o alcance de sua obra, mas também nos diversos estudos e pesquisas que são desenvolvidos e publicados sobre seu trabalho

A escritora atraiu a atenção de estudiosos, críticos e leitores de diversas partes do mundo que reconheciam não apenas seu talento para a literatura, mas que se intrigavam com a

figura da própria Clarice. Foi nomeada como hermética e sua obra como difícil pela mídia nacional de sua época. O sucesso e incompreensão que a cercavam construíram um ar de mistério que a envolveu, sendo este intensificado pela imagem desconhecida da mulher de nome difícil, que em raríssimas vezes aceitou conceder entrevistas e falar de si, de forma que quando o fez foi reticente e apresentou sempre respostas curtas.

Logo no início da biografia de Clarice Lispector escrita por Benjamin Moser (2013), o autor a nomeia como esfinge do Rio de Janeiro (p.12), fazendo referência a uma publicação da autora em que narra numa viagem ao Egito. Clarice conta em sua crônica que embora não tenha decifrado o enigma da esfinge, a esfinge também não a teria decifrado. Este ar enigmático que rodeava a escritora foi responsável por levantar críticas e elogios, talvez marcados por projeções, que iam para além de sua produção literária, mas que se referiam também à sua pessoa.

É possível encontrar dois pontos principais comumente citados em biografias e estudos que discorrem sobre a misteriosa escritora. O primeiro destes pontos está relacionado à nacionalidade de Clarice Lispector, que veio para o Brasil junto com a família, nascida em dezembro de 1920, era a terceira filha de um casal de judeus, originários de Tchetelnik – Ucrânia, que buscavam refúgio da guerra civil e da perseguição aos judeus. Embora tivesse vindo para o Brasil durante a primeira infância, e tenha se naturalizado brasileira ainda jovem, o nome Lispector tão incomum no Brasil e sua dicção diferente causada por uma língua presa, erroneamente associada à um sotaque, geravam uma forte imagem estrangeira em torno da autora. Durante sua vida, após ter se casado em 1943 com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente, Clarice Lispector precisou mudar-se diversas vezes para países diferentes, agravando o aspecto de estrangeirismo ligado não apenas à sua imagem, mas também à sua literatura, por meio de personagens e cenários.

Entre biógrafos e autores que escrevem sobre Clarice Lispector, várias são as expressões utilizadas para definir seu modo de escrita, como intimista, de pertencimento e

peculiar, mas também é apontada e comparada com obras de literatura estrangeira. A “estrangeiridade” da narrativa de Lispector, citada por seus biógrafos, dizem respeito não à condição de nacionalidade da escritora, mas ao modo como a autora se utilizava da língua portuguesa para construir a tessituras de suas obras, diferente do que era observado no cenário literário nacional (Moser, 2013; Waldman 1992). Berta Waldman (1992) afirma sobre o modo de escrever de Clarice Lispector:

As palavras usadas pela autora esvaziam-se de seu sentido corrente, para se emoldurarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho. (...) rompe a rotina literária e faz da descoberta do cotidiano uma aventura possível. (p.30)

Sua obra de estilo incomum gerava efeitos contraditórios em seus leitores, em sua última entrevista, cedida a Júlio Lerner na TV Cultura, a autora aponta que um de seus livros havia sido incompreensível para um professor de literatura, mas ao mesmo tempo figurava entre os livros de cabeceira de uma adolescente. Para Clarice a explicação estava no fato de que sua obra não é capaz de ser compreendida intelectualmente, e sim afetivamente, “Ou toca, ou não toca” (Lispector, 1997).

Em 1943, quando o primeiro livro de Clarice Lispector foi publicado, *Perto do coração selvagem*, sua escrita causou grande furor na crítica literária, sendo considerada a mais surpreendente de todos os tempos (Moser, 2013). Seu estilo não tinha semelhança com a produção literária brasileira da época, que levou a comparações com escritores internacionais como Herman Hesse, James Joyce e Virgínia Wolf.

Embora fosse formada em Direito, Clarice Lispector teve a escrita como único trabalho. Ainda enquanto cursava a universidade trabalhou como editora e publicou contos, artigos e crônicas. Durante toda a sua vida publicou em jornais e revistas de diferentes temáticas, escrevendo em diversos estilos, escreveu romances, contos, crônicas, entrevistas, livros infantis

(vide Apêndice I a relação de suas obras) e também colunas direcionada às mulheres sobre comportamento e beleza (que assinou sob pseudônimo). Além disso, trabalhou também como tradutora de obras literárias estrangeiras de modo a complementar sua renda financeira.

*A hora da estrela* foi o último livro publicado pela autora ainda em vida, poucos meses antes de sua morte. A história de Macabéa é considerada ainda hoje a obra mais difundida de Clarice Lispector nacionalmente. A narrativa, que conta a história de uma retirante nordestina sonhadora e solitária na cidade grande, que tem em seu desfecho a morte como consolidação de sua hora da estrela, é tida por alguns estudiosos como Moser (2013) como uma alegoria da vida da própria escritora.

Clarice Lispector, apesar de sua vasta produção literária, nunca se assumiu como escritora profissional, como deixou claro em sua entrevista com Júlio Verne. A autora se justifica:

Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional para manter minha liberdade. (Lispector, 1977)

A escrita para Clarice Lispector perpassa por uma condição de existência. Em trechos de suas crônicas publicadas no livro *A descoberta do mundo* (1999) a autora a coloca como uma condição em sua vida, como vocação, e dizia ter nascido para escrever, só podendo lidar com a dor da vida por meio da escrita, o que constituía uma possibilidade de salvação e pertencimento. Escrever tornou-se, para Clarice, também um modo de compreender o mundo e seus próprios sentimentos, bem como a si mesma. Em certo momento da entrevista concedida a Júlio Verne, ela diz que nos momentos entre uma obra e outra vivenciava um período de grande dificuldade, pois quando não escrevia estava morta (Lispector, 1977).

Embora em citação apresentada anteriormente Clarice pontue que não se considera profissional, pois não tinha obrigação para com outras pessoas de escrever, e no capítulo inicial de *A via crucis do corpo* (1999a) relate que não escrevia por encomendas, a mesma admite que nesta obra ela o havia feito. O livro *A via crucis do corpo* (1999a) se deu a partir da encomenda de três contos feita por seu editor, e disso surgiu uma obra pouco comentada e conhecida da autora. O livro sob o qual este estudo irá se debruçar se difere do restante das obras da autora por diversos fatores tais como o uso de vocabulário popular, a presença de trechos de relatos sobre o processo de construção do livro e a temática da sexualidade abordada de modo explícito. Estes fatores despertaram estranhamento em leitores e críticos de sua época. No intuito de compreender o processo de escrita desenvolvido pela autora nesta obra, é preciso antes examinar o contexto que a cerca.

## **2.1 Uma via crucis da escrita**

Após dezesseis anos de casamento, durante os quais morou em diversos países como Itália, Suíça e Estado Unidos, teve dois filhos Pedro e Paulo Gurgel Valente, Clarice Lispector separa-se do marido e realiza o desejo de voltar ao Brasil em 1959. Embora a escritora não tenha deixado de escrever e publicar livros e colunas em jornais no tempo que esteve fora, estes atraíam pouco o público e apresentavam críticas pouco favoráveis. Ao retornar ao Rio de Janeiro passa a publicar com grande frequência e escreveu obras que se tornaram consagradas, como *A paixão segundo GH* (1964) que foi considerada seu grande sucesso de crítica e público. Dentre a publicação de livros infantis, coletâneas de contos e romances, Clarice publicou quase anualmente e em alguns anos mais de uma obra. Passou por momentos difíceis como o acidente no qual teve seu braço queimado, a internação de seu filho mais novo diagnosticado como esquizofrênico e a saída de casa de seu filho mais velho, que foi trabalhar junto ao pai. Clarice ficou sozinha em casa, acompanhada apenas da amiga Olga Borelli. Segundo narra sua biografia,

o contato social de Clarice se tornou restrito ao mesmo tempo em que seus problemas financeiros se agravavam. No isolamento e na dificuldade, escrevia como nunca.

Segundo Moser (2011), com sua obra já solidamente reconhecida, Clarice parou de se importar e se limitar por receio às repercussões críticas de seus livros, de modo que não mais precisava revisar sua escrita por incansáveis vezes. Prova disto foi a publicação de *A via crucis do corpo* (1999a), livro que foi escrito em pouco mais que um final de semana e, segundo a própria autora, já estava com prenuncio de críticas negativas.

No capítulo inicial denominado *Explicação*, Clarice Lispector conta que seu livro trata de um “assunto perigoso”. A escritora explica que três dos contos do livro lhe foram encomendadas por seu editor e, apesar da tentativa em recusar, pois não escrevia por encomenda, não lhe foi possível resistir às histórias que lhe nasceram naturalmente (Lispector, 1998, p.13). Tanto no primeiro capítulo, quanto em capítulos posteriores que se apresentam como crônicas do processo de criação do livro, a narrativa percorre sobre dificuldades e receios diante das histórias que havia escrito. A autora avisa: “Se há indecência nas histórias, a culpa não é minha”, as histórias que sofreu para escrever faziam parte da realidade (Lispector, 1999 – p.11).

O fato de não escrever por encomenda não era seu único receio na criação de *A via crucis do corpo* (1999a). Ela temia as próprias histórias e a repercussão que poderiam causar, bem como os julgamentos que adviriam da publicação das mesmas. A princípio, depois de perceber que a criação de suas histórias lhe era inevitável, a autora tenta negociar com o editor a possibilidade de publicar o livro sob pseudônimo, um nome masculino. Mas o editor recusou e lhe disse que deveria ter liberdade para escrever o que desejasse. Em outros momentos, mostrou grande coragem em assumir os riscos: “Vão me jogar pedras. Pouco me importa” (Lispector, 1999 – p.11). Tal ambivalência se faz presente de maneira intensa nos primeiros capítulos de sua obra, mostrando a ousadia tímida que a própria escritora afirmou possuir em sua entrevista à Lerner (Lispector, 1977).

Para Clarice, escrever *A via crucis do corpo* (1999a), não podia deixar de lhe causar pudor. Disse, no próprio livro, não haver sentido escrever no dia das mães algo que teria vergonha que seus filhos lessem (p. 12). Mas seus temores não eram de todo infundados. Passou por intensas críticas e seus contos foram taxados como lixo (p. 12), mas a autora admitiu que há horas até mesmo para o lixo, pois é assim que descobriu ser o mundo. Na crônica *Dia após dia*, Clarice relata:

Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isso vai acrescentar algo em sua obra. Respondi:

\_ já pedi licença ao meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. (...) se este livro for publicado com mala suerte estou perdida. Mas a gente está perdida de qualquer jeito. Não há escapatória. Todos sofremos de neurose de guerra.

(...) sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? Que se dane, tenho mais em que pensar (LISPECTOR, 1998, p. 50).

A autora demonstrou um encorajamento crescente no decorrer da tessitura de seu livro. Mas em momento algum escrever lhe pareceu mais fácil. Do mesmo modo que cada personagem do livro acaba por vivenciar uma *via crucis* em suas histórias, Clarice também o faz durante a escrita da obra. O livro *A via crucis do corpo* é composto por contos e crônicas. Além dos três contos encomendados (*Miss Algrave*, *O corpo* e *Via crucis*), outros sete contos foram escritos, todos envolvendo a temática da sexualidade como aspecto central das narrativas, e tendo personagens femininas como protagonistas de todas as histórias, em alguns casos sendo estas as únicas personagens dotadas de nome. Os outros quatro capítulos que compõem o livro são crônicas construídas a partir de fatos e reflexões ocorridos à autora durante o breve espaço de

tempo em que trabalhou na construção do livro, embora alguns autores incluam tais capítulos em uma contagem total de quatorze contos.

Além da escritora Clarice Lispector, que tem seu final de semana e seus questionamentos expostos nas crônicas, o leitor é apresentado à outras mulheres: Ruth Algrave, que após ter relações com um extraterrestre deixa a vida de puritana para se entreter-se sexualmente com diversos homens; Carmen e Beatriz, que dividiam a cama com o mesmo homem, mas o matam depois de se descobrirem traídas com um prostituta; Maria das Dores, que engravidou mesmo sem ter relações sexuais com o marido, levando-a a acreditar ser a escolhida para ser mãe de um novo messias; Aurélia, cuja face foi apagada pelo amigo maquiador, com quem compartilhava atrações pelo mesmo homem; Dona Cândida Raposo, que procura um médico em busca de resposta sobre como curar seu desejo de prazer; Jandira, cujo pai e o noivo eram adúlteros e cuja história se enredou por laços confusos de traição e deficiência; Luísa, que a noite na boate era Carla, e se descobriu menos mulher que o amigo travesti Moleirão; Maria Aparecida, ou Cidinha, que se faz de puta para escapar de um “curramento”, pelo qual se percebe desejosa posteriormente; Madre Clara, que abandona o celibato para cumprir com o desejo de casar e ter um homem; e Maria Angélica, que tentou, de forma fracassada, comprar o amor de um jovem que lhe cobrava presentes em troca de favores sexuais.

Um livro sobre mulheres, amores e desejos. A ousadia em falar abertamente sobre assuntos considerados pornográficos por outras pessoas, constitui um marco na obra de Clarice Lispector. Embora outros textos apresentem questões que possam gerar repugnância em seus leitores, como o caso da barata de GH, *A via crucis do corpo* (1999a) impressiona e gera desconforto também pelo modo direto e cru com o qual aborda a temática da sexualidade, principalmente da sexualidade feminina, assunto ainda tabu em 1974. Segundo Moser (2011), a escritora era considerada pelos amigos como ingênua na temática sexual, e durante uma entrevista na época de lançamento do livro teria afirmado que estava espantada por saber tanto

destes assuntos. *A via crucis do corpo* (1999a) é citado, inclusive por aqueles que escrevem sobre a autora, como um dos livros do qual menos se discorreu em pesquisas cujo tema central é a obra de Clarice Lispector.

Dentre as pesquisas desenvolvidas sobre o livro, a grande maioria são estudos da área da Letras e Literatura. Os estudos buscados na revisão deste trabalho perpassavam por discussões acerca: do lugar do corpo e suas vivências, aspectos da solidão que eram vivenciados pelas personagens, relações entre aspectos do sagrado/religioso e o profano/carnal e até mesmo a sexualidade feminina em busca de realização. No entanto, nenhum deles se faz particularmente relevante para o desenvolvimento aqui objetivado.

Um dos estudos mais recentes que tem como foco a obra *A via crucis do corpo* (1999a), foi realizado por Silva (2014) na intenção de investigar a relação entre corpo e envelhecimento presente na obra. Embora o tema de pesquisa não seja diretamente congruente com este estudo, questões importantes são esboçadas pela autora durante sua investigação e faz-se necessário abordá-las.

Silva (2014) faz uma importante revisão acerca de críticas e estudos literários que tomam em consideração o livro *A via crucis do corpo* (1999a). A partir desta revisão, a pesquisadora ressalta que uma das marcas do rompimento deste livro em relação à produção literária anterior da escritora está no fato dela brincar com a relação entre o ficcional e o real. Os personagens encontram-se entremeados às narrativas do cotidiano da escritora e as fronteiras do real e do literário tornam-se difusas no intuito de representar a vida. A escrita de Clarice passa a ser mais informal, sem preocupação em aparentar boa literatura, e parece falar diretamente ao leitor de forma coloquial, sem medo do que pode causar e ainda mais próximo da linguagem oral. O tom que a escritora usa ao descrever as situações ocorridas nas histórias narradas não são mais de um ar sério e reflexivo, algumas chegam a ter um tom farsesco e irônico, pouco percebido até então no restante de sua obra.

Para Silva (2014), no entanto, todo o conteúdo do livro são contos construídos de modo a forjar uma obra mista de ficção e realidade, o que, no entanto, não seria fiel com a verdade do processo de escrita da obra. Vale esclarecer que as dúvidas apontadas por Silva (2014) sobre a verdade contida nos textos, que foram nomeadas como crônicas por outros estudiosos (como Benjamim Moser, 2011), não são relevantes aos fins a que este trabalho se propõe. Para este estudo, realidade e ficção estão totalmente fusionadas no processo de construção de qualquer narrativa.

Moser (2011), considera que a principal marca da obra de Clarice é justamente o quanto o processo de sua escrita fica evidente em seu texto, que pode ser considerado um retrato do processo criativo. O biógrafo relata a passagem da escritora por um período de produção intensa, quase compulsiva, que parecia inevitável. A autora teria descrito a produção de *Onde estivestes de noite* (1974) e *A via crucis do corpo* (1999a) como obras leves e diretas, um exercício de escrita que se faz pelo hábito de se fazer literatura. No entanto, a necessidade de produzir literatura a havia desgastado, não queria mais desenvolver a habilidade de escrever por escrever. Apesar desta colocação, Clarice salienta a importância da experiência de escrita das duas obras, pois a superficialidade das experiências narradas nestas também é parte importante da realidade (Moser, 2011, p. 606).

Rogério Oliveira Silva (2007) que estuda figuras do grotesco presentes na literatura e utiliza de *A via crucis do corpo* (1999a) dentro de sua amostra, destaca que vários estudiosos privilegiam obras da autora com caráter filosófico elevado, a partir de crises subjetivas de seus personagens, e negligenciavam obras da autora com aspectos relacionados ao mundano e às questões menos sofisticadas da essência humana, como no caso da obra citada. Para o pesquisador, a autora que passava por uma fase de canonização diante da crítica e do público, tanto em *Onde estivestes de noite* (1974) quanto em *A via crucis do corpo* (1999a) adentra um movimento de desconstrução da imagem de escritora de temas altivos concernentes à alma

humana. Além deste movimento, a partir do final dos anos 60 e início dos anos 70, a escritora muda o foco de sua produção e passa a transitar entre o ficcional e o autobiográfico, utilizando-se de forma a questionar o outro. Em sua escrita, a autora questiona sua capacidade e eficiência no ato de escrever, como pode ser observado em *Água viva*, *A hora da estrela* ou mesmo em *A via crucis do corpo*, ao mesmo tempo que explicita ao leitor o modo como a construção destas narrativas se dá. A tentativa de separar o pessoal da ficção a leva à uma produção metaficcional. (Silva, 2007)

Dentro do carácter autobiográfico da obra, Silva (2007) pontua que os relatos da autora que explicitam o caminho de tessitura de *A via crucis do corpo* (1999a) apresentam fragmentos do conflito experienciado por Clarice Lispector durante o momento de sua escrita, sendo este relativo à necessidade de produzir literatura como modo, também, de sobreviver aos problemas financeiros. Tais fatos eram originados da falta de valorização dos escritores brasileiros da época e sua baixa remuneração que os obrigava a manter projetos paralelos como a escrita para colunas de jornais ou traduções de obras estrangeiras, assim como Clarice fazia na época.

Assim, para poder safar-se de uma canonização de escritora renomada e séria, Clarice mais uma vez ousa, descumpra aquilo que é aguardado pelo público e pela crítica, quebra os padrões do tradicional do seu próprio modo de escrever, utilizando-se de diversos estilos, e aceita escrever por encomenda. Cumpre seu papel como escritora e zomba de si mesma e dos outros. Alguns destes aspectos aparecem engendrados em toda a sua obra a partir de diferentes arranjos, constituindo aquilo que seria a marca da autora e de sua obra.

## **2.2 A escrita de/sobre Clarice Lispector**

A expressão mais comum destinada a tentar definir a escrita de Lispector nos estudos a respeito de sua obra é “rompimento”, dizem que ela rompe com o uso tradicional da língua portuguesa, com os estilos clássicos literários, rompe com o modo tradicional de se construir narrativas. O estalo que parece simbolizar esse rompimento tão demarcado por diversos

estudiosos (Kanaan, 2002; Silva, 2007; Moser, 2013 e outros) está relacionado às características apontadas como parte de sua estilística, dentre elas, seu modo de utilizar-se da língua portuguesa de maneira incomum, como por exemplo começar frases com pontos finais ou encerrar um livro com uma vírgula, dar novos sentidos às palavras pelo modo como as emprega em seus textos, estabelecendo diálogo com os leitores dentro de suas crônicas e contos e pela apresentação pessoal e intimista de construção narrativa, na qual como um escritor-narrador, se coloca diretamente na experiência, transmitindo e expondo seus afetos.

Nascimento (2012) em seu livro intitulado *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, apresenta a obra da autora como capaz de propiciar “pensar o impensável” (p.25). Segundo o pesquisador, a autora se coloca disponível para dizer tudo sobre o ser humano, ainda que diante da incapacidade de cumprir tal tarefa. Clarice, na construção de sua narrativa, passa a contornar e delimitar o indizível do humano como forma de tentar expressá-lo, ainda que a linguagem não seja capaz de fazê-lo. Para isso, segundo Silva (2012), Clarice ficcionaliza o não humano, retirando-o do lugar de ameaça à humanidade, e tornando-o instrumento para que se ultrapasse as barreiras civilizatórias de modo a deixar livre e exposta a condição do ser-homem.

Por meio de momentos construídos na tessitura narrativa, duas naturezas distintas tem a oportunidade de se chocarem em um encontro, sendo capazes de metamorfosearem-se uma na outra, não como em uma simples troca de lugar, ou alegoricamente experimentando como é sentir-se no lugar do outro, mas por meio de uma travessia que o faz vivenciar e ser aquilo que não se é, mas que existe na gênese de sua constituição. (Nascimento, 2012)

Assim, ainda segundo Nascimento (2012), as díades animal-homem, homem-mulher, bem-mal, inteligível-sensível se tornam caminhos pelos quais o sujeito precisa experienciar como modo de compreender o que veio a se tornar. A menina experiencia a não-humanidade de uma galinha antes que possa compreender o que é ser pessoa; a narradora de *Perto do coração selvagem* (1943) termina o livro dizendo em primeira pessoa do seu desejo de ocupar-se da

liberdade. Este mesmo efeito ocorre também sobre o leitor da obra clariceana, que enquanto percorre as palavras do livro, encontra-se também como escritor da obra.

O que propicia esse jogo de papéis é o modo como a escrita de Clarice Lispector se ocupa não apenas da construção de uma história a ser narrada. O romance passa a ser não romance, o narrador deixa de ser narrador, e deste modo os afetos passam a ser transmitidos por uma constituição da narrativa capaz de ir para além dos símbolos linguísticos, sendo capaz de acessar o leitor não mais como aquele que recebe um conhecimento ou a descrição de um fato, mas como aquele que participa da construção deste.

Neste mesmo sentido, Benedito Nunes, grande pesquisador da obra de Clarice Lispector, aponta aspectos do processo da escrita da autora que permitem nomeá-la como literatura viva, capaz de trazer à tona afetos da sensibilidade humana que teriam sido suprimidos pela cultura civilizatória. Nunes (1987), descreve em seu artigo a presença da paixão como força que move tanto a leitura quanto a escrita de alguns textos. A escrita de Clarice Lispector estaria inclusa dentro desta classificação de literatura patética. O patético, aquilo que é da ordem do pathos/paixão, é definido pelo autor como uma energia capaz de possuir o sujeito de modo a move-lo, sendo possível canalizá-la para funções não apenas sexuais, como também intelectuais. A paixão pode ser definida enquanto sensibilidade conflitiva, composta por um desejo de ordem sofrida e insaciável, por sua impossibilidade de se alcançar em completude aquilo que se almeja. O romance seria, embora cerceado por questões culturais, capaz de expor esse jogo de forças que podem afetar a autonomia do sujeito e seu centramento e colocando-o em conflito com seu próprio eu.

Para Nunes (1987), a produção literária de Clarice, enquanto narrativa concentrada na experiência interior do sujeito, se explicita como romance patético ao centrar sua narrativa nas ações internas que ocorrem subjetivamente aos personagens, em vez do cenário exterior. Os personagens construídos pela escritora padecem de grande ambiguidade e vulnerabilidade

afetiva, sendo tomados por experiências interiores incontroláveis, muitas vezes motivadas pelo contato com o mundo externo.

Outra questão abordada pelo pesquisador como sinal da presença do *pathos* na escrita da autora diz respeito ao sofrimento de seus personagens diante de um desejo insaciável, capaz de leva-los à uma constante inquietude. Nunes (1987) aponta que essa mesma inquietude acompanha as personagens femininas da autora, que em posição de introspecção acabam se tornando espectadoras de si mesmas ao refletirem sobre seus desejos. Segundo o pesquisador:

Essas personagens femininas são personalidades fraturadas, divididas (...), que se surpreendem por estar existindo e que não contam com o abrigo acolhedor da certeza de uma identidade. Buscam a si mesma no que quer que busquem. Ou se desconhecem e se estranham, o Ego convertido em Alter, o circuito da consciência reflexiva interrompido por um momento de êxtase que lhes desorganiza a individualidade. (Nunes, 1987, p. 276)

A partir de uma ocorrência na narrativa da história, ainda que esta seja da ordem de uma banalidade, demarca-se um momento de mudança para a personagem que em sua organização identitária se rompe, desestruturando-a psicologicamente, de modo a sobrar-lhe uma condição não-humana anterior a esta identidade. Esse movimento coloca em suspenso a identidade da própria narrativa. Assim, a paixão da escrita passa a mobilizar também o leitor, que se coloca como ponto de amparo do escritor-narrador. Tal escrita, que propõe a reflexão do lugar de narrador e personagem, passa a indagar aquele que o lê, fazendo-o refletir sobre os afetos ali suscitados diante de intensos núcleos afetivos. A paixão instaura-se como força motivadora tanto de escrita quanto de leitura, construindo um diálogo patético entre seus interlocutores.

De acordo com os estudos apresentados até o momento, uma pesquisa que abarca em grande amplitude questões abordadas nesse trabalho estão presentes no livro *Escuta e subjetivação: escritura de pertencimento de Clarice Lispector* (Kanaan, 2002). O autor apresenta proposições que serão revistas ao longo deste trabalho,obvia incluindo tanto teorizações e

metodologia, quanto análise. O autor desenvolveu uma série de estudos sobre o processo de escrita de Clarice Lispector e apresenta nesta obra uma intensa construção a respeito do processo que nomeia como *escritura de pertencimento*.

Kanaan (2002) aponta em seu trabalho que a escrita de Clarice Lispector se apresenta como uma obra que rompe com os gêneros literários de sua época. Seus textos não são construídos para apresentar fatos e conclusões, ele é tecido de modo a repercutir subjetivamente no sujeito que se põe a ler, sendo capaz de lhe proporcionar experiências, afetos e sensações que conseguem transcender a linguagem e a própria língua.

A escrita de Clarice exige do leitor um outro posicionamento, que não o rotineiro, diante de um livro. Na criação de um espaço particular, a escritora coloca seu leitor em posição de interlocutor, falando-lhe diretamente e demandando-lhe interação. Esse diálogo é capaz de levar o leitor à uma posição de decentramento e interrogação diante daquilo que lê e de seu próprio mundo interno e externo. Mesmo os fatos corriqueiros da vida são narrados de forma peculiar que direcionam o olhar e a compreensão do leitor para uma nova perspectiva.

A partir do modo como a trama narrativa de Clarice se desenvolve, as personagens são levadas a passarem por momentos de ruptura, ocasionando uma desconstrução identitária, que lhes era assegurada por seus hábitos, nomes e rotina (Kanaan, 2002, p. 32-33). O leitor, a partir deste momento, é convocado a apreender algo que se escuta no silêncio por entre as falas da autora e de seus personagens. Para essa apreensão, é necessário renunciar a intimidade com o texto, não esperando o esperado. O elemento perturbador presente na narrativa é inserido enquanto elemento transformador de sentidos, no próprio contexto da história contada, mas também para o leitor (p. 34). Essa narrativa se constrói inicialmente na promessa de que o leitor será capaz de se reconhecer e se identificar com aquilo que está contido na obra, no entanto, essa familiaridade passa a dar lugar ao estranhamento.

Para Kanaan (2002), a intenção do leitor para com a obra não é outra, senão encontrar respostas sobre si. O jogo de seduzir e afastar, atraindo e rejeitando o leitor, que se constrói na narrativa de Clarice permite a constituição da ilusão de que o texto detém um conhecimento que não quer dar ao leitor, e por isso este o deseja. O texto clariceano permeia-se por lacunas que tornam a história não óbvia, sendo necessário o processo presente na construção da narrativa seja refeito a partir da percepção do leitor. Aquele que lê se torna expectador ao mesmo tempo que construtor, cúmplice, emprestando à história seus afetos, lembranças e reminiscências, de tal modo, sendo também personagem desta história (Kanaan 2002, p. 49).

A escritura clariceana pode ser pensada como produtora de sentido tanto pelas entrelinhas de seu texto, mas também pela entrelinha de sua relação com os leitores. A presença de um outro é reivindicada a legitimar sua escrita, sua obra e mesmo sua existência. Para Kanaan (2002), essa reivindicação deve ser nomeada como demanda, tendo sido determinada inconscientemente, exigindo proximidade tanto quanto distanciamento entre leitor e texto. Deste modo cria-se um espaço potencial para a elaboração de novos sentidos, bem como novas demandas, entre os interlocutores.

A possibilidade de criar essa demanda, segundo Kanaan (2002), deve-se ao caráter auto/biográfico <sup>1</sup> presente na tessitura da narrativa de Clarice Lispector. Segundo o pesquisador, é possível perceber no texto as marcas que dizem respeito a singularidade do autor e do contexto de sua produção na cultura. Quando o autor se utiliza da linguagem "imprime seu estilo aos enunciados, elaborados ao modo de sua própria construção como sujeito, marcado por afetos, sensações, impressões, vivências, experiências, relações com outros sujeitos, objetos, situações, fatos históricos, etc. Tudo isso faz parte de sua visão de mundo e de si mesmo. Tudo isso está implicado no seu modo de viver e testemunhar e agir sobre a realidade" (p. 74). Assim, toda

---

<sup>1</sup> Kanaan (2002) justifica o uso da grafia auto/biográfica dizendo que a barra simboliza o corte feito pela cultura, o que seria uma ficcionalização biográfica, já que a linguagem é um objeto de construção cultural que possui limitação na possibilidade de expressar completamente a subjetividade de um sujeito

escrita, ainda que ficcional, é auto/biográfica, pois ainda que fale de seus personagens, o autor não pode deixar de falar de si.

O caráter auto/biográfico, no entanto, é colocado pelo pesquisador como apenas uma das partes necessária para a realização daquilo que nomeia como “escritura de pertencimento”, para classificar a narrativa de Clarice. Além da implicação do leitor na própria escrita, segundo Kanaan (2002), para se constituir uma escritura de pertencimento é necessária a criação de um jogo transferencial entre escritor-obra-leitor. Da parte do escritor, é necessário que este seja capaz de realizar uma transposição da fala para a escrita, pois o ato da escrita, diante da ausência de seu interlocutor, requer grande esforço para que seja capaz de transmitir de maneira eficaz a si mesmo e ao seu contexto como sendo o ponto de origem daquela mensagem, de modo a superar o jogo de ausência/presença que ocorre entre os interlocutores.

A presença inculcada no discurso oral permite que o locutor lance mão de recursos para ampliar a capacidade de transmitir sua mensagem e auxiliar para que o do interlocutor a compreenda-a, como perceber reações causadas por sua fala, mudar a direção de sua comunicação ou mesmo rever o que foi dito. Na escrita, no entanto, para que fosse possível transpor a ausência de tais recursos, é necessário que o escritor seja capaz de inventar um interlocutor, conferindo-lhe reações possíveis, e explorando a criação de um diálogo ainda que imaginário. Ao tentar perceber minimamente as duas pontas do caminho que sua mensagem percorre, tentando captar as brechas do seu discurso para demarcar o espaço no qual é necessário que o outro se insira, o texto convoca que o interlocutor ocupe o vazio de sentido presente no texto para preenchê-lo com sua subjetividade, suas expectativas e seu afeto. Assim, a construção de uma escritura de pertencimento apresentada por Kanaan (2002) se completa apenas quando o leitor investe afetivamente no texto, permitindo que advenha um novo sentido da mesma.

Na obra de Clarice Lispector, a transposição da fala para a escrita pode ser percebida por meio do diálogo que ela estabelece com seu leitor ao nomear as situações, colocar-se nas cenas

narradas de forma direta ou indireta e na utilização de recursos narrativos como fragmentação, redundâncias, repetições, inacabamento, descontinuidade, etc. O modo como a autora se utiliza da língua portuguesa introduzindo novos elementos e sentidos em suas histórias, na tentativa de traduzir afetos e sensações em linguagem, retira o leitor de seu lugar comum. Em determinados trechos de sua obra, se dirige diretamente ao leitor dando-lhe avisos acerca do que lerá a seguir ou mesmo lhe explicando sobre o processo de construção de sua escrita. Segundo o pesquisador, estas são formas que se aproximam comumente do discurso oral, assim o leitor passa de sua posição passiva para a posição de interlocutor ativo no diálogo, a até mesmo cúmplice, capaz de compartilhar das experiências da narradora-personagem-escritora Clarice (Kanaan, 2002, p.96).

A partir deste contato entre escritor-texto-leitor, o afeto gerado (seja ele de estranhamento ou de prazer), ocorre durante seu reconhecimento na construção do diálogo estabelecido. O leitor pode ver-se inserido e reconhecido naquilo que lê, podendo perceber o que apreende como sendo parte de sua própria história, mesmo que esta, ainda lhe seja desconhecida. Este encontro de sua própria imagem refletida pela obra é efeito do que Dany Kanaan (2002) diz da “escritura de pertencimento” (Kanaan, 2002, p.88). É válido ressaltar que o pesquisador também aponta *A via crucis do corpo* (1999a) como sendo um livro que marca uma ruptura do estilo tradicional de Clarice. A obra é construída por uma relação ambígua de recusa e acolhimento da composição de um texto que lhe era desafiador e cumpre exatamente os requisitos de que a narradora se colocasse presente em todo o processo de construção, de modo a pintar um novo retrato de si. Seus afetos em relação à sua história são expostos e compartilhados com o leitor e este se torna confidente e parceiro. Ainda que o leitor possa recusar o papel de interlocutor das histórias e crônicas de *A via crucis do corpo* (1999a), que se sinta chocado por aquilo que lê/escuta, acaba por tornar-se cúmplice e ser fisgado pelas narrativas sem ao menos perceber. Assim, mesmo que horrorizado com suas percepções, o leitor passa a fazer parte deste encontro, ainda ao lado daqueles que foram descritos como críticos dessa obra. Kanaan (2002) resalta que o modo como

Clarice se define justamente por essa forma de apresentar construções capazes de incitar recordações e associações de forma intensa é única para cada um dos seus leitores, sendo capaz de tocá-los por aquilo que o constitui enquanto sujeito, em sua história particular.

Ainda em seu estudo Kanaan (2002), pontua a tentativa de Clarice Lispector de alcançar sua libertação pessoal por meio da linguagem. A escritora tinha como desejo principal a possibilidade de pertencer, a um local, uma origem, a algo ou alguém, como diversas vezes foi expresso de maneira direta em suas crônicas ou indiretamente por seus personagens. Segundo a própria Clarice Lispector (1999b):

#### PERTENCER

(...) tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. Se no berço experimentei essa fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino (...). Quem sabe se eu comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma. (Lispector, 1999b, p. 110)

Para tanto, a autora utiliza o código cultural da linguagem, moldando-o segundo seu próprio estilo, imprimindo sua singularidade. Assim, é capaz de utilizar-se de sua escrita como modo de agir sobre o mundo, criando e experimentando, produzindo um modo único de subjetivação. Através da linguagem Clarice encontra formas de poder relacionar-se com o mundo, com o outro e consigo mesma.

A relação com o outro em sua escrita é condição necessária e essencial para o pertencimento se estabelecer. Clarice é capaz de escutar a si mesma e escutar ao outro quando este entra em contato com ela por meio de sua obra, podendo assim reconhecer-se e se dar a conhecer. Escrever seria, portanto, um modo de pertencer a si mesma por meio da escuta de sua narrativa que é feita por um outro (Kanaan, 2002, p. 200-202). Segundo Kanaan (2002) "A

constituição das duas, obra e existência, se dão simultaneamente, constituindo a própria subjetividade da autora" (p. 203).

A obra de Clarice Lispector nasce a partir de sua leitura própria do mundo e de sua existência. Em toda a construção de suas personagens, enredos e contextos, estão impressas marcas de sua própria história de vida. Segundo Kanaan (2002), a aproximação e distanciamento que ocorrem na construção de uma narrativa ficcional a partir de suas marcas pessoais, diz respeito ao processo elaborativo de subjetivação dos traumas inscritos no sujeito-autor. Neste processo, o escritor é capaz de refletir acerca do conteúdo abordado em sua narrativa, posicionando-se também diante do outro, concreto ou imaginário, sendo também um terceiro diante de sua história. Assim, na ambivalência do movimento de tornar-se estrangeiro de si mesmo, pode se desenvolver o autoconhecimento (p.204).

Ao perpassar pelos estudos sobre a obra de Clarice Lispector dos autores apresentados neste estudo até o presente momento, torna-se necessário aprofundar a pesquisa no sentido de compreender de que modo a Psicanálise, já introduzida pelos estudos de Kanaan (2002), enquanto linha teórica que orienta esta pesquisa, de modo a elucidar ainda mais o processo e os efeitos da escrita literária para seu escritor e leitor.

### **3. ARTICULAÇÕES ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE**

A teoria e a história psicanalítica encontram-se entrelaçadas à arte desde seus primórdios, em especial à literatura. Freud utilizou-se de obras literárias nas suas construções teóricas ou mesmo como material no desenvolvimento de suas pesquisas. Ainda hoje essa relação é sustentada pelo uso da teoria psicanalítica por críticos literários em seus estudos, tanto quanto a utilização de obras literárias por psicanalistas em suas investigações. O olhar da Psicanálise, em especial, pode direcionar-se não apenas para a história e personagens de um livro, mas também para seu próprio autor e o modo como este constrói sua narrativa.

Na gênese da relação entre Psicanálise e literatura é possível citar algumas das obras utilizadas por Freud ainda na criação da teoria psicanalítica, como *Hamlet* de Shakespeare, *O homem de areia* de Hofmann, *Gradiva* de Jensen e *Os irmãos Karamazov* de Dostoievski. Para Freud, por meio do texto literário é possível apreender questões da alma humana sobre as quais a Psicanálise pouco ainda sabia dizer. Embora a aproximação da Psicanálise com a literatura tenha se dado de maneira intensa, houve receio por parte do próprio criador da teoria psicanalítica de que, por se aproximar tanto de construções ficcionais, sua teoria fosse desacreditada enquanto ciência, temor este que não foi abrandado quando o cientista inventor da Psicanálise recebeu o prêmio Goethe por um dos seus trabalhos. No entanto, o desenvolvimento desta relação continuou a ser investido inclusive por psicanalistas pós-freudianos, tecendo uma intensa troca entre essas áreas de estudo.

A Psicanálise distanciou-se das tentativas de se constituir enquanto ciência a partir do modelo positivista, e assentou sobre o desenvolvimento da prática clínica em vez de um laboratório de pesquisas. Seja na análise de um caso de consultório, de um acontecimento midiático ou de uma obra de arte, a construção do conhecimento psicanalítico se dá pela narrativa de uma história. Neste sentido, Herrmann (1999a) em seu livro *A psique e o eu*, levanta a consideração de que a Psicanálise se constitui enquanto uma ficção de autoria freudiana. Para o autor:

ficcional não significa falso nem mesmo cientificamente menor, mas inserido num tipo de verdade peculiar à literatura, que é em geral mais apropriada para a compreensão do homem que a própria ciência regular. Ficção é uma hipótese que se deixou frutificar até as últimas consequências, antes de decidir sobre sua validade, é um instrumento poderoso de descoberta, mas tende a capturar o investigador, que também é personagem dela, levando-o a crer que sua história é fato. (Herrmann, 1999a, p. 18)

Fazer psicanálise, teórico ou clinicamente, só é possível a partir da ficcionalização. A nomeação enquanto ficção se dá, pois, a prática psicanalítica não se ocupa de fatos e verdades que possam ter ocorrido no contexto que cerca seu objeto de análise, mas na narrativa que este

objeto lhe apresenta. Narrativa esta, que já não diz respeito mais apenas àquele que é analisado, mas que se constrói no encontro com o analista, colocando-o no papel de coautor desta ficção.

Para compreender as aproximações feitas entre a Psicanálise e a literatura aprofundada, é necessário percorrer, ainda que brevemente, alguns dos estudos que pretendem compreender o processo desenvolvido pelo escritor na produção literária, como suas possíveis motivações e consequências de sua escrita. Após a compreensão da questão acerca da relação entre escritor e obra, bem como obra e leitor, pode-se compreender de que modo essas relações podem ser configuradas a partir da ruptura que a interpretação psicanalítica é ou pode ser.

### **3.1 O papel da literatura na construção da sociedade e da subjetividade**

Em seu artigo “*Minha vida daria um romance*”, Kehl (2001) discorre sobre a causa e o efeito das construções narrativas dos romances modernos. Segundo a psicanalista, a organização mental da história de vida do sujeito neurótico se dá pela construção de um romance dado pela necessidade de construir uma organização lógica das perspectivas de passado-presente-futuro, como modo de suportar o caos e a errância dos rumos de sua vida. Desta necessidade advém a popularização dos romances modernos diante do público.

A literatura passa a ter um papel organizador para as sociedades anteriores ao século XX, constituindo um amparo simbólico para os sujeitos que, diante da ascensão capitalista, experimentavam o desamparo e a privatização de sua subjetividade, substituindo a narrativa oral.

A visão de pertencimento nas sociedades modernas engendrou um movimento de particularização da experiência dos sujeitos, que se encerram em si mesmos. A literatura moderna passa a ter um efeito organizador das relações ao mostrar aos sujeitos que a sua individualidade é compartilhada pela individualidade de outros, sendo possível a criação de um laço social. Para Kehl (2001), “a fabulação dá consistência imaginária ao ‘eu’, este ‘eu’ que é tudo que o sujeito dispõe para estar com o outro e para existir no tempo” (p.63).

A mudança do modo de construir literatura na modernidade se dá principalmente no fato de se deslocar o foco da narrativa dos fatos para a narrativa acerca da experiência vivida pelos personagens diante dos acontecimentos. Assim, o romance moderno torna públicas as experiências privadas da intimidade ao mesmo tempo que apresenta ao leitor o compartilhamento público de uma vivência que ele acreditava ser única. Assim, a literatura torna-se uma via capaz de promover mudanças tanto nos aspectos sociais quanto subjetivos do leitor e do escritor.

Segundo Kehl (2001), a partir da composição de sua escrita, o autor organiza suas experiências subjetivas, promove denúncias sobre o modo de funcionar da sociedade, produz sentidos ou mesmo revela a falta de sentido da vida, proporcionando consolo ou compartilhando o desamparo com outros sujeitos. A possibilidade de narrar proporciona ao escritor produzir efeitos de verdade, podendo firmar suas vivências interiores. A escrita torna-se seu modo de integrar seu ser, inserindo-lhe de maneira menos desamparada no fluxo da linguagem/cultura, sem ser engolido por ela, produzindo novos sentido para sua vida.

Nas mudanças possíveis de serem estabelecidas pela literatura no campo social, é possível pontuar a capacidade do escritor de expressar configurações sociais ainda não nominadas, tentando estabelecer uma ordem em sua narrativa acerca da vida que experiencia, não de um modo racional, mas de um modo intuitivo. Este processo interfere automaticamente na construção de sua própria subjetividade, mas também daqueles que compartilham deste ao lerem sua obra. Assim, é possível conduzir a uma mudança de amplo aspecto também na sociedade.

O leitor, por sua vez, é afetado pela construção narrativa dos romances à medida que se reconforta pela ilusão, proposta pelo autor, de que existe a possibilidade do sujeito ser capaz de compreender uma organização unitária e coerente sobre sua própria história, aliviando suas tensões neuróticas. Além disso, o leitor também se identifica com os personagens literários por

estes serem capazes de existir e sobreviver perante as dificuldades de seu sofrimento, das imposições da sociedade e, em alguns casos, ainda possuir grande capacidade de superação. O leitor passa a sentir-se menos solitário em sua jornada.

Kehl (2001) apresenta ainda, em seu estudo, questões relacionadas à impactos que a literatura moderna ocasiona em relação às mulheres, que são relevantes de serem abordadas nesta pesquisa. Nos romances modernos as mulheres são colocadas como protagonistas em diversas narrativas na posição de figuras trágicas, mas também rebeldes. Além desta nova ocupação pelo gênero feminino nos livros, que posiciona a mulher como público para consumo da literatura da época, estas histórias expressavam a conquista de seu novo lugar na sociedade burguesa e enquanto sujeitos ativos, servindo-lhes também como impulso na conquista por este espaço. A exposição dos mistérios relativos à intimidade feminina adquiriu força de (r)esistência por meio das palavras. Uma nova realidade subjetiva podia emergir diante da sociedade: uma subjetividade feminina.

Ao construir e firmar novas possibilidades de existência para os sujeitos, para além daquelas imputadas pela sociedade, o processo de escrita retira o sujeito do lugar de precisar explicar-se e ser capaz de dizer acerca de si, podendo então utilizar-se da literatura para construir uma narrativa que dispensa a necessidade de ordem e unidade na constituição de uma história (Kehl, 2001, p.89).

Esse processo pode ser observado de maneira clara nas obras pós-modernas em que a estrutura narrativa é ainda menos ordenada segundo os fatos da história, tornando-os quase dispensáveis, e que se concentra principalmente na expressão subjetiva dos personagens. Para Kehl (2001), esse processo se encontra demasiadamente próximo do processo analítico, onde os fatos da vida do paciente e a verdade da realidade externa se tornam irrelevantes diante da sua subjetividade. Assim como a análise, a escrita é capaz de promover a desconstrução da necessidade deste sujeito de compreender e controlar tudo sobre si mesmo, sendo capaz de criar

para si novos caminhos ainda não definidos a serem construídos em sua relação com o outro e a sociedade.

A literatura é uma obra documental sobre como o homem se relaciona interna e externamente com o mundo que o cerca, influenciando-o e sendo influenciado por ele (Kehl, 2001). Seja como detentora de conhecimentos sobre a alma humana, ou como objeto significativo da produção subjetiva do homem, a literatura impõe-se ao olhar da Psicanálise como área de conhecimento parceira, bem como campo a ser estudado. Por ser capaz de compreender este fato, além de utilizar-se de personagens e obras com o intuito de comprovar e desenvolver suas teorizações, Freud buscou desvendar também o processo de escrita criativa presente na literatura.

### **3.2 Do que se escreve ao que se lê**

Em seu ensaio *Escritores criativos e devaneios* (1908 [1907]), Freud explorou de maneira inicial as inspirações poéticas dos escritores, sua função e as repercussões causadas pela narrativa em seus leitores. Para Freud, o escritor criativo, assim como uma criança que brinca, investe emoção na criação de um mundo imaginário, mas que por ele é levado a sério, sem que esse novo mundo e a realidade externa se misturem.

Segundo Freud (1908 [1907]), assim como no processo comum de devaneio, a força motivacional da escrita poética estaria nos desejos insatisfeitos. Ambos os tipos de fantasia são uma tentativa de corrigir uma realidade insatisfatória, uma tentativa de satisfação. Ao contrário das fantasias criadas em devaneios, consideradas vergonhosas por serem infantis e proibidas, as fantasias dos escritores, por meio do trabalho artístico, transformam algo que seria repulsivo e penoso em elemento de grande prazer e excitabilidade. Através de disfarces e alterações do caráter egoísta de seus devaneios, o escritor é capaz não apenas de aliviar a própria tensão, originada pela frustração de seu desejo não realizado, como também causar no leitor o “prazer preliminar”. O prazer preliminar surge quando um leitor ou espectador reconhece na obra de um

artista a realização de um desejo que também lhe foi frustrado. A obtenção deste prazer preliminar também autoriza o sujeito à produção de seus próprios devaneios, agora com menos acusações e vergonha (Freud, 1908 [1907]).

A escrita criativa possibilitaria, tanto para o seu autor quanto para aquele que lê sua obra, a possibilidade de experienciar algo que não viveu. O sujeito é conduzido ao lugar almejado, mas que está impossibilitado de alcançar. Assim, ainda que momentaneamente, tem a tensão de sua frustração reduzida e vivencia a possibilidade de realizar seu desejo, ainda que apenas pela fantasia.

Diversos psicanalistas se propuseram a repensar a perspectiva freudiana por diversas perspectivas, dentre eles Mannoni (1992). Para o psicanalista, a utilização de obras literárias possibilita uma aproximação do público aos estudos feitos pela Psicanálise, utilizando personagens ou mesmo escritores que já lhe eram conhecidos e já atraíam sua atenção. Embora existam diversos estudos que tratem de personagens como casos clínicos, ou de livros, como material possível de ser utilizado na percepção de questões subjetivas do autor, pouco se estudou acerca da afetação que uma obra é capaz de produzir em seu leitor. (Mannoni, 1992)

Mannoni (1992) propõe uma separação entre obras caracterizadas como *erótica* e literárias propriamente ditas, que diferem em diversos aspectos. A obra *erótica* não passa pelo trabalho do artista de dissimular seus desejos, para que estes não causem vergonha ou repulsa. Seus devaneios são explicitamente colocados ao leitor, de maneira sintomática, causando-lhe horror e repulsa ao tornar-se cúmplice de um desejo aterrador. Neste tipo de produção narrativa há o desenvolvimento de uma compulsão por parte de seu autor, já que este não é capaz de trabalhar e elaborar o conteúdo de seu devaneio, portanto, repete-o. A escrita torna-se uma repetição compulsiva incapaz de aliviar as tensões daquele que a compõe<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Vale ressaltar que em certos movimentos literários a intenção de causar horror no leitor acontece de maneira intencional como recurso estilístico de escrita, como por exemplo no movimento literário naturalista.

Um tipo de escrita diferente da *erótica*, é desenvolvida na obra *literária*, propriamente dita, por meio do trabalho intenso por parte do escritor. Nesta, o devaneio é liberado, ampliando o campo de interesses e sentidos do autor conforme este produz sua narrativa. Quando o trabalho de construção literária é realizado de maneira completa, torna-se impossível perceber a relação existente entre o criador e seu objeto criado, o que transparece na conclusão do processo é caracterizado apenas pela beleza estilística da narrativa do escritor, como uma “negação da imperfeição humana” (Mannoni, 1992, p.31).

Assim, o devaneio não mais domina a narrativa, mas é dominado por ela, sendo este processo uma necessidade anterior à execução do trabalho de escrita literária. É preciso que o autor seja capaz de sacrificar o prazer imediato diante de seus devaneios, trabalhando suas fantasias na promessa de um prazer posterior que seja capaz de proteger o prazer de seus sonhos, ainda que sem aumentá-lo ou diminuí-lo.

O trabalho realizado na produção de uma obra literária permanece na dimensão interior do artista, embora o resultado desta seja um objeto, o livro, que se direciona a um outro. No entanto, o modo como a escrita se direciona a este outro se dá de maneira diferente do que ocorre em uma situação de comunicação, o que Mannoni (1992) nomeia de discurso bruto.

No caso do discurso bruto, este é tecido já endereçado a um outro sujeito, transmitindo de maneira direta e explícita o discurso de seu autor, atingindo o interlocutor pela intenção a que se destina. No discurso literário, por sua vez, o autor suprime-se do lugar de sujeito falante, alienando-se em seu trabalho. Embora a obra se concretize em um objeto que será endereçado a alguém, a sua narrativa permanece em uma relação especial com o autor que não se explicita.

Segundo Mannoni (1992), na obra literária concluída é o resultado dos esforços conscientes do escritor, sendo capaz de comprovar sua inocência perante os devaneios presentes em sua escrita. Ele afirma que na conclusão do trabalho elaborativo dos devaneios em composição literária, há uma separação possível entre o sentido privado da obra para seu autor e

o sentido público oferecido ao leitor. O conteúdo trabalhado na escrita é transposto para a obra, mesmo que no intuito de que não seja reconhecido por aquele que a lê.

Assim, o autor pode, inclusive, se utilizar de recursos para expor seu sentido próprio no texto para que seu discurso permaneça alienado a ele próprio. “*O indivíduo precata-se por ter proferido a fala que não deveria dizer, mas de certa maneira, não a disse, espera que ela não possa ser-lhe imputada*” (Mannoni, 1992, p.40). Promovendo, assim, não apenas o alívio das tensões geradas pelo devaneio do artista, mas a sensação de triunfo em ter o conteúdo de seus devaneios perdoados ou mesmo aprovados e admirados na ignorância de seus leitores.

Embora o discurso literário possa ser destinado a alguns leitores, estes destinatários não são tidos como pessoas reais ou numeráveis. Para Mannoni (1992), esses leitores figuram apenas como imaginários, sendo uma emanção do próprio escritor, de modo que seu discurso não se dirigiria a ninguém mais que ele próprio. Este processo de endereçamento do discurso do artista ao leitor, ainda que imaginário, é necessário para o cumprimento do trabalho de transformação de seu discurso bruto em discurso literário. Ao final do trabalho, o discurso literário tem seu sentido intrínseco, independente da interpretação que pode lhe ser dada. Este sentido, que tem sua origem advinda do devaneio do artista, pode ou não ser percebido ou comentado por aquele que o lê. No entanto, o leitor é atingido por este sentido presente, mesmo que não seja capaz de percebê-lo diretamente, sendo arrebatado poeticamente. Este sentido, para Mannoni (1992), é impulsor das tentativas que vários leitores e estudiosos fazem com a intenção de elucidar o conteúdo presente nas entrelinhas dos textos literários.

A busca por compreender e elucidar o conteúdo subjetivo ao texto de uma obra, empreendida por leitores, nada mais é do que uma tentativa de escapar do arrebatamento sofrido durante a leitura. A busca por fontes externas sobre o texto age, portanto, também como resistência e defesa ao que ele lhe causa. Deste modo, ainda que o leitor tenha o intuito de se

colocar como analista diante da obra/paciente, este se encontra também no lugar de analisando perante a obra que lhe interpreta.

Mannoni (1992) ressalva que esse jogo de posições não invalida uma ou outra, mas é necessário que nesse tipo de investigação o leitor se atenha na busca da interpretação daquilo que o atinge, pois é esse sentido - a representação de uma manifestação inconsciente - que toma o leitor, independentemente de ser o inconsciente do leitor ou autor. Pois, embora possam haver diferentes sentidos de uma narrativa para o escritor e o leitor, não é possível atribuir um sentido único e exclusivo ao autor, já que todo sentido deve fundamentalmente ser atribuído por um outro (Mannoni, 1992, p. 44). Ele afirma:

Pois não existe prioridade em matéria de posse de sentido, o autor não será, em princípio, mais bem situado do que o leitor que lhe consagra a mesma atenção e o mesmo tempo. Cada um possui suas próprias resistências e opacidades, mas ninguém é possuidor do sentido. Sua fala permanece *pítica*, clara e obscura para aquele que a profere, tanto quanto para aquele que a recolhe; não é sibilina – como se o indivíduo falante mantivesse escondido um sentido secreto -, nem enigmática, como se pudesse ser dissipada com uma só palavra. A originalidade da Psicanálise está em ter descoberto um aspecto pítico em toda palavra e em ter empreendido a sua decifração, e isso justamente a começar pelas resistências e opacidades pelas quais cada um se constitui em indivíduo, as quais são as verdadeiras ‘barreiras erguidas entre as pessoas’, para avançar em seguida para o sentido a que todos temos acesso, não de fato, mas de direito. Para tanto está ela qualificada desde que se trate do sentido do que está escrito. (Mannoni, 1992, p. 45)

Enquanto tece uma narrativa, o poeta é capaz de passar seu conteúdo inconsciente para o consciente, no entanto é equivocado esperar que ele o faça para revelar tal conteúdo em sua escrita de maneira explícita. A poesia é a possibilidade de permanecer em um inocente desconhecimento que permite ao escritor deixar surgir, enquanto discurso alienado não

endereçado a ninguém, aquilo que seria impossível ser dito por alguém para um outro alguém. Assim, o poeta respeita seu conteúdo inconsciente como inexpressível e circunscreve-o de modo a lhe assegurar um lugar. Para Mannoni (1992), este mesmo feito deve ser realizado pelo analista em sua função interpretativa, seja com seu analisando ou com a obra que se propões analisar.

A possibilidade de encontro da Psicanálise com a poesia deve ser empreendida por uma aproximação que não tente transpassar ou sobrepujar uma à outra, respeitando a limitação ao acesso de informações e de alcance que contorna esta relação. Deste modo, o analista precisa manter-se no lugar que é relativo a quem desvenda obscuridades e equívocos no intuito de revelar, não a verdade do texto ou do autor, mas uma verdade que lhe é possível apontar no encontro que estabelece com o texto e com o interlocutor/autor que lhe é possível encontrar.

Neste mesmo sentido, Miriam Chnaiderman (1989), aponta que tanto na interpretação realizada na análise de um paciente, quanto na análise de uma obra, aquele que analisa tenta assumir uma posição de quem detém uma verdade que não lhe pertence. No entanto, é preciso que em ambas interpretações, assumo-se o lugar de criação, daquele que entra no jogo (Chnaiderman, 1989, p. 16).

O jogo proposto pela construção desta pesquisa é composto por diferentes fases. Até o momento, foram apresentados os jogadores que irão se articular durante a partida: Psicanálise e literatura, a escrita de Clarice Lispector e a leitora pesquisadora. A arena na qual este jogo será realizado é a arena do feminino, que será apresentada em sequência neste estudo em suas articulações com os personagens que já compõem esta ficção/jogo/pesquisa.

#### **4. A ESCRITA CLARICEANA E O FEMININO: AQUILO QUE NÃO CESSA DE SE ESCREVER**

Ao realizar uma revisão bibliográfica de artigos cujos marcadores incluem Clarice Lispector, feminino e escrita, foram encontrados artigos de diversas áreas com o objeto comum

de analisar o feminino presente na escrita da autora de diferentes formas. No intuito de um recorte que sirva mais diretamente ao foco deste estudo, foram considerados artigos e pesquisas realizados na área da Psicanálise e da Literatura, caminhos entrelaçados no escopo teórico aqui utilizado.

#### **4.1 Pela crítica literária**

Dentre as pesquisas na área da literatura e da crítica literária, várias são as formas como os pesquisadores se interrogam sobre o feminino na escrita clariceana. No primeiro destes trabalhos a serem apresentados, Palomino (2013) propõe uma revisão da perspectiva da escritora Cristina Peri sobre a obra de Clarice Lispector. Conforme apresentado no estudo, Peri ressalta o modo como Clarice desenvolve uma narrativa de caráter introspectivo, que poderia ser classificada como feminina, pois demarcaria um rompimento com o padrão de discurso masculino antes presente na escrita produzida por mulheres.

Palomino (2013) aponta, de acordo com a leitura realizada por Cristina Peri sobre a obra de Lispector, que a escrita introspectiva adotada por esta se diferencia do discurso guiado pela razão, comum até então no campo literário dominado por homens, e segue um discurso guiado pela intuição. A escrita clariceana seria pautada não por um conhecimento abstrato, mas uma sensibilidade inteligente, baseada na vivência material do sujeito, saindo do reino da lógica para o da experiência viva.

Cristina Peri teria classificado Clarice como produtora de uma escrita feminina, pois em suas narrativas as sensações superam os fatos, sendo tecidas pela intuição e pelo instinto. O estilo delicado e poético com o qual Lispector aborda conflitos emocionais seriam marcas de expressão da alma da mulher, de acordo com o que socialmente se naturalizou como sendo características femininas. Palomino (2013), no entanto, pontua que esta concepção de Peri discorre sobre uma imagem do feminino naturalizada a partir de uma visão masculina, em que a mulher se ocuparia mais dos afetos do que a apreciação consciente da experiência vivida.

Segundo a pesquisadora, há uma impossibilidade de considerar os padrões naturalizados de gênero, inventados culturalmente.

Palomino (2013), na busca por encontrar uma determinação de escrita feminina que fosse pautada em um aspecto diferente da perspectiva de Cristina Peri, toma por objeto a construção narrativa da escritora Clarice Lispector em *A hora da estrela* e em *Um sopro de vida*, cujo narrador-personagem masculino é responsável por narrar personagens mulheres. Segundo a pesquisadora, os narradores homens de Clarice expressam por diversas vezes sua inabilidade em falar de suas personagens, demonstrando a incapacidade da figura masculina de deter uma verdade sobre a vivência das mulheres sobre as quais narram. As personagens detêm uma voz própria, para além dos homens que tentam narrar a seu respeito.

Assim, a partir de uma revisão conceitual, Palomino (2013) apresenta uma diferente visão da escrita feminina enquanto paradigma de rompimento com a construção do discurso masculino, que subverte a ordem regente da cultura em vigor por meio da dissidência das identidades erigidas e naturalizadas até aquele momento. Nesse sentido, a escrita de Clarice Lispector, por não figurar somente no discurso da razão, nem no discurso da intuição, que no paradigma clássico classificariam a escrita masculina e a escrita feminina respectivamente, promove uma desconstrução da ordem vigente na crítica literária. E seria essa desconstrução, assim como proposto por Palomino (2013), que permite a classificação da literatura clariceana como feminina: uma escrita que promove ruptura com os padrões binários naturalizados.

Outro artigo que apresenta argumentos ligados à escrita de Clarice como sendo subversivos da cultura patriarcal é o de Enedino e Menezes (2015). Os autores propõem a análise da única obra de dramaturgia escrita por Clarice Lispector, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (2005), cuja personagem principal foi eleita pelos autores como representante da constante presença de mulheres no lugar principal das narrativas da escritora.

No viés de análise desenvolvido por Enedino e Menezes (2015), a personagem principal é posicionada na obra dramática como sujeito subalterno, que não tem espaço de fala dentro da organização social. Na construção narrativa da trama, a personagem é desprovida de voz, sem direito a dizer sua história ou qualquer possibilidade de discurso. Ela se encontra submetida e silenciada diante do homem, da igreja e das convenções sociais de sua sociedade.

Ao tecer comparativos entre cartas e contos escritos por Clarice Lispector na mesma época que a peça, período em que esta esteve isolada em uma cidade estrangeira ao acompanhar o marido diplomata, Enedino e Menezes (2015) perspectivam a criação da personagem dramática como forma de denúncia do lugar instituído à mulher, no qual, esta deve servir às necessidades do marido, conservando-se sem desejo próprio. Para os autores, a personagem construída por Clarice Lispector, mesmo sem poder fazê-lo por meio da fala, cumpre o papel de promover reflexões acerca da opressão instituída culturalmente sobre a mulher pela cultura patriarcal que perdura ainda hoje em nossa sociedade. Faz-se perceptível na elaboração analítica dos pesquisadores o apontamento de que a personagem do livro é considerada como modelo imagético da vivência da própria autora e seu descontentamento com o lugar que ocupava em sua relação com o marido.

Apresentando consonâncias tanto com o estudo de Enedino e Menezes (2015) e Palomino (2013), Leite (2014) apresenta a escrita de Clarice como um modo de, a partir da expressão de sua própria subjetividade, dar voz às inquietações femininas que situam a mulher para além dos papéis tradicionais de gênero, gerando uma ruptura com os padrões que lhe são impostos.

Segundo Leite (2014), por meio da escrita é possível repensar a subjetividade e construir um novo discurso para o sujeito. Este processo pode ser observado, por exemplo, na escrita de diversas escritoras mulheres, dentre as quais a pesquisadora apresenta Clarice Lispector. A produção de diversas vozes, uma para cada escritora e para cada personagem desenvolvida, eleva o discurso feminino a uma condição de pluralidade. Essas várias vozes que se constroem pelas

narrativas tentam dizer do indizível da experiência feminina e ao mesmo tempo mostra que o feminino não pode ser dito em uma condição de generalização, mas de diversidade e pluralidade.

A pesquisadora aponta na literatura de Clarice Lispector a emissão de uma voz que se faz ouvir ao contar da busca da identidade feminina. Suas histórias se dão em torno de momentos de decentramento do sujeito que precisa buscar um novo modo de estar no mundo. Seus textos eram escritos a partir de movimentos autorreflexivos que poderiam ser percebidos também em seus personagens (Leite, 2013).

Seguindo a mesma direção de algumas das pesquisas apontadas anteriormente, Leite (2013) utiliza-se da análise de um conto de Clarice como modo de ilustrar que o questionamento sobre os papéis do feminino, se fazem presentes na narrativa da escritora: seu lugar como esposa, mãe e mulher. Para além de apenas denunciar o lugar de submissão que muitas vezes o feminino ocupa ao encenar os papéis impostos pela sociedade, as obras de Lispector trazem a reflexão de suas personagens sobre o momento em que algo de novo se irrompe e se constrói a partir de questionamentos e reflexões acerca de seus papéis, levando-as a um novo posicionamento, tanto diante do seu mundo interno quanto externo.

Na revisão bibliográfica de artigos que articulavam a escrita de Clarice Lispector ao feminino, mesmo dentro do campo da crítica literária, foram encontrados artigos que convocam a Psicanálise como forma de diálogo para tentar dizer sobre a escrita clariceana. Dentro das pesquisas feitas em Literatura, alguns autores fazem uso de conceitos psicanalíticos, aplicando-os a textos de Clarice, de modo que a narrativa se torna material de exemplo teórico.

Neste seguimento de aplicação da Psicanálise em conjunto com a crítica literária, Furtado (2009), utiliza o conto *Preciosidade* de Clarice Lispector para exemplificar a mudança de posição fálica para uma posição feminina pela qual a personagem principal passa e que apenas se torna possível a partir do olhar do Outro. Do mesmo modo, Ferreira (2011) ilustra, por meio da

personagem do conto *A legião estrangeira*, a teoria freud/laciana sobre o desenvolvimento do desejo feminino que se dá a partir do desejo do Outro, na forma dos pais da personagem.

Embora esta dissertação encontre em seu caminho um processo similar ao de alguns artigos citados, de aplicação teórica da Psicanálise às obras de Clarice Lispector, uma revisão detalhada destes artigos no campo da literatura se faz desnecessária, já que em nada acrescentariam ao intuito deste trabalho ou ao caminho que este percorreu até o presente capítulo, ou em capítulos posteriores. Já no campo da própria Psicanálise, em que a literatura é convidada ao diálogo, alguns outros artigos encontrados trazem contribuições importantes para esta pesquisa e são apresentados a seguir.

#### **4.2 Pela Psicanálise**

Neri (2005), após refazer o caminho da psicanálise pelo feminino, expõe algumas construções acerca da escrita de Clarice e a relação desta com uma escrita do feminino. Em meio ao contexto de luta feminista pela dissociação da imagem da mulher enquanto destinada à maternidade, a autora ressalta a necessidade das mulheres de, a partir da negação de um papel (materno) que lhes era imperativo, abrir a possibilidade da mulher reinventar-se em novos papéis. Para a autora, esse mesmo caminho se expunha de maneira ainda nascente na escrita de algumas autoras literárias, dentre as quais cita-se Clarice Lispector e Marguerite Duras.

A literatura foi por muitos séculos espaço de domínio do masculino. Mesmo a partir da estreia e popularização de mulheres no meio autoral, era possível perceber uma lógica masculina imperando na escrita literária. Segundo Neri (2005), a literatura redigida por mulheres durante o século XIX era muito próxima ao modo de escrever dos homens, mas marcado por um amargor feminino, denunciante do lugar de inferioridade e exclusão vivido pelas mulheres na sociedade.

Muitas autoras faziam uso de personagens masculinos como vozes de suas narrativas, ou teciam histórias que propunham a igualdade como modo de desbravar um território masculino.

Neri (2005) expõe:

É curioso notar que, apesar da modernidade apontar para um processo de feminilização da cultura, o movimento de apropriação do feminino pela escrita parece muito mais lento, como se a escrita estivesse associada para as mulheres a um território sagrado do masculino que elas temiam afrontar, ou cuja conquista só pudesse se dar numa apropriação dos ideais masculinos. (Neri, 2005, p. 231).

Após a travessia de um período de submissão e reafirmação do ideal masculino, aos poucos foram surgindo escritoras que permitiram-se abrir mão do pudor e se lançar a uma nova forma de escrita do feminino. Surgiu assim o que Neri (2005) nomeou como discursividade do feminino: uma escrita de estética transgressora, capaz de desconstruir discursos que buscavam dizer a verdade sobre ser mulher (fossem eles da filosofia, da Psicanálise ou mesmo do movimento feminista), situando-se para além de qualquer verdade sobre o feminino.

Para Neri (2005), ainda que alguns autores recusem a ideia de uma escrita feminina, é consensual o reconhecimento de particularidades estilísticas e temáticas comuns à várias obras escritas por mulheres. A escrita feminina encontra sua especificidade em seu modelo discursivo que busca não apenas romper com a delimitação entre o masculino e feminino, mas que se permite a um movimento de fluidez, sem leis ou regra lógica, abrindo-se para a emergência de novos sentidos e de uma pluralidade feminina. Ilustrativa deste fato, a autora aponta a escrita de Clarice: uma escrita que extrapola as regras tradicionais e os limites da linguagem na tentativa de narrar aquilo que não é narrável do ser humano.

Também pontuado como característico do modo de narrar feminino, encontrado em Lispector e Duras, Neri (2005) aponta a primazia da voz nos textos escritos por mulheres. A obra escrita destas autoras é percebida como uma extensão do ato de falar, voz e escrita fundidas como canções.

Segundo Castelo Branco, a escrita feminina remete a um texto de gozo tal como formulado por Barthes, a um instância pré-discursiva na qual as palavras, puro som,

buscam negar seu estatuto simbólico, o que conduz ao privilégio da voz sobre a escrita e do fonema sobre a letra. Operando com a sonoridade da palavra, margeia um abismo, e assume um risco porque ao fazê-lo convoca um pai que não responderá à sua língua atéia. (Neri, 2005, p. 237)

Dentre as análises construídas pela pesquisadora acerca da escrita de Clarice é reafirmada a longa e dolorosa travessia necessária à escritora por dentro de si mesma com o intuito de encontrar e transformar sua matéria prima. Apenas neste mergulho no desconhecido de si mesma, abandonando qualquer lógica e representação vigente é que Clarice Lispector se torna capaz de transmitir por sua escrita uma ficção que se aproxime não de uma verdade, mas de uma potência criativa de si.

A pesquisadora Poli (2009), em seu trabalho intitulado *Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector*, faz alusão à escrita de Clarice como feminina a partir do mesmo sentido apontado por Neri (2005): como uma narrativa de ruptura com a lógica binária, ultrapassando-a e situando o feminino como excessivo e desestabilizador desta ordem. Lispector não apenas escreve como mulher, mas sobre a experiência de ser mulher. Mesmo ao transitar por personagens de ambos os sexos, a escrita da autora coloca em ato o gozo feminino.

Para Lacan, a escrita é justamente a dimensão da linguagem que permite o acesso a um outro registro que o da referência ao falo. Enquanto a cadeia significante é ordenada pela dialética da ausência/presença do falo – isto é, pela inscrição simbólica da falta –, a escrita inclui a possibilidade de registro da privação: a falta real de um objeto simbólico. Nesse sentido, o ato de escrita se conjuga no feminino. Ele permite a tessitura de uma rede cujo valor está, prioritariamente, não naquilo que apanha, mas no que deixa passar. (Poli, 2009, p. 439)

Por meio do seu processo de escrita peculiar, Clarice Lispector toma a linguagem como meio de produção e criação, não somente como sistema ou meio de expressar. Não apenas nas

narrativas que produz, mas também no modo como tece sua escritura, Clarice tenta construir bordas, que por incapacidade de se fazerem efetivas, seu próprio texto excede, expondo de maneira mais evidente o vazio da falta que tenta encobrir.

Segundo Poli (2009), a escrita de Clarice convoca o leitor a vislumbrar o gozo de uma experiência limite ao ser transportado para um lugar estranhamente familiar, anterior à perda da castração, que lhe remete a representações de uma mãe primordial, a mulher que tudo supre. Clarice deixa vislumbrar o contato com este estranho lugar, que evoca a angústia de privação, por meio de sua escrita. Ao ir de mão dadas com o leitor até o vislumbre de tais aspectos, tão encantadores quando devastadores, a escritora transforma este estranho em possibilidade de gozo e este gozo em prazer.

Vários dos conceitos apresentados por Poli (2009) serão retomados posteriormente nesta pesquisa de maneira mais detalhada a partir do capítulo 5 – *O que pode dizer uma mulher – o feminino para a Psicanálise*. No entanto, algumas das construções apresentadas no artigo de Poli (2009) não serão necessariamente corroboradas na análise construída ao longo desta dissertação.

Dando sequência à revisão de artigos na área da Psicanálise sobre a escrita de Clarice Lispector, que ressalta a questão feminina como possível de ser apreendida na obra literária da autora, apresenta-se a pesquisa desenvolvida por Veado (2007). Em seu trabalho, a pesquisadora apresenta a escrita como atividade sublimatória diante do vazio que se impõe ao autor, levando-o a escrever na tentativa de circunscrevê-lo enquanto furo. Veado (2007) discute o conceito de sublimação como modo de descarga de tensão, não necessariamente transformando em algo positivo capaz de apaziguar um incômodo, mas como algo que se produz na tentativa de criar algo a partir dele. Em sua escrita, o autor é capaz de cercar o vazio e dar-lhe forma: um contorno, que também o ressalta. É a partir deste vazio, da ausência de palavras capaz de exprimi-lo, que Clarice constrói seu texto na tentativa de dizer o indizível. É nessa aproximação

com o indizível, no contato do que está além do que pode ser significado, que a escrita da autora se aproxima do feminino.

A pesquisa de Veado (2009) apresenta de maneira sucinta ideias abordadas por Marcos (2006) em sua pesquisa *A estética do sopro em Clarice Lispector: Um certo destino do feminino*. Por considerar a pesquisa de Marcos (2006) uma referência com conteúdo relevante a esta dissertação, como foi para o de outras aqui apresentadas, faz-se necessário apresentar o motivo pelo qual ela não irá compor de maneira mais aprofundada o escopo teórico aqui desenvolvido. Ao buscar o texto de Marcos (2006), foi possível apenas o contato com o resumo de sua tese, cuja integralidade do texto não está mais possível por meios online (segundo contato feito com a própria autora), e com o intuito de não negligenciar a importância e amplitude da sua pesquisa de maneira integral, esta pesquisadora acredita ser importante citá-lo como referência existente, mas à qual não se pode ter acesso<sup>3</sup>.

## **5. O QUE PODE DIZER UMA MULHER – O FEMININO PARA A PSICANÁLISE**

A Psicanálise encontrou-se às voltas no intuito de definir o feminino, ora confundindo-o com a própria sexualidade feminina, ora submetendo-se às construções de estereótipos sociais que tentam definir a mulher. Desde Freud, diversas vertentes da Psicanálise enveredaram por diferentes caminhos para poder falar da mulher, das características psicológicas do feminino e de sua sexualidade. Este trabalho propõe um recorte ao trazer os caminhos iniciais da psicanálise do feminino propostos por Freud (1927, 1931 e 1933[1932]) e uma investigação sobre as questões de feminino relacionada à teoria da histeria, conforme proposto por Bleichmar (1988), e da teoria lacaniana do gozo feminino apresentada por André (1987).

---

<sup>3</sup> A pesquisa de Marcos (2006) figura nesta pesquisa assim como o enigma do feminino figurou por diversos estudos psicanalíticos: se faz presente/ausente, na impossibilidade de se apreende-la em sua totalidade

### 5.1 Como surge uma mulher em Freud

Percorrendo os trabalhos de Freud acerca da feminilidade e do desenvolvimento psicosssexual da mulher é possível observar que, embora houvesse desenvolvido uma complexa teoria sobre o desenvolvimento sexual masculino, Freud encontrava no desenvolvimento da sexualidade feminina um ponto de interrogação, levando-o a nomear a vida sexual da mulher adulta de “continente obscuro” (Freud, 1926e/2006). Como apontado pelo rodapé da nota do editor inglês Strachey, contida no trabalho *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica dos sexos* de Freud (1925/2006), este confessou à Marie Bonaparte que a grande questão que fora incapaz de responder durante o desenvolvimento de toda a sua obra era: “O que quer uma mulher?” (Freud, 1925/2006, p. 274).

Mesmo em sua última publicação sobre o tema, o criador da Psicanálise afirma que a psicologia seria incapaz de responder o enigma da feminilidade (Freud, 1936/2006). O feminino aparentemente se tornaria para Freud a sua esfinge. Assim, o autor concluiu em seu texto que descrever o que é a mulher seria uma tarefa demasiadamente difícil para a Psicanálise, e poderia apenas tentar compreender como se forma e se desenvolve uma mulher (Freud, 1936/2006, p. 117).

Ao percorrer cronologicamente os estudos de Freud, é possível considerar a teoria do desenvolvimento sexual como o principal fator determinante, à Psicanálise, para o desenvolvimento do feminino e do masculino. Para Freud (1925;2006), tanto o menino quanto a menina teriam a origem de seus papéis, ligados ao feminino e/ou ao masculino, não somente relacionados aos órgãos genitais, mas principalmente ao complexo de Édipo. Nas primeiras publicações sobre o desenvolvimento psicosssexual, o complexo de Édipo no menino foi teorizado em detalhes, enquanto a psicologia do desenvolvimento feminino ainda permanecia indecifrável a Freud. Por vezes, houve a tentativa de considerar o complexo de Édipo das meninas como análogo ao dos meninos, fazendo apenas necessárias inversões, substituindo os

papéis do pai e da mãe. No entanto, a partir de 1925, Freud admitiu que apesar de suas tentativas simplistas no modo de compreender o complexo de Édipo feminino, haviam especificidades no desenvolvimento deste que tornariam a fase edípica da menina um fenômeno ímpar.

Em seu trabalho “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos”, o primeiro trabalho com considerações teóricas formuladas especificamente sobre o desenvolvimento sexual feminino, Freud (1925/2006) propôs uma pré-história do complexo edípico para ambos os sexos. Ele apontou que ao contrário do que havia teorizado anteriormente, o primeiro objeto de amor da menina não seria o pai, mas a mãe. Assim como ocorreria no desenvolvimento psicosexual dos meninos, a menina teria a sua mãe como objeto original. No entanto, este objeto seria abandonado posteriormente, de modo que a menina voltaria seu amor para a figura paterna.

Freud (1925/2006) descreve que o abandono da figura materna como objeto ocorria após a tomada de consciência da diferença anatômica dos órgãos sexuais masculinos e femininos. Após descobrir sua genitália, a menina desenvolveria um comportamento masturbatório comum, mas ao deparar-se com o pênis do menino, de proporções muito maiores em relação ao seu clitóris quase imperceptível, a menina seria tomada por uma “inveja do pênis” que a colocaria numa posição inferiorizada diante da figura masculina. A masturbação clitoriana, considerada por Freud (1925/2006) como uma masturbação caracteristicamente ligada ao masculino, é assim abandonada pela menina que, mesmo após adulta, teria uma baixa tolerância à masturbação, sendo incapaz de desfrutar desta do mesmo modo e nas mesmas circunstâncias em que os homens o fariam. Segundo o autor, a masturbação estaria afastada na natureza feminina e seu abandono seria condição necessária para o desenvolvimento da feminilidade.

Ao deparar-se com a diferença anatômica percebendo o pênis, a menina perceberia que não o possui, mas deseja possuí-lo. Diante desta percepção, há diferentes modos como poderia desenvolver sua feminilidade, ou até mesmo dificultá-la. Um destes caminhos, capaz de dar

origem a comportamentos ditos estranhos e aparentemente inexplicáveis, seria a ideia persistente de poder obter o pênis algum dia e igualar-se ao homem, dando origem ao que é nomeado por Freud (1925/2006) como complexo de masculinidade. Outro processo possível de ocorrer diante da percepção da castração seria a rejeição de sua ausência de pênis, que o autor demarca como o início de uma psicose, de modo que permanecerá convicta de possuí-lo e passará a se portar como um homem. Um terceiro caminho possível para o desenvolvimento psicosssexual feminino seria o abandono da mãe como objeto de amor.

Diante de tamanha ferida narcísica, ao perceber-se não possuidora do pênis, a menina responsabilizaria a mãe por não o ter-lhe dado. Seu desejo passa então a direcionar-se ao pai, pois o desejo de ter um pênis desloca-se ao desejo de ter um filho, um filho de seu pai. Portanto, a mãe passaria a ser alvo de intenso ciúme, sendo este o afeto alvo de deslocamento da inveja do pênis. Dá-se deste modo o início do complexo de Édipo para a menina.

Enquanto nos meninos o complexo de castração ocorre como parte da dissolução do complexo de Édipo, a menina tem na castração como origem do processo edípico. O complexo de castração impede o desenvolvimento da masculinidade e incentivaria a feminilidade, tanto no menino quanto na menina. Deste modo, a percepção da diferença anatômica entre os sexos repercutiria não apenas no desenvolvimento sexual dos sujeitos, mas também no processo de desenvolvimento de sua constituição identitária e psíquica.

Para Freud (1925/2006) um dos fatores decorrente da diferenciação sexual na formação psíquica de meninos e meninas diz respeito a ética que rege a conduta da mulher, que seria diferenciável daquela que rege os homens. Isso ocorreria devido a formação de um superego de origem emocional, que resultaria na pouca capacidade da mulher diante das exigências da vida e sua suscetibilidade a influências emocionais. Assim, embora Freud (1925/2006) deixasse claro que, de acordo com essa perspectiva, seria impossível considerar uma igualdade entre os sexos, tanto a masculinidade quanto a feminilidade estariam presentes em ambos. Deste modo, almejar

a descrição de uma feminilidade pura resultaria em “construções teóricas de conteúdo incerto” (Freud, 1925/2006p. 286).

Em seu trabalho desenvolvido posteriormente, *Sexualidade feminina* de 1931, Freud teceu uma reorganização de suas ideias apresentadas em 1925, fazendo poucas mudanças ou novas considerações no conteúdo do trabalho. Freud acrescentou, como um dos destinos possíveis do desenvolvimento sexual feminino, a assexuação da mulher após esta deparar-se com o pênis de um menino e considerar-se inferior a ele. Neste momento ela desistiria não apenas da atividade de masturbação fálica, mas de toda a sua sexualidade. À teoria do complexo de masculinidade foi acrescentada a possibilidade de a escolha objetal ser de ordem homossexual nas mulheres que não conseguem abandonar o propósito de ainda possuir um pênis algum dia. E ao último caminho para o desenvolvimento libidinal feminino, que se daria pela entrada no complexo de Édipo, salienta-se o fato de não haver uma superação deste complexo e que essa não-superação poderia acarretar consequências culturais relevantes ao papel feminino.

Neste artigo, Freud (1931/2006) ressaltou a grande importância da primeira ligação entre a menina e a mãe. Tendo um tempo de duração muito maior do que esperado, a fase pré-edípica da menina poderia influenciar não apenas na escolha de um objeto homossexual e no complexo de masculinidade, como também no relacionamento posterior da mulher com seu marido. Em vez de esta nova relação ser herdeira de características da relação da menina com seu pai, seu relacionamento adulto poderia herdar transferencialmente o modo de ligação objetal que foi vivido entre a filha e a mãe. Como herança relacional da fase pré-edípica surgiriam elementos como o ciúme e o desejo de posse exclusiva, bem como um estado de desapontamento e insatisfação que pode levar a uma atitude hostil da mulher com seu esposo.

Acerca desta hostilidade por parte da menina em relação à mãe, Freud (1931/2006) pontuou que o afeto não é determinado apenas em decorrência da rivalidade edípica, mas estaria ligado também a fatores anteriores ao complexo de Édipo. O autor cita, como

componentes afetivos que permeiam essa relação de ódio, fatores que a menina atribui à mãe, como: uma amamentação insatisfatória em relação à desejada; o ciúme e o desejo de exclusividade de amor; a revolta diante da censura ao ato masturbatório; a insatisfação por ter recebido um órgão sexual inferior ao pênis masculino; e, por fim, o fato de a mãe também ser depreciada posteriormente pelo fato de, assim como ela, ser um ser incompleto e castrado. No entanto, Freud (1931/2006) ressalta que estes fatores ainda não podem ser considerados justificativas suficientemente aceitáveis para a hostilidade que se faz presente na relação mãe e filha. Deste modo, embora ainda haja questões a serem desvendadas sobre o assunto, seria possível concluir apenas que há uma grande ambivalência afetiva que permeia tal relação.

Outra consideração importante feita no texto de 1931 por Freud, acerca da fase pré-edípica, diz respeito aos objetivos sexuais infantis. No momento anterior ao complexo de Édipo, as crianças, de ambos os sexos, teriam objetivos sexuais tanto de ordem passiva quanto ativa. Desde obras anteriores Freud teceu uma correlação entre o masculino e a atividade e entre o feminino e a passividade. Embora crianças adotem posições ativas e passivas em suas vivências sexuais infantis, o autor destacou que após a menina afastar-se de seu investimento sexual na figura materna há uma diminuição considerável dos impulsos sexuais ativos e aumentos dos impulsos passivos. Assim, a masturbação clitoriana, considerada por Freud como sendo de características masculinas, diminuiriam até cessar, de modo que parte de suas tendências sexuais também se prejudicariam. No entanto, o restante dos impulsos passivos permite uma mudança de objetivos sexuais para a figura paterna, levando ao que o autor considerou como possibilidade de desenvolvimento da feminilidade.

Para Freud (1931/2006) há importantes questões que permaneceram sem respostas e que inserem pontos de ambivalência em sua teorização. Um dos fatos apresentados pelo próprio autor é o fato de que embora a masturbação clitoriana tenha sido censurada na infância, tendo seu lugar de objeto libidinal substituído pela vagina (que até o momento não era investida

libidinalmente), de modo que houvesse uma mudança de objetivo sexual ativo para passivo, a masturbação clitoriana ainda encontra lugar na vida sexual de uma mulher adulta. Segundo o Freud (1931/2006), este fato deixaria claro que mesmo na vida adulta, as vivências sexuais são de ordem tanto passiva quanto ativa, sendo esta afirmação direcionada tanto a homens quanto mulheres.

Nas *Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise* (1933[1932] /2006) Freud abordou novamente a questão da feminilidade, introduzindo novas teorizações de sua busca em explicar a essência da feminilidade. Freud aponta que homens e mulheres compartilham de órgão sexuais análogos, embora nas mulheres eles se apresentem de forma atrofiada, de modo a configurar uma indicação da bissexualidade humana. Deste modo o ser humano não seria classificado restritamente como homem ou mulher, apresentando apenas de maneira mais acentuada as características de um ou outro. Desta forma, para Freud, o que caracterizaria a masculinidade e a feminilidade está para além da anatomia.

O autor retoma a associação já feita anteriormente entre o masculino e a atividade e o feminino e a passividade, mas destaca que essa relação pode ser feita de maneira direta apenas quando se detém à esfera de comportamento sexual. O gameta feminino é passivo em relação ao masculino e a mulher ocupa, de modo geral, uma posição de passividade em relação ao homem durante o ato sexual. No entanto, conforme a análise se afasta do comportamento sexual genital, seria possível observar que a mulher se apresenta ativa em determinadas tarefas, como amamentar ou realizar cuidados com os filhos. As crianças seriam um exemplo claro do modo como independendo do gênero, crianças apresentam condutas tanto ativas quanto passivas no seu modo de brincar e de se relacionar com a mãe.

Freud (1933[1932]/2006) ressalva que é necessário levar em consideração, na tarefa de delimitar quais seriam as características essencialmente femininas, que a cultura e os costumes sociais teriam grande influência em compelir à mulher um papel de passividade. Mesmo as

diferenças comportamentais entre meninos e meninas durante a infância, como o fato das meninas serem consideradas mais dóceis ou mais espertas, não podem ser confirmadas pelo processo analítico. Na análise de crianças ficaria evidente que as meninas são dotadas igualmente de agressividade, assim como os meninos. Desta forma, após desconstruir a ideia da feminilidade relacionada com a passividade, o autor apresentou a predileção por fins passivos como sendo inerentemente uma característica do feminino, ainda que para se chegar a esses fins fossem necessária grande carga de atividade. Segundo Freud,

Existe uma relação particularmente constante entre feminilidade e a vida instintual, que não devemos desprezar. A supressão da agressividade das mulheres, que lhes é instituída constitucionalmente e lhes é imposta socialmente, favorece o desenvolvimento de poderosos impulsos masoquistas que conseguem, conforme sabemos, ligar eroticamente as tendências destrutivas que foram desviadas para dentro. Assim, o masoquismo, como dizem as pessoas, é verdadeiramente feminino. (FREUD, 1933 [1932]/2006 - pg. 117)

Os impulsos de posicionamento passivos apenas tomariam a menina a partir do momento em que esta se volta para o pai enquanto objeto de amor, abandonando o amor por sua mãe. Este movimento, motivado pela insatisfação com sua mãe por não lhe ter dado um pênis, colocando-a em uma posição de rebaixamento diante do menino, faz com que a menina abandone a masturbação clitoriana (ativa/masculina), e que a vagina se torne uma nova zona erógena (passiva/feminina). A partir da escolha do pai como novo objeto de desejo, a menina passa a desejar ter um bebê, que é relacionado por Freud (1936/2006) ao desejo de ter um pênis. Deste modo, embora o desejo de ter um filho seja o demarcador do desenvolvimento da feminilidade, ainda assim demonstra um desejo de masculinidade.

Todo o processo de desenvolvimento psicosssexual feminino iniciado a partir do complexo de castração teria grande influência no desenvolvimento da feminilidade, mas não apenas este. O processo de identificação da menina com sua mãe também seria fator

determinante na construção da composição de uma identidade feminina, sendo esta baseada em dois diferentes momentos: pré-edípica e edípica. Essas identificações são de grande influência para o modo como a mulher irá exercer seus papéis na função sexual e no meio social,

Freud (1936/2006) ressalta a impossibilidade de definir o feminino, por insuficiência de conhecimentos acerca do “enigma da mulher” (p.133), no entanto, no final de seu trabalho são elencados diversas características relacionadas ao feminino, como: intenso narcisismo, sendo mais importante para a mulher ser amada, em vez de amar; uma maior vaidade, na tentativa de compensar sua inferioridade decorrente da castração; uma grande vergonha por seu rebaixamento em relação aos homens; um menor senso de justiça derivada de sua inveja do pênis; um menor interesse por questões sociais; maior capacidade de sublimar seus instintos e uma rigidez psíquica precoce derivada de todo seu processo de desenvolvimento sexual. Embora essas características sejam apontadas pelo autor como parte da psique feminina, fica claro a incapacidade do mesmo de delimitar até que ponto são influenciadas pelas funções sexuais ou pela educação cultural.

## **5.2 A histeria como linguagem feminina**

Ao retomar a teorização de Freud a respeito da feminilidade, Bleichmar (1988) propõe uma nova análise da constituição da feminilidade que tomem por base não apenas os aspectos anatômicos, mas principalmente as características do desenvolvimento psíquico da mulher. Para tanto, a autora faz uso do conceito de gênero, como modo de diferenciar a feminilidade como um componente caracteristicamente associado ao gênero feminino, e não ao sexo biológico feminino, incluindo dentro destas características os aspectos sociais esperados e perpetuados culturalmente em nossa sociedade.

Segundo Bleichmar (1988), a hipótese freudiana de uma masculinidade inicial na criança, não encontra confirmação na prática da observação clínica de crianças. A autora corrobora com teorizações acerca da existência de um Ideal feminino primário, imposto pela

especificidade do gênero materno em relação aos filhos. Tanto menino quanto menina tem em sua mãe o primeiro objeto de amor e de identificação. O menino, embora mantenha por todo o seu desenvolvimento a mãe enquanto objeto de desejo, este precisa desidentificar-se com ela de modo a desenvolver sua masculinidade. A menina, por sua vez, deve manter sua identificação com a mãe de modo a desenvolver sua feminilidade, embora deva reinvestir amorosamente em outro objeto, o pai, para o desenvolvimento de sua sexualidade feminina. Segundo a autora:

A estrutura da primeira relação de objeto favorece a instalação precoce do gênero feminino na menina. Não existe desarmonia anatômica, nem de identidade entre a futura mulher e sua mãe. A menina ama e deseja um objeto com o qual e simultaneamente se identifica, identificação esta que cria e constrói uma imagem feminina primitiva. (Bleichmar, 1988, p. 64)

A mãe é, tanto para o menino quanto para a menina, o objeto anaclítico, libidinizador, narcisizante e socializador. Mas, para ambos as consequências desta relação são diferentes. Para a menina, sua mãe é o duplo perfeito. Ela está nomeada como seu igual, respondendo ao mesmo gênero, e é reforçado pela cultura que deva avançar da passividade de menina e conquistar a atividade de mulher, para ser como sua mãe.

No entanto, por compartilharem do mesmo sexo, há um perigo maior de que ocorra fusão, projeção e extensão narcisista na relação entre mãe e filha. A visão que a mãe tem de sua filha como sendo um “outro” fica prejudicada, levando a um investimento de caráter narcisista de identificação. Para Bleichmar (1988), seria justamente o fato de a menina compartilhar experiências de maneira tão simbiótica com o objeto que ao mesmo tempo permite e nega, libidinizando e socializa, que o caráter conflitivo surge na relação entre a menina e sua mãe. Segundo a autora, a agressividade é a tensão correlativa da estrutura narcisista. Assim, na relação de dependência-autonomia com o objeto ideal são gerados sentimentos de culpa, angústia de separação ou mesmo de perseguição. Esta seria a justificativa para a relação intensamente

conflituosa entre a menina e sua mãe, para além das questões abordadas pela teoria freudiana relacionadas à castração, à rivalidade edípica e ao ciúme.

Bleichmar (1988) relata que o processo de construção da identidade de gênero, para ambos os sexos, deve passar por um processo de separação e individuação. Para os meninos a separação e individuação em relação à figura materna está ligada ao processo de desenvolvimento de seu gênero, já para a menina, essa separação pode ameaçar o processo de construção da identidade feminina caso ocorra prematuramente. Comumente, um certo grau de dependência da menina por sua mãe é cultivado em nossa sociedade como desejável para o cumprimento do estereótipo do gênero feminino, ainda que esta dependência tenha traços não saudáveis (Bleichmar, 1988, p. 64). A conflitiva estabelecida pela ambivalência efetivada na relação mãe-filha, enquanto objeto que se deseja próximo, mas também se quer afastar, pode também afetar seu processo de construção identitária.

A menina, após criar uma clara representação do seu corpo pela identificação com a mãe, passa a ter suas próprias sensações por meio de experiências individuais capazes de promover seu auto-reconhecimento. Bleichmar (1988) pontua que, ao contrário da teoria psicanalítica originária sobre o feminino, durante essa fase a menina encontra prazer masturbatório não apenas pela masturbação clitoriana, já que o clitóris e a vagina compartilham das mesmas sensações de prazer durante a masturbação de maneira inseparável. No entanto, em relação às descobertas sexuais, o caráter oculto dos genitais femininos e a menor estimulação da vagina durante os cuidados higiênicos dispensados pela mãe (que são responsáveis por libidinizar os genitais, no caso dos meninos) dificulta a sexualização da menina durante a infância. (Bleichmar, 1988, p. 64)

Em resumo, o processo de identificação com o progenitor do mesmo sexo e a construção que estes fazem de um sistema simbólico correspondente ao corpo sexuado do filho ao qual deram à luz, inserem a criança no padrão social estipulado para a feminilidade ou a

masculinidade. Assim, diferentemente da teoria freudiana, que concebia a castração como ponto determinante no fim da masculinidade para a menina e o início para o menino, a construção da identidade de gênero tem sua base, para Bleichmar (1988), localizada na fase pré-edípica. Ao passar pelo Édipo, a criança irá apenas reforçar esta identidade e dar início ao desenvolvimento de sua escolha objetal e, portanto, sexual.

Outros aspectos, apontados por Bleichmar (1988), sobre a experiência da castração divergem da teoria inicial sobre a feminilidade tecida por Freud, a partir das condições imaginárias sustentadas pelas vivências de amor e prazer com a mãe, constrói-se para a criança uma fantasia na qual a mulher é uma condição ideal, à qual nada falta. No entanto, a condição fálica desta mãe é reconhecida anteriormente à percepção da diferença anatômica dos sexos, o falicismo é acrescido como símbolo privilegiado culturalmente para designar poder, uma mulher que só perde seu lugar após a vivência da castração edípica.

Se tanto o rapaz como a menina desenvolvem a teoria da mãe fálica, é para restituir uma imagem de poder materno, poder que não emanava de sua masculinidade, mas, sim, que tal masculinidade deve ser acrescida quando a mãe-mulher, na condição e gênero femininos, instituindo-se como incompleta, imperfeita, perdendo o poder. A carência de pênis será a marca dessa perda. A criança elabora uma primeira versão da feminilidade materna a quem outorga a mais alta valorização. É pela valorização fantasmática do gênero mulher que a feminilidade se estrutura originalmente, tanto para o rapaz como para a menina, como uma condição ideal. (Bleichmar, 1988, p. 76)

A castração, segundo Bleichmar (1988) tem início quando a criança, que se percebia como falo materno, depara-se com a diferença anatômica e reconhece o papel do pai na procriação e como aquele capaz de prover o gozo à mãe. Ao mesmo tempo, a criança compreende percebe o lugar que o pai/homem ocupa enquanto ser de poder em nossa cultura,

seja pelos estereótipos sociais ou valores familiares. Deste modo, cria-se uma relação deste poder com o falo que pertence a este pai/homem.

A menina passa por uma dupla decepção ao perceber sua mãe, seu objeto ideal, bem como a si mesma, enquanto sujeitos castrados e desvalorizados. A figura do feminino passa de um lugar de completude para o de deficiente e inferior, o que leva a perda de seu Ideal feminino primário. A autora questiona, “como faz a menina para desejar ser mulher em um mundo paternalista, masculino e fálico?” (Bleichmar, 1988, pg. 92).

Em sequência do processo de desenvolvimento da identidade de gênero feminina, após o massacre de seu ideal feminino primário pelo complexo de Édipo, a menina passará durante a latência por um movimento duplo, de desvalorização e de reconstrução de seu narcisismo. Faz-se necessário que a menina passe pela instauração de um Ideal de ego feminino secundário que inclua a oposição fálico-castrada bem como o papel e a moral social feminina e a narcisização<sup>4</sup> da sexualidade de seu gênero. No entanto, o que ocorre é a permanência da identificação com a mãe rival, a manutenção de um papel feminino e uma nova aprendizagem cognitiva e social dos estereótipos de gênero vigentes em nossa sociedade.

Bleichmar, (1988) cita como atividades presentes ao sistema de ideais da mulher que poderiam cumprir uma função narcisizante: o nascimento de um filho, função única exclusiva da mulher, capaz de engrandecê-la; o cultivo da beleza e da sedução, sendo capaz de exercer o papel estereotipado como feminino, no desenvolvimento de sua heterossexualidade ao ter seu êxito e valor reconhecidos por um homem; e o cultivo da sua sexualidade por meio da conquista e dominação sobre o desejo de um homem.

Esta última atividade, no entanto, enfrenta certa ambivalência no reconhecimento de seu papel de narcisizar a condição feminina. Pois, em nossa sociedade, a mulher enfrenta enorme repressão de sua sexualidade e a realização de suas pulsões sexuais a colocam num lugar de desvalorização enquanto mulher, podendo ser considerada uma atitude de masculinização.

---

<sup>4</sup> Conceito utilizado por Bleichmar (1988)

Assim, para escapar deste julgamento, a mulher toma um novo posicionamento diante de seu desejo e este se direciona mais em ser amado, do que amar. Se o exercício de seu desejo em direção ao outro lhe traz enfrentamentos e a diminui enquanto mulher, então ser reconhecida por um homem como um objeto a ser desejado se torna uma forma segura de ter sua feminilidade confirmada e exercida. (Bleichmar, 1988, pg. 99)

A autora, no entanto, traz em consideração que, para que se obtivesse uma unidade capaz de promover um gozo sem culpa e desvalorização, seria preciso que a mulher não só reconhecesse suas vagina e libidinizasse-a, mas também que a narcisizasse, mas para tanto seria necessária uma grande mudança psicossocial capaz de oferecer novos modelos do ser mulher, que não fossem permeados pelos estereótipos antigos de que uma mulher realizada é uma mulher casada e com filhos, enquanto que aquela que busca sua própria realização, seja sexual ou profissional, é sintomática de uma masculinização. (Bleichmar, 1988, pg. 100)

Bleichmar (1988) traz a questão da histeria como sendo complementar aos estudos sobre a feminilidade. Enquanto patologia associada em sua gênese à anatomia feminina e de maior incidência em mulheres, a histeria clássica, marcada pelo sintoma da conversão, cuja causa foi associada a conflitos originários da repressão do desejo sexual, trás entremeada em sua teorização a história da sexualidade e do gênero feminino. Segundo a autora, “o caráter estrutural e intrinsecamente conflitual do feminino em nossa cultura demonstra e tem máxima expressão na histeria, que se constitui um dos sintomas que o opõe e o evidencia” (Bleichmar, 1988, p. 139-140).

A autora pontua que a histeria tornou-se um enigma tendo sido reconhecida de diferentes modos e por diferentes perspectivas pela teoria psicanalítica, por exemplo, como psicopatologia, estrutura de personalidade e um modo de organização de um discurso. Além disso, as próprias sintomatologias e características atribuídas à histeria foram se transformando

através da história, pois, segundo a autora, a própria histeria se transformou no decorrer das décadas (Bleichmar, 1988, p. 135).

Na apresentação de uma definição para condição histérica, a autora escreve:

Lacan, por sua vez, universaliza a histeria de tal modo que ela se constitui no exemplar paradigmático das formulações mais gerais da teoria: o desejo jamais pode se alcançar sua satisfação, está condenado a ser desejo de um desejo, e a histérica faria senão sustenta, através desta manifestação, o aspecto central de todo ser humano, sua condição de sujeito cindido pela linguagem e, portanto, incapaz de ser satisfeito, incapaz de qualquer integração. (Bleichmar, 1988, pg. 137)

A histeria se constitui como denúncia da condição do sujeito da linguagem: insatisfeito e castrado. Como característica marcante da histeria encontra-se a carência fálica, na qual a histérica dirige-se ao outro solicitando que lhe responda a pergunta: “Quem sou?”. No entanto, caso este tente lhe dirigir uma resposta, na tentativa de defini-la, esta expõe o seu não saber, mostrando ao outro sua própria condição de castrado (Bleichmar, 1988, p.137).

Ao percorrer a sintomatologia e a definição das características de personalidade histérica, inclusive englobando traços de patologias contemporâneas que acredita ser condizente com a definição que trás da condição histérica, Bleichmar (1988) aponta a personalidade dependente-borderline e a fálico-narcisista como formas de articulações contemporâneas da histeria.

Para Bleichmar (1988),

Os diferentes quadros da histeria podem ser distinguidos de acordo com o grau de desenvolvimento alcançado pelo Ego, à ampliação de metas do Ideal do Ego e em relação a quais são as localizações de seu sistema narcisista. Destas variações dependerá em que medida a mulher aceite ou rechace as convenções vigentes que tipificam uma

feminilidade desvalorizadora de seu narcisismo. Se as aceita, pode erigir como Ideal do Ego feminino à mulher-menina (Bleichmar, 1988, p. 195).

Ao tecer aproximações entre a personalidade borderline e a personalidade infantil e dependente com traços classicamente apontadas à histeria, Bleichmar (1988) relaciona em ambas a característica de estabelecer relações de extrema dependência do outro, capaz de, em sensação de desamparo, culminar em graves crises que se manifestam por meio do corpo. A autora retoma o fato de que no curso do desenvolvimento da feminilidade é estimulado à mulher que ela permaneça com certo nível de dependência materna que depois será socialmente reforçado a dirigir-se ao marido.

Um outro diferente quadro histórico é apontado como correlativo da personalidade fálico-narcisista, em que a competitividade, a ambição, a coragem impulsiva e a conduta agressiva são consideradas como atitude de rivalidade para com o homem. Esse tipo de caráter histórico demonstra ambivalência entre o desejo e a culpa, ainda que permaneça na atitude de desafiar a sexualidade masculina. Bleichmar (1988) pontua que embora haja um desafio à masculinidade, a posição fálico-narcísica não tem qualquer relação com uma orientação de gênero masculinizada ou um desejo homossexual, pois na verdade a mulher mais feminina é capaz de exercer ainda mais desejo e, assim, mais poder sobre o homem.

A histeria constitui-se como modo específico de estruturação do desejo, no qual histeria e feminilidade se igualam. Segundo Bleichmar (1988):

A feminilidade como `verdadeira` se constituiria em uma espécie de polo, ideal, uma espécie de meta utópica, e em realidade toda mulher somente alcançaria a categoria da feminilidade como máscara, engano, simulacro, pois permaneceria tributária dos modelos identificatórios da etapa fálica. Novamente a máscara alude à falicidade subjacente a essa aparente feminilidade, já que, eliminada toda a ilusão de feminilidade natural, a mulher não pode senão ordenar-se segundo as leis do significante, fundamentalmente do

significante fálico. Daí a expressão lacaniana “a mulher não existe”, já que o significante que poderia substituí-la é somente um significante perdido. (Bleichmar, 1988, p. 175)

Assim, poderia se considerar que uma mulher verdadeira é a que se estabelece na heterossexualidade e busca um filho, já que este se colocaria para ela como um falo. Para conseguir este falo, antes a mulher precisa tornar-se objeto de desejo de um homem para que este lhe dê um filho, assim, ela posiciona seu próprio corpo enquanto falo. No entanto, neste jogo de ser o falo para poder obtê-lo, a mulher permanece na condição de insatisfação.

Na posição de busca pelo amor que anseia, necessário para seu reconhecimento enquanto mulher, esta coloca-se como quem não deseja e apenas por amor submete-se a atender os desejos de um homem. A mulher omite seu desejo pois, se o homem a descobre desejosa, percebe-a como ser faltante. Deste modo, para manter a máscara fálica, a mulher abstém-se de seu gozo e prazer, mantendo-se no lugar de insatisfeita.

Para Bleichmar (1988) o conflito central da histeria se localiza em responder a seguinte pergunta: “como gozar sexualmente em um mundo em que tanto as mulheres como os homens não consideram este gozo como legítimo e engrandecedor da mulher?” (p. 184). A autora apresenta uma breve análise do caso Dora<sup>5</sup> como meio de elucidar tal questão.

Dentro da sintomatologia histérica é comum a sensação de repulsa diante do objeto causa de desejo, para Freud esta subversão de afeto se deve à repressão do desejo sexual que o leva a se metamorfosear em seu oposto. Assim, o conflito entre os desejos e as ideias morais levam a repressão das manifestações sexuais, levando tais desejos a abrir caminho por meio de substituições fantasmáticas. Para Bleichmar (1988), no entanto, a repulsa, os sintomas corporais e as fantasias, que se desenvolvem na paciente Dora, se originariam da necessidade de vingança

---

<sup>5</sup> Não entrarei em detalhes acerca do desenvolvimento original do estudo deste caso, pois o mesmo é amplamente conhecido dentro da psicanálise. Para consulta de tal material, ver: Freud, S. (2006) Estudos sobre a histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obra original publicada em 1905)

sobre os responsáveis por sua frustração não apenas sexual, como seria apontado por Freud, mas também narcísica.

O interesse de Dora pela Senhora K não estaria relacionado à uma possível homossexualidade, mas a uma busca por identificar-se com uma mulher potente, diferentemente de sua mãe. Mas, ao sentir-se usada pelo pai, pelo Senhor K e pela Senhora K apenas como objeto dentro da relação destes, passa pelos sentimentos de humilhação, indignação e raiva narcisista que eclodem na repulsa ao Senhor K quando este desvaloriza o modelo de Ideal de Ego feminino de Dora (a Senhora K), ao dizer que esta não significava nada. Assim, a repulsa ao sexual não se deve apenas na subversão do desejo condenado moralmente, podendo também ser compreendida como uma “conversão” do sentimento de humilhação narcísica experienciada por Dora (Bleichmar, 1988, p. 181). Segundo a autora, o rechaçamento que a histérica faz ao homem se deve à sua incapacidade de encontrar outra forma de valorizar a mulher que há nela.

Ainda durante a análise do caso Dora, Bleichmar (1988) acrescenta que as características de homossexualidade encontradas neste caso, devem-se à aproximação que a histérica faz ao homem na busca de “saber sobre a mulher” (p. 183). Esta aproximação, assim como na intimidade sexual, pode ser tomada como tentativa de saber sobre as condutas, as atividades e sentimentos que definem uma mulher, vistos a partir do olhar de um homem.

Após a construção destas observações, fica claro para Bleichmar (1988) a impossibilidade de falar sobre o feminino e a histeria sem que a sexualidade esteja presente. A autora então conclui sobre a relação entre a experiência do feminino e a histeria: “O Mal-estar histórico reside justamente na redução de sua condição humana à sua sexualidade na superposição e confusão entre feminilidade e sexualidade, em seu ser social e seu erotismo” (Bleichmar, 1988, p.192).

Assim, nas análises que serão tecidas na elaboração deste trabalho posteriormente, a histeria se retirará da condição de diagnóstico psicopatológico para ser pensada, em consonância

com as ideias apresentadas até aqui, como um modo de estruturação do discurso feminino diante da condição imposta à sua sexualidade na estrutura social contemporânea.

### **5.3 O gozo feminino**

Uma outra perspectiva dentro da teoria psicanalítica, cuja relevância se faz ímpar para este estudo, é o desenvolvimento teórico, proposto por Lacan, a respeito do gozo feminino. Seguindo o caminho percorrido por Serge André (1987), desde a teoria freudiana, faz-se necessário perspectivar algumas mudanças e novos desenvolvimentos propostos ao conhecimento acerca do ser mulher e da identidade feminina.

André (1987) dá início ao seu livro *O que quer uma mulher?* Situando a busca pelo saber sobre o feminino como uma tentativa não de encontrar uma verdade posta, mas como a produção de uma ficção, um saber falho, que demarca aquilo sobre o qual não pode ser dito.

A Psicanálise não é capaz de dizer tudo, pois o inconsciente não diz tudo. E fazer psicanálise não é um processo que visa preencher todas as lacunas do conhecimento, mas que compreende essas lacunas como parte da estrutura do próprio saber. O saber sobre o feminino, seria a maior dessas lacunas para a teoria psicanalítica, já que a feminilidade é a forma maior que este não-todo pode assumir. Ao insistir em falar sobre aquilo do qual não se pode dizer, a Psicanálise perpetuou o culto à mulher como mistério e, por vezes, aumentou ainda mais a mistificação e o desconhecimento sobre a verdadeira questão do feminino.

Na perspectiva de André (1987), pensar o feminino deve se dar para além do anatômico, colocando o sexo como uma metáfora a ser construída. Assim, o autor aponta que, na teoria freudiana a vagina é odiada pelo menino que não a reconhece como tal, a princípio a ausência do pênis seria percebida como temporária (ele irá crescer com o tempo) e depois como sinal de perda (ele existia, mas foi perdido). A menina também reconhece seu sexo a partir do significante fálico, na condição de diminuído ou castrado. A vagina é reconhecida apenas como órgão, sua construção não é significada no inconsciente como oposição, ou sexo complementar

ao masculino. O sexo feminino não é reconhecido como tal, mas pautado pela falta do pênis: “A castração faz da ausência um resto de presença” (André, 1987, p. 13).

Conforme colocado por André (1987), a castração é um saber faltoso, incapaz de falar da mulher que é a encarnação da própria falta. O autor, em congruência com a teoria já apresentada por Bleichmar (1989), situa a histérica e seu discurso em um lugar de denúncia de que o mito edipiano e a lógica fálica desconhecem a existência da mulher como tal. Esta denúncia se faz quando a histérica questiona a potência paterna e recusa a posição de desejo sexual que a fantasia masculina lhe impõe. “A histérica tenta apreender seu ser, para além do que ela possa ser para um homem” (André, 1987, p.14).

Ao se deparar com a falta de um significante feminino, é imposto ao sujeito uma divisão imaginária em que o gozo masculino é forçado à feminilidade. A histérica, em protesto a essa divisão que inflige uma impotência em saber nomear o feminino, situa-se em ambos os lados da representação sexual, enquanto questiona sobre quem é e qual seu objeto de desejo. Assim, a bissexualidade da histérica significa na verdade um bi-gozo.

André (1987) pontua que Freud direcionou sua teoria sobre a feminilidade na tentativa de encontrar um fator único que fosse universal às mulheres, supôs como este fator à inveja do pênis. Lacan, por sua vez, ao destrinchar a pergunta freudiana “O que quer uma mulher?”, salienta o querer como sendo diferente do desejo e o uma, presente na sentença, que impede a universalização às mulheres: a mulher não existe, não se generaliza.

Revisando a trajetória da escrita freudiana e seu caminho em busca da solução para o enigma do feminino, André (1987) ressalta algumas teorizações que foram reformuladas com o tempo, das quais é importante ressaltar o entendimento de que a diferença sexual não se traduz a nível inconsciente. O sexo feminino não é visto como tal, o que se vê é a castração. O inconsciente não reconhece feminino/masculino e sim castrado/não-castrado. Assim a diferença

sexual deve ser procurada menos entre os dois sexos e mais entre as posições (ativo/passivo), que passou a designar noção de bissexualidade em Freud.

Lacan fará sua leitura própria de Freud, reafirmando esta construção teórica ao dizer que não há significante do sexo feminino. A vagina da mulher não é reconhecida como Outra em relação ao falo e qualquer significante é incapaz de nomear a ausência que cabe a ela (vagina), nem mesmo “furo”. O entendimento freudiano de que homem e mulher possuem uma só libido que se diferencia apenas pelo seu modelo de satisfação (ativo/passivo) e enquanto sendo objeto e do ego, é retomado por Lacan agora a partir da ideia de gozo, em que busca reconhecer se há um gozo feminino. Na teoria lacaniana, a satisfação ativa da libido, de caráter masculino, passa a ser compreendida como gozo permitido pelo significante (ligado à significação fálica) e a satisfação passiva da libido, de caráter feminino, passa a ser entendida como o gozo interdito pelo significante (ligado ao próprio ser). Os conceitos de gozo fálico e gozo do ser serão discutidos adiante de maneira mais detalhada. Para Lacan, a feminilidade não é mais questão do campo sexual, mas do gozo, que levou a buscar uma resposta para a questão: existe um gozo mais além do masculino? (André, 1987)

Segundo André (1987), a teoria freudiana apontava a condição de mulher como não sendo da ordem de “ser mulher”, mas “tornar-se mulher”. Para Freud, a mulher se torna mulher pela castração (que tampa o furo), o que resulta na inveja do pênis. Embora Lacan concorde com a primeira afirmativa, levando ao extremo em sua colocação de que “a mulher não existe”, o psicanalista afirma que o furo não vem antes do significante que vem nomeá-lo. O significante falo, cuja ausência se faz presente pela castração, não vem tamponar o furo: o faz surgir como “mais-além” ao recortar suas bordas e o produzir como seu exterior.

André (1987) pontua, sobre a função da castração na instauração do significante fálico para a mulher:

A feminilidade só pode ser corretamente apreendida a partir desta emergência do real que faz com que uma mulher, mesmo oprimida no complexo de castração, ainda assim esteja não-todo fixada nele, ela tem, de alguma forma, um pé dentro e um pé fora, uma parte dela mesma não respondendo à função do falo. (André, 1987, p. 67)

As necessidades orgânicas do corpo, por meio da sexualização, são remanejadas para o registro do desejo. Esta sexualização das questões orgânicas se dá pelo recalçamento que as inscreve na cadeia de significação fálica. No entanto, como o feminino é uma lacuna da ordem do inominável, só pode ser demarcado pelo viés do recalçamento, que irá produzir uma representação, um traço, onde não há nada. André (1987), esclarece que em diversas situações tal função de recalçamento não ocorre de maneira que poderia ser considerada ideal. No caso da histeria, quando a função sexual é rebaixada ao nível das necessidades orgânicas aparece a repulsa, o sintoma da repulsa. E em um outro extremo, em quando há uma hipererotização do corpo, o sintoma emergente percebido é a conversão histérica.

Esta falha do recalçamento na histeria ocorre, pois, o pai da histérica é tido como impotente, um falo insuficiente. Se é pelo significante do falo ausente que se diz da mulher, o pai da histérica sem falo não é capaz de dizer do feminino. Ele não pode dar à histérica o significante que deveria ser recalcado, o recalque não pode ser efetivado de maneira concisa. Assim há uma falta na imagem corporal da histérica, que deixa aparecer o real do corpo dessexualizado de forma que o sintoma tenta reparar essa falta invadindo o imaginário. Há assim uma erotização exacerbada do corpo, sobrepondo a organicidade, na ausência do recalque que deveria realizar a separação orgânico/sexual. (André, 1987)

Sem uma identificação propriamente feminina, a histérica se vê reduzida ao estatuto de objeto de consumo masculino, aprisionado na fantasia masculina. Adoecida pela falta do Outro, ela tenta reparar-la se sacrificando em nome deste Outro, não mais na esperança de lhe devolver a potência e obter um falo, mas de obter um significante que a posicione numa feminilidade

reconhecida. Embora tente desesperadamente se identificar com uma imagem feminina, por meio do registro do imaginário, a histérica só se depara com sua própria impotência. Assim, o que a histérica recalca, enquanto insuportável, é a posição passiva entregue ao gozo do outro.

Do mesmo modo que Bleichmar (1989), André (1987) reconhece a histeria não pelo caráter patológico da neurose, mas como uma maneira pela qual se desenvolve o problema da feminilidade geral. O que se denomina comumente em conjunto pelo nome plural de “as mulheres” tem uma imagem corporal frágil e vacilante, pois o Outro nunca pode lhe responder sobre o ser mulher. Por isso há sempre uma busca por ter reafirmada sua feminilidade, como no caso do narcisismo feminino, de forma a suprir sua falta fundamental.

Desta maneira, a partir da lógica fálica, o corpo da mulher se torna símbolo do feminino. No arranjo organizado em decorrência desta lógica, a nível simbólico, o homem tem o falo e a mulher é o falo. Já a nível imaginário, ambos fazem papel de quem detém o falo, o homem para protegê-lo e a mulher para ocultar sua falta.

Ainda segundo André (1989), a mulher encena ser o falo não porque quer possuí-lo como o homem, mas porque é pelo que ela não tem que quer ser desejada e amada, ser objeto de desejo do outro. Assim, a mulher se faz existir como um ser feminino hipotético envolto em mistério, enquanto impossível de significar. O autor esclarece: “Com efeito, essa imagem deve ao mesmo tempo mascarar e sugerir: ela deve, por um lado, recobrir o real por onde o corpo se liga ao órgão e ao objeto da fantasia masculina e, por outro lado, sugere a presença para além do véu, de uma feminilidade misteriosa” (André, 1989, p. 116).

Ao mesmo que atrai o outro por aquilo que encena ter, a histérica o expõe enquanto ser faltante. Essa denúncia da impotência fálica do outro é feita em nome de um falo mais potente, que é por ela tão desejado. Para a histérica já não basta apenas a compensação por sua falta, mas algo que preste homenagem à feminilidade, demandando um “mais que o falo”

André (1989) ressalta que a histérica, no entanto, teme que embaixo de sua máscara só lhe reste o corpo dessexualizado, e, em resposta a este medo, hipersexualiza o corpo imaginário. Essa condição traz angústia à histérica, que se sente um lixo diante da possibilidade de sobrar apenas com seu corpo orgânico e dessexualizado, mas este lugar ainda é melhor do que dar-se conta do furo que corresponde a identidade feminina e da incapacidade de dizer o que é uma mulher. A virtude consoladora de sua fantasia, que a mantém nesta posição mesmo permeada pela angústia, é o sonho de reparar o outro por meio de um falo todo poderoso, que seja obturar sua imagem corporal. Esse posicionamento leva, segundo o autor, a questionar se para a histérica é mesmo necessário estar satisfeita, fundando assim uma condição de insatisfação fundamental.

Assim, André (1989) aponta dois caminhos pelos quais pode seguir a histeria. Um deles, que é tomado na tentativa de reparar o outro e sua própria imagem corporal, é sacrificar-se e tornar-se devota a este outro, até esgotar-se e renunciar seu heroísmo, renunciando a própria vida. Um outro caminho seria pela normalização da histeria, fazendo da não-resposta a sua demanda, seu objeto de desejo: o desejo de não poder ser satisfeita. A histérica se recusaria a ser objeto de gozo do Outro, suscitaria seu desejo, mas não se furtaria a satisfazê-lo.

Este lugar permite à histérica situar-se no lugar do vazio, do furo, em posição de vacância, pois ela sabe que nenhuma mulher é tão desejável como quando ocupa o lugar intermediário em que ela está sempre ausente ao mesmo tempo que presente. A feminilidade a ser reverenciada como um mistério. Deste modo, a histérica precisa mais ser reconhecida do que satisfazer-se, orientando seu desejo para o amor e não para o gozo. Essa forma de amor eleva a Mulher ao nível do Outro: ela passa a idealizar a si mesma e o parceiro, promovendo uma relação de amor, forma segura de reparar o Outro e ainda de manter-se ao lado de um homem, o qual tem o seu sexo possível de ser determinado. (André, 1980, p. 119/120)

André (1989) segue sua construção teórica ressaltando que, de acordo com a teoria lacaniana, a feminilidade é não-toda determinada pela função do falo e redutível à condição

dentro da fantasia masculina. Ainda que não-toda, não quer dizer que a condição de objeto e a função fálica lhe sejam estranhas ou contrárias ao destino do feminino, pelo contrário, ela se faz necessária pois, por mais que não esgotem o destino do feminino, é a partir dela, juntamente com um suplemento, que se é capaz de dizer do feminino, sendo não-toda determinada por sua condição sexual. (André, 1989, p. 150)

Freud denunciava em sua obra, o feminino como misterioso, irracional ou mesmo perigoso. Esta perspectiva, segundo André (1989), é também responsável por dar poder e realizar a manutenção da feminilidade enquanto mistério. Segundo o autor, a teoria freudiana da castração e do primado do falo protegem esse enigma, cuja falta de resposta a seu respeito funciona como indutor do desejo de saber. No entanto, este processo é justamente necessário, pois o desvelamento da feminilidade, o saber sobre o insabível, seria demasiado catastrófico para o sujeito.

André (1989), coloca o desenvolvimento do sofrimento maníaco como sendo a consequência possível da descoberta daquilo que não pode ser sabido acerca da mulher. O que o maníaco descobre, e o leva à loucura, é a condição do falo não como significante incompreensível, mas simplesmente como um vazio mascarado, não passando de um semblante. Mas esta verdade tem sua própria manutenção realizada pelo desejo de não saber do homem e pelo jogo de encobrir e revelar, estabelecido pela mulher enquanto esta encarna a suposta figura fálica. André (1989) exemplifica em seu texto: “A prostituta assume aqui sua função universal: convencionalmente delegada ao papel daquela que faz semblante de desejar e de gozar, ela é aquela que todos tem certeza que mente. (...) A prostituta como a autêntica guardiã do mistério feminino” (André, 1989, p. 206).

Ainda é necessário retomar do desenvolvimento teórico percorrido por Serge André (1989), outros dois conceitos lacanianos relacionados ao feminino que se fazem de grande relevância para a construção analítica desta pesquisa: os conceitos de gozo e da mascarada.

Lacan vai pensar a questão da sexualidade feminina a partir não de uma identidade feminina determinada pela castração, como teorizava Freud, mas da divisão que o primado do falo introduz à menina, delimitando a existência de dois tipos de gozo: o gozo do Outro, tido como feminino e o gozo sexual, de caráter fálico.

O gozo sexual só é possível de ser alcançado a partir da inscrição do sujeito na ordem fálica, portanto, a partir do complexo de castração. O gozo sexual, que está ligado ao semblante, faz limite e nos interdita ao acesso a um gozo do Outro. Embora o significante fálico seja o responsável por fazer barreira ao gozo do Outro, é também ele que dispõe a possibilidade de gozar sexualmente. Mas o que seria o gozo do Outro? Gozo do Outro, ou gozo feminino (também chamado de gozo do ser) é considerado inacessível, pois não corresponde ao desejo do sujeito. Este tipo de gozo resiste à compreensão e ao raciocínio significante. O gozo feminino, assim, é aquele do qual não se pode saber ou falar, apenas se supor.

André (1989), discorre:

O gozo sexual, por isso, articulando-se ao significante fálico, excluía possibilidade que se goze de um feminino como tal. Este interdito deve ser entendido no equívoco da palavra: inter-dito. O gozo do ser – especialmente do ser feminino, do Outro sexual como tal – não pode ser dito, é rejeitado naquilo que subsiste entre os ditos, a título do indizível, de fora-da-linguagem. (André, 1989, p. 214).

O gozo do Outro existe assim como um mais-além do gozo sexual, um gozo mais corporal, atribuído às mulheres. Assim, a sexualidade feminina pode ser situada num mais-além da função fálica, como correlata a um gozo Outro, que se torna suplementar ao gozo sexual.

Para que a regra da castração, que nos limita o acesso ao gozo do ser, seja confirmada, o autor acredita que é necessária a existência de uma exceção: alguém que não tivesse sido castrado. Esta exceção, o homem que escapa a castração, seria um super-macho capaz de gozar

da mulher-toda e por meio deste gozo, poderia dar corpo à existência de uma relação sexual, e assim dar conta da fundação de uma identidade do sexo feminino. (André, 1989, p.220)

No entanto, o autor não considera válida a ideia de existência de uma supermulher, uma mulher que tenha escapado à castração. Não há uma mulher que seja capaz de fundar a existência de um sexo não-fálico, o que resulta numa não-descoberta da vagina e na ausência de uma identidade feminina. Desta forma, se não há uma exceção feminina, não se pode confirmar a regra. Assim, não existe um clã feminino que se situe sobre uma identidade feminina, pois essa também não existe. Para que possa fazer parte de um conjunto, para constituir um corpo, uma mulher precisa se colocar no lugar daquela que foi castrada.

A partir destas perspectivas, surge a conclusão de Lacan de que a mulher não existe, portanto, as mulheres são um conjunto aberto, que deve ser contada uma a uma, não podendo ser generalizadas ou singularizadas, permanecendo em sua infinitude. A castração coloca a feminilidade como dividida: a mulher não se unifica, mas sim se desdobra diante do significante mulher.

Para que pudesse ter sua identidade firmada, como já colocado anteriormente, seria necessário que uma mulher fosse capaz de encontrar o supermacho, o Homem. No entanto, encontrar seria desvendar o enigma do feminino que, assim como leva o homem ao encontro da mania, poderia levar a mulher à loucura. Apesar do apelo para encontrar o gozo do corpo que este Homem pode lhe oferecer, a mulher estabelece essa demanda a um homem, acabando por renunciar a existência deste Outro e preservar-se enquanto sujeito. Assim, faz de tudo para manter seu homem fora do lugar de Homem, inclusive adotando uma fantasia masculina e ocupando o lugar de Outro. Tornando-se a mascarada. André (1989) explica:

É normal que uma mulher insista em preservar sua divisão e correlativamente insista na castração do homem, já que esta é a condição de sua subjetividade de mulher. Fazendo isso, ela se presta à mascarada, faz-se de Outro, que não existe, e permite ao homem não

reconhecer o objeto de sua fantasia. Assim, “fazer-se de Outro” definiria melhor a posição feminina, como “fazer-se de homem” especifica a posição histórica. Finalmente, espera-se que ela colabore para que não haja relação sexual, senão na aparência, porque ela sabe que se os homens não fossem castrados e as mulheres divididas, se a relação sexual fosse possível, seria a catástrofe subjetiva. (André, 1989, p. 245)

Em resumo, a posição feminina é uma metáfora do Outro, impossível de ser atingida. Uma mulher fica radicalmente fora do alcance do sujeito e a feminilidade só pode ser atingida ou designada pelo viés do semblante, fazendo semblante de homem. É pelo que a mulher não é que ela quer ser amada e desejada. A feminilidade só é amada por sua aparência enganadora, e seu desmascaramento apenas seduz mais o outro e faz amar ainda mais tal mulher.

Por fim, chega-se ao último conceito a ser apresentado nesta revisão a partir do texto de Serge André (1989), o da mascarada. Esta mulher, a mascarada, brande e exhibe um falo, mas depois se disfarça e se coloca como castrada servindo-se da feminilidade como máscara para sua masculinidade. Segundo o próprio autor, que exprime em detalhes a sutilidade da posição da mascarada:

É preciso que a mulher tenha o falo, ou antes, que dê esta ilusão, para que ela possa em seguida se apresentar como dando aquilo que não tem, e que seja assim reconhecida como mulher. Entre esses dois tempos tem lugar o momento da angústia durante o qual seu medo não é tanto o de perder o falo quanto de, ao contrário, ser capturada por seu verdadeiro detento. Assim o objetivo visado por essa mulher consiste, finalmente, em se fazer reconhecer como não tendo o falo. Mas ela só pode chegar até ele de modo indireto; para fazer reconhecer que não o tem, deve passar por um momento em que finge tê-lo. Este primeiro momento, no fim das contas, não é menos enganador que o segundo, pois, fundamentalmente, é o falo que é a máscara por excelência, o véu lançado sobre este furo inominável. (André, 1989, 279)

A mulher se posiciona como mascarada, pois, esta não existe sem o falo, estando assujeitada a esse, mesmo que não-toda. A mulher só pode compreender este não-toda se for a partir da ideia do prejuízo que outra mulher teria lhe infligido ou como forma de um dom que ela concederia ao homem. O ato de devolver o falo é necessário para que sua feminilidade seja reconhecida, pois este seria o único modo da mulher escapar da angústia fundamental de não conseguir se reconhecer como sujeito: postando-se como castrada e sendo reconhecida como tal.

Desta forma, a castração serve à mascarada para que não tenha que lidar com uma posição puramente feminina, na qual não teria como se definir como sujeito. Ao ocupar o campo entre dois polos, castrada e não-castrada, esta mulher é capaz de mascarar a divisão fundamental à qual está posicionada. Para a mascarada, a angústia de castração é mais tolerável que a angústia diante do gozo do Outro, pois estando fora da linguagem, este é insubjetivável. É possível afirmar que a mulher só pode apreender a feminilidade indiretamente, por viés de um artifício, como lhe é o falo.

A partir destes diferentes modos, apresentados até aqui, pelos quais a mulher busca na tentativa de encontrar algo que tome o lugar deste significante faltoso, André (1989) conclui listando quatro possíveis caminhos que uma mulher pode seguir nessa busca. O primeiro deles seria a histeria, na tentativa de fugir da irrepresentabilidade do feminino, se protegendo ao revestir-se do falo e servindo ao outro. Um segundo modo seria a mascarada, em que a mulher aceita-se como não fálica, mas apenas como se não o detivesse no momento por ter anteriormente aberto mão dele, pois para ela é ser reconhecida como castrada do que perder-se na insignificância de sua identidade.

O terceiro dos caminhos que a mulher busca para encontrar um substituto ao significante faltoso é o amor de modelo romântico, em que no lugar deste significante convoca-se um sujeito, com o qual realiza uma relação de idealização, e assim busca-se ser amado. Por fim, um outro modo de lidar com a falta do significante feminino, seria pela criação: a produção

de um significante novo no lugar do faltoso. Este novo significante não tem o intuito de tampar o furo, mas revelá-lo, e atuar como um contorno para o vazio. André (1989) pontua que esta solução é ressaltada por alguns teóricos, pois seria intrínseco à mulher um potencial da criação, já que esta pode gestar uma criança, o que não deixa de ser uma tentativa de produzir um significante novo. No entanto, o autor ressalta que gerar um filho não é capaz de produzir uma mulher, pois o que produz na verdade é uma mãe.

O que André (1989) permite compreender em seu trabalho como sendo capaz de não sufocar o feminino, em todas as suas possibilidades, pluralidades e potencial criativo, seria não impor ao feminino nenhuma resposta na tentativa de definir, nomear ou delimitá-lo, mas conservando-o como uma ficção a ser sempre construída.

## **6. UM CAMINHO A PERCORRER**

Por meio de uma revisão bibliográfica tecida na intenção de dar escopo ao objetivo desta pesquisa, bem como as análises a serem nela desenvolvidas, a Psicanálise foi situada como linha teórica guia para o caminho que é aqui percorrido. No entanto, principalmente no que diz respeito às investigações sobre literatura e Psicanálise, separar a teoria do método é uma tarefa de difícil execução. Por diversas vezes, como pode ser observado durante a própria revisão teórica apresentada até o momento, pesquisadores que se situam tanto na área da literatura, quanto da Psicanálise, recorrem à teoria psicanalítica e ao método, por vezes de maneira indistinta, com o intuito de desenvolver a análise de textos literários.

Recorrendo a uma série de teorizações que se entrecruzam no desenvolvimento de um método a ser seguido para a realização deste trabalho, podemos situar os conceitos da Teoria dos Campos, tal como pensado por Hermann, para servir como uma linha capaz de manter unidos todas as referências técnicas que são apresentadas no percurso desta investigação, do mesmo modo que estabeleceu um ponto comum possível de abarcar todas as perspectivas teóricas dentro da psicanálise: delimitando e definindo o método interpretativo como origem.

### **6.1 Entre transferência e rupturas: um método**

Este trabalho é tecido a partir das lentes da Psicanálise por meio do uso tanto de sua teoria quanto de seu método, o método interpretativo. Segundo Herrmann (2001) a interpretação é o procedimento comum a todas as diferentes escolas teóricas psicanalíticas, capaz de definir a prática de investigação teórica bem como a prática clínica. No entanto, antes que se possa compreender o modo como opera o método psicanalítico, bem como os efeitos que este causa, é necessário que se compreenda antes alguns conceitos que permeiam a prática da interpretação.

Segundo Herrmann (2001), existe um acordo social que estabelece a relação de sentidos que são comumente empregados em nosso dia a dia com o intuito de facilitar a comunicação humana diante da infinidade de sentidos possíveis a respeito daquilo sobre o que falamos e que nos cerca. Este acordo de restrição de sentidos foi nomeado por Herrmann (2001) como rotina. Embora o intuito da rotina seja encerrar problemas de comunicação, sua redução de sentidos acaba por diminuir as possibilidades de conhecimentos e aprendizados.

Ao empregar o método psicanalítico, abre-se a possibilidade de romper com a limitação, podendo acessar novos sentidos de modo que os fenômenos estudados são capazes de produzir e criar a si mesmo. A esse processo, Herrmann (2001) chamou de ruptura de campo. Este campo, ao qual o autor se refere, diz respeito a uma área de produção psíquica bem definida, que impõe regras organizando as relações que ali ocorrem, estando relacionado tanto ao psiquismo individual como social (p. 58).

O inconsciente, objeto focal no emprego do método psicanalítico, equivale a uma série de campos no qual o sujeito está inserido sem dar-se conta, que aos poucos são rompidos pela interpretação e cujas regras de funcionamento, sentido e produção são expostas para serem tomadas em consideração, criando-se novas possibilidades de sentido e reordenando o campo.

Ao promover uma ruptura, expondo o modo de funcionamento de um campo e sua lógica de produção, por meio do método interpretativo e pelo emprego da teoria psicanalítica, é

possível a criação de uma prototeoria que diga respeito ao objeto que se estuda. Esse objeto, para a Clínica Extensa, pode ser tanto o estudo de um indivíduo, de uma cultura, uma obra de arte, ou qualquer contexto que possa ser considerado fenômeno humano. (Herrmann, 1999)

Por meio de uma escuta torta, capaz de perceber o campo de uma maneira diferente do que é proposto pelo analisando (seja este na pessoa de um paciente ou, como neste caso, de um narrador), o analista é capaz de fazer interpretações que levam à ruptura deste campo preestabelecido. A partir desta ruptura, as representações de si mesmo que o analisando tinha até aquele momento caem por terra demandando a construção de novas representações, que podem, posteriormente, também serem rompidas. Assim, a interpretação não é mais a busca por uma verdade, mas a possibilidade de uma criação de um novo sentido.

Na tessitura deste trabalho, o que se propõe é um mergulho na leitura da obra *A via crucis do corpo* (1999) de Clarice Lispector, sendo capaz de tomar em consideração a lógica imperativa do campo que se constitui nesta apreciação literária, de modo a poder interpretá-la, abrindo a possibilidade de estabelecer uma prototeoria capaz de compreender o processo experienciado pela própria escritora durante a criação de sua obra, de forma que esta análise possa dizer não apenas sobre a autora Clarice, mas também desta pesquisadora/autora/analista que a escuta e narra sobre ela.

Fédida (1989), aponta em um de seus trabalhos que para atuar psicanaliticamente é necessária uma postura de investigação para além da intelectualidade, que seja capaz de incluir como parte técnica deste processo a metapsicologia do próprio analista. O autor coloca que durante o processo de escuta de um paciente, é necessário que o analista seja capaz de colocar-se em atenção flutuante, disponibilizando-se para uma mobilidade atencional capaz de perceber variações sutis desta atenção diante das palavras de seu analisando. Para o autor, deve-se levar em consideração que, ainda que o analista tenha passado por um processo de análise pessoal, é inevitável que o processo da técnica analítica tenha caráter subjetivo.

No entanto, é necessário ressaltar que embora utilize-se da subjetividade do analista, o processo de análise não deve incorrer em um subjetivismo. Tanto o extremo de rigor técnico, quanto o extremo do processo intuitivo, afastam o analista da técnica psicanalítica e de sua especificidade metodológica. A utilização da subjetividade deve ocorrer como base para apreciação consciente da dinâmica transferencial.

Em relação a constituição da transferência no processo analítico, Fédida (1989) aponta que analista e analisando não se escolhem enquanto dupla ao acaso. Para o autor, há uma identificação em relação às questões subjetivas um do outro, que é capaz de potencializar a instauração da relação transferencial, constituindo-a enquanto campo de atuação do analista. Estando implicado subjetivamente naquilo que recebe como material a ser analisado, o analista pode manter sua atenção flutuante disponível para perceber situações de crise na transferência (nomeadas por Fédida (1989) como momento crítico) como enervações potentes a serem interpretadas, provocando mudanças internas dentro do analista, tanto quanto dentro do paciente, possibilitando ao primeiro intervir e interpretar.

Segundo o autor: “Nomear o experimentado é deixar este experimentado se des-sintomatizar procurando nomear-se pelas ressonâncias que comporta” (Fédida, 1989, p. 120). No entanto, para que a relação transferencial sensível, capaz de fazer perceber os momentos críticos para o analista, é preciso que este reconheça que o contato com o paciente que escolheu reativa sua própria patologia pessoal.

É necessário levar em consideração que os apontamentos feitos por Fédida (1989), embora se dirijam à atuação clínica, são igualmente empregáveis no processo de análise literária pelo método psicanalítico, uma vez que, assim como apontado por Fábio Herrmann (1999b) citado anteriormente, qualquer objeto de produção humana é possível de ser analisado a partir da criação de um campo transferencial.

Assim, cabe colocar, como parte do desenvolvimento metodológico desta pesquisa, o reconhecimento do lugar da pesquisadora de compartilhar de questões subjetivas que serão apontadas adiante neste trabalho, sendo esta pesquisa não apenas de caráter investigativo, mas também pessoal. Como também colocado por Mannoni (1992), o modo como o pesquisador/leitor é arrebatado pela obra diz respeito a questionamentos acerca de si mesmo, sendo a investigação que constrói a partir deste incômodo uma tentativa de se distanciar e explicar este arrebatamento.

## **6.2 Desenvolver uma escuta para narrar um sentido**

Retomando as considerações de Chnaiderman (1989) acerca das investigações sobre literatura e sua semelhança com a atividade analítica, já apontadas anteriormente, este trabalho segue sua indicação de que seja feito sob o domínio da fantasia/ficção. Esta pesquisa não pode ser realizada como se buscasse uma verdade nas interpretações possíveis de serem encontradas na leitura proposta do livro *A via crucis do corpo (1999a)*, por meio de qualquer busca lógica de sentidos. O que pretende-se cumprir pela interpretação desta obra de Clarice Lispector é romper com o modo tradicional de percepção da mesma, buscando a partir de novos enfoques do texto, de modo a aplicar seu jogo de sentidos, sem propor um modo de leitura que deva ser universal, mas revelando uma leitura também possível.

Para conseguir estabelecer um estudo capaz de acessar novos sentidos dentro da narrativa da obra escolhida, o exercício aqui proposto é de criar uma nova narrativa, advinda do encontro do pesquisador com aquilo que é narrado no livro. Chnaiderman explica:

A interpretação torna-se, então, igualmente discurso que sonha o sujeito – é só escutando seu corpo, suas lembranças, que o analista escuta o que falta num discurso que lhe vem de outra cena. As fantasias do analista forneceria uma representação inconsciente, um significante que ultrapassando a barreira intersistêmica, a do recalçamento, viria a

articular-se a uma representação ausente no discurso do analisado. A interpretação passa a ser a fantasia do analista sobre a fantasia do paciente. (Chnaiderman, 1989, p.18)

Essa fantasia é criada por meio de uma prática que Chnaiderman (1989) nomeia como poética, onde o sentido do *logos* não é maior que a experiência criada pelo contato transferencial com o texto. No encontro do pesquisador com a analisada surge uma tensão de sentido que não se expressa pelas palavras escritas do escritor, mas pelo não-sentido, que está para além dos sinais gráficos marcados na página lida. Para Chnaiderman (1989), esse sentido potencial é presente no espaço em branco, o entre palavras que representa a totalidade polissêmica dos arranjos possíveis entre espaço em branco/escritura. Assim, para a autora, “tudo torna-se metáfora, pois não há sentido próprio” (Chnaiderman, 1989, p.19-20).

É possível, neste mesmo sentido, retomar as considerações de Kanaan (2002) sobre o processo de análise da obra de Clarice Lispector, que procede à metodologia pretendida neste mesmo trabalho. O psicanalista descreve a escrita de Clarice Lispector como uma narrativa que é capaz de convidar o leitor para a possibilidade de romper com a rotina dos fatos e acontecimentos corriqueiros, tornando possível o surgimento de novos sentidos e novas construções. Sua narrativa é capaz de retirar seu leitor do lugar, surpreendê-lo com o inesperado e o desconhecido diante de algo que ele poderia facilmente considerar familiar e conhecido, exigindo dele uma nova compreensão de si mesmo e do mundo (p.16). Seria possível pensar como uma ruptura de campo causada pelo contato do leitor com a obra?

Para Kanaan (2002) esse movimento de ruptura só é possível devido ao desenvolvimento de uma relação transferencial que ocorre na relação entre escritor-texto-leitor. Na leitura de um texto (assim como na análise), o leitor deve acreditar que há algo naquela narrativa que possa lhe contar alguma coisa sobre ele mesmo e que quer conhecer, sendo função do próprio texto destinar-se a uma leitura/escuta, que possa decifrá-lo e dar-lhe sentido (p. 37). No movimento de encontro que há entre as demandas de ambos os lados, constroem-se uma nova narrativa que já

não é mais as palavras ditas pelo autor e não mais as palavras que surgem na mente daquele que lê. Nasce uma nova voz gerada no encontro entre escritor e leitor, de modo a criar uma construção única que não poderia ser reproduzida por qualquer outro que lesse as mesmas palavras. Isso se dá devido à singularidade do ritmo e da compreensão que se constitui a cada leitura com cada sujeito.

Neste sentido, a leitura se torna um processo de desconstrução do sentido posto por aquele que escreve a obra e da rotina do sujeito que a lê, para uma posterior reconstrução de uma nova narrativa, em que o leitor se inclui enquanto personagem-escritor ao emprestar seus afetos e sensações na composição ficcional. No entanto, para que esse processo seja possível é necessário ao leitor que se posicione a partir do desamparo, daquilo que desconhece e que pode até mesmo ameaçá-lo, permitindo que se crie uma possibilidade de escuta por querer saber-conhecer aquilo que o falta, que o inquieta e o instiga (p. 46).

Para que seja possível assumir o lugar diálogo junto à obra de Clarice Lispector, Kanaan (2002) propõe uma leitura da obra semelhantemente à escuta clínica, visando captar o desejo expresso nas entrelinhas do discurso textual. A partir de uma disposição, enquanto leitor-analista, de ser afetado pela obra, situando-se a um certo ponto de distanciamento e ao mesmo tempo que proximidade para que seja possível uma "comunicação entre inconscientes" (p.16), entre autor e leitor. Essa escuta passa a ser um modo de transitar para além do sentido posto comumente daquilo que é dito sendo capaz de construir novas significações. Para o autor:

Trata-se, então, de proceder a um trabalho exaustivo no trato da linguagem verbal, forçando seus limites, para tirar daí não a verdade, o sentido final e definitivo, mas um sentido possível, aquele capaz de abrir frente para que novos sentidos possam advir. (Kanaan, 2002, p.17)

Retomando a questão já discutida neste trabalho, sobre a articulação entre literatura e Psicanálise, é necessário atentar para o processo de aplicação do método psicanalítico, surgido

no contexto clínico, à narrativa literária. Sofio (2015), em seu texto, cria um paralelo entre a Psicanálise e a Literatura, engendrado pela ficção. Assim como na Literatura, a Psicanálise, que também discorre sobre o humano a partir da narrativa, chega ao conhecimento não pelo encontro com uma verdade dada e observável, mas pela interpretação/ficção. Durante a construção da teoria psicanalítica, era a partir da interpretação dos “romances familiares” que Freud tecia cada um de seus desenvolvimentos teóricos.

Sofio (2015) aponta que na própria escrita freudiana era possível observar dois movimentos de seu criador: um que aplicava o método psicanalítico em seus textos, interpretando-os e construindo novas teorias, outro que descreve conhecimentos já obtidos anteriormente, não produzindo novas interpretações, mas aplicando os conhecimentos já teorizados. Em um movimento duplo, este trabalho visa apresentar na interpretação dos contos de Clarice Lispector uma aplicação de teorias já desenvolvidas acerca do feminino, que sirva base para compreensões que serão desenvolvidas, por sua vez, de maneira interpretativas, a partir da aplicação do método interpretativo.

Frayze-Pereira apresenta no prefácio do livro *Literatura: Psicanálise como forma literária*, de Sofio (2015), que ler um texto não é o mesmo que interpretar. Ler leva o leitor a colher tudo aquilo que foi escrito, mas interpretar é tomar em consideração, dentro da grande gama de possibilidades apresentadas pelo texto, apenas aquelas que ressaltam a questão crucial do que o texto quer dizer. E esta questão crucial não é capaz de existir de outra forma que não seja em um campo criado a partir do encontro do texto com seu leitor. A partir dos objetivos desta pesquisa, viés que permeia a pesquisadora em sua leitura e mobiliza a criação de um campo específico, é que se pretende poder identificar interpretantes que permeiem a análise da obra *A via crucis do corpo* (1999a), em especificidade nas personagens femininas de alguns de seus contos.

Segundo Sofio (2015), os interpretantes aqui buscados são hipóteses interpretativas produzidas a partir de um contexto, que mediam a escuta analítica e o pensamento sobre essa escuta. Os interpretantes implicam em eleger algum aspecto na direção da ação interpretativa, a partir de conjecturas hipotéticas e criativas. Vale ressaltar que as conjecturas criadas a partir dos interpretantes não são estáveis e incontestáveis, estando sujeitas a serem modificadas, absorvidas ou mesmo refutadas. São a partir destas conjecturas, surgentes da leitura dos contos de Clarice Lispector, que se constituirá a base para a construção de uma prototeoria sobre a própria autora e sua experiência na construção narrativa de seu livro.

Em resumo, para esclarecer seu objetivo, esta pesquisa intenta, a partir de uma leitura interpretativa dos contos de Clarice em seu livro *A via crucis do corpo* (1999a), um encontro com as personagens femininas de tal obra de modo a apreender, pela aplicação da teoria psicanalítica acerca do feminino, alguns interpretantes que permitam ficcionar sobre o movimento experienciado pela própria autora em relação ao seu feminino, durante a escrita do livro citado. Por reconhecer as vivências das personagens de Clarice como rupturas de suas identidades femininas estabelecidas até o momento dado pela narrativa de suas histórias, acredita-se ser possível a percepção de a lógica de um campo maior, para além de cada conto individualmente, que possibilite a criação de uma prototeoria acerca do movimento experienciado pela própria autora.

É necessário reafirmar que esta pesquisa não tem o intuito de afirmar uma verdade dada sobre o que a mulher Clarice Lispector teria experimentado durante a escrita de seu livro. Mas uma verdade que se apresenta a partir da tensão entre uma invenção (o surgir de algo novo) e a descoberta. Sobre tal tipo de verdade, uma verdade enquanto ficção, pode ser compreendida ao recorrer novamente às formulações de Sofio (2015) de que ainda que algumas criações sejam simplesmente falsas, não deixam de ser verdades no sentido de poderem ser tomadas como tal,

servindo como ponto de partida para novas descobertas, ainda de no intuito de refutar tais verdades (p.74 -75).

## **7. AS MULHERES DE CLARICE**

A imagem de mulher das diversas personagens apresentadas no livro *A via crucis do corpo* (1999a) é colocada em xeque pelos acontecimentos narrados em suas histórias, levando-as a ressignificar sua feminilidade. Diante desta percepção, pode-se supor que a própria escritora, na transposição de seu material bruto em narrativa literária, teria passado também por um processo de desconstrução da própria identidade enquanto mulher, ressignificando-a através da escrita de *A via crucis do corpo*. Para que a construção desta hipótese possa ser sustentada, antes faz-se necessário conhecer algumas das personagens do livro de maneira detalhada, desvendando a imagem de feminino que esta apresenta, para só então compreender de que forma ela pode representar aspectos da própria Clarice Lispector em sua condição de mulher.

Para este (re)conhecimento, foram selecionados três contos de destaque da obra: Miss Algrave, Cidinha e Luísa. Tais personagens foram escolhidas pela proporção do impacto subjetivo que causaram nesta pesquisadora, pois se tornaram pontos de estranhamento e questionamentos acerca do grande abalo e mudança sofridos por estas durante a narrativa que lhes cabe.

A análise dos contos que será apresentada neste trabalho se dará em torno de duas ordens, sendo a primeira uma apreensão da teoria psicanalítica que se pode fazer a partir da leitura do conto de Clarice Lispector (psicanálise aplicada). A segunda, uma leitura interpretativa, seguindo os preceitos do método psicanalítico, no intuito de tomar em consideração o momento de ruptura de campo que se deu durante a narrativa da história das personagens presentes em *A via crucis do corpo* (1999a).

O modo como cada conto será aqui apresentado/recontado passa por um recorte e uma representação ficcional surgente da leitura desta pesquisadora. Vale reiterar que a ordem dos fatos, a relevância dos mesmos e seus sentidos são produtos do contato da subjetividade da leitora/analista com seu objeto de análise, dando origem a uma nova narrativa. Já não se trata do conto original de Clarice Lispector, mas da ficção que nasce do encontro desta pesquisadora com as personagens construídas pelas palavras da escritora Clarice. E a primeira história que é aqui re-escrita para a apresentação deste projeto tem como ponto de partida o conto *Miss Algrave*.

### 7.1 Miss Algrave

O início da história de Ruth Algrave traz o relato de memórias que a atormentavam no dia anterior ao principal fato do conto. A personagem havia recordado que, quando criança, “brincava de papai e mamãe” com um primo, na tentativa de fazer um bebê, que nunca conseguiram. Essa memória a fez se afastar do primo, que não queria mais ver. Segundo a narradora, ambos tinham culpa neste fato. Qual seria esta culpa? Apenas pela experiência infantil sexual? Uma lembrança é a primeira apresentação que Clarice faz de Ruth, antes de lhe dar qualquer outra característica.

Os adjetivos solteira e virgem são dados a Ruth por Clarice como se fossem óbvios. Ruth não poderia ser outra coisa que não fosse solteira e virgem. A ideia de mulher pura e casta é reafirmada pela informação de que a mesma se concentrava em comer frutas e legumes, evitando cometer o pecado de comer/da carne. No mundo que é apresentado pela vida de Miss Algrave, é apenas assim que uma mulher decente poderia ser. Afinal, a visão das mulheres na praça que esperavam homens por dinheiro lhe causava náuseas e considerava como um papel importante para si o de escrever cartas ao jornal denunciando as obscenidades que via pelas ruas de Londres, onde morava.

Ao descrever a personagem do conto, Clarice apresenta Ruth Algrave como uma mulher bonita, de corpo cheio e com pele delicada. Mas esta imagem de mulher dotada de um

corpo possível de ser sexualizado se faz entremeada pelo relato de que os seios de Ruth nunca haviam sido tocados e que tomava banho apenas uma vez por semana e de roupas íntimas, para não ver o próprio corpo nu.

Na narrativa que se segue sobre o sábado, dia fatídico em que ocorre a reviravolta na história da personagem Miss Algrave, os fatos que ocorrem no dia a dia da personagem são narrados em detalhes, apontando pequenos furos que escapam à sua rotina. Ruth se permite comer camarão, embora não comesse carne, o que considerou tão bom que pensou que lhe parecia pecado. Foi ao parque para ler sua bíblia, mas preferiu aquecer-se ao sol, pedindo perdão a Deus por permitir-se isso. Enquanto estava no parque, procurou não olhar os casais que trocavam carícias. Mas se procurou desviar o olhar, era porque seu olhar os havia encontrado.

Ao narrar a visita de Miss Algrave a uma senhora para quem sempre levava bolo, Clarice conta: “Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora” (Lispector, 1999a, pg.15). A noite ao deitar-se, a solidão rodeia a personagem e a escritora a nomeia como a criatura mais solitária que conhecia. Os pensamentos da personagem retomam seu repúdio às coisas que em geral servem de companhia para uma pessoa solitária, mas que para ela remetia à lembranças de uma sexualidade que permeava o mundo: não tinha animais por considerá-los bestiais, tinha visto um cão e uma cadela em ato sexual; e não tinha televisão, essa exibia indecências já que havia visto um casal se beijando em um programa de TV. Evitar a sexualidade para Ruth neste momento lhe parece impossível e até mesmo a ideia de continuar escrevendo cartas ao jornal naquele momento lhe parecia inútil. A única companhia que esporadicamente se fazia presente para a personagem eram os pombos que atraía intencionalmente ao deixar arroz na janela. Ruth os considerava criaturas inocentes enviadas por Deus, mas, ao mesmo tempo, percebia seus arrulhos como imorais.

Após expor o contexto que permeia as vivências da personagem principal de sua história, Clarice escreve: “Estava assim deitada na cama com a sua solidão. O embora”

(Lispector, 1999a, p. 15). E a narrativa da autora, que até o momento havia se dado como narrador onisciente, passa a ser em primeira pessoa a partir de um diálogo. Após perceber que algo entrava pela janela, que não era um pombo (como pontuado pela escritora), Ruth questiona a presença que ali estava. Esta presença se apresenta por “Eu sou um eu” (Lispector, 1999a, p.15), um ser vindo de saturno para amá-la. Apenas após a insistência de Ruth em ter um nome ao qual se referir, embora para ele isto não importasse, ele responde para chamá-lo de Ixtlan. Mesmo narrando que a personagem não era capaz de ver o ser presente, a autora descreve Ixtlan como estando vestido por um manto roxo e tendo sobre as cabeças cobras entrelaçadas, “mansas pelo terror de morrer” (Lispector, 1999a, p.16).

Ruth se despe diante da ordem de Ixtlan. A autora, ao narrar o toque do ser de saturno nos seios de Ruth, os descreve como rosas negras. Os personagens são colocados enquanto opostos. Ruth era alta e seus seios rosas negras, Ixtlan era branco e pequeno. O corpo de Ixtlan era frio, e dava calafrios à personagem. E assim, pela descrição da autora de que algo aconteceu, algo que era tão bom como Ruth nunca havia sentido, que tinha medo de que acabasse, a personagem sentiu-se bem: “Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado” (Lispector, 1999a, p.17).

No final do ato, quando Ixtlan está prestes a partir, Ruth questiona se ela ficaria esperando um bebê e ele diz que não. Diante da promessa dele de que voltaria, a personagem questiona-o sobre o que faria em sua ausência, pois morreria de saudade, e ele responde: “Use-se” (Lispector, 1999a, p.18). O ser de saturno se despede beijando-a castamente na testa, como descreve Clarice, e Ruth põe-se a chorar. A personagem guarda o lençol sujo de sangue como prova do que havia ocorrido, caso precisasse provar para ou outros (ou seria para si mesma?) de que aquela noite havia realmente ocorrido.

A autora descreve que, para Ruth, a noite que havia passado com Ixtlan não era como um pecado, era como uma delícia. A personagem sentia seu corpo iluminado por Deus

(Lispector, 1999a, p. 18). E a partir deste instante, Ruth Algrave se torna uma mulher mudada. A personagem não foi mais a igreja, pois agora era uma mulher realizada, “tinha marido” (Lispector, 1999<sup>a</sup>, p.18). Foi comer filet mignon sangrento com purê de batatas e vinho, pois sentia-se privilegiada ao ser escolhida por um ser de Saturno. Sua repulsa por animais e pelos casais do parque já não existia, sabia como eles se sentiam. Sentia-se bestial, se deleitava.

Ruth Algrave, segundo a autora, passou a considerar que ser mulher era uma coisa soberba e que só quem era mulher sabia (Lispector, 1999a, p. 19). Queria saber o que a tornara tão especial ao ponto de ser escolhida por um ser de saturno e caso descobrisse se esforçaria em salientar este fato; ainda que tivesse receio de ter que pagar algum preço por sua felicidade.

No entanto, o momento em que esteve com Ixtlan despertou em Ruth uma nova necessidade (que seu amado deveria compreender e perdoar), assim a personagem deitou-se com outro homem que, de tão satisfeito, até mesmo lhe pagou. Ruth Algrave escolhe, a partir deste momento, que iria então deitar-se com outros homens, que lhe pagariam por seus novos “dons” (como nomeado pela autora).

Tomada por seu novo poder, a personagem se lembra de seu chefe que sempre a tratara de modo respeitoso e decide que iria vestir-se com um vestido decotado vermelho, soltar os cabelos ruivos e ir fazer-lhe uma visita. A nova Ruth Algrave agora o denegria em pensamento como sonso e filho de uma cadela. E fez planos de que seu chefe iria deliciar-se com ela e pagar-lhe caro, o salário de todo um mês, pois agora descobriu que valia muito. Deste modo, em sua nova relação com os homens, Ruth Algrave saciaria suas necessidades até que chegasse a hora do retorno de Ixtlan, para o qual se purificaria, com um banho, de todos os homens com quem dormiria em sua ausência.

*Miss Algrave* foi o primeiro dos contos encomendados a Clarice Lispector por seu editor. Segundo a autora, o conto baseado na reportagem de um tablóide foi o primeiro a lhe irromper pela escrita. Dentro da construção narrativa do texto há questões possíveis de serem

associadas ao conteúdo teórico abordado neste trabalho, de maneira diretiva, quase “colegial”<sup>6</sup>, sendo essas necessárias de serem estabelecidas, como se fará em sequência. No entanto, outros apontamentos são construídos a partir de um campo que se ergue da leitura desta pesquisadora a partir de seu contato com o texto *Miss Algrave* bem como outras leituras da obra de Clarice Lispector, tentando tomar em consideração sentidos de outras ordens, fora da rotina. Assim, mais do que encontrar respostas, essa análise tem o intuito de levantar alguns questionamentos diante da narrativa apresentada até aqui.

A primeira apresentação de Ruth se dá pela narrativa de uma lembrança infantil pela qual a personagem culpa a si e seu primo. Ambos brincavam de papai e mamãe na tentativa de fazerem um bebê, sem conseguir. Ambos tinham culpa disto. Mas esta culpa, que é dita sem estar associada a um fato exato pela escritora, era pela brincadeira sexual que faziam, ou pela incapacidade de fazerem um bebê? Não queria mais ver seu primo, aquele com o qual fora incapaz de lhe dar um bebê. O anseio por este filho é posteriormente direcionado a Ixtlan, que também não lhe atende, mas talvez possa lhe dar uma outra coisa, como será abordado posteriormente nesta análise.

Miss Algrave apresenta enorme repulsa por todo fato que lhe remeta à sexualidade: as prostitutas, os animais em coito, os casais no parque, e até mesmo a carne. Poderíamos, “colegialmente”, retomar a consideração freudiana (apontada no estudo realizado por Bleichmar, 1988), de que a histérica sente repulsa diante do que lhe causa desejo, devido a subversão deste ocorrida após o recalçamento. Ao deparar-se com cenas possíveis de lhe incitar a efervescência do desejo sexual recalçado, Ruth Algrave sente-se enojada. Já na perspectiva de André (1989), é possível também pensar que, tendo suas necessidades instintuais rebaixadas ao nível de necessidade orgânica, a repulsa aparece à Ruth Algrave enquanto sintoma de seu corpo

---

<sup>6</sup> Expressão adotada pelo orientador desta pesquisa para análises óbvias possíveis de serem construídas pela associação da teoria psicanalítica com o conto.

dessexualizado, sinalizando o seu reconhecimento da abjeção do objeto causa de desejo, assim como do seu corpo de mulher na medida que este pode causar o desejo masculino.

Apesar do asco que a sexualidade lhe causa, em sua necessidade de falar destas obscenidades que a cerca, Ruth deleita-se ao ver seu nome estampado no jornal ao lado das cenas que insiste em denunciar a público. Toda a narrativa que a rodeia aponta para aquilo que a enoja, pois é por todas as obscenidades que seu olhar é atraído, assim como no parque.

A ambivalência do desejo e da sexualidade da personagem são impressas na história por uma ambivalente associação com sua negação. Ruth é a personagem de *A via crucis do corpo* (Lispector, 1999a) que mais tem características físicas expostas pela narrativa da autora. Esta descrição física detalhada se dá como no intuito de criar uma imagem bela e de mulher desejável ao leitor. No entanto, a autora lembra a este (o leitor) em sequência que este belo corpo nunca foi tocado e que sequer era olhado ou reconhecido pela própria personagem, como se este pudor ao corpo se desse pelo reconhecimento deste como um corpo erotizado e desejante. Insiste-se em lembrar que este corpo era intocado, como se assim também se lembrasse de que existe a possibilidade de um dia o ser.

Ainda na perspectiva deste paralelo entre o desejo e a repulsa que pode-se ler nas entrelinhas da narrativa de Clarice Lispector sobre sua personagem, um sinal se destaca na leitura desta pesquisadora: arrulhos. Um som, que causa tanto estranhamento e curiosidade como sua denominação quase onomatopeica. Os arrulhos dos pombos, indecentes, mas que são o som desejado e atraído como companhia por Ruth Algrave. Poderia se considerar estes como barulhos-sinais representantes de uma excitação que enquanto ausente, incomoda, mas também é objeto de desejo?

Retomando André (1989), em sua explanação do conceito lacaniano de objeto *a*, seria possível considerar os arrulhos dos pombos, este barulho se constitui como marca da ambivalência: indecente, mas vindo de criaturas inocentes enviadas por Deus, como

representante do objeto causa de desejo, ao qual se é incapaz de nomear? São os pombos as únicas criaturas que fazem alguma companhia para Ruth Algrave, a pessoa mais solitária que ela mesma conhecia.

O modo como se dá à escrita de Clarice Lispector, que tanto chama a atenção de seus críticos, ao se utilizar da língua portuguesa de maneira pouco recorrente, para criar possibilidades de exprimir pela linguagem aquilo que não é exprimível pela língua em seu uso comum, ressoa ao falar da solidão de Ruth Algrave. A autora escreve sobre a visita de Miss Algrave a uma senhora a quem costumava levar bolo: “Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora” (Lispector, 1999a, pg.15). Um vazio se exprime pela reticência, um espaço de algo que não está ali, mas que existe. Bem, vírgula, embora, ponto. O espaço não parece mais necessário, pois o furo está constituído e demarcado/delimitado.

A narrativa do conto, que até a chegada de Ixtlan era feita pela voz de um narrador onisciente, dá lugar a um diálogo, como se Clarice quisesse afastar-se do lugar da personagem, e dar espaço à Ruth para que surja enquanto si mesma. Ruth busca saber quem é que lhe fazia companhia e o ser que entra por sua janela lhe responde que “Eu sou um eu”. Um algo sem nome, que como a autora salienta, não era um pombo, e que só dá um nome a quem Ruth possa chamar por insistência que esta lhe faz. Na ânsia de se nomear surge a palavra Ixtlan, aparentemente sem qualquer sentido a não ser ocupar o lugar do não-sabido.

O ser que se apresenta, em vez do pombo, ocupando o lugar fantasístico de objeto causa de desejo, capaz de tapar o vazio, fazendo companhia à Ruth é um soberano de saturno, com suas coroas de cobras/falos e seu manto púrpura. Assim como o deus Saturno da mitologia romana, celebrado por meio de orgias, Ixtlan apresenta à Ruth Algrave o deleite do prazer carnal. No entanto, mesmo diante da iminência sexual, o corpo de Ixtlan causa calafrios em Ruth.

O corpo de ser de saturno, branco e frio, pode ser colocado em espelhamento com o corpo da personagem: a mulher ruiva e de pele branca que tem seu corpo frio, mortificado em si

mesmo<sup>7</sup>, negando o desejo. O contato com a própria mortificação lhe causa arrepios, e diante da oposição que faz a este corpo, seu corpo de mulher agora pode ser considerado quente.

Ruth, após o encontro de seu corpo com o de Ixtlan, não era mais aleijada (referência à fala da narradora no conto). A personagem cria uma fantasia imaginária na qual foi escolhida por um ser soberano de saturno, um super-macho, não-castrado e coroado por falos, tão melhor e mais incrível que qualquer homem real existente na terra, o único capaz de fazê-la sentir-se completa. A partir de uma criação imaginária passa a existir a possibilidade de alcançar a completude, mas apenas com um ser fantástico, que não lhe é permanentemente acessível, mas que abre um espaço para que Ruth ponha-se a buscar e desejar essa completude. Pela fantasia de poder tornar-se completa com Ixtlan, Ruth pode se posicionar enquanto sujeito da falta, portanto, desejanse, mas por ser da ordem da fantasia.

A fantasia de ser escolhida por um ser tão fantástico tornou possível a Ruth valorizar sua condição de mulher, considerando-a soberba, assim como apontado por Bleichamar (1988), de que o reconhecimento por um homem da feminilidade de uma mulher permite a ela a narcisização e o reconhecimento de sexualidade, ou como colocaria André (1989), um ser cuja condição de não-castrado, pudesse lhe dizer sobre sua identidade feminina. No entanto, se consideramos o encontro de Ruth com Ixtlan, como um encontro fantasístico consigo mesma (assim como suposto anteriormente), seria necessário repensar essa condição a partir de uma outra perspectiva que será abordada mais a frente nesta análise.

Retomando a narrativa do conto, Clarice coloca-se novamente como narradora onisciente ao dizer que Ruth passou a considerar que ser mulher era uma coisa soberba e que só quem era mulher sabia (Lispector, 1999<sup>a</sup>, p. 19). Nesse ponto, a afirmação de Ixtlan de que a personagem não estaria esperando seu bebê pode ser lembrada, no entanto este fato não trouxe incômodo ou teve significância à personagem. A imagem masculina não pode lhe dar algo que

---

<sup>7</sup> Brincadeira associativa pelo fato do nome da personagem Algrave ter no final de sua composição a palavra “grave”, que significa túmulo na língua

freudianamente exaltaria a posição de mulher (um bebê) e qualquer homem, que fora o super-macho, não seria capaz de saber da condição soberba da qual uma mulher é capaz de se regozijar.

Ruth queria saber o que a tornara tão especial ao ponto de ser escolhida por um ser de saturno e caso descobrisse se esforçaria em salientar este fato; ainda que tivesse receio de ter que pagar algum preço por sua felicidade. A personagem parece encontrar a sua condição de ser faltante. Assim, sob essa nova condição, de quem espera o retorno de Ixtlan, único capaz de dizer da verdade do ser mulher, Ruth reveste-se do falo, como objeto de desejo, e deita-se com outros homens, como no caso de seu chefe, mas sempre numa posição de os expor enquanto incapazes de dar a ela o prazer inigualável do seu encontro de Ixtlan.

Ruth, ao mesmo que atrai o outro por aquilo que encena ter (o falo), o expõe os homens enquanto ser faltante. Essa denúncia da impotência fálica do outro é feita em nome de um falo mais potente, que é por ela tão desejado. Para a mulher Ruth Algrave, já não basta apenas a compensação por sua falta, mas algo que preste homenagem à feminilidade, demandando um “mais que o falo”, como no caso de Ixtlan.

Assim, protegida por sua fantasia da existência de um super-macho que poderia dar um significado à sua condição feminina, Miss Algrave permanece protegida do não-saber verdadeiro que corresponde ao feminino, e dá-se ao encontro com homens incapazes de lhe satisfazer, tornando-se desejosa pela própria insatisfação.

## **7.2 Luísa/Carla**

Enquanto esposa de Joaquim, era Luísa. Enquanto dançarina da boate Erótica e enganava o marido, era Carla. A autora descreve a personagem com nome duplo, protagonista do conto *Praça Mauá*, como uma mulher de traços pequenos e frágeis, cujas feições são comparadas à de uma boneca de louça. Carla era linda, embora fosse casada e não tinha filhos. Segundo Clarice: “Joaquim e ela não se ligavam” (Lispector, 1999a, 61). E a não-ligação entre

os dois, para além de não produzir filhos, também se dava pelos horários opostos em que trabalhavam.

“Carla era uma Luísa preguiçosa” (p. 61) e sentia-se sonolenta no trabalho e desejava estar em casa. Não apenas por preguiça, mas porque “Carla era uma Luísa tímida” (p. 61). Só depois de alguns momentos, depois de se esquentar no palco, irrompia Carla e esta desdobrava-se em dar tudo de si dançando samba e um *blue* romântico. Além do marido, Carla enganava os clientes da boate. Esta fingia interesse nos homens e gostar de bebidas caras, para que gastassem dinheiro e ela pudesse ganhar comissão da boate.

Veza ou outra Carla dormia com um dos fregueses e usava o dinheiro para comprar roupas, dentre os quais *blue-jeans* e muitos colares que por vezes eram as únicas coisas que cobriam seu corpo enquanto dançava. Durante a narrativa, a escritora ressalta detalhes da personagem que a fazem parecer delicada, como brincos de pérolas, uma franjinha e o “sinal de beleza” que ela pintava próximo aos lábios. Expressões como “linda” e “uma graça”, são colocadas no fim de cada descrição que faz sobre a dançarina.

A autora faz um passeio pelo texto sem narrar qualquer acontecimento a princípio e apresenta em detalhes cada personagem que faz parte da história (mesmo aqueles sem qualquer papel relevante). O conselheiro de Luísa/Carla para suas queixas, fossem sobre o marido ou a inflação, era Celsinho. Embora fosse de família rica, Celsinho abandonou tudo para seguir sua vocação (segundo a autora) como travesti: “Um homem que não era homem” (Lispector, 1999a, p. 62). Celsinho, que tinha “Moleirão” como nome de guerra, não dançava na boate e só se entregava aos marinheiros, que o adoravam, após muita insistência. Recebia em dólares e investia o dinheiro no banco, pois tinha medo de envelhecer e ficar desamparado.

Ao contrário de Luísa, que tinha apenas um gato do qual mal cuidava, Celsinho tinha uma filha. Adotou a menina ainda pequena e “era-lhe uma verdadeira mãe” (Lispector, 1999a, p. 63). Passeava com a menina, levava ao zoológico, contava histórias e não deixava que lhe

faltasse nada. Celsinho desejava para filha um futuro brilhante com um marido que lhe desse tudo do bom e do melhor, como ele tentava fazer.

Joaquim, marido de Luísa (este não aceitava chamá-la de Carla), era baixo e gordo, e apesar do sobrenome Fioriti, “de flor não tinha nada” (Lispector, 1999a, p. 63). Ao contrário da esposa, que comia pouco, este se fartava de comer. Além da presença relapsa e insignificante de Joaquim, havia também na casa uma empregada negra, que sabia sobre o trabalho de Carla, mas se mantinha calada enquanto roubava dinheiro dos patrões e usava as joias da dançarina.

Após as devidas apresentações dos personagens, fragmentadas e por algumas vezes aparentemente irrelevantes, Clarice discorre em uma página e meia, de modo direto com uso de diálogos, os acontecimentos que mais impactam na narrativa deste conto. Carla foi tirada para dançar por um homem alto, que era cobiçado por Celsinho. Após a dança, Carla confia ao amigo que com tal homem dormiria de graça. A autora descreve que Moleirão ficou raivoso e vingativo, mas Carla era inocente e não tinha culpa de sua beleza.

A narradora pontua que a boate estava cheia com vários homens e algumas mulheres, mães de família, que queriam ganhar um dinheirinho. Quando Carla comentou o quanto era bom dançar com um homem de verdade, referindo-se ao homem que o amigo desejava, Celsinho explode e diz à amiga que ela não era mulher de verdade. A moça, que estava com um vestido preto e longo como se fosse freira (pois fazer-se de pura excitava os homens), assusta-se e mostra-se incrédula com a afirmação do amigo. Mas este reafirmava que Carla não era mulher, pois sequer sabia estalar um ovo, coisa que ele sabia fazer. “Eu sei! eu sei! eu sei!”, repetia Moleirão (Lispector, 1999a, p. 64).

Carla, perplexa, volta a ser Luísa. A moça, segundo a autora, tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Assim, ela saiu da boate mesmo no auge da festa e ficou de pé, sozinha na Praça Mauá, “como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era

verdade; não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela” (Lispector, 1999a, p. 64). A praça estava vazia, escura e apenas no céu havia estrelas.

Carla e Luísa se revezam na narração da autora de maneira proposital. Luísa aparece apenas como mulher de Joaquim e patroa da casa. Luísa é nomeada como tímida e preguiçosa, enquanto Carla é nomeada por diversos elogios. Carla é ressaltada por seu corpo e sua aparência bonita, que ela bem reconhece, estando revestida por uma condição fálica: o corpo de mulher se torna seu falo, seu símbolo do feminino, assim como descrito por André (1989).

Enquanto Luísa encarna o lugar de insignificância e impotência da mulher, Carla é objeto de admiração e desejo. Ao assumir a personagem Carla, esta pode brandir o falo, personificado pelo seu corpo que dança, exibindo-se como mulher potente, que detém o controle sobre os homens castrados que engana, como o marido e os clientes. No entanto, no jogo da mascarada como nos descreve André (1989), ela posteriormente simula a entrega do falo aos homens, demonstrando interesse por eles e reforçando sua aparência de menina graciosa diante deles.

O objetivo de Carla é se fazer reconhecer como não tendo o falo. Mas para chegar a isso, ela só pode fazê-lo de modo indireto, portanto, fingindo ter o falo e depois perdendo-o. Ela só pode chegar até ele indiretamente: para fazer reconhecer que não o tem, deve passar por um momento em que finge tê-lo. É pelo que a mulher não é, que ela quer ser amada e desejada, pois a feminilidade só é amada por sua aparência enganadora. Uma alegoria deste movimento engendrado por Carla é o uso das vestes de freira: embora esteja no controle da situação, tampando seu corpo e permanecendo como mistério sobre o feminino a ser descoberto, coloca-se também em um lugar de vulnerabilidade, de mistério a ser descoberto e desperta ainda mais o desejo masculino.

Celsinho, enquanto homem que não é homem, parece encarar um outro papel: o daquele que detém uma verdade do que é ser mulher. Era uma mulher com falo verdadeiro. Adorado pelos marinheiros, fazendo o jogo de apenas se entregar depois de muita insistência, cobrando

um alto valor por isso, e ainda tendo uma filha, da qual cuida e é capaz de suprir todas as necessidades, Celsinho detinha traços que tanto socialmente, quando na condição fantasista o coloca em posição feminina. Assim, fantasisticamente pode ocupar o lugar de A mulher, não castrada e capaz de deter o significante feminino.

E é do lugar de saber a verdade do que é ser mulher que Celsinho aponta e acusa Carla de não ser mulher de verdade. Do lugar de saber ele grita: “Eu sei! eu sei! eu sei!” (Lispector, 1999a, p. 64). E diante das afirmações do amigo, se deparando com A mulher que aponta e denuncia não apenas a inverdade de seu falso feminino enquanto mascarada, mas também a inexistência do falo que acreditava ter por seu corpo. Carla vira Luísa novamente, voltando ao seu lugar de indefinição, castrada e diminuída. A feminilidade mais íntima de Luísa que fora atingida foi Carla: seu mistério e sua máscara que dissimulava sua condição de ser faltante foi exposta e se partiu, deixando exposto o vazio.

Assim, o vestido preto não era mais uma fantasia, mas um traje de luto pela identidade feminina que fora destruída. A praça escura e vazia, expunha o buraco que sobrou à Luísa após Carla ter ido embora. Diante da angústia da ruptura e perda de sua identidade, se sente a pior das prostitutas, incapaz de manter a máscara que lhe tampava seu furo irremediável.

### **7.3 Maria Aparecida (Cidinha)**

Maria Aparecida, ou Cidinha como era chamada pela família, era professora de Inglês e, embora não fosse rica, o parecia. Com voo marcado para ir do Rio de Janeiro para Nova York se aperfeiçoar, tomou um trem que a levaria de Minas ao Rio. Estava frio e a moça usava um casaco de veludo.

Algumas estações à frente, dois homens embarcaram no mesmo vagão de Cidinha e a observaram. Cidinha desviou o olhar, mas não era possível desvia-se do mal-estar presente no vagão que, segundo a autora, era “como se fizesse calor demais” (Lispector, 1999a, p.67). Enquanto Cidinha estava inquieta, os homens que haviam sentado no banco à sua frente estavam

em alerta. A moça questionava-se o que os homens queriam dela, que ainda por cima era virgem, e este questionamento, acerca de sua virgindade causou estranhamento nela própria.

Quando os homens começaram a conversar, a professora de Inglês “não entendeu palavra” (Lispector, 1999a, p.68). Entender, segundo a autora, seria perigoso. Mas após alguns instantes percebeu que era a língua do “P”, uma linguagem que, enquanto ainda criança, usava para se defender dos adultos. Naquele momento, a linguagem era usada pelos dois homens que comentavam sobre a beleza de Cidinha e o desejo que tinham de currá-la quando o trem entrasse no próximo túnel. Em seu pensamento, Cidinha questionava: “O que fazer? Ela mal se conhecia. Aliás nunca se conhecera por dentro. Quanto a conhecer os outros, aí então é que piorava. Me socorre virgem Maria!” (Lispector, 1999a, p. 68).

Os dois homens davam sequência em seu plano, e caso Cidinha resistisse, iriam mata-la com um punhal e roubá-la. A moça pensou em como poderia dizer a eles que não era rica, era fraca e poderia ser morta por qualquer gesto. Até que teve uma ideia: caso se fingisse de prostituta eles desistiriam, por não gostar de vagabundas. E assim Cidinha o fez: subiu a saia, abriu a blusa, requebrou, pintou os lábios e fez trejeitos sensuais que nem sabia que era capaz de fazer, por ser desconhecida de si mesma. Diante da nova expressão de Cidinha, os homens começaram a rir, e chamaram-na de doida. A moça estava desesperada e se perguntava onde estaria o túnel.

Durante a performance de Cidinha, o bilheteiro comunicou ao maquinista sobre sua conduta que levou-os a decidir por entregá-la à polícia. Na estação seguinte, após ser comunicado pelo maquinista, um soldado de nome José Lindalvo (único personagem masculino nomeado no conto), agarrou Cidinha com brutalidade e a retirou do trem. Enquanto desciam, uma moça tomava o vagão e, enquanto o fazia, olhou com desprezo para Cidinha.

A personagem não foi capaz de explicar para a polícia sobre o ocorrido no trem, pois, segundo a autora, “a língua do ‘P’ não tinha explicação”. Assim, Cidinha foi presa e na cadeia

foi chamada pelos piores nomes. Quando saiu da cadeia, tinha lavado o rosto e já não era mais prostituta. No entanto, a preocupação que percorria a moça era que esta havia percebido que, ao ouvir os rapazes, sentiu vontade de ser currada. Com esse pensamento, sentiu-se descarada e concluiu que era mesmo uma puta.

Após ir para um hotel barato, recomprar sua passagem para Nova York, e andar sentindo-se desgraçada por Copacabana, Cidinha comprou o jornal, mesmo sem saber o porquê. Nele viu a manchete que anunciava que uma moça havia sido currada e morta em um trem. Cidinha reconheceu a moça que a havia desprezado, se tremeu toda. Por não querer saber os detalhes, jogou o jornal fora. E concluiu pensando: “O destino é implacável” (Lispector, 1999a, p. 70).

Durante a viagem que estava fazendo com o intuito de se aperfeiçoar, Cidinha se depara com dois homens que a observam. Enquanto ela percebe o clima do vagão esquentar, ela se pergunta o que eles querem dela, que até mesmo era virgem. O estranhamento da própria personagem diante do seu pensamento, abre espaço para que se questione se o caráter do calor que tomava o vagão não seria marca de um desejo surgente. Perguntava-se o que os homens poderiam querer dela, que enquanto virgem, não sabia de nada. Não era capaz de saber do dentro do seu corpo (como de dentro de sua vagina) e nem do corpo do outro. Estava entregue a uma condição de impotência e de não saber sobre seu sexo e nenhum outro.

A professora de uma língua estrangeira se estranha diante de uma linguagem que a princípio não reconhece, mas que durante a infância traduzia um lugar de proteção. Esse lugar de proteção bem poderia ser um saber que, enquanto criança, mantinha-se protegida da condição de quem se depara com a imprecisão e o não-saber sobre sua condição de mulher.

Antes de um impulso que a fizesse descer, simplesmente, em qualquer estação antes do túnel que a levasse a escapar do curramento, Cidinha opta por um outro meio de lidar com a ameaça dos homens que tinham uma linguagem própria para falar sobre ela.

Em vez de fugir dos homens, Cidinha encontra um modo de permanecer em um jogo com eles. É possível pensar que esta permanência próxima aos homens se dá na tentativa de que eles pudessem lhe dar um “saber sobre a mulher”. Esta aproximação, como descrito por Bleichmar (1988), assim como na intimidade sexual, pode ser tomada por tentativa de saber sobre as condutas, as atividades e sentimentos que definem uma mulher, vistos a partir do olhar de um homem.

Enquanto os homens planejavam matá-la e roubá-la caso resistisse o curramento, Cidinha pensa em como lhes falar que não detém nada que possam tirar dela. Pelo contrário, o que eles detinham, um punhal para penetrá-la, era muito mais do que o necessário para leva-la a morte. A condição de saber sobre o feminino que é atribuída aos dois homens, bem como sua condição fálica que os coloca neste lugar de detentores do significante, se tornam uma ameaça à Cidinha. Assim, vê como necessária a invocação da Virgem Maria, mulher que encarna a condição de sexo inexplorado, mas que pode ocupar um lugar de idolatria.

Na busca de uma solução para sua ameaça, mas que fizesse manutenção de um jogo de aproximação e afastamento, Cidinha passa a agir como prostituta e se insinuar aos homens que a ameaçavam. Como é colocado por André (1989), neste jogo de encobrir e revelar, estabelecido pela mulher enquanto encarna a suposta figura fálica, fazendo-se de prostituta, ela assume um lugar de quem está convencionalmente delegada ao papel daquela que faz semblante de desejar e de gozar, mas que também é aquela que todos tem certeza que mente. Com o semblante de quem sabe sobre o feminino e que deseja gozar deste saber (que na verdade não tem), Cidinha se coloca como guardiã do mistério feminino.

Não acreditando no semblante feito por Cidinha, os homens riem e deboçam dela, um mecanismo que André (1989) coloca como sendo um mecanismo adotado pelos homens com o intuito de fazer manutenção à condição de não saber sobre o feminino, já que entrar em contato com esse conhecimento poderia levar o homem a um estado maníaco. Mas enquanto Cidinha

questionava-se onde estaria o túnel, como se ansiasse por sua chegada, chegou antes uma estação anterior e após a denúncia do bilheteiro e do maquinista, o único homem que recebeu da autora um nome, entra no trem para retirar à força a professora/prostituta do vagão.

José Lindalvo, que além do nome era condecorado como soldado, ocupa o lugar de um homem fálico, um homem capaz de colocar Cidinha numa posição de mulher castrada, retirando-a de seu semblante. Quando questionada pela polícia sobre o ocorrido no vagão, a personagem não havia sido capaz de falar da linguagem do “P”, o saber que aqueles homens usavam para falar dela, pois para ela essa linguagem não tinha explicação. Assim, após sair da cadeia, a moça tem a cara lavada, sem nenhum semblante. Sobravam-lhe apenas os terríveis nomes que havia recebido enquanto estava presa.

Quando a moça sai da cadeia, ela pode agora reconhecer seu desejo de ser currada, sua tentativa de obter um significante que a posicionasse numa feminilidade, mas que ao invés de obtê-lo, é colocada na posição de assujeitada pela castração, inserida na condição simbólica pelo significante fálico. Dotada agora de nomes que recebera na cadeia, ela agora refere-se a si mesma como “puputapa”, puta de acordo com a linguagem fálica que, após castrada, pode assumir.

Por fim, ao ver a manchete que trazia a moça que havia lhe desprezado ao ser retirada do trem com seu semblante desmascarado e que havia sido morta e roubada após a curra, Cidinha dá-se conta de que o preço pago pela curra, o encontro com um significante do feminino, era mesmo a morte. Assim, a personagem chora e, pela linguagem fálica da língua do “P” (talvez de pênis), a moça chora reconhecendo o destino do feminino, fadado ao desconhecimento, como implacável.

Para além das colocações teóricas que este texto abarca sobre o feminino, à questões que surgem a partir de uma leitura, não apenas da história narrada, mas do modo como esta foi escrita. Diferentemente das narrativas anteriores, a leitura deste texto foi realizada de modo a ser

permeada pela pergunta: onde está a narradora participativa dos contos anteriores? Se antes Clarice expunha suas opiniões dentro do texto, fosse acerca das personagens, ou mesmo narrando a história como se compartilhasse do afetamento de suas personagens, esse conto permanece aparentemente ausente de perspectivas subjetivas por parte do narrador. A narrativa se ateve aos fatos, colocando uma ou outra percepção subjetiva, mas da própria personagem principal. A narradora expressou opiniões e não se prolongou em descrever a personagem, como feito anteriormente, no intuito de construir uma relação de intimidade entre o leitor e Cidinha.

A personagem Cidinha, como colocado por Clarice em seu conto, mal se conhecia. Pelo modo como a narrativa é construída, o leitor também ocupa a posição de não saber sobre a personagem. Toda descoberta feita sobre Cidinha, seus medos e desejos, são realizados em conjunto com a personagem de acordo com a narração de Clarice.

Se considerarmos o texto *A língua do "P"*, não de maneira isolada, mas como uma sequência narrativa única em conjunto com os outros contos do livro, podemos constituir uma trajetória linear sobre o movimento vivido pelas personagens em relação ao seu feminino. No princípio temos Miss Algrave, que antes renunciava e se enojava diante do seu sexo, mas a partir da fantasia de poder ser completa em seu encontro com o super-macho, pode colocar-se como mulher desejante e reconhecida pelo falo fantástico que a escolhera para ser sua mulher. No segundo conto temos Luísa/Carla, que próxima ao movimento de Miss Algrave se posiciona em uma condição fálica, de enganar e submeter os homens, mas que após deparar-se com a acusação de não ser mulher de verdade, tem seu semblante rompido e é arremessada no lugar de não saber sobre o feminino, se deparando com a ausência de uma identidade.

Por fim, Cidinha, que parte já do lugar de não saber, como aquela que busca no homem encontrar algo que possa lhe fazer conhecer sobre o ser mulher. No entanto, a personagem é capaz de perceber que este conhecimento se torna para ela uma ameaça de destruição, assim acaba por se resignar aos nomes que lhe são dados pelos homens que controlam a cadeia, sendo

submetida sobre o significante fálico em uma condição de castrada. Para Cidinha, antes contentar-se com sua condição de faltante que sucumbir na ausência de uma representação ou ser destruída por entrar em contato com o inominável do feminino.

### **8. A FICÇÃO DE UM ENCONTRO: À ESCUTA DE CLARICE LISPECTOR**

Retomando as ideias abordadas acerca da escrita literária anteriormente apresentadas, é possível expandir a compreensão instituída por Freud (1908[1907]/2006) de que a escrita literária, oriunda de devaneios do escritor, tenha apenas como fonte o intuito da realização de um desejo, reduzindo assim suas frustrações. Como apontado por Mannoni (1992), caso a escrita criativa tivesse tal destino tão simplista, o conteúdo da narrativa poderia ser apenas conteúdo bruto, uma fala crua, sem trabalho executado, com o simples intuito de comunicar. No entanto, quanto o escritor aproxima-se de suas questões subjetivas, da fonte de sua insatisfação, moldando e trabalhando seus afetos de forma a endereça-lo à escuta de um outro (ainda que imaginário), permite ao autor ouvir-se a partir de um terceiro. Esse processo se aproxima da situação analítica, em que o analista põe-se a escutar, fazendo ressoar os espaços vazios na narrativa do paciente, de maneira que sejam evidenciados em sua necessidade de preenchimento e assim, abrindo espaço para que o analisando encontre novos sentidos em sua própria fala.

O próprio escritor, ao perspectivar um leitor imaginário, tem a oportunidade de reconhecer-se a si mesmo por uma outra escuta, sendo capaz de preencher algumas das lacunas em sua narrativa (Mannoni, 1992). É possível também, segundo Nascimento (2012), que por efeito desta *escuta outra de si mesmo*, ao deparar-se com as rupturas sofridas por seus personagens, o próprio autor, diante dos buracos de sua narrativa, tem sua construção identitária rompida, necessitando que este reinvente para si, preenchendo as lacunas e criando uma nova identidade.

Este mesmo efeito é passível de ocorrer com o leitor desta obra. A sua identidade também corre o risco de ser rompida diante da leitura de um texto. Assim, o leitor também

realiza esse processo de preencher, pela leitura, os espaços contidos no texto literário implicando seus sentimentos e afetos, sendo convocado a construir uma nova ficcionalização em cima dos espaços que compõe a narrativa, tornando-se co-autor (Mannoni, 1992). Esse processo se torna possível para o leitor, pois este constitui uma relação transferencial com a obra (Fédida, 1989), sendo arrebatado por ela (Mannoni, 1992), pois identifica-se com questões pertinentes à sua própria subjetividade e seus próprios conflitos, encontrando-se diante da obra de modo a perceber nuances de sentidos inconscientes que são demarcados nos espaços em branco da tessitura narrativa.

Por meio desta identificação, o leitor é capaz de construir um novo sentido no texto utilizando-se de suas questões subjetivas que estão em acordo com a subjetividade do próprio autor, ainda que este sentido lhe fosse inconsciente (Mannoni, 1992 e Fédida, 1989). Estas perspectivas citadas acima é o que sustentam e possibilitam o desenvolvimento da análise desta pesquisadora diante do livro *A via crucis do corpo* (1999a), na criação de um sentido possível presente na escrita de Clarice Lispector por meio da interpretação psicanalítica. Pois é no encontro desta pesquisadora com a autora de *A via crucis do corpo* (1999a), a partir das próprias questões subjetivas sobre o “ser mulher”, que pretende-se ficcionalizar sobre a mulher Clarice Lispector.

Faz-se necessário, antes de retomar o caminho percorrido na análise dos contos *Miss Algrave*, *Praça Mauá* e *A língua do “P”*, uma leitura mais detalhada do capítulo *Explicação*, que pode ser considerado um diálogo direto de Clarice com seu leitor a respeito da publicação da obra e das análises críticas tecidas sobre ele. Segundo Silva (2014), que pontua em seu estudo o fato deste capítulo sempre ser colocado como ponto de partida nas críticas e análises tecidas sobre *A via crucis do corpo* (1999a), este traria pontos ficcionais construídos a partir de fatos ocorridos antes de sua publicação com o intuito de dissuadir o leitor de possíveis críticas. Em várias das críticas literárias obtidas pelo livro, no entanto, pode-se observar que este objetivo não

teria sido alcançado. Muitos daqueles que escreveram a respeito do livro, tanto no período em que foi lançado como posteriormente, reforçam aspectos negativos sobre o mesmo utilizando-se como justificativa os pontos já ressaltados pela própria autora em seu capítulo inicial.

Em *Explicação*, Clarice Lispector (1998) fala da escrita dos contos como sendo encomendada por seu editor e que, embora tivesse tentado recusar, as histórias lhe brotaram espontaneamente. A escritora ressalta que os temas abordados se tratam de assuntos perigosos, e até mesmo indecências, mas que não tinha culpa por eles. Também expressa a possibilidade de ser rechaçada pela publicação do livro, fato que a levou querer publicar a obra com o pseudônimo masculino, Cláudio Lemos, mas após ter sido incentivada pelo editor a escrever com liberdade, acabou “sucumbindo” e se tornando vítima de si mesma (Lispector, 1998, p. 11-12). Ao dizer que uma pessoa que havia lido seus contos lhe dissera que não eram literatura, e sim lixo, Lispector (1998) reitera que demonstra não se importar e que até mesmo concorda, mas que haveria também hora para esse lixo, hora de expressar que o mundo que havia percebido junto àqueles contos era um “mundo-cão” (p.12).

A partir de apontamentos de Mannoni (1992) sobre o processo de transposição de fala bruta em fala literária, pode-se reafirmar a hipótese de Silva (2014) de que o capítulo *Explicação* não seria apenas uma explicitação da experiência de escrita da autora, e sim uma narrativa ficcionalizada. Ao endereçar sua fala a um outro imaginário, Clarice Lispector (1998) trabalha as questões relativas à construção de seu texto por meio da ficcionalização tornando-as uma narrativa literária. Ao pensar este trabalho como processo necessário para a construção de elaboração de um devaneio ele se direciona como material capaz de permitir a realização de um desejo antes impossível. Mas que desejo seria esse?

A tessitura narrativa se faz na intenção de dissuadir o leitor de suas expectativas. Lispector avisa seu interlocutor de que se depararia com o lixo, mas fatos que não teriam acontecido com ninguém próximo a ela, e que ainda que fosse questionada sobre como sabia

destas coisas, já lhes teria uma resposta: “Sabendo. Artistas sabem das coisas” (Lispector, 1998, pg. 11). Assim, ainda que aquele que a lê pudesse se deparar frente a frente com resquícios dos desejos íntimos da autora a serem realizados na construção de sua narrativa, este estaria impossibilitado de perceber. Este recurso é descrito por Mannoni (1992) como tentativa de alienar o discurso à sua autoria. Assim como grande parte das personagens presentes no livro, que passam por situações em que seu desejo sexual é exposto, Clarice Lispector também foi exposta. No entanto, a autora e suas personagens são inocentadas por serem vítimas de fatores externos que lhe eram incontrolláveis.

Retomando as pontuações que Silva (2007) apresenta em sua pesquisa do contexto de publicação de *A via crucis do corpo* (1999a) encontramos colocações sobre um período de canonização de Clarice Lispector e sua obra como tendo caráter filosófico elevado, abordando aspectos elevados da subjetividade humana. O autor pontua que a escrita de *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite* como um movimento de desconstrução da imagem canonizada que lhe fora associada. Ao abordar a questão de ter cedido à escrita encomendada (já que a autora passava por problemas financeiros na época) e se permitir publicar algo que levantaria críticas à sua obra, Lispector (1998) expõe seus incômodos sobre o lugar altivo em que foi colocada e o coloca em xeque. É valioso neste momento retomar a citação da autora em um capítulo posterior de *A via crucis do corpo* (1999a):

Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane.

Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome?

Que se dane, tenho mais em que pensar (LISPECTOR, 1998, p. 50).

A escritora descontrói a imagem que lhe era associada, rompendo com o que era esperado pela crítica e pelo público. Cumpre com a função de escritora, na tentativa de transparecer não ser escritora, zombando de si mesma e dos outros. Assim, como sua personagem Miss Algrave, a autora sai do lugar de pura/canonizada e desejada, para atuar como

puta para a sua crítica, vendendo sua escrita (como se fosse seu corpo) por encomenda, desconstruindo uma primeira imagem e confundindo àqueles que a leem, causando-lhes desconforto.

Retomando o recurso apontado por Mannoni (1998), como parte da criação da escrita literária, a escritora coloca o leitor em posição de seguir por dois caminhos; de acreditar nas palavras que expõe e considerar o livro como lixo, ou de reconhecê-la como literata ainda mais eficiente, sendo capaz de transformar histórias com conteúdo tão repudiável, tão distantes da autora renomada. Em ambos os casos, sua subjetividade encontra-se alienada à escrita da obra e seu desejo permanecesse livre para realizar-se. Clarice estaria desejanse de ser currada, assim como Cidinha? Vale lembrar as colocações de André (1989) de que a prostituta, como a mais sincera das mulheres sobre seu desejo de gozar, é sempre aquelas que todos encaram como mentirosa.

Tal percepções podem ser corroboradas pelo fato de todos os pesquisadores ao citarem *A via crucis do corpo* (1999a) o colocam em lugar destoante ao restante da obra da autora, sendo pouco reconhecido pelo público. Além disso, as afirmações expostas por Moser (2012) que teriam sido feitas pela própria escritora ao referir-se à publicação do livro, de que havia sido uma obra leve e direta, não condiz com uma outra colocação própria de que a escrita deste a havia desgastado em demasiado. Segundo Moser (2011) o livro havia sido escrito pelo hábito de se fazer literatura e esta necessidade de produzir literatura havia lhe gerado o desgaste, no entanto considerava uma importante experiência pois o conteúdo presente na sua narrativa também faria parte da realidade. A afirmação do desgaste em fazer literatura leve, também corrobora com a ideia do intenso trabalho que o autor precisa realizar para transformar seu material bruto, como é apresentado por Mannoni (1992).

Estando alienada ao texto que produziu, Clarice não poderia ser culpada por ter escrito indecências, a culpa seria do editor que lhe haviam encomendado e os quais só escreveu por

terem lhe surgido de modo irresistível. Este processo de se inocentar de condutas reprováveis, pois teriam sido motivadas por fatores externos, é vivido por grande parte das personagens dos contos de *A via crucis do corpo* (1999a). Dentre as quais, Ruth Algrave, que sucumbiu aos desejos da carne pois havia sido violada por um extraterrestre; Carla que era inocente por sua beleza; e Cidinha, que se faz de puta, mas “apenas” para escapar de um “curramento”. Todas inocentes de suas escolhas e condutas, pois a teriam feito por falta de escolha. E não seria esta a escolha mais verdadeira?

Ao retomarmos as colocações de Nunes (1987), de que as personagens de Clarice teriam suas personalidades fraturadas e divididas, por não contarem com o abrigo acolhedor da certeza de uma identidade, suas histórias são tecidas em direção a uma busca de si mesmas. Esse movimento de busca das personagens é apontado por Nunes (1987) como parte de uma literatura viva, capaz de aflorar afetos da sensibilidade humana que teriam sido suprimidos pela cultura. Logo, pode-se considerar que Clarice não está desimplicada desta condição feminina e os afetos que são trazidos à tona em sua escrita tem caráter também pessoal. E é buscando o transbordar destes afetos ligados à condição feminina que esta pesquisadora-leitora-analista ficcionaliza no encontro que se dá com a autora por meio de sua obra.

É importante ressaltar que, assim como dito por Sofio (2015), a eleição da questão feminina como aspecto a nortear o desenvolvimento deste trabalho não se dá sem que haja envolvimento de caráter subjetivo desta pesquisadora. É pelo justo encontro entre Luciana Donadeli e Clarice Lispector, podendo ser criada, talvez, uma Clarice Donadeli, que o feminino surge enquanto questão. Assim, como apontado por Mannoni (1992), a busca por compreender e elucidar uma obra, é empreendida como uma tentativa de escapar do arrebatamento que o pesquisador sofre durante sua leitura. Ainda que o leitor tenha o intuito de se colocar como analista diante da obra/paciente, este se encontra também no lugar de analisando perante a obra que o interpreta. Deste modo, é contundente admitir que é a partir das próprias questões, do

próprio incomodo e da própria angústia do não saber sobre o feminino que esta pesquisadora constrói a leitura junto à obra *A via crucis do corpo* (1999a).

A escrita de Clarice Lispector, é sentida por esta pesquisadora, assim como relatado por Kanaan (2002), como um jogo de seduzir e afastar o leitor. Do mesmo modo como a personagem Cidinha atraía e tentava repudiar os homens dos quais buscava um saber sobre si, Clarice se coloca ora próxima ao leitor, confidenciando-lhe sobre seu processo de escrita, ora repudiando sua opinião sobre a obra que pudesse surgir como crítica ou lhe causando horror diante do conteúdo escrito.

Esse movimento permite o surgimento da ilusão de que o texto detém um conhecimento que não quer dar ao leitor, e por isso este o deseja (Kanaan, 2002). Essa ilusão, que cria o mistério em torno da obra e da escritora, é corroborado por ela em uma afirmação já antes citada neste trabalho, de que por ser artista, sabia das coisas (Lispector, 1998, pg. 11). O saber detido por Clarice, assim como encenado por Cidinha no papel de puta, é sobre o ser mulher. A sua se desenvolve de modo a convidar o leitor para que experiencie junto com ela e suas personagens os diversos lugares e modos como o feminino pode se posicionar dentro de sua narrativa.

Esta relação com o outro em sua escrita é uma condição dada como necessária para que, segundo já apresentado pela pesquisa de Kanaan (2002), possa se estabelecer uma condição de pertencimento no processo de escrita da autora. Sendo sua escrita permeada por suas marcas pessoais e de sua história, Clarice é capaz de escutar a si mesma e escutar ao outro quando este entra em contato com ela por meio de sua obra, reconhecendo-se e se dando a conhecer, podendo assim pertencer a si mesma.

Ao tecer uma narrativa composta por suas próprias questões subjetivas, pois como já visto anteriormente em Kanaan (2002) toda escrita é auto/biográfica, Clarice denuncia não apenas questões ligadas à sua subjetividade, mas do lugar das mulheres da época em geral, que

mesmo na literatura tinham um lugar de grande repressão. Esta repressão levou a autora a encarar grandes críticas e até mesmo questionar a possibilidade de usar um pseudônimo masculino, no entanto, apoiada por seu editor, permite-se a liberdade de escrever enquanto mulher. Ainda que necessitando do aval de um homem para que possa discorrer sobre o feminino, Clarice assume sua coragem tímida e o faz.

Sua escrita, considerada transgressora, abordando a sexualidade feminina de modo cru, trazendo histórias que espantam e incomodam os leitores, não pode ser considerada de outra ordem que não seja a de uma escrita feminina, como observado por Neri (2005) e outros. As personagens de Clarice permitem que o leitor comece a se questionar sobre possibilidades de experimentar e viver o feminino de formas que eram pouco vistas (ou seriam recalçadas) na sociedade contemporânea ao livro e à autora.

Além de denunciar e expor o lugar de repressão que o feminino habitava, o desenvolvimento da narrativa de Clarice possibilita a desconstrução de identidades pré-estabelecidas socialmente para as mulheres de sua época. Enquanto as personagens experienciam a desconstrução, a busca e a reconstrução de suas identidades por diversas vezes, o leitor é posto a pensar sobre o enrijecimento das identidades sociais impostas às mulheres, como também à autora.

É possível, pela *via crucis* da autora em relação à sua escrita e a publicação do livro *A via crucis do corpo* (1999a) perceber que ela própria questiona seu papel enquanto mulher ao escrever: questiona-se sobre assinar o livro com seu próprio nome ou um nome masculino, seus conhecimentos acerca da sexualidade feminina e até mesmo seu lugar de mãe que escreve coisas que não gostaria que os filhos lessem. Clarice parece seguir o mesmo caminho tecido para as personagens de sua obra. Como apontado anteriormente no processo vivido pelas personagens Miss Algrave, Cidinha e Luísa/Carla, a autora Clarice também percebe como em crise o lugar que ocupava enquanto escritora-mulher-canonizada e tenta desconstruir essa identidade, perpassa

por uma nova (de pornográfica), que também descontrói em suas argumentações e mostrando sua habilidade literária em lidar com “lixo”, para ocupar um novo lugar. Mas que lugar é esse?

Por meio de sua escrita feminina, desconstrói discursos que buscavam dizer a verdade sobre ser mulher, situando-se para além de qualquer verdade sobre o feminino. Embora Clarice depara-se com sua própria dificuldade de escrever, enquanto mulher, sobre o “ser mulher”, esta dificuldade se dá pela incapacidade de delimitar “mulher” sobre um signo único, já abordado por André (1989) ao explicar a teoria lacaniana sobre o feminino.

Utilizando-se do recurso de uma pluralidade de vozes femininas, que estão sempre no movimento de desconstruir e reinventar-se, esse passa a ser o novo lugar de mulher ocupado pela escritora: de mulheres plurais, dotadas de potência criativa. Assim não há mais “a mulher Clarice”, mas UMA mulher Clarice, que se faz conhecer por diversos nomes e diversos afetos. Uma Clarice, que surge no encontro desta pesquisadora com seu livro e sua história, sendo esta a “uma Clarice” dentre as muitas que podem ser encontradas pelo encontro de cada leitor com cada uma de suas personagens.

Essa condição de poder ser inventada e reinventada, estado de permanente criação como um dos destinos do feminino apontados por André (1989), culmina em uma frase escrita pela autora já no final de seu conto que encerra o livro *A via crucis do corpo* (1999a): “Ela era obrigada a ser penosamente ela mesma” (p.78). Ser, mesmo que penosamente, uma mulher. Sem um significante que possa delimitá-la de uni-la à um clã, exigindo de si mesma que, para não sucumbir ao que lhe é imposto, necessite se reinventar constantemente. Até que este estado não lhe seja mais sofrível e, mesmo depois de tanto esforço para construí-lo, possa encerrar seu livro com a mais banal das constatações: “Parece que vai chover” (p.79), como quem diz que, no fim, a chuva volta para permitir que novas construções-ficções-verdades possam florescer.

## 9. REFERÊNCIAS

- André, S. (1989) *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bleichmar, E. D. (1988) *O feminismo espontâneo da histeria*. Porto Alegre: Artes médicas.
- Chnaiderman, M. (1989) Literatura e Psicanálise. In: *Ensaio de Psicanálise e semiótica*. (13-34) São Paulo: Escuta.
- Enedino, W. C & Menezes, A. R. S. (2015) "Que fale a que vai morrer": a configuração da subalternidade na dramaturgia de Clarice Lispector. *Anuário Literário*. vol 20. n. 1. Florianópolis (128-146).
- Fédida, P. (1989). Comunicação, transferência e contratransferência. In: *Modalidades da comunicação na transferência e momentos críticos da contratransferência*. (93-123) São Paulo: Escuta, 1989.
- Ferreira, L. M. (2011) O desejo feminino na narrativa de Clarice Lispector. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, 2011.
- Freud, S. (2006) Escritores criativos e devaneios. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. IX .Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obra original publicada em 1908[1907]).
- Freud, S. (2006) Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX .Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obra original publicada em 1925).
- Freud, S. (2006) Sexualidade feminina. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI .Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obra original publicada em 1931).
- Freud, S. (2006) Conferência XXXIII: Feminilidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XX .Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Obra original publicada em 1933[1932]).
- Furtado, M. S. A. (2009). *Os Caminhos da Feminilidade em Preciosidade, de Clarice Lispector*. Revista Mal-estar e Subjetividade – Fortaleza – Vol. IX – Nº 3 – p. 983-1004 – set/2009
- Herrmann, F. (1999a). Psicanálise, ciência e ficção. In: *A psique e o eu*. São Paulo: Hepsyché.
- Herrmann, F. (1999b). *O que é Psicanálise para iniciantes ou não*. São Paulo: Editora Psique.
- Herrmann, F. (2001). *Clínica Psicanalítica: a arte da interpretação*. São Paulo: Casa do psicólogo.
- Kanaan D. A-B (2002), *Escuta e subjetivação: escritura de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo

- Kehl, M. R. (2001) “Minha vida daria um romance”. In Bertucci, G (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. (57-89) Rio de Janeiro: Imago. DOI: 10.28998/0103-6858.2001n27p55-86
- Leite, S. (2013) Amor: Um conto divisor de águas
- Leite, S. (2013) *Amor: Um conto divisor de águas nos discursos femininos*. Caderno Espaço Feminino - Uberlândia-MG - v. 27, n. 1 - Jan/Jun. 2014
- Lispector, C. (1997). *Programa Panorama*. São Paulo: TV Cultura. Entrevista concedida a Júlio Lerner, exibido em 01 fev.1997. Acessado por mídia digital tipo Digital Video Disk (DVD).
- Lispector, C. (1999a). *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, C. (1999b). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Mannoni, O. (1992) Poesia e Psicanálise. In: *Um espanto tão intenso: A vergonha, o riso, a morte*. (25-51) Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Marcos, C. A estética do sopro em Clarice Lispector: um certo destino do feminino. *Psicologia em Revista*. Belo Horizonte - v. 12 - n. 19 - p. 90-91 - jun. 2006.
- Moser, B. (2013) *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Nascimento, E. (2012). *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Neri, R. (2005) Clarice e Duras: a estética como subversão dos discursos de verdade sobre a mulher. *A psicanálise e o feminino: um horizonte na modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. (p. 223-264)
- Nunes, B. (1987). A paixão de Clarice Lispector. In Cardoso, S. (Org.). *Os sentidos da paixão*. (269-281). São Paulo: Companhia das letras.
- Palomino, M. A. S. (2013). Cristina Peri Rossi lee a Clarice Lispector: Discurso introspectivo y los limites naturalizados de la “escritura feminina”. *Acta Literaria*. 46, I Sem. 2013 (p. 69-84)
- Poli, M. C. (2009) Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. *Revista Psico*, Porto Alegre, PUCRS, v. 40, n. 4, pp. 438-442, out./dez. 2009
- Silva, P. L. (2014). *O corpo e suas cruéis exigências em A via crucis do corpo, de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil.
- Silva, R. O. (2007). *Figurações grotescas da intimidade*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.
- Sofio, Fernanda. (2015) *Literacura: Psicanálise como forma literária*. São Paulo: Fap-Unifesp.

Veado, Y. S. N. (2013) Um sopro de vida, uma escrita feminina. *Reverso*. Belo Horizonte. Ano 35. n. 66. p. 65 – 70. Dez. 2013

Waldman, B. (1992) *Clarice Lispector – A Paixão segundo C. L.* São Paulo: Editora Escuta.

## 9. APÊNDICE I

### Obras publicadas de Clarice Lispector

Romances:

Perto do Coração Selvagem (1943);

O Lustre (1946)

A Cidade Sitiada (1949)

A Maçã no Escuro (1961)

A Paixão segundo G.H. (1964)

Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres (1969)

Água Viva (1973)

Um Sopro de Vida - pulsações (1978)

Novela:

A hora da estrela (1977)

Contos:

Alguns contos (1952)

Laços de família (1960)

A legião estrangeira (1964)

Felicidade clandestina (1971)

A imitação da rosa (1973)

A via crucis do corpo (1974)

Onde estivestes de noite? (1974)

A bela e a fera (1979)

Correspondência:

Cartas perto do coração (2001) – Org. Fernando Sabino

Correspondência - Clarice Lispector (2002) – Org. Teresa Cristina M. Ferreira

Crônicas:

Visão do esplendor - Impressões leves (1975)

Para não esquecer (1978) - contos inicialmente publicados em Laços de família.

A descoberta do mundo (1984)

Entrevistas:

De corpo inteiro (1975)

Literatura infantil:

O mistério do coelho pensante (1967) - Escrito em inglês e traduzido por Clarice

A mulher que matou os peixes (1968)

A vida íntima de Laura (1974)

Quase de verdade (1978)

Como nasceram as estrelas (1987)

Antologias:

Seleção de Clarice Lispector (1975) - Organização de Renato Cordeiro Gomes

Clarice Lispector (1981) - Organização de Benjamin Abdala Jr. e Samira Y. Campedelli

O primeiro beijo & outros contos, de Clarice Lispector (1991)

Os melhores contos de Clarice Lispector (2001) - Organização de Walnice N. Galvão

Aprendendo a viver (2004)