

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP**

Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira

Rapariga diante do espelho: o devaneio em Clarice Lispector

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Daniel Vladimir Tapia Lira de Siqueira

Rapariga diante do espelho: o devaneio em Clarice Lispector

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin

São Paulo

2015

Banca Examinadora

A minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Vera Bastazin, pela acolhida generosa, paciência, profícua e valiosa orientação.

Às professoras que integraram a Banca de Qualificação: Profa. Olga de Sá (FATEA) e Profa. Dra. Cleusa Rios Passos pelas importantes contribuições.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pela importante contribuição na elaboração do projeto e na orientação do trabalho que resultou no capítulo sobre Literatura e Psicanálise.

À Profa. Dra. Beth Brait, pela colaboração e sugestões que resultaram no capítulo sobre a Figurabilidade.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelo exemplo de pesquisadores e mestres.

A minha mãe, cujo apoio foi importante para finalização desta etapa.

A minha irmã Elaine, pelo apoio, carinho e leitura atenta.

Ao Celso Henrique, pelo apoio, ajuda e motivação.

Aos amigos, Martha, Érica, Cristine, Paulo e Octávio, pelo apoio, torcida e incentivo.

Aos colegas do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, Maria Alcilene, Damásio, Ana Paula, Maria Lúcia e, em especial, Ewerton, pela camaradagem e troca de conhecimentos e experiências.

À secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, Ana Albertina, pelos conselhos, paciência e atenção.

À CAPES, pela concessão da bolsa.



Pablo Picasso (1881–1973). **Mulher diante do espelho** (Paris 1932. Óleo sobre tela, 162.3 x 130.2 cm). Museu de Arte Moderna – MOMA, Nova York.

SIQUEIRA, Daniel Vladimir Tapia Lira de. **Rapariga diante do espelho:** devaneio em Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015. 100f.

RESUMO

A pesquisa elege o conto de Clarice Lispector, *Devaneio e embriaguez duma rapariga*, como *corpus* de investigação, buscando averiguar possíveis correspondências entre *fluxo de consciência* e *devaneio*, conceitos pertencentes, respectivamente à literatura e à psicanálise. O objetivo é investigar aspectos comuns na conceituação das duas áreas de conhecimento, destacando contribuições para uma leitura enriquecedora do texto. A autora é reconhecida por sua maestria no uso do fluxo de consciência, que é utilizado como recurso narrativo para a construção do conto, assim como o devaneio, como já assinala o próprio título. Nossa motivação inicial foi o questionamento: o *fluxo de consciência*, no conto de Clarice Lispector, seria um procedimento construtor do que, em psicanálise, se denomina *devaneio*? Com o objetivo de responder a indagação, busca-se apreender as fantasias estruturadoras do devaneio e formula-se a hipótese de que esta seja uma das formas de expressão do fluxo de consciência. Assim, recorre-se aos métodos analítico e comparativo, adotando como procedimento a investigação e análise da fortuna crítica e das obras teóricas que contextualizam a questão do devaneio e do fluxo de consciência. Além disso, investiga-se a maneira como se dá a construção do devaneio no conto clariciano e o efeito que tal recurso confere à narrativa. Conclui-se que o conceito literário de fluxo de consciência engloba o psicanalítico de devaneio. A partir da análise, constata-se que a personagem recorre ao sonhar acordada como fuga de uma realidade frustrante. Desse modo, utilizando-nos também da concepção psicanalítica de figurabilidade constatamos que a escritora tem um apreço especial pelas artes visuais e isto se faz presente de forma marcante em sua escrita.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Teoria Literária e Psicanálise; Fluxo de Consciência; Devaneio; Figurabilidade.

SIQUEIRA, Daniel Vladimir Tapia Lira. Girl before the mirror: daydreaming in Clarice Lispector. Master's Degree dissertation. Program of Post-Graduate Studies on Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil. 2015. 100f.

Abstract

The study elects the short story by Clarice Lispector, *Devaneio e embriaguez duma rapariga* as the corpus of the research, to explore possible correspondence between *stream of consciousness* and *daydreaming*, concepts belonging respectively to literature and psychoanalysis. The aim is to investigate similarities in conceptualizing the two areas of knowledge, highlighting contributions to an enriching reading of the text. The author is known for his mastery in the use of stream of consciousness, which is used as narrative resource for the construction of the short story, as well as the daydreaming, as its title indicates. The initial motivation is the question: the stream of consciousness in the Clarice Lispector's short story would be a constructor procedure which in psychoanalysis is called daydreaming? In order to answer the question, we seek to grasp the structuring fantasies of daydreaming and formulated the hypothesis that this is a form of expression of the stream of consciousness. Therefore, it resorts to the analytical and comparative methods, adopting as procedure to research and to analysis the critical fortune and theoretical works that contextualize the issue of daydreaming and the stream of consciousness. Also, it investigates the way in which is the construction of daydreaming in Clarice's short story and the effect that this feature gives the narrative. The conclusion is that the literary concept of stream of consciousness includes the psychoanalytic concept of daydream. According to the analysis, it seems that the character uses to daydream as escape from a frustrating reality. Thus, using the psychoanalytical concept of figurability also it was also concluded that the writer has a special appreciation for the visual arts and this is present markedly in her writing.

Keywords: Clarice Lispector; Literary Theory and Psychoanalysis; stream of consciousness; reverie; figurability.

Nem tudo que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que é também um prazer. Pois nem tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos.

Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. O BINÔMIO: LITERATURA E PSICANÁLISE	20
1. 1. FLUXO DE CONSCIÊNCIA E DEVANEIO	36
II. DEVANEIO NA FICÇÃO	44
2.1. DEVANEIO DE MARIA QUITÉRIA	47
2.2. FIGURABILIDADE NO CONTO	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa elege o conto de Clarice Lispector, *Devaneio e embriaguez duma rapariga*, como corpus de investigação, buscando averiguar possíveis correspondências entre o conceito literário de *fluxo de consciência* e o que se entende por *devaneio* nos estudos da psicanálise. O nosso objetivo principal é investigar aspectos comuns na conceituação nas duas áreas de conhecimento, destacando possíveis contribuições para uma leitura do conto em referência.

A importância de Clarice Lispector, no âmbito da Literatura Brasileira é incontestável, haja vista os inúmeros artigos, teses, dissertações, enfim, estudos dos mais diferentes níveis sobre sua obra, assim como os vários trabalhos biográficos já publicados sobre a autora. Sua arte renovou a forma narrativa no cenário nacional. Clarice soube, como ninguém, fazer uso do fluxo de consciência, além de ter adicionado poesia a sua prosa. Ainda hoje, anos após sua morte, a escritora angaria uma legião de fãs, não só em território nacional, mas também estrangeiro. Um exemplo é a crítica francesa, Helene Cixous, que encontrou, na obra de Clarice, terreno fértil para explorar o que chamou de *escrita feminina*. A ensaísta Laura Pirott-Quintero explica o que foi este conceito:

Na década de 70, a crítica francesa introduziu sua provocativa e polêmica noção de *écriture féminine* [escrita feminina], através da qual encorajou feministas e críticos literários, em geral, a considerar o papel da linguagem e da escrita como local para dismantlar as estruturas patriarcais de dominação nas áreas social, política e linguística.¹ (PIROTT-QUINTERO, 2011, tradução nossa).

Cixous (apud, MOSER, 2009, p. 13) não poupou elogios à escritora brasileira, comparando-a a grandes nomes da literatura universal. Para a estudiosa francesa, Clarice teria sido Kafka, se esse fosse uma mulher; ou

¹ In the 1970's, French critic Hélène Cixous introduced her provocative and polemical notion of *écriture féminine*, through which she encouraged feminists and literary critics, in general, to consider the role of language and writing as sites for dismantling patriarchal structures of domination in the social, political and linguistic fields.

Rilke, se esse fosse uma judia brasileira, nascida na Ucrânia; ou ainda Rimbaud, se esse fosse mãe e tivesse chegado aos cinquenta; ou ainda Heidegger, se esse deixasse de ser alemão. Outro estrangeiro apaixonado pela autora foi seu biógrafo norte-americano, Benjamin Moser, que realizou pesquisa de destaque sobre Clarice.

Quando surgiu, nos anos 40, Clarice causou comoção entre críticos e leitores. Sobre os seus primeiros contos, reunidos em 1960, na coletânea **Laços de Família**, Érico Veríssimo, em carta dirigida à autora, fez o seguinte elogio: “[...] é a mais importante coleção de histórias publicadas neste país na era pós-machadiana.” (apud GOTLIB, 2009, p. 292). Já Fernando Sabino, também em correspondência com Clarice, afirma: “você fez oito contos como ninguém nem longinquamente conseguiu fazer no Brasil... [o livro] seria exata, sincera, indiscutível e até humildemente o melhor livro de contos já publicado no Brasil” (2001, p. 124). Na apresentação da coletânea, o estudioso Roberto Corrêa dos Santos comenta que a obra estaria entre as melhores da produção contística e ficcional brasileira: “Com esse conjunto de contos [Lispector] elevou a narrativa literária curta, bem como toda arte da escrita imaginativa, que só raras vezes foi atingida no Brasil.” (apud LISPECTOR, 1990, p. 5). Ainda hoje ela causa assombro, tanto aos que tomam contato pela primeira vez com sua obra, quanto aos seus leitores cativos. Daí talvez os inúmeros estudos sobre sua prosa, traduções e produções infantis.

A estudiosa clariciana, Yudith Rosenbaum, afirma que sua obra ainda hoje é inclassificável:

[...] a mulher e a escritora Clarice Lispector resiste a todas as tentativas de enquadramentos, classificações ou definições. O que ela pensava da vida talvez pudesse estender-se a sua própria pessoa: “O mundo me parece uma coisa vasta e sem síntese possível”. (2002, p. 8-9).

Antônio Cândido, com sua sensibilidade ímpar, no artigo “No Raiar de Clarice Lispector”, detectou, já no primeiro romance publicado, a grandeza de Clarice:

Com efeito, este romance [**Perto do Coração Selvagem**] é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestre a domínios pouco explorados, forçando-a adaptar-se

a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, *capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos mais retorcidos da mente*. (1977, p. 127, grifos nossos).

A motivação nascida na leitura da obra de Lispector e acrescida pela crítica sempre entusiástica, levou-nos a selecionar o binômio literatura e psicanálise, buscando, como já foi dito, possíveis correlações entre fluxo de consciência e devaneio. Em relação ao devaneio, entendido como fantasia (fruto da imaginação), ele ocorre durante a vida desperta; nele não se experimenta ou alucina algo, mas imagina-se. Quem devaneia está consciente de que está projetando sua imaginação para fora da realidade. O devaneio é uma das manifestações da imaginação que começa a acontecer próximo da puberdade e continua na vida adulta. Algumas pessoas ultrapassam a fase do devanear, outras continuam a fazê-lo até o fim da vida. Diferente do sonho, no devaneio é mais fácil rastrear o que o desencadeou. Quem devaneia encontra respostas para as suas ambições e desejos eróticos. A produção contística de Clarice propõe o tema do devaneio em momentos diversos de sua criação.

Como motivação propulsora para nossa pesquisa, partimos da seguinte indagação: o *fluxo de consciência* nos contos de Clarice Lispector seria um procedimento construtor do que, em psicanálise, se denomina *devaneio*? Com o objetivo de responder à indagação, buscamos apreender as fantasias estruturadoras do devaneio e formulamos a hipótese de que seja uma das formas de expressão do fluxo de consciência.

Em relação ao estado atual da questão, constatamos, pelo levantamento realizado, que não existe nenhum estudo sobre o devaneio em Clarice Lispector. Contudo, em relação ao fluxo de consciência, encontramos alguns trabalhos, como a tese de Alexandre Nascimento Mograbi, intitulada **A Travessia dos Homens de Autran Dourado nas Ondas do Fluxo de consciência**, defendida em 2006, no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Neste trabalho, o autor estuda a obra **A Barca dos Homens**, de Autran Dourado, estendendo-se à análise comparativa de textos de Clarice Lispector.

Outro trabalho encontrado é a tese de doutorado de Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor, **No Limiar do Vazio (À Beira de Clarice): tessituras do poético, modos de contar, formas de pensar literatura e cinema**, defendida na

Universidade Fluminense, em 2006. A autora analisa as narrativas cinematográficas contemporâneas brasileiras a partir do diálogo com uma *teoria do poético*, inscrita em **Água Viva**, de Clarice Lispector. Segundo Soutto Mayor, na obra de Clarice, o poético se organiza ao redor de quatro temas centrais: o entrecruzamento das linguagens artísticas; o imbricamento entre as dimensões de tempo; a conexão do homem e o cosmo; e a relação entre o narrador e o texto.

Em nosso levantamento, destacamos ainda o livro de Daniela Mercedes Kahn, **A Via Crucis do Outro**, identidade e alteridade em Clarice Lispector (2000). O confronto com o *outro*, segundo a autora, acontece devido a uma posição narcisista, na qual há uma dificuldade de diferenciar o eu/outro. Dentre as facetas que Kahn assinala, interessa-nos a de identidade/alteridade figural “que aparece diretamente na relação entre personagens, ou então nas relações que o próprio narrador, como personagem de ficção, estabelece com o elenco, com o autor e com o leitor.” (2000, p. 20).

Yudith Rosenbaum, professora e crítica literária, em seu livro, **Metamorfoses do Mal**, uma leitura de Clarice Lispector (2006), faz um estudo sobre a questão do mal, que despertou nosso interesse pela forma como Rosenbaum recorre à psicanálise:

[...] o fio condutor do estudo é claro: surpreender, a partir do instrumental psicanalítico, um discurso clariciano do mal como potência iniludível na trajetória existencial. A estilística e a psicanálise deverão caminhar juntas, vislumbrando os movimentos da linguagem e desvendando a humanidade nela representada. (2006, p. 25).

Nessa perspectiva, sempre ampliando horizontes, Clarice estabeleceu também diálogos com o contexto histórico e cultural de sua época, enfatizando que a literatura não pode ser vista isoladamente. A arte moderna e, em especial, as artes visuais rompem com a perspectiva tradicional clássica. A descoberta da fotografia faz com que a tela, por exemplo, perca sua função de retrato do real. Cada vez mais, os artistas se preocupam em expressar a sua visão pessoal de mundo e do belo. Esse processo tem consequências também na ficção, que gradativamente rompe com os conceitos de espaço e tempo.

Assim, a arte coloca em cheque o mundo representado pelo realismo, o mundo governado pelo empírico das *aparências* e dos sentidos. Instaure-se uma atitude de desvelamento deste modo de apreensão; atitude tomada já há algum tempo pela filosofia e pela ciência. O que é novo na arte moderna é a postura de incorporar esta relatividade à estrutura da obra.

Na criação literária, um problema que se coloca é a noção de tempo. A consciência do ser humano não é um acúmulo de frações de segundos; a cada fração de tempo, incorporamos o momento anterior. Nossa consciência é um todo, capaz de trazer o passado; não só o *aqui* e o *agora*, mas também de projetar o futuro, na sua potencialidade.

A noção de tempo perde a sua estabilidade quando a narrativa inclui o que se denominou *fluxo de consciência*. O tempo aqui não é mais cronológico, mas um encadeamento particular do pensamento. Como consequência, a lei de causa e efeito passa por uma revisão.

Quando Clarice recorre ao fluxo de consciência, observa-se, numa leitura mais atenta, que narrador e personagem se confundem. Não sabemos se a fala é de um ou de outro. Na narrativa tradicional, o narrador ocupa uma posição de quem observa os fatos a certa distância. Ao incorporar o fluxo de consciência, esta perspectiva se perde. O ponto de vista do narrador passa a se constituir a partir dos pensamentos da personagem.

O fluxo de consciência, como objeto de estudo da crítica literária, é, algumas vezes, compreendido como *monólogo interior*. O narrador desaparece, ao se plasmar na personagem, mediando a relação com o leitor na expressão do próprio pensamento da personagem. O monólogo interior é marcado pelo uso do discurso indireto livre.

O estudioso norte-americano Norman Friedman sistematizou o foco narrativo na ficção. Friedman, discutindo a questão da verossimilhança, argumenta que, quando um autor fala sobre a vida e a fortuna “[...] de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença.” (2002, p. 169). A fim de solucionar este problema, uma das estratégias adotadas em literatura é contar a história a partir de uma das personagens. A esse foco narrativo, ele denominou de *onisciência seletiva*. Essa é a estratégia adotada por Clarice, em especial no conto estudado. Nesse modo de narrar, não há alguém que conta a história; aquele que narra como

que inexistente e a história chega ao leitor por meio dos pensamentos e impressões da personagem. De acordo com Friedman:

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (*cena*), em vez de serem resumidos pelo narrador (*panorama*). (2002, p. 170, grifos do autor).

Retomando a questão do devaneio, vamos recorrer à psicologia e, mais especificamente, à psicanálise a fim de compreender melhor este fenômeno psíquico. Seu fundador, Sigmund Freud, foi um leitor exemplar. Ao longo de seus escritos teóricos e técnicos, ele sempre fez referências aos principais escritores da literatura universal. Freud foi o pioneiro na análise de uma obra literária, utilizando o instrumental teórico da Psicanálise, em seu ensaio: *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907).

Todavia o uso da psicanálise fora do contexto da clínica, como é o caso de nossa pesquisa, exige algumas considerações. Duas críticas literárias e professoras de Literatura que há algum tempo se dedicam ao recurso do viés psicanalítico para os estudos literários, Cleusa Pinheiros Rios Passos e Yudit Rosenbaum nos ajudam a mostrar a importância dessa escolha. Passos esclarece que o uso que ela faz da psicanálise é para ampliar a apreciação da obra, que ela denomina de **subsídio**.

Já Rosenbaum, em seu estudo sobre a obra de Clarice Lispector, escolhe o *sadismo* como **eixo iluminador**, que, sob o viés psicanalítico, estaria presente na constituição da gênese do eu. Rosenbaum justifica essa escolha da seguinte maneira:

Tanto a autora [Clarice Lispector] quanto a psicanálise buscam desmascarar as forças inconscientes que movimentam o homem em suas relações com o mundo, desvelando, pelas vicissitudes do desejo, nossas pulsões primordiais. Dentre essas pulsões, pretende-se priorizar o sadismo em suas várias manifestações, da perversidade à ironia, da inveja à destrutividade, tendo como hipótese principal desse estudo a emergência do mal como força mobilizadora do enredo, potência destruidora das estruturas acomodadas e conservadoras. *Thanatossurge*, então, como movimento disruptivo que lança as personagens para um confronto com o

mundo, denunciando em cada uma delas a ameaça de estagnação. (1999, p. 19-20).

Com relação ao devaneio, o que diz a psicanálise? Segundo este método de investigação², ou melhor, método de pesquisa, haveria uma semelhança entre os processos psíquicos observados no sonho e no devaneio. Ambos seriam realizações de desejos e compartilharam dos mesmos mecanismos de formação em sua gênese.

Já os escritores, ao contrário das demais pessoas, não apenas teriam a habilidade de expressar os seus devaneios, como também de despertar o prazer nos leitores. Aí entraria o talento, pois eles são capazes de diminuir ou dissimular aquilo que lhes seria mais íntimo e, através da arte, ofereceriam àqueles que o leem um prazer estético.

Retomando a questão da inclusão do fluxo de consciência na criação literária, podemos observar que este recurso literário, presente no conto *Devaneio e embriaguez duma rapariga*, acirra mais a fusão entre personagem e narrador. Como consequência, a personagem de ficção é desmascarada: “O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar, encontramos a visão microscópica e por isso não perspectívica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas”. (ROSENFELD, 1976, p. 86). Assim, o narrador e a personagem se confundem, ou até mesmo se fundem:

[...] o narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas: não as inventa. Os mecanismos psíquicos são os mesmos em todos os seres humanos: ele mesmo os vive. Não descreve a psicologia individual de Fulano e Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador no monólogo interior. (ROSENFELD, 1976, p. 93).

²A questão da Psicanálise ser classificada como ciência é polêmica. Contudo a psicanalista e professora Camila Pedral Sampaio defende a sua inclusão nesta categoria, argumentando: “ao proclamar-se científica, não arredando o pé do terreno da ciência e do debate com as ciências, a psicanálise pode exercer uma função importante no alargamento do conceito do que seja ciência (conceito que se restringiu e apertou com a aproximação entre ciências humanas e positivismo) e do que seja considerado conhecimento verdadeiro e legítimo.” (SAMPAIO, 2006, p. 247).

Assim, a fim de responder a nossa indagação, recorreremos aos métodos analítico e comparativo e adotamos como procedimento a investigação e análise da fortuna crítica e das obras teóricas que contextualizam a questão do devaneio e do fluxo de consciência. Além disso, estudamos a maneira como se dá a construção do devaneio no conto clariciano e o efeito que tal recurso confere à narrativa.

Em termos estruturais, esta dissertação está dividida em duas partes. A primeira se compõe de dois subitens. No primeiro, “O Binômio: Literatura e Psicanálise”, discutimos a relação entre estes dois campos do saber. O intuito inicial é o de contextualizar a escolha da abordagem psicanalítica na pesquisa. Porém, acabamos estabelecendo um diálogo entre os dois campos e suas inter-relações. No segundo, “Fluxo de consciência e devaneio”, focamos as conceituações teóricas necessárias: *fluxo de consciência*, (na Teoria Literária); e *devaneio*, (na Psicanálise). A seguir, buscamos, através de uma confrontação, os pontos comuns, assim como as divergências entre essas duas vertentes teóricas.

A segunda parte está dividida também em dois subitens. No primeiro, “Devaneio na ficção”, explicamos como o devaneio (sonho diurno) pode ser interpretado, utilizando como referência a técnica da interpretação dos sonhos. Esclarecemos ainda como se poderia aplicar esta técnica, desenvolvida para o uso em uma seção de psicanálise num consultório, para a análise de devaneios da ficção. No segundo, “Devaneio de Maria Quitéria”, realizamos a análise dos momentos de devaneio da protagonista do conto, utilizando a técnica proposta para análise de um sonho diurno na criação literária. No terceiro, “Figurabilidade no conto”, a partir do conceito de *figurabilidade*, em psicanálise – que consiste na representação dos pensamentos nos sonhos através de imagens – estudamos como Clarice Lispector (re) cria essas imagens por meio dos momentos de devaneio da personagem. Realizamos, nesse momento, um paralelo com as artes plásticas.

Nas “Considerações finais”, apresentamos uma retomada geral de nossos propósitos de pesquisa, indicando o avanço de nossas reflexões, assim como os resultados atingidos. Assim, constatamos que o fluxo de consciência é uma estratégia narrativa que incorpora o devaneio. Como técnica de composição textual, o fluxo de consciência, ao expor os pensamentos e

sentimentos da personagem, possibilita que o inconsciente aflore. Dentre as manifestações do inconsciente, o devaneio, ou sonho diurno é uma de suas realizações. Para a análise deste fenômeno, no conto, houve a necessidade de adequar a técnica usada no consultório pelo psicanalista. Observamos que ao sonhar acordado, quem devaneia cria imagens mentais. Este processo denomina-se figurabilidade e, é explorado por Clarice para criar imagens visuais sofisticadas. Nesta linha de observação, estabelecemos um possível paralelo entre estas criações e as técnicas de composição utilizadas pelos pintores do Modernismo. Concluindo nossas análises pelo viés psicanalítico, destacamos que o enfoque proposto traz uma ampliação de perspectiva, colocando em relevo aspectos relacionados ao prazer e ao desprazer no texto, de forma a se obter uma melhor compreensão do sofrimento de uma personagem - abordagem que, por sua vez, ainda se abre para uma outra questão, qual seja, a reflexão sobre a opressão social, o que já seria uma nova proposta de pesquisa.

I. O BINÔMIO LITERATURA E PSICANÁLISE

A Psicanálise se beneficiou muito com a Literatura, já que essa é bem anterior à teoria freudiana. Conta-se que, uma vez, quando perguntado sobre quais haviam sido seus mestres, Freud respondeu com um gesto indicando a prateleira de sua biblioteca onde se encontravam as obras primas da literatura universal. (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 16). Freud denomina os escritores de *poetas* e a eles se refere como os verdadeiros conhecedores da alma humana. Em seu ensaio, *Delírios e sonhos na **Gradiva** de Jensen* (1907), Freud os compara aos psiquiatras:

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica (1987b, p. 152).

Uma vez constatado que a literatura tenha contribuído com a psicanálise, levantamos, num movimento inverso, as seguintes questões:

- Como os estudos literários têm empregado a crítica psicanalítica na análise e interpretação da obra de Clarice Lispector?
- Até que ponto o viés psicanalítico pode responder a algumas das indagações propostas pela obra de Clarice Lispector?

Inicialmente, vamos investigar como têm sido as relações entre estas duas áreas do saber. O uso da Psicanálise como instrumento para a análise de uma obra literária foi feito pela primeira vez pelo próprio Freud, conforme ensaio já citado que se tornou objeto polêmico para a crítica. Como *Delírios e sonhos na **Gradiva** de Jensen* é de 1907, época, em que a Psicanálise ainda

era uma novidade, apontam que Freud estava tentando *vender seu peixe*, mostrando que a sua teoria seria útil para a compreensão de outros campos do saber, neste caso, o da Literatura. Todavia, este não é o único trabalho no qual utiliza sua teoria para buscar a compreensão da arte escrita. Aliás, Freud escreveu não só sobre obras literárias específicas, mas também sobre artistas, obras de artes plásticas, fenômenos literários, como em: **Escritores Criativos e Devaneios** (1908); **Leonardo da Vinci e uma Recordação de sua Infância** (1910); **O Tema dos Três Escrutínios** (1913); **O Moisés de Michelangelo** (1914); **Alguns Tipos Característicos Encontrados no Trabalho Psicanalítico** (1916); **Uma lembrança de Infância de “Dichtungund Wahrheit”** (1917); **O Estranho** (1919); e **Dostoievski e o Parricídio** (1928).

Além dessas obras, Freud recorre com frequência à Literatura para exemplificar ou fundamentar suas teorias.³ Talvez *fundamentar* não seja o termo mais apropriado, pois Freud não usa a Literatura para *fundamentar* a Psicanálise, mas para assinalar que encontramos na Literatura o mesmo que a Psicanálise encontra, porém de outra maneira. O artista (escritor) nos traz conteúdos inconscientes já revelados e trabalhados por meio de formulações estético-literárias, enquanto que a Psicanálise deverá encontrar estes conteúdos por meio de uma análise que leva em conta a dinâmica do inconsciente e as leis que a fazem operar.

Em seu ensaio sobre a **Gradiva**, o fundador da Psicanálise discute mais aprofundadamente a questão:

Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método. A concordância entre nossos resultados parece garantir que ambos trabalhamos corretamente. Nosso processo consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de poder deduzir e mostrar suas leis. Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente. Desse modo, experimenta a partir de si mesmo o

³ De acordo com Freud, isto se deve ao fato de que “[...] os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.” (1987b, p.18).

que aprendemos de outros: as leis a que as atividades do inconsciente devem obedecer. Mas ele não precisa expor essas leis, nem dar-se claramente conta delas; como resultado da tolerância de sua inteligência, elas se incorporam à sua criação. Descobriremos essas leis pela análise de sua obra, da mesma forma que as encontramos em casos de doenças reais. A conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendemos com o mesmo erro o inconsciente, ou o compreendemos com igual acerto. (FREUD, 1987b, p. 83-4).

Apesar das contribuições de Freud, pode-se questionar a validade da aproximação entre Psicanálise e Literatura. De acordo com Bellemin-Nöel, os escritores falam sobre coisas que de fato não têm plena consciência, com isto, ele quer dizer que, mesmo na Literatura, há a presença do inconsciente: “As palavras de todos os dias reunidas de uma certa maneira adquirem o poder de sugerir o imprevisível, o desconhecido; e os escritores são homens que, escrevendo, falam, sem o saberem, de coisas que ‘eles literalmente não sabem.’ O poema sabe mais que o poeta.” (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 12-3).

Uma vez que a Psicanálise traz uma teoria que intenta conhecer o inconsciente, somos levados a aproximar Psicanálise e Literatura, “*até confundi-las*” (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 13, grifos nossos). Salienta-se que a Psicanálise intervém onde quer que ocorra a imaginação. Como a obra literária é obra e atividade do ser humano, a teoria freudiana serviria para auxiliar a ler “*aquilo que ela diz sem revelar, porque o ignora*” (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 19, grifos do autor).

A rigor, a Psicanálise não fala sobre *indivíduos*, pois sua maior contribuição é mostrar a *divisibilidade* do ser humano enquanto sujeito da consciência e sujeito do inconsciente, ou melhor, sujeito do enunciado e sujeito da enunciação⁴. Isto é justamente o que possibilita uma análise do texto literário, mesmo estando ele fora da clínica e da relação transferencial⁵ que autoriza as interpretações.

⁴ A este respeito o psicanalista Luciano Elia esclarece que se trata de uma antinomia da psicanálise que Lacan extraiu da área da Linguística a fim de: “[...] lançar algumas luzes sobre a experiência psicanalítica – que é a dualidade *enunciado e enunciação*, que define duas posições bastante distintas do *sujeito* – o *sujeito do enunciado* e o *sujeito da enunciação*, do ato de enunciar, que, para nós, psicanalistas, situa-se no nível inconsciente, e é o lugar do *desejo do sujeito* veiculado na mensagem proferida pelo sujeito do enunciado, que no entanto o desconhece radicalmente.” (2005, p. 1, grifos do autor).

⁵ Transferência é definida pelo **Vocabulário de Psicanálise** como: “[...] processo pelo qual os desejos inconscientes se atualizam sobre determinados objetos no quadro de um certo tipo de relação estabelecida com eles e, eminentemente, no quadro da relação analítica.” (LAPLANCHE, 1991, p. 514).

Fala e escrita, sendo manifestações subjetivas, ao mesmo tempo singulares e universais – já que não existe sujeito humano fora da cultura⁶ – podem ser pensadas inclusive segundo as categorias propostas pela Psicanálise, que abre então o texto para a interpretação.

Bellemin-Nöel indica ainda que a aproximação entre Psicanálise e Literatura se justifica na maneira como ambas *leem* o homem. Ambas tentam interpretar o homem no seu dia-a-dia, assim como seu destino na História. Assemelham-se também pela exclusão da metalinguagem, isto é, o discurso feito sobre elas, é o mesmo que as constituem. O autor explica isto:

Elas se assemelham mais profundamente por excluïrem qualquer *metalinguagem*: não há diferença entre o discurso que se faz sobre elas e os discursos que as constituem. Sabe-se que nunca chegaremos a nos desligar verdadeiramente daquilo de que falamos, e entretanto fixamos como finalidade chegar a verdades *falando do homem que está falando*. (1978, p. 13, grifos do autor).

Renato Mezan está de acordo com a posição de Bellemin-Nöel. Em seu ensaio, *A querela das interpretações* (1988), Mezan discute a validade da *psicanálise aplicada*, ou seja, a Psicanálise utilizada no estudo de fenômenos exteriores à clínica, as obras literárias, a fim de investigar a dimensão inconsciente delas. Mezan argumenta que a Cultura faz parte da esfera da psicanálise, uma vez que “esta não se reduz a um método terapêutico, mas assenta tal método sobre uma teoria da gênese e do funcionamento do psiquismo em geral.” (1988, p. 68).

Para Mezan, a Psicanálise pressupõe que o bebê, para tornar-se um ser humano, em seu sentido pleno, passa necessariamente por um processo de *culturalização*. O psicanalista explica como acontece este processo: “[...] transformação da mente num órgão capaz de representar não apenas os fantasmas engendrados por ela própria, mas ainda os objetos e entidades que ela não pode criar por seus meios exclusivos: o corpo próprio, os outros seres

⁶Bellemin-Nöel aponta o seguinte a esse respeito: “A fala informa-nos, a escrita forma-nos. E deforma-nos necessariamente, já que o que foi *escrito* nos vem de outro lugar, longe ou perto na ausência e de um outro tempo, de outrora ou de há pouco: nunca *daqui* e de *agora*, onde falar é o suficiente”. (1978, p. 12, grifos do autor).

humanos e o mundo exterior.” (1988, p. 68).⁷ Para que isto seja possível, a criança deve receber do ambiente no qual se originou as informações e os meios adequados para então reconstruí-los internamente – em geral, a primeira pessoa que os fornece é a mãe. Todavia, esses meios derivam de um processo cultural. Assim, para que a psique da criança se torne uma psique humana é necessário sua transformação em uma psique na qual a cultura deixa marcas indeléveis. Dessa forma, a cultura em relação à psique individual é simultaneamente interior e exterior. É interior, na medida em que é através dela que o indivíduo se caracteriza como indivíduo; e exterior, na medida em que é independente dele e continua a existir mesmo depois da sua morte. Logo, a teoria sobre o psiquismo individual é uma teoria sobre a cultura e sobre o processo de *culturalização*.

Assim, Bellemin-Nöel e Mezan compartilham a opinião de que a aproximação entre Literatura e Psicanálise não só é válida, como enriquecedora para ambos. Assinalamos ainda que há vários trabalhos realizados nessa direção, não só por críticos literários, pesquisadores e estudiosos da Literatura, como também por psicanalistas e teóricos da Psicanálise.⁸ Entretanto, como já dissemos, a maior parte das aplicações da análise desta área foi inaugurada por Freud. Há vários tipos de abordagens, tais como o estudo da emoção estética, da criatividade, a análise de uma única obra literária, dos gêneros ou dos motivos ou, ainda, dos próprios escritores. Miriam Chnaiderman chama a atenção para a existência de um grupo que realizava pesquisas nesta área e se aglutinou em torno da revista **Tel Quel**. (1989, p. 140-1).

Outro aspecto que frisamos é que a análise de uma obra literária sob a ótica psicanalítica é útil para o psicanalista e para o crítico literário. O texto, como um criptograma, ao ser decifrado, propiciaria um exercício didático de *tradução* para o psicanalista que teria assim a possibilidade de verificação da validade de realizar uma outra *leitura* da obra em análise, de modo que esta

⁷Ao explicar o processo de culturalização, Mezan utiliza o termo *fantasma*, como sinônimo de *fantasia*, que consiste em: “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE, 1991, p. 169).

⁸ Ver mais em: Bellemin-Nöel (1978).

leitura “*não fale somente dos outros, mas do outro em nós.*” (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 20, grifos nossos).

Cleusa Rios P. Passos, na “Introdução” de seu trabalho **As Armadilhas do Saber**, justificando a sua escolha do viés psicanalítico e do uso que dele faz em suas análises, afirma:

Os textos aqui reunidos submetem-se à ideia fundamental de que a arte escapa a noções preestabelecidas, embora incorpore diferentes conhecimentos, transfigurando-os – no caso em pauta – literariamente. Entre eles, o psicanalítico ganha um lugar específico, uma vez que o intento é sublinhar questões elucidadas por Freud (1856-1939), mescladas a outros aspectos, ao longo da fatura de obras brasileiras. (2009, p. 13).

Passos pontua qual é seu foco nas análises: “Os ensaios apresentados centram-se numa busca determinada: *a da presença e da transmutação de conceitos e procedimentos psicanalíticos* em textos da prosa, da lírica (canção popular) e do teatro da literatura brasileira [...]” (2009, p. 1, grifos nossos). A pesquisadora tem um cuidado particular em demarcar seu território e, partindo do literário, procura apoio na psicanálise para estudá-lo, dando a devida importância a esta ciência. Contudo, faz uma consideração importante para este uso particular do legado freudiano e de seus desdobramentos, o que denomina *subsídios*:

A leitura se apoia no que considero *subsídios* psicanalíticos para a interpretação literária. A discussão teórica de tais subsídios receberá maior ou menor intensidade, dependendo do contexto em que se inserem. De qualquer modo, pontuo o termo *subsídio*, pois ele tem o mérito de não reduzir o literário a exemplos da psicanálise, de permitir o reverso – se o olhar for de um psicanalista sobre o trabalho artístico –, além de não diminuir o valor do saber aqui apropriado, respeitando suas peculiaridades. (p. 14, grifos da autora).

Voltando à Literatura, como já foi dito, esta contribuiu muito com a Psicanálise. Freud sempre faz referências aos principais escritores da literatura universal, especialmente aqueles de obras mais *elaboradas* (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 22). Assim, os autores a que se refere já são consagrados, ao redor de 1970, tais como Aristófanes, Boccaccio, Diderot, Cervantes, Hebbel,

Goethe, Heine, Hoffman, Hesíodo, Homero, Horácio, Tasso, Milton, Rebalais, Molière, Schiller, Sófocles, Shakespeare, Swift; além de seus contemporâneos, como Flaubert, Dostoievski, Ibsen, Anatole France, Kipling, Nietzsche, Thomas Mann, Schopenhauer, Mark Twain, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Zola e Stefan Zweig. (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 16). É o caso, por exemplo, do complexo de Édipo, cuja nomenclatura foi inspirada na tragédia de Sófocles, **Édipo Rei**. Freud realizou ainda a análise clínica de Schreber, utilizando-se apenas do livro autobiográfico escrito pelo paciente. Embora não se possa considerar o livro de Schreber exatamente como literatura.

Se a Psicanálise, porém, beneficia-se da Literatura, para Anatole Rosenfeld, a recíproca não é verdadeira; a Literatura não ganha nada da Psicanálise. Em seu ensaio *Psicologia profunda e crítica*, o estudioso faz observações acirradas à utilização da Psicanálise na análise de obras de arte, sobretudo, nas obras de ficção. Sua principal crítica se dirige ao *reducionismo* que este tipo de análise realiza. Apesar de concordar que houve algumas contribuições positivas, tal análise deve ser considerada com certa reserva. Ele aponta que, nesta abordagem:

Nota-se a tendência de reduzir a riqueza dos vários planos, o verbal, o do enredo, dos personagens e situações, dos conflitos e choques de múltiplos valores e das possíveis camadas metafísicas, sempre ao mesmo complexo de Édipo (ou Electra). Tal processo, além do resultado extremamente monótono, empobrece a singularidade de cada obra, para não falar da frequente irrelevância dessa redução para o entendimento da validade propriamente estética da obra ficcional. (1976, p. 103-4).

Essa crítica de Rosenfeld é pertinente. É claro que a análise da(s) obra(s) pela Psicanálise tem limitações e por isso mesmo há que se fazer um recorte, privilegiando determinados aspectos, mas a análise literária não se serve também de recortes? Toda a análise, mesmo a dos críticos literários é *reducionista*, na medida em que tem sempre uma referência específica. A questão aqui é a finalidade de tais análises. Passos, a este respeito, tem uma posição esclarecedora:

Embora Freud tenha reconhecido, em passagens esparsas, o estatuto da criação literária e seu misterioso fascínio, não deixa

de se valer do vasto conhecimento humano que ela acumula para justificar alguns de seus avanços e sistematizações teóricas. Seus sucessores nem sempre seguem o primeiro ponto de vista, ou seja, o respeito à *inexplicabilidade* do estético, optando pelo segundo e acabando por transformar o literário em exemplos patológicos, comprovação de complexos ou diagnósticos nos quais vinculam criação e biografia dos autores. Tal perspectiva gera sérias restrições às convergências aqui perseguidas, pois ignora a luta com a palavra inventiva, a representação e o próprio pacto ficcional. (p. 22, grifo da autora).

Mas salienta-se, nesse campo, a releitura de Lacan das teorias freudianas, como bastante enriquecedoras. Chamamos a atenção para o fato do ensaio de Rosenfeld datar de 1969.⁹ Nessa época Lacan ainda era pouco conhecido no Brasil, pois suas ideias só começam a ser difundidas aqui no início dos anos 70.¹⁰ Assim, levantamos a hipótese de que Rosenfeld ainda não tivesse conhecimento do pensamento lacaniano. Para corroborar esta hipótese, apontamos para o fato de Rosenfeld se referir ao complexo de Electra¹¹. Deve-se acrescentar ainda a especificidade da contribuição lacaniana à análise literária,¹² que é exatamente analisar a ordem significativa presentificada em cada texto e que configura os diferentes escritos dos autores. Ou seja, não apenas na análise dos conteúdos, da decifração do texto¹³, nas quais podemos encontrar a contribuição da Psicanálise, mas também na própria análise da tessitura do texto enquanto tal. Passos está de acordo de que a obra de Lacan foi fundamental; todavia, destaca que a crítica literária brasileira “parece não ter solidificado um viés contínuo e sistemático que estabelecesse conexões entre psicanálise e outras correntes”. (2009, p. 33-4). Contudo, a pesquisadora afirma a esse respeito:

⁹ Cleusa Passos informa que a Psicanálise começa no Brasil, na clínica, com a Dra. Adelheid Koch, em 1937. Contudo, os modernistas, como Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia etc., já discutiam e incorporavam em suas obras questões freudianas, em 1920. (PASSOS, 2009, p. 15).

¹⁰ Esta informação encontra-se no blog de Betty Milan, psicanalista e tradutora do Seminário I de Jacques Lacan, 1994.

¹¹ Segundo o **Vocabulário de Psicanálise**, complexo de Electra vem a ser: “Expressão utilizada por Jung como sinônimo do complexo de Édipo feminino, para marcar a existência nos dois sexos, *mutatis mutandis*, de uma simetria da atitude para com os pais.” (LAPLANCHE, 1991, p. 81). Porém, Freud não concorda com esta nomenclatura.

¹² São interessantes os trabalhos de Lacan como o seminário da *Carta Roumada* e a análise sobre **Hamlet**, apesar de que aí, ele *se serve da obra literária* (como também o faz no seminário sobre a Transferência) *para trazer à luz aquilo de que a Psicanálise fala* e não para uma análise literária, servindo-se da Psicanálise.

¹³ Esta é, aliás, a proposta mais específica da abordagem que se fundamenta nas teorias de Melanie Klein.

Uma hipótese pode ser aventada para a questão brasileira [de não ter consolidado um viés contínuo e sistemático], a partir da reunião de vários aspectos: no início, no âmbito da psicanálise, é intensa, no Rio e em São Paulo, a tendência kleiniana; no fim da década de 1960, Bion (1967) e Winnicott (1961) ganham espaço e, nos anos de 1970, Jacques Lacan torna-se presença forte no colégio freudiano do Rio de Janeiro. Conforme já se disse, no campo da crítica literária, um viés de peso foi o textual; paralelamente tributário da crítica francesa, pode-se observar que é Lacan que relê Freud, apoiado em linguistas (Saussure, Jakobson), filósofos (Kant, Heidegger), antropólogos (Lévi-Strauss), surrealistas (Bataille) e escritores de épocas diversas (Sófocles, Claudel, Shakespeare, Poe, etc.), sugerindo a insistência de trilhas culturais abrangentes e responsáveis por um sistema de representação *fundado na linguagem* – fato que *constitui avanços para o literário* e reitera uma das marcas de Freud: as relações entre psicanálise e cultura. Aliás, grupos de estudos compostos por intelectuais de diferentes linhas já se reuniam, em São Paulo, para discutir escritos lacanianos, antes de sua institucionalização.

Logo, continuando a hipótese levantada, a psicanálise como tal começa a se fortalecer nos meios universitários a partir dos anos 1960 e 1970. Pesquisadores dos mais profícuos absorvem noções e procedimentos teóricos expressivos, relendo Freud com os conhecimentos linguísticos, filosóficos e antropológicos *que também sustentam as reflexões lacanianas*, com o objetivo de integrá-los às duas linhas de pesquisa mais consolidadas de nossa crítica – histórica e a textual –, relacionando-as, cada qual a seu modo, com o saber psicanalítico. (p. 34, grifos nossos).

Entretanto, Bellemin-Nöel e Mezan estão de acordo com Rosenfeld no aspecto do reducionismo. Para Bellemin-Nöel, o objetivo da análise deve ser o *fechamento do texto*. Porém qualquer leitura que *feche* um texto é demasiadamente pretensiosa. A questão é fazer aparecer um ou mais sentidos. Deve-se delimitar o espaço do texto e rastrear seus trajetos, percebendo-se os ecos de significantes e os encadeamentos de significados (1978, p. 86).

No *fechamento do texto*, Bellemin-Nöel indica que o crítico literário se defronta com dois problemas. Um deles diz respeito ao fato de se estar diante de representações que a primeira vista são desconectadas, desse modo, o texto passa a ser tratado como se fosse um sonho. Outro problema é que, na clínica, o paciente, por iniciativa própria, faz associação sobre elementos insólitos ou banais. Porém, na obra literária, por exemplo, a personagem não é

como um paciente que está diante do analista para fazer associações. Neste caso, quem faz associações é o próprio crítico. Portanto, são necessárias algumas precauções com relação às associações, que passam a ser de responsabilidade do crítico literário, ou seja, de seu inconsciente. Seu instrumento é seu inconsciente, mas não deve nunca perder de vista seu objeto, que é o texto. O crítico tem que lidar “com suas fantasias sem cair no fantasioso” (1978, p. 87). Dispõe não somente das técnicas formais da análise literária, mas também das leis que regem o inconsciente.

O *reducionismo* ocorre devido à maneira como o crítico se posiciona perante o texto de análise: “A verdadeira diferença não está entre os maus e os bons decifradores, está entre aqueles que *utilizam o texto* no interesse da teoria e aqueles que *utilizam a teoria* no interesse do texto” (BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 88). Nesta passagem, Bellemin-Nöel está fazendo uma crítica ao amadorismo na análise psicanalítica de obras literárias: “Toda psicanálise do texto só é *reduzida* quando se tem um conhecimento *reduzido* da psicanálise. Mas a fraqueza dos leitores não vale como argumento, a não ser para denunciar a incompetência.” (p. 87-8, grifos do autor).

Bellemin-Nöel, fala em *escrever à margem* na crítica de viés psicanalítico e cita Jacques Hassoun, o qual afirma em sua análise de *La Marquise de O*:

Nada autoriza o psicanalista a empreender semelhante abordagem, mas sim fazer seus leitores partilharem do prazer que ele pôde sentir ao escrever *à margem* de um texto uma construção que lhe será própria. (apud BELLEMIN-NÖEL, 1978, p. 88, grifos do autor).

Segundo Bellemin-Nöel, escrever *à margem* seria o indício de um empenho de realizar uma elaboração pessoal de um especialista. Nesta tarefa, o leitor leigo¹⁴ tem diante de si outro viés surpreendente e instigante, ainda que alheio ao foco propriamente literário. Como modelo exemplar deste tipo de trabalho, o crítico indica “O Seminário sobre *A carta roubada*” de Jacques

¹⁴A professora e psicanalista, Camila Pedral Sampaio, no ensaio, *Margens da palavra*, faz considerações a respeito do conto de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, sem pretensão de analisá-lo sob o viés literário, mas com o propósito de escrever *à margem*. Com relação à intenção do texto, faz o seguinte comentário: “Evocações singelas, dadas a alguém que, do interior de um domínio do saber outro que a literatura, no caso, a psicanálise, buscou nessa estória matéria de pensar. Com certeza resultará desse encontro uma leitura. De certa forma, uma tradução, uma quem sabe transgressão... Veremos a que nos leva.” (SAMPAIO, 2006, p. 42).

(1998). Esta análise foi norteadada claramente por sua teoria, o foco não é a Literatura; entretanto, não se pode negar sua contribuição para a ampliação da leitura do conto de Poe.

Mezan (1988), por sua vez, coloca que, na análise psicanalítica, o instrumento principal é o inconsciente do analista e não o **Vocabulário de Psicanálise**: assim nesse tipo de trabalho não é possível falar em *objetividade* (no sentido do senso comum). Portanto, para que uma interpretação seja denominada de psicanalítica é fundamental a presença do interprete para formulá-la. *Interprete* é entendido aqui como *medianeiro entre duas partes*. Essa interpretação compõe a autoanálise do interprete, pois foi preciso o encontro deste com o texto literário, uma vez que concretamente, nesta relação, o único que de fato possui inconsciente é o crítico.

Com relação à aproximação deste binômio Literatura e Psicanálise, Passos frisa que esta deve ser feita de maneira muito cuidadosa:

Aliás, nunca é demais ressaltar a importância de observar os limites entre os dois campos, evitando que um sirva de mera ilustração do outro, para, isto sim, estabelecerem *confluências* entre si. Se a literatura é arte – e, especificamente, arte da palavra – que contém saberes, a psicanálise é um deles, e só pode ser entendida, nestes escritos, como parte do produto estético, o que obriga a reconhecer certa lacuna na abordagem escolhida, pois, nela o lado prático do divã não tem lugar, privilegiando-se o legado teórico e investigativo das reflexões articuladas por Freud e sucessores. (2009, p. 14, grifo da autora).

Assim como Mezan (1988), Passos destaca que o crítico que faz uso da psicanálise deve ter muito cuidado para que nesta aproximação não se perca de vista o objeto de estudo e a finalidade para a qual a análise se destina:

A interação entre os dois campos não sublinha apenas pontos pouco observados em outras leituras, possibilitando vislumbrá-los sob modalidades diferentes, mas, para além disso, reitera a visão aguda de Freud, que buscava inserir seu saber no vasto jogo da cultura, reconhecendo aí o papel singular da arte literária. Aliás, sua sagacidade o leva a certos comentários felizes sobre ela, pensada como espaço de prazer inapreensível, em termos formais. (PASSOS, 2009, p. 18).

No capítulo, *Crítica Literária e Psicanálise em Machado de Assis: contribuições e limites*, da obra **As Armadilhas do Saber**, na qual se dedica à análise do romance **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, Cleusa Passos explica quais são os cuidados que se devem tomar ao se utilizar o viés do legado freudiano nas análises literárias:

Sem dúvida, a leitura do crítico dependerá também de seus desejos, valores culturais e ideológicos, fundamentais ao desconcerto provocado pelo contato inicial com a palavra diferenciadora do autor. Todavia, nas leituras subsequentes, o Simbólico pode dar conta das produções imaginárias suscitadas pelo literário, relançando a experiência incorporada em nova rede, na qual se encontram, retomando Lacan, *um saber e uma verdade* – deslizantes, pois representativos de um lugar, o da fala (mais aberto) e, na leitura, o da escrita igualmente passível de reflexões incessantes e inovadoras [...]. Por outro lado, o crítico deve perceber que, paralelamente aos limites internos, há os externos, tais como a impossibilidade de se fazer história literária via manancial psicanalítico. A meu ver, aí se impõem as fronteiras de um enfoque cujo alvo é o alcance do literário pelo viés do conhecimento ‘fora’ de sua esfera. Cabe, então, falar em ‘modos de leitura’ e, neles, do sistema sutil de relações com aspectos da psicanálise. Ao refletir sobre os vínculos entre arte e psicanálise, Paul Ricoeur sublinha os cuidados de Freud em delimitar seu próprio campo, observando que, nos fenômenos da cultura, está concernido à ‘economia do desejo e das resistências’. A lição enfoca a ideia de limite e sua função de estabelecer a validade interna de uma teoria. (2009, p. 40-1, grifos da autora).

Para a autora, a literatura, nesta aproximação com a psicanálise, ganha perspectivas muito enriquecedoras, desde o estudo de sua gênese, até outras facetas que lhe são particulares, mas sempre partindo da crítica literária:

É bom insistir que a perspectiva dos ensaios é a da *crítica literária*, cabendo-lhe a liderança da trajetória. Por sua vez, levando-se em conta o desejo cotidiano de ficção de todo sujeito, a esfera psicanalítica tem expressiva relevância porque permite vislumbrar outras faces do texto artístico, trabalhando não só com traços psíquicos vinculados ao desejo, mas também com processos compositivos da criação verbal, ou seja, *cum grano salis*, a psicanálise estaria presente desde os primeiros momentos do fazer literário (basta observar a crítica genética) até o final, contribuindo, numa fase posterior, para o entendimento de certas noções concernentes à estética da recepção. (PASSOS, 2009, p. 14, grifos da autora).

Em outra análise, agora num conto machadiano, *As armadilhas do saber: notas sobre A Cartomante*, Passos, apoiando-se em Julia Kristeva (1974), busca respaldo no conceito de *intertextualidade* desta semiologista. Este conceito diz respeito à ideia de que um texto literário traz a tona o conjunto de textos no qual ele se encontra inserido e coloca em movimento todo um jogo de inter-relações. Com o foco na ideia de intertextualidade, Passos explica como se processa a inter-relação entre Literatura e Psicanálise, no texto de Machado de Assis:

Assim, ao se apropriar da palavra de Shakespeare, Machado entra num circuito cultural que não só reaproveita o texto inglês, mas faz girar a memória literária, leituras ficcionais e críticas, sugestivas de vários rumos interpretativos. Uma trajetória de dupla mão aí se estabelece: a literatura reatualiza mistérios e descobertas psicanalíticas, e estas, por sua vez, acrescentam novos olhares à criação machadiana, sem que haja dependência entre dois campos, mas sim *confluências*. Não poderia ser diferente se pensarmos que a literatura, entre outros aspectos, situa-se na complexa intersecção da problemática da linguagem e do sujeito: problemática fundamental para a psicanálise. (2009, p. 56-7 o grifo é nosso).

Contudo, Passos salienta que a Psicanálise também ganha com esta aproximação:

Estabelece-se, portanto, uma via de mão dupla. Se *subsídios* da psicanálise oferecem possibilidades interpretativas inesperadas, a elaboração literária não apenas forneceu, e ainda fornece, elementos para construí-los (à guisa de argumento, veja-se a apropriação das tragédias gregas, dos clássicos e até de autores menores – Jensen, entre eles –, por Freud, ou textos de Shakespeare, Poe, Claudel, Joyce, Marguerite Duras etc. por Lacan), como também os reatualiza, contribuindo com invenções que, por vezes, os ultrapassa. Logo, é preciso respeitar o *caráter analógico* dessa troca, a fim de que os dois campos lucrem, ampliando tanto seus limites culturais como o acesso ao prazer e ao conhecimento. (2009, p. 16, grifos da autora).

Retomando, então, nossa questão sobre a validade da aproximação entre Psicanálise e Literatura, pudemos verificar que ela não só é válida, como extremamente pertinente, quando tomadas as devidas cautelas. Nesta aproximação, ambas se beneficiam. Para o psicanalista, o benefício está no

exercício da interpretação e discussão teórica. Para o crítico literário, na possibilidade de atribuir ao texto mais uma leitura. Bellemin-Nöel acrescenta a este respeito: “A atividade literária ganha com isso um regime de sentido suplementar, além de ser reconhecida como subversiva enquanto trabalho do Outro. As estruturas universais e a inefável singularidade do sujeito humano talvez se encontrem assim apreciadas com mais justeza, logo com mais justiça.” (1978, p. 98).

Há muito a se investigar a respeito da relação entre literatura e psicanálise, porém para não ocorrer em desvios em relação aos nossos objetivos, interrompemos o nosso recorte. A seguir, retomamos as questões propostas inicialmente. A primeira que diz respeito aos estudos literários nos quais se recorreu à psicanálise e especificamente aos estudos claricianos. Yudith Rosenbaum tem se destacado pelo cuidado com o qual se propôs a estudar a obra de Clarice Lispector.

Em seu ensaio, *No Território das pulsões* – o qual faz parte do número dedicado à Clarice nos Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Sales –, Rosenbaum analisa o conto *A quinta história* (da coletânea **A Legião estrangeira**), tal como o *corpus* de nossa pesquisa. Para iniciar a análise, a crítica mostra seu posicionamento diante da utilização da psicanálise. Rosenbaum acredita e adota a atitude de recorrer a esta a fim de elucidar aspectos indecifráveis da obra literária:

Entendo que haja pelo menos duas atitudes ou direções na abordagem da literatura em suas confluências com a psicanálise. Ou a literatura ilumina, ressignifica, exemplifica, ilustra conceitos psicanalíticos, enriquecendo o acervo conceitual e teórico freudiano, ou – a postura que adoto – a psicanálise é convocada a esclarecer e desvendar, por sua vez, camadas obscuras do texto literário, fazendo ressoar seu pensamento para melhor ampliar o campo de sentidos da obra estudada. Quero acreditar que o que unifica ambas as direções é a miragem de um ponto de chegada comum: a compreensão do humano, seja por uma porta ou por outra. Esse é, a meu ver, o pressuposto que legitima o esforço de aproximar as duas áreas do saber. (2004, p. 262).

Na análise das três obras destacadas, Rosenbaum parte de uma questão importante para a psicanálise: a cisão entre o consciente e o inconsciente:

Para a psicanálise, o estrangeiro é o seu eu. O eu, não tomado como o quer o senso comum – unitário, coerente, idêntico a si mesmo –, mas o eu pensado em sua condição paradoxal – dividido, discordante, diferente de si mesmo –, tal como, de uma vez por todas, o poeta nos ensinou: “Eu é um outro.” (2004, p. 263).

Partindo da premissa da cisão do eu, Yudith aponta que, *Na quinta história*, a atitude da personagem será de defesa contra a invasão do mundo secreto e descontrolado das pulsões que assolam a consciência. A personagem do conto busca purgar esses conteúdos dissociados de seu espaço familiar. Assim, a dona de casa, em seus afazeres, é tomada pelo surgimento abrupto do *estrangeiro* em si própria, na figura metafórica da barata. A protagonista se vê às voltas com o extermínio desse outro (barata) que infesta a sua *tranquila casa*. Ela se protege do *mal secreto* que deve ser expurgado. O *mal secreto*, por sua vez, serve de metáfora para os conteúdos inconscientes indesejados. À noite, com o sonho, a censura relaxa sua vigilância e tais conteúdos afloram, provocando uma desordem da consciência.

O processo de purificação acontece através de uma receita caseira. Isto torna o conto um gênero misto entre crônica e receituário. A receita consiste numa mistura em partes proporcionais de farinha, açúcar e gesso. A farinha e o açúcar funcionariam para atrair as baratas, já o gesso, para endurecê-las a partir de dentro. Yudith chama a atenção para o fato de que essa inocente receita serve para camuflar um enredo aterrador:

Seria o que, no estilo da autora, já foi considerado um fingimento ficcional. O leitor ingere um conteúdo terrível sem se dar conta (penso, sobretudo, numa primeira leitura) e, como as baratas do conto, também é engessado pela narrativa, que o atrai como uma doce sedução. Não será demais dizer que a narrativa exerce com o leitor o mesmo sadismo que executará com as baratas, uma vez que nada o protege, pelo menos inicialmente, dos conteúdos latentes que o revestimento polido e prosaico da narrativa busca esconder. (2004, p. 264).

O ritual criminoso é repetido no decorrer do conto de diferentes pontos de vista, como numa composição musical, consistindo numa variação sobre um mesmo tema, girando em torno da alternância entre o eu e o outro. Numa

construção em espiral perturbadora, partindo do ponto inicial, queixa de baratas, a narrativa se desdobra e se torna complexa.

A protagonista é acometida de um deleite desconhecido, entre sádico e erótico. Ela se vê invadida por uma obsessão: o ritual de matar baratas. Rosenbaum vai buscar respaldo no texto freudiano, “Atos obsessivos e práticas religiosas” (1907), para argumentar que o ato obsessivo da personagem constitui um *cerimonial*, no qual algo que de outra maneira seria proibido, dentro de circunstâncias preestabelecidas, passa a ser autorizado. Pode-se considerar este ato obsessivo como um sintoma. Como tal, há uma conciliação entre forças antagônicas do desejo e da repressão. Assim, através de seu sintoma, a protagonista *se permite* o gozo de seus prazeres proibidos, sob um véu de dona de casa zelosa.

Portanto, o sintoma tem uma dupla finalidade, serve tanto para os impulsos reprimidos – sadismo, ao matar as baratas – quanto para o voyeurismo, ao observá-las petrificadas. Como para os impulsos repressores, o gesso imobilizador, também é uma metáfora para o silêncio repressor. Yudith frisa essa repressão no silêncio que se manifesta na escrita:

Engessar, petrificar, mumificar, ter a palavra cortada da boca: “[...] é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” (p. 93). Assim o texto representa instâncias repressivas, que se voltam contra a própria escrita, ameaçada pelo corte silenciador. (2004, p. 270).

Contudo, o conto não termina, numa construção em *mise en abyme*, há uma projeção da protagonista de seu *mal secreto* nas baratas, a dona de casa ocupa alternadamente o lugar da vítima e do carrasco. Esta situação contraditória se repetirá sempre que houver um sujeito cindido, que contém em si o seu eu e seu estrangeiro. Só não se permite o direito de escolha ao leitor, que sem as chaves para decifrá-lo, fica como *engessado* nele:

Entre viver radicalmente o estrangeiro ou virar-lhe as costas, transitamos nós, no equilíbrio instável do cotidiano. Entre ambas as escolhas, só não tem opção o leitor que se debruça sobre o conto ‘A quinta história’, ele também engessado nas malhas do texto. (ROSENBAUM, 2004, p. 270).

Voltamos a nossa segunda questão, isto é, como a psicanálise poderia esclarecer alguns pontos obscuros da obra clariciana. Vimos que Rosenbaum se propôs, recorrendo à psicanálise, a perscrutar e elucidar tais pontos a fim de alargar o âmbito de sentido do conto. Partindo da premissa da divisão do consciente e do inconsciente, demonstra como a personagem reage à irrupção desconhecida e desenfreada das pulsões. Constata que seu ato obsessivo seria como um ‘cerimonial’, isto é, poderia ser considerado como um sintoma. Por meio deste sintoma, se concede o direito de se deleitar com os seus prazeres censurados. Esta interpretação é ampliada para a própria escrita e para a recepção no leitor.

Assim, através da análise de Rosenbaum do conto *A quinta história*, podemos observar como aspectos obscuros se sobressaem, possibilitando chaves de entendimento para o texto. Podemos avaliar, portanto, que no resultado da equação do binômio Literatura e Psicanálise, o saldo é positivo para ambas.

1.1. FLUXO DE CONSCIÊNCIA E DEVANEIO

A ponta do iceberg ou o iceberg inteiro?

O objetivo dessa pesquisa, conforme já colocado, é destacar a questão do fluxo de consciência e do devaneio, na teoria literária e na psicanálise, respectivamente, a fim de estabelecer um paralelo, para possíveis aproximações. O professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), em seu trabalho, **Foco Narrativo e Fluxo da Consciência, questões de teoria literária**, faz um estudo do fluxo da consciência, como uma espécie de utilização especial do foco narrativo, ou ainda “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de uma ou mais personagens” (p. 51).

O consciente é, no estudo de Carvalho, compreendido como tudo o que ocorre na psique da personagem, incluindo a fantasia, ou ainda a produção da imaginação, que acontece quando se está desperto. Este estado de dar asas à imaginação, longe de uma vivência no mundo real, é uma projeção do mundo

da imaginação para além da realidade. Clarice Lispector, em vários momentos de sua obra, recorre ao fluxo de consciência, para descrever os pensamentos da personagem, ou ainda do narrador, em situações de devaneio. Mas qual seria a diferença entre fluxo de consciência e devaneio?

O termo fluxo de consciência foi tomado do psicólogo William James que utilizava *fluxo de consciência*, *fluxo de pensamento*, *fluxo de vida subjetiva*¹⁵, para se referir à continuidade dos processos mentais. Portanto, para James, a consciência seria um fluxo contínuo:

A consciência, então, não parece para si mesma dividida em unidades. Palavras tais como 'cadeia', ou 'equilíbrio não a descrevem adequadamente como ela se apresenta, em primeira instância. Não é nada articulado, flui. Um 'rio' ou uma 'corrente' é a metáfora pela qual é mais naturalmente descrita. Ao nos referirmos a ela, daqui por diante, vamos chamá-la de fluxo de pensamento, de consciência, ou da vida subjetiva. (1955, p. 155, tradução nossa).¹⁶

O termo *consciência* é utilizado num sentido mais amplo. Ele engloba os processos psíquicos que ocorrem simultânea ou plenamente conscientes em estado de vigília, isto é, acordado. Entretanto, deve-se levar em conta que *fluxo de consciência* seria uma expressão da psicologia, enquanto *monólogo interior*, uma expressão literária, "sinônimo de solilóquio não falado".

Alfredo Carvalho aponta a origem histórica do conceito de *monólogo interior*:

O termo 'monólogo interior' ('le monologue intérieur') foi criado pelo crítico francês Valéry Larbaud num prefácio feito para a segunda edição do romance **Les Lauriers Sont Coupés**, de Édouard Dujardin, obra publicada originalmente em 1888 e na qual Joyce disse ter-se inspirado para o uso que veio a fazer do fluxo da consciência em *Ulysses*. (1981, p. 52).

Já os críticos Schole e Kellogg assinalam a origem da expressão na psicologia, porém não excluem o seu uso na crítica literária, reservando o seu

¹⁵Em inglês: *stream of consciousness*, *stream of thought*, *stream of subjective life*.

¹⁶Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain', or 'trim' do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'stream' is the metaphor by which it is most naturally described. In taking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of the subjective life.

uso “para designar qualquer apresentação na literatura dos padrões de pensamento humano que sejam ilógicos, não gramaticais e principalmente associativos” (CARVALHO, 1981, p. 53), sejam eles “falados ou não falados”. Assim, monólogo interior seria “a apresentação direta na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção do narrador.” (CARVALHO, 1981, p. 53). A utilização do monólogo interior remonta aos gregos. Todavia, há uma distinção a ser ressaltada. A expressão *fluxo de consciência* é mais usada em inglês, e *monólogo interior* em francês, pois em francês não há equivalente para *streamofconsciousness*. Em português, ocorre o uso indiscriminado de *fluxo de consciência* ou *monólogo interior*.

O *monólogo interior direto* ou *livre* seria o fluxo de consciência com a mínima interferência do autor. Os pensamentos se sucedem por associação de ideias, podendo ou não haver pontuação. Já o *monólogo interior indireto* ou *orientado* consiste na apresentação, pelo autor onisciente, de um material não falado, portanto, truncado, ou incoerente. Este tipo, quando ocorre, orienta o leitor para as circunstâncias, dando, porém a impressão de que é a consciência da personagem que está sendo exposta. Portanto, costuma apresentar marcas estilísticas que indicam que se trata do pensamento desse personagem. Carvalho prefere utilizar o termo *orientado*, em lugar de *indireto*, pois considera menos preciso esse último e mais sujeito a críticas.

Portanto, o fluxo de consciência é, algumas vezes, compreendido como *monólogo interior*. O narrador se plasma à personagem, desaparecendo de certa maneira, para expressar o pensamento desta. O monólogo interior, muitas vezes, é marcado pelo uso do discurso indireto livre. De acordo com a classificação e sistematização de Norman Friedman (2002), o foco narrativo adotado por Clarice, em especial no conto objeto de nosso estudo, seria *onisciência seletiva*. Nesse modo de narrar a história, não existe alguém que conta a história, o narrador parece inexistir, a história chega ao leitor por meio dos pensamentos e impressões da personagem. O autor elabora uma reprodução muitas vezes minuciosa dos pensamentos, percepções e sentimentos da personagem.

A respeito do uso da *onisciência seletiva*, Gilda de Mello e Souza tem o feliz *insight* de referir-se ao estilo clariciano como um *olhar de míope*. O seu campo de visão se centra nos pequenos detalhes do dia a dia, nos quais um

narrador onisciente se faz presente, através do qual se dá a ver as condições na sociedade da fala feminina:

Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se acha fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. [...] Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente, mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso *uma visão de míope*, e no terreno que *o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos*. (Souza, 2009, p. 97, grifos nossos).

Passando agora, ao estudo do devaneio, recorreremos à Psicologia, para compreender melhor este fenômeno psíquico. Segundo a psicanálise, há uma semelhança entre os processos psíquicos observados no sonho e no devaneio. Sobre o *devaneio* ou *sonho diurno*, o **Vocabulário da Psicanálise**¹⁷ diz:

Freud dá este nome a um enredo imaginado no estado de vigília, sublinhando assim a analogia desse devaneio com o sonho. Os sonhos diurnos constituem, como o sonho noturno, realizações de desejo; os seus mecanismos de formação são idênticos, com predomínio da elaboração secundária. (LAPLANCHE, 1991, p. 492).

Na teoria psicanalítica, para estudar a psique humana, há conceitos que, muitas vezes, podem ser de difícil compreensão. Por exemplo, fala-se de duas tópicas de Freud. Vejamos o que constitui uma tópica:

Teoria ou ponto de vista que supõe uma diferenciação do aparelho psíquico em certo número de sistemas dotados de características ou funções diferentes e dispostos numa certa ordem uns em relação aos outros, o que permite considerá-los metaforicamente como *lugares psíquicos de que podemos*

¹⁷ Recorremos ao **Vocabulário de Psicanálise**, quando não encontramos o verbete no **Dicionário de Psicanálise**, ou quando julgamos que a explicação no primeiro esteja mais clara.

fornecer uma representação figurada espacialmente.
(LAPLANCHE, 1991, p. 505, grifos nossos).

Assim, na primeira tópica (apresentada em 1900, em *A interpretação dos sonhos*), Freud divide a psique em inconsciente, pré-consciente e consciente. O inconsciente é definido como:

[...] um lugar desconhecido pela consciência: uma 'outra cena'. Na primeira tópica elaborada por Sigmund Freud, trata-se de uma instância ou um sistema (Ics) constituído por conteúdos recalçados que escapam às outras instâncias, o pré-consciente e o consciente (Pcs-Cs). (ROUDINESCO, 1998, p. 375).

O *pré-consciente*, por sua vez, de acordo com Roudinesco, encontra-se (hipoteticamente) entre o sistema consciente e inconsciente. A censura o separa do inconsciente, barrando seus *conteúdos* de chegarem tanto ao pré-consciente, assim como à consciência. Contudo, o pré-consciente é responsável por parte do acesso à consciência, pelas representações verbais e por possibilitar a motilidade. Outro exemplo importante da característica do pré-consciente apontada pela psicanalista francesa é busca de um menor grau de tensão, no aspecto da economia psíquica. (ROUDINESCO, 1998, p. 596-7).

A consciência, no sentido de tópica, é caracterizada como o sistema responsável pela percepção e consciência localizada, em teoria, na periferia do aparelho psíquico. Recebe, assim, tanto as informações vindas do exterior (mundo), como as do interior, que podem ser as sensações relacionadas ao prazer-desprazer e as recordações (reminiscências mnêmicas).

A partir de 1920, Freud elabora outra tópica, ou como é mais conhecida, segunda tópica, que está dividida em: *eu* (também chamado de *ego*), *isso* (*id*) e *supereu* (*superego*). O *eu* é responsável por funções relevantes, como acesso ao sistema perceptivo, ordenação temporal dos mecanismos psíquicos, além de ser responsável pelo teste da realidade. Responde ainda pelas descargas motoras e pelo acesso à motilidade. (ROUDINESCO, 1998, p. 212). O *isso* deriva do pronome alemão neutro da terceira pessoa singular (Es) e é “concebido como um conjunto de conteúdos de natureza pulsional e de ordem inconsciente.” (ROUDINESCO, 1998, p. 399). Já *supereu*, segundo Roudinesco, “mergulha suas raízes no *isso* e, de uma maneira implacável, exerce as funções de juiz e censor em relação ao *eu*.” (1998, p. 744).

Na concepção de William James, da qual foi retirado o termo fluxo da consciência, há uma ênfase maior no aspecto do que Freud denomina de consciente e pré-consciente, em sua primeira tópica. Todavia, o conceito de fluxo de consciência também engloba o que na segunda tópica Freud classifica como inconsciente. Em seu ensaio, “Fluxo de consciência, Psicologia, Literatura, Teatro: um início de conversa”, Ângela Francisca Almeida de Oliveira (2009), faz uma interessante observação a esse respeito:

E é justamente a permeabilidade entre as qualidades psíquicas que efetiva na literatura o fluxo de consciência. Ela se diferencia das demais obras da literatura psicológica por abarcar todas as possibilidades de processos mentais e não apenas atividades específicas – como inteligência e memória. O fluxo de consciência na ficção, em metáfora que Humphrey utiliza, seria o *iceberg* inteiro e não somente a superfície exposta. A concepção da teoria literária subverteu o conceito ao elaborá-lo como sinônimo de *psique*. Se a psicologia construiu o entendimento de que os aspectos inconscientes também fazem parte de nossa ação no mundo (mesmo que de forma difusa), há, na literatura, uma mudança na forma de encarar a palavra consciência, que gradualmente se hiperdimensiona até abarcar estados oníricos e alterados da mente – abrangendo o inconsciente e tudo o mais que escapa à razão. (p. 4).

Com relação ao conceito de devaneio, encontramos no artigo, “Delírio, fantasia e devaneio sobre a função da vida imaginativa na teoria psicanalítica”, de Thaís de Souza Teixeira (2001), um interessante levantamento do conceito de devaneio em Freud. A autora ressalta que, em lugar de *devaneio*, o termo *fantasia* é mais comum. Em uma conceituação mais geral, *fantasia* engloba *devaneio*. De acordo com Laplanche, Freud utiliza a palavra *Phantasien* para se referir aos sonhos diurnos, cenas, episódios, romances, ficções, que o sujeito cria e relata a si mesmo ou a alguém em estado acordado. Em sua obra, **A interpretação dos sonhos** (1900), Freud toma como modelo os sonhos diurnos para descrever as fantasias. A estrutura das fantasias seria comparável a dos sonhos. Costuma-se referir ao devaneio como o ato de *sonhar acordado*. Esta comparação não é gratuita, pois os sonhos e os devaneios têm, em comum, muitas propriedades. Ambos seriam realizações de desejo e baseados em impressões de experiências da infância, frutos do relaxamento da censura.

Entretanto, a principal diferença entre sonho e devaneio diz respeito à relação deles com a realidade. Nos sonhos, ocorre uma espécie de alucinação. Já no devaneio, não pode ser confundido com a realidade. O devaneio seria uma maneira de divagar sobre o que acontece *durante a vigília*. Ele aconteceria no consciente ou pré-consciente, obedecendo a leis específicas e tendo suas próprias particularidades. Já os sonhos, por sua vez, consistiriam em conteúdos inconscientes ou em estados latentes, que teriam acesso à consciência *somente* enquanto o sujeito dorme. Esses conteúdos através de mecanismos específicos conseguiriam vencer o recalque e chegariam à consciência. Ainda que a formação do devaneio se dê principalmente no consciente e pré-consciente, ele tem raízes também no inconsciente. Isto explicaria seu caráter prazeroso, assim como ocorre com o sonho, o delírio e as fantasias inconscientes.

Em seu ensaio, “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud (1987) argumenta que encontramos nas brincadeiras e jogos das crianças os primeiros traços do que se tornam posteriormente as atividades da imaginação. A criança, assim como o escritor criativo, cria mundos próprios, reorganiza um universo interior da maneira que mais lhe agrada. Ao se tornar adulto, a criança para de brincar. Nada é mais difícil do que abrir mão de um prazer já experimentado. Assim, na verdade, o sujeito não abandona este prazer, mas o substitui por outro: o fantasiar ou a atividade de devanear. Todavia, a criança não se envergonha de suas brincadeiras infantis, fazendo-as em público e diante de todos. Já o adulto, ao contrário, esconde as suas fantasias como sendo algo muito íntimo, principalmente devido a seus conteúdos que, muitas vezes, são considerados proibidos. Assim, uma característica do devaneio é o fato de que a sua gênese se dá a partir de desejos insatisfeitos. O devaneio pode apresentar duas origens: a realização de um desejo de grandeza e os impulsos sexuais.

Já os poetas (ou os escritores criativos), ao contrário das demais pessoas, conseguem contar os seus devaneios, despertando o prazer em seus leitores. Ele atinge esse objetivo através de sua *ars poética*, minimizando o caráter egoísta do devaneio através de modificações e dissimulações, oferecendo em troca o prazer formal (estético) da exposição de suas fantasias. Esse prazer – prazer preliminar – serve para facilitar a gênese de um prazer

maior, oriundo de fontes psíquicas mais profundas. Freud formula uma hipótese para elucidar o prazer estético:

Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem autoacusações ou vergonha. (1987c, p. 158, grifos do autor).

O devaneio pode ser um rico material para a análise, num *setting* psicanalítico. Todavia, não há um estudo mais detalhado sobre a técnica para sua análise. Assim, vamos recorrer ao legado freudiano a respeito dos sonhos. Em **A Interpretação dos Sonhos** (1990), considerada sua obra-prima, Freud não só aborda seus vários aspectos, como também descreve como deve ser feita a sua interpretação.

II. DEVANEIO NA FICÇÃO

O devaneio pode ser um rico material para a análise, num *setting* psicanalítico. Como não há estudos mais detalhados sobre a técnica para análise legado por Freud, vamos recorrer as suas sugestões de análise dos sonhos.

A técnica da interpretação onírica, desenvolvida por Freud, foi uma maneira que o criador da psicanálise encontrou para ter acesso ao inconsciente do paciente. Através dessa técnica, o sonho relatado é analisado: solicita-se o seu relato, não importando se o analisando¹⁸ não se recorde de algumas partes ou se o este lhe parece incoerente e desconexo. Esse é o *sonho manifesto*. A seguir, o relato é desconstruído em fragmentos, a partir dos quais, solicitam-se as associações desencadeadas. O analista, então, deve estar atento para elucidar o *conteúdo onírico latente*. Este conteúdo se relaciona a uma realização de desejo. O objetivo principal é preservar o sono. Os conteúdos dos pensamentos oníricos latentes, através de um trabalho de elaboração, são reformulados de maneira que eles não despertem o sonhador. Além disso, eles estão relacionados a eventos que ocorreram no dia precedente e são observados através dos restos diurnos¹⁹. No estado onírico, há uma tríplice regressão do aparelho psíquico: (1) cronológico na medida em que a sua linguagem se processa através de imagens; (2) formal, indicando retorno à realização de desejos e do prazer, através da satisfação alucinatória (processo primário); e, (3) tópico, de retorno à infância.

Numa sessão de análise, é solicitado ao sujeito que obedeça a uma única regra, a *regra fundamental*, que consiste no relato de tudo o que lhe passa pela cabeça, não importando o seu conteúdo ou sua relevância. Essa regra se baseia na técnica da *associação livre*. De acordo com o **Dicionário de Psicanálise**, a *associação livre* seria correspondente à *regra fundamental*, definida como:

¹⁸ O termo *analisando* se refere ao sujeito que está se submetendo a um tratamento psicanalítico, já *paciente* se refere ao sujeito que está num tratamento médico.

¹⁹ De acordo com Laplanche são “elementos do estado de vigília do dia anterior que encontramos no relato do sonho ou nas associações livres da pessoa que sonha.” (LAPLANCHE, 1991, p. 461).

Regra constitutiva da situação psicanalítica, segundo a qual o paciente deve esforçar-se por dizer tudo o que lhe vier à cabeça, principalmente aquilo que se sentir tentado a omitir, seja por que razão for. (ROUDINESCO, 1998, p. 649).

Podemos estabelecer um paralelo entre o fluxo de consciência e a associação livre. Ao estudar o fluxo de consciência, lembrando que o professor Alfredo Leme Coelho de Carvalho caracteriza *monólogo interior orientado* como “material não falado, e por essa razão truncado, ou falho quanto à coerência, orientando o leitor para as circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência da personagem que está sendo mostrada.” (1981, p. 55).

A consciência da personagem é desvelada tal como se apresentaria. Carvalho prefere a denominação de *orientado*, pois dá a ideia de que os pensamentos seriam expostos pelo narrador a fim de que o leitor possa acompanhá-los na *sequência e encadeamentos conforme vão ocorrendo na psique da personagem*. Poderíamos ver, nesta definição, uma semelhança com a ideia de *associação livre* em psicanálise. Portanto, seria possível considerar o fluxo de consciência como o que mobiliza a associação livre. Para corroborar esta ideia, vejamos o que propõem o crítico Erich Auerbach ao explicar o fluxo de consciência: “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” (2009, p. 487).

Em **Metamorfoses do Mal**, Rosenbaum analisa a técnica do fluxo de consciência usada na personagem Joana, do romance **Perto do Coração Selvagem**. A professora recorre enfaticamente ao universo das fantasias que, no adulto, se encontram em estado de repouso instável. Essas fantasias se expõem através do recurso ao simbolismo, estabelecendo relação entre o fluxo de consciência e a associação livre:

A personagem Joana [...] é flagrada ao longo de *toda a narrativa imersa em associações livres, que a técnica do fluxo de consciência busca captar*. É o mundo do imaginário, então, que ascende ao primeiro plano no romance, deixando lugar secundário para os fatos narrados em um enredo que parece recusar um centro harmonizador. (ROSENBAUM, 1999, p. 36, grifos nossos).

Voltando à sessão psicanalítica, a contrapartida por parte do analista à *associação livre* seria a *atenção flutuante*. Esta consiste na maneira como o analista deve ouvir o seu analisando. Não deve dar mais valor a um ou a outro elemento na fala daquele, permitindo que a sua própria atividade inconsciente entre em ação de modo livre e deixando de racionalizar sobre aquilo que normalmente chama a sua atenção. De acordo com Freud, isto possibilita ao analista desvendar as correlações inconscientes no discurso do paciente. Devido à atenção flutuante, o analista pode registrar na sua memória as diversas informações, que num primeiro momento podem parecer insignificantes, mas que só *depois* as correlações se tornam evidentes. A finalidade da atenção flutuante, de acordo com Roudinesco, seria a de tornar possível uma comunicação verdadeira entre o inconsciente do analista e do analisando (1998, p. 39).

Esta técnica foi desenvolvida para auxiliar o psicanalista no seu trabalho com o paciente. Como esta pesquisa está abordando o uso da psicanálise aplicada à literatura, surge a pergunta sobre a possibilidade de utilização da técnica para a análise dos sonhos diurnos de uma personagem da criação literária, isto é, os devaneios que são frutos da imaginação criativa e artística de um escritor. Freud havia se proposto a responder esta questão no seu ensaio *O Delírio e os Sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907). Antes de iniciar sua análise ele comenta que os escritores, ao contrário do que pregava a ciência da época, colocam-se a favor da ideia de que o sonho tem um significado e não é apenas um processo fisiológico.

Mas, seria possível abordar uma personagem de ficção da mesma forma como se aborda um paciente real no *setting* psicanalítico? Para Freud, essa consideração depende do caráter de verossimilhança da narrativa em estudo. Ele argumenta, com relação à **Gradiva**, que: “descobrimos que todas as suas descrições copiam tão fielmente a realidade, que não nos oporíamos à apresentação de Gradiva como um estudo psiquiátrico.” (FREUD, 1987b, p. 23).

Há, contudo, outro problema que devemos transpor, pois em toda análise de sonho, é o sonhador quem realiza as associações livres a partir dos

fragmentos de seu sonho, entretanto o sonhador de nossa análise é uma personagem de ficção, portanto, não pode realizar as associações livres.

Assim precisamos *nos colocar na pele*, ou melhor, na *psique* de Maria Quitéria, personagem que compõe nosso *corpus* de pesquisa e, em seu lugar, fazer as associações livres a partir dos elementos dos momentos de seu devaneio (sonho diurno). Contamos com o relato dos eventos que ocorrem durante o transcurso destes momentos; todavia, não há informações a respeito da vida passada e da infância da personagem. Portanto, teremos que nos respaldar em hipóteses que formularemos a fim de dar prosseguimento à análise. Outro elemento de grande valia é o recurso da interpretação simbólica. Tentaremos interpretar o significado dos símbolos que aparecem no devaneio. Contudo, estaremos atentos para inseri-los cautelosamente na cadeia de experiência de Maria Quitéria, levando-se em conta seu contexto socio-histórico e cultural.

2.1. DEVANEIO DE MARIA QUITÉRIA

Seria importante, antes de iniciar a análise do conto, contextualizá-lo. Primeiramente, algumas informações sobre sua publicação e alguns fatos relacionados a isso. O conto deve ter sido concluído, por Clarice, por volta de março de 1955. Porém, o livro só é publicado em 1960. Nessa ocasião, Clarice, já separada de Maury Gurgel Valente, volta definitivamente para o Brasil, após viver muitos anos nos Estados Unidos, acompanhando o marido embaixador. Quando a autora apresentou **Laços de Família** à editora, muitos dos contos já haviam sido publicados em **Alguns Contos**, além de jornais e revistas, principalmente na revista **Senhor**. (GOTLIB, 2009, p. 398). Em “A explicação que não explica”, um texto no qual fala sobre o porquê de algumas de suas obras contísticas, Clarice comenta:

De ‘Devaneio e embriaguez duma rapariga’ sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever. Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom humor diferente do diário e, apesar de os outros não chegarem a notar, eu falava à moda portuguesa, fazendo, ao que me parece, experiência de linguagem. Foi ótimo escrever sobre a portuguesa. (LISPECTOR, 1999a, p. 239).

A seguir, passamos a contextualizar o momento no qual se desenrola a história, pois é uma vertente importante para realizar as associações e nos colocar na psique da personagem, Maria Quitéria. Para tanto, faz-se interessante reconstruir o contexto sócio-histórico e cultural da personagem. Todavia, não há uma referência clara de quando o conto ocorre, temos apenas informações sobre as ruas e o transporte do Rio de Janeiro da época: “A *Rua do Riachuelo* sacudia-se ao peso arquejante dos *elétricos* que vinham da *Rua Mem de Sá*”. (LISPECTOR, 1990, p. 18, grifos nossos).

O transporte urbano por bondes elétricos tem uma história muito peculiar no Rio de Janeiro. Foi a primeira cidade da América do Sul a ter um sistema de transporte sobre trilhos de ferro. Sua importância foi tal que alguns estudiosos dividem a história da cidade em antes e depois de sua implantação (WEID, 2015).

Em 1870, chegam à cidade os primeiros bondes abertos. Estes foram muito bem aceitos, pois sendo mais leves e frescos, se adaptaram bem ao clima da cidade. Os bondes passam da tração animal para a elétrica, em 1896. A primeira linha trafegava sobre os Arcos da Lapa, ligando os morros de Santa Teresa e Santo Antônio. Ao longo de sua expansão, o bonde elétrico se tornou um elemento muito importante na cidade carioca (WEID, 2015).

Os bondes deixam de ser um meio de transporte urbano na década de 60, do século XX, quando são substituídos, pouco a pouco, pelos trólebus. Outro índice que pode nos ajudar a situar temporalmente o conto é a referência à *tasca*, na Praça Tiradentes, onde Maria Quitéria e o marido vão jantar a convite do amigo.

No início do século XIX, ainda não havia esta praça, tratava-se de um terreno numa área pantanosa. Esta área, ao longo da história da cidade, sofreu várias modificações. No início, chamava-se de Campo dos Ciganos, Campo da Lampadosa e, finalmente, Rossio, até vir a se tornar a atual Praça Tiradentes. É somente com a vinda da família real que o largo do Rossio sofre mudanças significativas e passa a ser ocupado não só por residências como também por locais de entretenimento.

Na república, o prefeito Francisco Pereira Passos, com o apoio do presidente Rodrigues Alves e o auxílio de Oswaldo Cruz, realiza uma reforma

na cidade com o objetivo de modernizá-la. Na época, era para a Praça Tiradentes que os transportes públicos convergiam. Ao seu arredor, surgiram e se firmaram bares, teatros, cafés e restaurantes. É então que esse espaço se consolida como um polo de entretenimento e de referência da boemia carioca, permanecendo assim até a década de trinta. (CONTIER, 2003).

Outra contextualização importante a respeito da protagonista e do marido é de que ambos são imigrantes portugueses. Seria interessante abordar a presença da comunidade lusitana na cidade do Rio de Janeiro no início do XX. O escritor Ruy Castro, na biografia sobre Carmen Miranda, conta como era esta colônia:

Os portugueses dominavam no Rio o comércio de tecidos, cigarros, feijão, café, milho, azeite, pescado, vinhos, gelo e praticamente todo o varejo. Numa população de cerca de 1 milhão, o Rio tinha perto de 200 mil portugueses natos — muito mais do que o Porto, cuja população era de 150 mil, incluindo os estrangeiros que lá viviam. [...] Era normal que um português recém-chegado, ao andar pelas ruas do Rio, encontrasse não apenas patrícios aos magotes, reconhecíveis pelos bigodes, mas gente de sua aldeia ou freguesia, conterrâneos já aclimatados e, bem ou mal, postos na vida. (CASTRO, 2005, p. 13).

Outro dado histórico que se encontra no conto é com relação à moda. Há a referência ao uso de chapéus na indumentária feminina. Em alguns momentos, na história da moda, este apetrecho esteve muito em voga, como por exemplo, na década de vinte. Ruy Castro faz referência ao fato: “Em 1925, [...]. Na época, se uma mulher saísse à rua sem chapéu, era melhor que saísse logo nua, e por isso tantas casas especializadas.” (2005, p. 29).

Assim, podemos levantar como hipótese que o conto se passa na *belle époque* carioca. A *Belle Époque* Brasileira, ou ainda *Belle Époque* Tropical, foi um momento histórico da arte, cultura e política. No Brasil, houve alguns progressos na área tecnológica e sua duração se estendeu, ao se comparar com outros países. Este período abrange o fim do Império e vai até o final da República Velha (1889-1931).

Uma vez contextualizado o momento sociocultural e histórico do conto, vamos à análise dos momentos de devaneio. Os devaneios podem ser classificados em dois tipos: os de grandeza e os sexuais. Assim como no

sonho, a origem do devaneio está em um desejo insatisfeito. Além de um pensamento, representa a satisfação de um desejo através de uma experiência alucinatória, predominantemente visual. Para facilitar a análise, vamos citar o trecho no qual este se manifesta no conto. Vamos iniciar pelos momentos de devaneio classificados como de grandeza. O primeiro acontece logo no início, quando Maria Quitéria está se olhando no espelho em seu quarto:

Ai, ai, vinha da rua como uma borboleta.
 ‘Bons dias, sabes quem veio a me procurar cá à casa?’,
 pensou como assunto possível e interessante de palestra. ‘Pois
 não sei, quem?’, perguntaram-lhe com um sorriso galanteador,
 uns olhos tristes numa dessas caras pálidas que a uma pessoa
 fazem tanto mal. ‘A Maria Quitéria, homem!’, respondeu
 garrida, de mão à ilharga. ‘E se mo permite, quem é esta
 rapariga?’, insistiu galante, mas já agora sem fisionomia. ‘Tu!’,
 cortou ela com leve rancor a palestra, que chatura.
 (LISPECTOR, 1990, p. 18).

Pode-se observar que Maria Quitéria se vê num diálogo consigo mesma, no qual ela se coloca como uma figura importante. O que poderia ter desencadeado este devaneio? Talvez o fato de estar sozinha a se observar e se admirar no espelho de três faces. Interessante apontar aqui o desdobramento tríplice da imagem: a) quem observa; b) quem galanteia; c) quem é galanteado. Qual seria a realização de desejo neste devaneio? Desejar ser galanteada? Isto é, colocar-se como objeto de desejo para o outro. Qual seria a *elaboração onírica*²⁰ observada aqui? Talvez a representação dos contrários (ilusão e desilusão). A personagem se desdobra em duas: a) a que galanteia com um “sorriso galanteador”, porém com “olhos tristes numa dessas caras pálidas que a uma pessoa fazem tanto mal”; b) a galanteada, que responde “garrida, de mão na ilharga” e depois corta a conversa “com leve rancor”.

O primeiro que observamos é o *galanteador*, com sorriso galante, capaz de seduzir, porém de olhos tristes. Quem poderia ser? Tem-se aqui a ideia de alguém indigno da protagonista. A seguir, temos o objeto do galanteio, neste caso, a *galanteada*. Esta aparece como uma pessoa importante e corta a conversa quando não lhe dão a devida importância. É uma atitude que,

²⁰De acordo com Freud, *elaboração onírica* consiste no “trabalho que transforma o sonho latente [o conteúdo do sonho] no sonho manifesto [o relato do sonhador]” (1987d, p. 204).

provavelmente, a protagonista devia ter o costume de evitar. No seu dia-a-dia, devia se ver obrigada a aguentar muitas *chaturas*. Não haveria aqui, neste desdobramento, um confronto entre mais de uma Maria Quitéria?

A primeira, a que observa tudo, representação possível do *eu* da própria Maria Quitéria; a galanteada, o seu *isso*, que busca o prazer e o centro das atenções; o galanteador, o seu *supereu*, aquele que questiona sobre a posição de Maria Quitéria no mundo, mas que não lhe dá a devida atenção (a protagonista não está à altura dos ideais por ele exigidos).²¹

Vamos, agora, fragmentar este momento de devaneio para melhor entendê-lo:

‘Bons dias, sabes quem veio a me procurar cá à casa?’, pensou como assunto possível e interessante de palestra. (interlocutor A)

No devaneio, como vimos, o seu conteúdo basicamente se expressa através de imagens, mas as falas também podem aparecer. Aqui se trata de um “assunto possível e interessante de palestra”. No devaneio, a protagonista se imagina num diálogo com alguém, falando de uma visita importante que havia recebido.

‘Pois não sei, quem?’, perguntaram-lhe com um sorriso galanteador, uns olhos tristes numa dessas caras pálidas que a uma pessoa fazem tanto mal. (Interlocutor B)

²¹Como Lacan ensina, uma vez que se atravessa o *estádio do espelho*, instaura-se a *alienação do sujeito*. Este estágio consiste em que o bebê, por volta dos oito meses, passa por um momento especial em seu desenvolvimento. Até então, o corpo não é apreendido como total, integrado, ao contrário, ele é sentido como esfacelado (*fantasma do corpo esfacelado*). É importante a presença de alguém com o bebê, em geral, a mãe. Ela vai ajudá-lo a identificar as imagens do espelho. O bebê, reconhecendo a mãe, também se reconhece. Assim, há um júbilo, pois consegue ter uma imagem de si como inteira e integrada (*identificação primordial*). É um momento fundamental, pois o bebê toma essa imagem como sendo ele próprio. Deste momento em diante, ocorre a *alienação do sujeito*, uma vez que essa imagem é virtual. O sujeito nunca pode ver a si próprio a não ser através de um reflexo (espelho, retrato, vídeo etc.). Como frisa Joël Dor: “A própria dimensão deste re-conhecimento prefigura, para o sujeito que advém, na conquista de sua identidade, o caráter de sua alienação imaginária, de onde delinea-se o ‘desconhecimento crônico’ que não deixará de alimentar a si mesmo.” (1989, p. 80).

Seguindo a hipótese de uma associação livre, isto pode ter sido desencadeado por acabar de se ver diante do tocador de três espelhos, esta pergunta pode se referir a si mesma, quem é Maria Quitéria? No devaneio, quem faz essa pergunta é alguém de sorriso galanteador. Esse sorriso pode se relacionar a alguém que estivera, ou esteve tentando seduzir a protagonista. Todavia, essa pessoa tem os olhos tristes e a cara pálida.

Vamos recorrer, neste fragmento, ao estudo do símbolo para ampliar a interpretação. Na técnica de interpretação dos sonhos se utiliza este recurso como auxiliar. Quando ocorre um obstáculo, às vezes, à interpretação do sonho, que consiste em nada ocorrer à pessoa de quem se analisa o sonho quando questionada sobre alguns elementos dele. Para esses casos, Freud propõe a utilização do recurso da interpretação do simbolismo. Todavia, o autor faz uma consideração importante ao uso desta técnica:

Permitem-nos em certas circunstâncias interpretar um sonho sem fazer perguntas ao sonhador que, de qualquer modo, realmente nada teria a nos dizer a cerca do símbolo. Se estivermos familiarizados com os símbolos oníricos comuns, e, ademais disso, com a personalidade do sonhador, as circunstâncias em que ele vive e as impressões que precederam a ocorrência do sonho, frequentemente estaremos em situação de interpretar com segurança – de traduzi-lo à vista, por assim dizer.(1987d, p. 185).

O simbolismo não é exclusivo dos sonhos, está presente em outras manifestações tais como nos mitos, na literatura, nas artes plásticas etc. Não obstante, há uma relação entre o simbolismo e o que é simbolizado e pode ser entendido como uma comparação com limitações particulares. É interessante o fato de o sonhador utilizar como forma de expressão, o símbolo. Porém, na vigília, desconhece-se muitas vezes o significado de muitos desses símbolos. É como se o sonhador fosse fluente numa língua estrangeira, mas não soubesse de tal conhecimento. O conhecimento dessa forma de expressão pertence à vida mental inconsciente. Assim, os sonhos se tornam ininteligíveis, pois operam com uma forma de expressão que não é de uso corrente na vida desperta, ou usada em menor escala, além de em alguns casos se faz necessário a tradução de seu significado.

Como não podemos contar com as associações livres de Maria Quitéria, nós temos que fazê-las em seu lugar. Assim, o recurso de interpretar os símbolos pode nos ajudar em alguns momentos. É o que acontece logo no início, pois há um elemento que se destaca, uma borboleta. No dicionário, encontramos o verbo *borboletear*, que significa: “devanear sem fixar a atenção; fantasiar” (MICHAELIS). Esta simbologia serve perfeitamente como uma espécie de abertura para o conto, que tem como um dos temas centrais, a protagonista a devanear. Porém como substantivo, *borboleta*, significa: “pessoa leviana ou volúvel” ou ainda “meretriz de luxo” (MICHAELIS). Veremos que esta simbologia não deve ser menosprezada. Há ainda outro elemento, o *olho*. Um símbolo frequentemente associado ao olho é de *espelho da alma*. Assim, os olhos tristes podem expressar um temperamento triste, melancólico, ou até depressivo.

Esse *espelho da alma*, a que se refere o símbolo, pode ser uma possível interpretação para *olhos tristes*, pois veremos que há no conto uma construção de *clima de tristeza*. Outro elemento aqui presente é o de *cara*. A este podemos associar ao de *persona*, a maneira como a pessoa se apresenta socialmente, neste sentido. A palavra *persona* vem do latim *máscara* (ORIGEM DA PALAVRA). Na época, a arena do teatro era grande, dificultando a visão das feições do ator. Assim estes recorriam ao uso de máscaras para expressar seus sentimentos em momentos específicos da encenação. Ainda hoje, as máscaras simbolizam o teatro. Para facilitar a audição, muitas delas ainda tinham um apetrecho para ampliar a voz. Portanto, através (*per*) da máscara que a voz do ator soava (*sonare*). *Persona* em artes cênicas se refere ao que hoje denominamos *personagem*.

Quem estaria triste? Por quê? Essa cara (rosto) pálida, portanto, seria o rosto visto pelo outro. Por que pálida? Falta de sol, doente, susto? Ou ainda como representando figuras recorrentes na literatura, como no Romantismo ou na literatura gótica. São questões que levantamos e somos levados a buscar resposta.

‘A Maria Quitéria, homem!’, respondeu garrida, de mão à ilharga. (Interlocutor A)

A personagem, no devaneio, dirige-se a si mesma. Podemos deduzir que o *interlocutor A* seja uma mulher. Expressa irritação elevando o tom da voz (garrida) e irritada, agressiva (mãos à ilharga). Por que a irritação? Dentro do contexto do devaneio, devido ao interlocutor desconhecer quem seria a Maria Quitéria: *Como o interlocutor não sabe quem é Maria Quitéria?!* Este no devaneio é interpelado como *homem*. Não necessariamente que ele seja um homem, pode ser força de expressão, ou também, no sentido mais amplo, *qualquer um*. Contudo, a ele se atribui o adjetivo *galante*, atributo ativo, masculino. Ou seja, para este interlocutor, Maria Quitéria é uma *ilustre desconhecida*.

Pesquisamos se haveria alguma personagem ilustre de nome Maria Quitéria. Encontramos uma heroína da independência brasileira (PORTAL BRASIL). Nascida em 1792, na Bahia. Quando começam as lutas pela independência, em 1822. Maria Quitéria queria se alistar, mas o pai lhe negou autorização. Ela fugiu de casa vestida com o uniforme militar do cunhado. Dele adotou o nome e a patente, passou a ser conhecida como *soldado Medeiros*. Destacou-se pela sua coragem e habilidade no uso das armas. Com o fim da guerra, Maria Quitéria foi condecorada com a insígnia dos Cavaleiros da Imperial Ordem do Cruzeiro pelo imperador. Morreu em 1853, em Salvador e somente em 1996, através de um decreto presidencial, Maria Quitéria é reconhecida como Patrono do Quadro Complementar de Oficiais do Exército Brasileiro. Se for esta a identificação da protagonista do conto, faz sentido a ambiguidade de gênero. Pois a heroína tem atitudes e reconhecimento que, em geral, são atribuídos à figura masculina.

‘E se mo permite, quem é esta rapariga?’, insistiu galante, mas já agora sem fisionomia. (interlocutor B)

O tom da pergunta é formal, mas pode ser visto como portador de uma ironia. O *interlocutor B* mantém a atitude galante, porém agora sem fisionomia. Sem rosto, sem expressão, talvez, indiferente. Na insistência, reforça o caráter de *ilustre desconhecida* atribuído a Maria Quitéria, protagonista do conto.

‘Tu!’, cortou ela com leve rancor a palestra, que chatura. (Interlocutor A)

A conversa se encerra aqui. O interlocutor A se irrita com o interlocutor B, por este não saber quem seria Maria Quitéria. O interlocutor B é Maria Quitéria, então, quem seria o interlocutor A, no devaneio? Lembrando que a personagem estava diante do espelho de três faces, poder-se-ia ver a protagonista num diálogo imaginário consigo mesma. Mas, e a expressão “que chatura”, quem diz? Há um jogo de espelhos, do qual o leitor também participa. Assim, temos as seguintes possibilidades: a) narrador; b) interlocutor A; c) interlocutor B; d) protagonista; d) leitor. O leitor, ao ler o texto, é um elemento que acaba participando ativamente deste jogo de espelhamento. Há outro trecho no conto, no qual (re) aparece a ideia de um *leitor entediado*:

Ai, palavras, palavras, objetos do quarto alinhados em ordem de palavras a formarem aquelas frases turvas e maçantes *que quem souber ler lerá*. Aborrecimento, aborrecimento, *ai que chatura*. Que maçada. Enfim, ai de mim, seja lá o que Deus bem quiser. Que é que se havia de fazer. Ai, é uma tal coisa que se me dá que nem bem sei dizer. Enfim, seja lá bem o que Deus quiser (LISPECTOR, 1990, p. 26, grifos nossos).

Outro momento de devaneio de grandeza acontece no restaurante onde fora jantar com o marido, convidados pelo abastado amigo. Este aparece no seguinte trecho:

Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d'entrada, lhe fizera subir a mostarda ao nariz. Logo d'entrada percebera-a sentada a uma mesa com seu homem, toda cheia dos chapéus e d'ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico chapéu que tinha! –, vai ver que nem casada era, e a ostentar aquele ar de santa. E com seu rico chapéu bem-posto. Pois que bem lhe aproveitasse a beatice!, e que se não lhe entornasse a fidalguia na sopa! As mais santazitas eram as que mais cheias estavam de patifaria. E o criado de mesa, o grande parvo, a servi-la cheio das atenções, o finório: e o homem amarelo que a acompanhava a fazer vistas grossas. E a santarrona toda vaidosa de seu chapéu, toda modesta de sua cinturita fina, vai ver que não era capaz de parir-lhe, ao seu homem, um filho. Ai que não tinha nada a ver com isso, a bem dizer: *mas já d'entrada crescera-lhe a vontade d'ir e d'encher-lhe, à cara de santa loira da rapariga, uns bons sopapos, a fidalguia de chapéu*. Que nem roliça era, era chata de peito. E vai ver que, com todos os seus

chapéus, não passava duma vendeira d'hortaliça a se fazer passar por grande dama.

Oh, como estava humilhada por ter vindo à tasca sem chapéu, a cabeça agora parecia-lhe nua. E a outra com seus ares de senhora, a fingir de delicada. *Bem sei o que te falta, fidalguita, e ao teu homem amarelo! E se pensas que t'invejo e ao teu peito chato, fica a saber que me ralo, que bem me ralo de teus chapéus. A patifas sem brio como tu, a se fazerem de rogadas, eu lhas encho de sopapos.*

Na sua *sagrada cólera*, estendeu com dificuldade a mão e tomou um palito. (LISPECTOR, 1990, P. 23-4, grifos nossos).

Faremos aqui um parêntese para uma explicação sobre a técnica de análise do devaneio que estamos realizando. Como já dito, não há um texto no qual Freud tenha legado uma explicação sobre o manejo deste no *setting* psicanalítico. Assim, recorreremos a sua técnica de interpretação dos sonhos. Freud acreditava que fosse possível se chegar à coisa original que está *inconsciente*²², a partir do elemento substituto, ao longo da cadeia de associações que estão relacionadas a ele. Portanto, a associação livre que um sonhador realiza a partir dos elementos de seus sonhos é imprescindível para sua análise.

O objetivo da interpretação dos sonhos seria o de conhecer o que se encontra *inacessível à consciência*, ou melhor, *inconsciente no momento* do qual o sonho seria, como um todo, seu substituto deformado²³. Como isto interfere na interpretação adequada do sonho, estabeleceu-se, a chamada *regra fundamental da análise*. Todavia, é difícil²⁴ ao analisando obedecer a esta regra. Daí decorre, como uma das consequências, a deformação do material inconsciente. Observe-se que, uma das formas de deformação onírica é a

²²Ao utilizar o termo *inconsciente*, Freud se refere a algo que está, momentaneamente, “inacessível para a consciência do sonhador” (1987d, p. 140). Todavia, há outras ideias que podem ocorrer com facilidade à consciência do sonhador, tais como os elementos oníricos e as ideias substitutivas que lhe ocorrem através da associação livre de tais elementos.

²³ Devido a essa deformação no sonho, Freud sugere três regras que devem ser observadas: (1) Não devemos nos preocupar com aquilo que o sonho *parece* nos dizer, seja compreensível ou absurdo, claro ou confuso, de vez que pode não ser o material inconsciente que estamos procurando. [...] (2) Devemos restringir nosso trabalho à recordação das ideias substitutivas de cada elemento, não devemos refletir sobre elas, nem considerar se contêm algo importante; e não devemos nos perturbar com o grau de divergência que elas apresentam em relação ao elemento onírico. (3) Precisamos aguardar até que o material inconsciente oculto, o qual procuramos surja com espontaneidade, [...]. (1987d, p. 140).

²⁴ Esta dificuldade é devida a uma *resistência* que se opõe ao trabalho de interpretação. Frequentemente, inclusive, as ideias que se tentam omitir, acabam se mostrando as mais importantes. Indica, então, que algo importante se esconde por trás de seu substituto. O grau da resistência é variável, mesmo na interpretação dos sonhos. Dependendo do seu grau, o trabalho de interpretação será inversamente proporcional.

substituição por um fragmento ou uma alusão. Isto se ajusta a sua característica de permanecer oculto.

Observou-se que a deformação é comum nos sonhos. Porém, constatou-se que os sonhos de criança, são isentos de deformação. Seus sonhos são breves, coerentes, inteligíveis, isentos de ambiguidade e claros. O início da deformação onírica se dá ainda no início da infância, mas também se encontra nas características infantis entre o início da atividade mental observável e aos quatro ou cinco anos. Mesmo um adulto, eventualmente, tem sonhos que se poderiam classificar de infantis²⁵.

Retornando ao conto, no que se refere ao devaneio destacado, a realização de desejo é clara – quase como num sonho infantil – agredir a moça que lhe despertou inveja e cólera. Poderíamos resumi-lo da seguinte maneira: Maria Quitéria gostaria de ocupar um *status* superior ou igual à mulher que veio de chapéu ao restaurante. O que desencadeou o devaneio? A inveja do chapéu que a outra usava. Um mecanismo de defesa que se poderia identificar neste fragmento é o deslocamento²⁶. É interessante o uso da expressão *subir a mostarda ao nariz* que significa *perder a paciência, enfurecer-se, zangar-se*. Observemos o simbolismo relacionado a alguns elementos que aparecem neste devaneio.

Um deles é o chapéu que se apresenta como índice de *status* e de prestígio. Daí se poderia compreender o sentimento de humilhação e inveja despertado na protagonista, que *se sentira nua*, por ter ido à tasca sem um chapéu. Há outro elemento simbólico implícito: deixar a cabeça e, conseqüentemente, *os cabelos* à mostra. Aliás, a jovem que desperta a inveja de Maria Quitéria é *loira*. Nota-se o antagonismo entre Maria Quitéria, morena, e a moça, loira.

²⁵ A partir dos sonhos com características infantis, chegou-se às características essenciais dos sonhos. Os sonhos de crianças são fáceis de serem compreendidos, contudo, é necessário obter informações a respeito da vida da criança. Pode-se afirmar, portanto, que “o sonho é a reação, durante o sono, da vida mental da criança à experiência que teve no dia presente.” (FREUD, 1987d, p. 154).

²⁶ Um dos instrumentos da censura é o *deslocamento*, que consiste em deslocar a tônica dos elementos do sonho. Isto é, os elementos do sonho são modificados e rearranjados de maneira que elementos centrais do pensamento onírico latente ocupem situações sem importância no sonho manifesto. A atividade de censura nos sonhos é um termo usado apenas para descrever a dinâmica dos sonhos. Não há local na anatomia cerebral responsável por tal função. Ela se relaciona com a resistência, aliás, resistência é uma das formas como se manifesta a censura dos sonhos.

Do simbolismo relacionado ao cabelo, podemos levantar uma hipótese para a reação de Maria Quitéria. Ao fato de *se sentir nua*, podemos relacionar a ideia de sensualidade e erotismo ligada ao cabelo solto, em oposição à ideia de castidade e decoro que a jovem loura demonstra ao trazer a cabeça ornada. Acrescenta-se ainda a sugestão de imponência e sofisticação atribuída ao chapéu. Sem mencionar que a *rival* recebe toda a atenção do *criado de mesa*.

Passamos agora à questão da agressividade. Esta se manifesta em seu desejo de *encher de sapatos* à moça no restaurante. Yudith Rosenbaum, em uma análise de outro conto da autora (*Felicidade Clandestina*), investiga esse afeto negativo e aponta que a temática dos olhos, *verdadeira obsessão clariceana*, relaciona-se à inveja. (ROSENBAUM, 2006, p. 78).

Rosenbaum recorda que a palavra *inveja* vem “do latim *invidia*, que, por sua vez, provém do verbo *invideo* – olhar maldosamente, olhar atravessado ou com despeito, lançar mau-olhado.” (2006, p. 78). Em sua análise com um viés psicanalítico sobre o tema, afirma sobre o invejoso: “impossibilitado de usufruir seus ‘bons objetos’, é impelido a destruir o alvo de seu desconforto: o prazer do outro, vivido através da mediação de *um suporte empírico ao qual a inveja se vincula*.” (ROSENBAUM, 2006, p. 92, grifos nossos). No caso da protagonista do conto, o objeto de desejo, o *suporte empírico*, seria o chapéu da outra. Este se refere à questão da falta e ao falo como seu significante. Rosenbaum aponta que este também é um tema recorrente na obra de Clarice: “Fiel ao caráter simbólico do falo, os textos de Clarice fazem circular, numa cadeia associativa por substituição, os ‘significantes da falta’ (como Lacan o define) na busca incessante e frustrada, da completude inalcançável...” (ROSENBAUM, 2006, p. 93).

A questão da *maldade* também não escapou à análise da estudiosa. Yudith Rosenbaum, lembra que a *pulsão de morte* é inerente ao sujeito, ela age de modo a desatar os vínculos, desfazer as ligações e realizar cortes. Rosenbaum aponta que essa pulsão vai aparecer em vários momentos na obra clariciana de maneiras transfiguradas. A professora destaca como se dá a apresentação do mal:

A questão do mal não será secundária na literatura clariciana.
A emergência de uma negatividade visceral e iniludível,

necessariamente recalcada para dar lugar às convivências e conveniências sociais, será um dos motores de sua narrativa e também uma das responsáveis pelo incômodo e pelo mal-estar que os textos de Clarice provocam em tantos leitores. As perversões humanas são escancaradas e explicitadas sem nenhum antídoto ou anestésico: 'Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal — mastigar vermelho, engolir fogo adocicado'. As expressões bizarras fazem parte de uma espécie de 'linguagem do mal', que se mostra na desconstrução da sintaxe tradicional e na transgressão dos modos convencionais de representação — deslocam-se as pontuações, frases interrompem-se inconclusas, verbos se suspendem no infinitivo e no gerúndio, presentificando ao máximo os momentos para que o leitor se detenha na intensidade do vivido.

A autora parece interessada em despojar-nos de possíveis defesas que nos afastem do contato com o real em sua vitalidade, prazeroso ou não. Porque também o prazer pode ser truculento, vivo demais para ser suportado. Para ler Clarice em todo o seu alcance, é preciso aceitar a violência desse confronto, capaz de desvelar realidades insuspeitadas. (ROSENBAUM, 2002, p. 34-5).

Agora, passemos aos momentos de devaneio de caráter sexual, um deles acontece quando Maria Quitéria e o marido já estão de volta do jantar. Ela ainda embriagada, farta de comida e com sensação de enjoo:

Os dedos do pé a brincarem com a chinela. O chão lá não muito limpo. Que relaxada e preguiçosa que me saíste. Amanhã não, porque não estaria lá muito bem das pernas. Mas depois de amanhã aquela sua casa havia de ver: dar-lhe-ia um esfregaço com água e sabão que se lhe arrancariam as sujidades todas!, a casa havia de ver!, ameaçou ela colérica. Ai que se sentia tão bem, tão áspera, como se ainda estivesse a ter leite nas mamas, tão forte. Quando o amigo do marido a viu tão bonita e gorda ficou logo com respeito por ela. E quando ela ficava a se envergonhar não sabia onde havia de fitar os olhos. Ai que tristeza. Que é que se há de fazer. Sentada no bordo da cama, a pestanejar resignada. Que bem que se via a lua nessas noites de verão. Inclinou-se um pouquinho, desinteressada, resignada. A lua. Que bem que se via. A lua alta e amarela a deslizar pelo céu, a coitadita. A deslizar, a deslizar... Alta, alta. A lua. Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor; cadela, disse a rir. (LISPECTOR, 1990, p. 27-8).

A realização de desejo que se poderia identificar aqui seria o de se sentir bonita e respeitável, e ainda, desejada. O que poderia ter desencadeado este devaneio? Possivelmente a conversa com o amigo do marido no restaurante. Podemos identificar como elemento de elaboração onírica aqui o

deslocamento: o chão que estava sujo; a lua que estava alta (*estar alta* como sinônimo de *bêbada*). O pensamento latente poderia ser identificado como em uma autoacusação: que relaxada e vadia que me saíste! Há sentimentos contraditórios neste trecho. De um lado, a sensação de bem estar: “*Ai que se sentia tão bem, tão áspera, como se ainda estivesse a ter leite nas mamas, tão forte.*” De outro, a sensação de tristeza inelutável: “*Ai que tristeza. Que é que se há de fazer.*” No inconsciente não há a representação para o *não*. Sentimentos e pensamentos contraditórios²⁷ podem coexistir; contudo, nem sempre isto se passa de maneira harmônica. Tomar consciência dessas ambiguidades pode trazer sentimentos estranhos.

A protagonista aqui entra em contato com um sentimento de estranhamento. Maria Quitéria, ao se defrontar com conteúdos do inconsciente, se vê diante de um sentimento de perturbação que se denomina em psicanálise de *o inquietante*, ou *o estranho* (FREUD, 1919) (*Das Unheimlich*). Ele vem a ser o confronto com o estranho que um dia nos foi familiar. Esta impressão de Maria Quitéria fica um tanto misturada com a sensação de embriaguez: “*Havia certas cousas boas porque eram quase nauseantes: o ruído como de elevador no sangue, enquanto o homem roncava ao lado, os filhos gorditos empilhados no outro quarto a dormirem, os desgraçadinhos.*” (LISPECTOR, 1990, p. 27). Curioso notar, neste trecho, como a rapariga, como a se proteger do inquietante, procura agarrar-se aos membros de sua família, o marido e os filhos. Os miúdos *desgraçadinhos* assumem características de coisas do cotidiano da dona de casa, pois estão *empilhados* – como roupas passadas ou louças –, no quarto ao lado.

Se como uma senhora casada e mãe de família lhe trouxe uma posição na vida, impedindo-lhe de ter a sua *desgraça*; os filhos e o marido também são fontes de preocupação e trabalho. Esta ideia aparece no início do conto, ao se ver sozinha diante do espelho, a rapariga ouve o barulho de algo que caiu lá fora. Sobre este fato, há o comentário: “*Se os miúdos e marido estivessem à casa, já lhe viria à ideia que seria descuido deles.*” (LISPECTOR, 1990, p. 17).

²⁷ A este respeito, Freud diz: “Tendo como certo que na vida mental existem intenções inconscientes, nada se prova ao mostrar que intenções opostas às intenções inconscientes dominam a vida consciente. Quem sabe, na mente há lugar para existirem lado a lado intenções opostas, contradições. Possivelmente, na verdade, a dominância de um impulso seja precisamente condição necessária para que seu contrário seja consciente.” (1987d, p. 175).

Deste confronto com o estrangeiro que habita dentro de si, nota-se que a protagonista é tomada de assombro e até de um repentino medo de tal embate: “Ai que coisa que se me dá! *pensou desesperada*. Teria comido demais? ai que coisa que se me dá, *minha santa mãe!/Era a tristeza*.” (LISPECTOR, 1990, p. 27, grifos nossos). Há, neste momento, a ideia de algo da ordem do irrepresentável. O psicanalista uruguaio César Botella explica que este tipo de representação se encontra relacionada aos primórdios do desenvolvimento infantil, quando a criança na impossibilidade de verbalizar, tem na figura da mãe alguém que pode fazê-lo e tranquilizá-la de seus temores.²⁸ Ao meditar (inclinando-se um *pouquito*, desinteressada) sobre esse sentimento que de súbito se vê tomada, Maria Quitéria se vê refletir na imagem da lua (*coitadita*) lá fora, observa-se aqui como o sotaque lusitano contamina a lua²⁹:

Ai que tristeza. Que é que se há de fazer. Sentada no bordo da cama, a pestanejar resignada. Que bem se via a lua nessas noites de verão. *Inclinou-se um pouquito, desinteressada*. A lua. Que bem que se via. *A lua alta e amarela a deslizar pelo céu, a coitadita*. A deslizar, a deslizar... Alta, alta. A lua. *E então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor; cadela, disse a rir*. (LISPECTOR, p. 27-8, grifos nossos).

Sobre a imagem que o narrador constrói da lua, pode-se fazer um paralelo com uma pintura da autora, a qual intitulou *Medo*. (Fig.1) De acordo com sua amiga Olga Borelli, a escritora, por ocasião que do convite para participar do Congresso de Bruxaria, a se realizar na Colômbia, em 1975, redigiu um texto, “Literatura e magia”. Todavia resolve não lê-lo e, em seu lugar, apresenta seu conto considerado o mais hermético “O ovo e a galinha”. Contudo, no texto que deveria apresentar para o congresso, Clarice faz referência ao quadro. Há uma tradução para esse texto em inglês, no seu espólio na Fundação Casa de Rui Barbosa. No texto, Clarice declara que essa

²⁸ Nas palavras de César Botella: “O termo *irrepresentável*, em português, em francês e castelhano, é muito vasto, pode ser usado tanto para acentuar algo como em ‘Tive tanto medo que não posso representá-lo’. Mas é um medo com uma representação. O afeto é tão grande que a palavra *lobo*, por exemplo, não basta para representá-lo. No entanto, em psicanálise há também aquilo que não tem acesso à representação, como apontam Winnicott e Bion. Winnicott disse que ocorreu algo na infância que não pode ser representado. Essa e toda a noção de negativo em psicanálise, de que existem zonas psíquicas que só podem ser compreendidas em termos de negatividade. Para chegar à representação, e necessária a *rêverie* da mãe, que vai emprestar a criança as palavras e as imagens para que ela possa representar o desamparo.” (2007, p. 21, grifo do autor).

²⁹ Nota-se a repetição do verbo, a *deslizar*, o usado no infinitivo e a presença das reticências para dar ênfase a este momento: a eclosão do mal do qual Rosenbaum nos chamou a atenção.

pintura em particular lhe teria arrancado “todo o horror que um ser sente do mundo”, como explica:

[...] Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu *conseguiria pôr para fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo.*

É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente *amarelo-escuro*. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa *massa amarela*, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro. (BORELLI, 1981, p. 57, grifos nossos).



Fig. 1. Medo, Clarice Lispector, madeira de riga e tinta a óleo.

Com respeito à lua, como símbolo, não é raro ser relacionada à imagem do feminino. Assim, na identificação de Maria Quitéria com o satélite, emerge a figura da mulher. O feminino é outra imagem notória da alteridade para a qual vários psicanalistas se voltam para tentar decifrar, começando por Freud. A psicanálise nasce a partir da clínica do feminino. Freud começa a desenvolver seu corpo teórico a partir de investigações com suas pacientes histéricas. O que, afinal, quer uma mulher? – Esse enigma o conduziu a estudar teoricamente o desejo feminino. Assim, como uma das figuras do estranho (do

inquietante), temos o feminino³⁰, como a psicanalista Neusa Santos Souza afirma:

Outra figura do estranho é o feminino. O feminino pensado como diferença, alteridade – o feminino como Outro. Outro sexo, outro modo de gozo, outra raça, *outro país, outra língua*. O feminino é o Outro que se opõe ao mesmo, resiste ao um da norma, faz objeção ao todo, à totalização, se contrapõe à ordem dominante. Norma de um lado, feminino do outro. A norma é sempre o masculino, o fálico, o adulto, o europeu. O feminino é o excedente, a desmesura, o que não se deixa reduzir, o que, com a norma, não tem medida comum. *Nesse campo aberto habita o estrangeiro*, o diferente, o que caminha em outra direção. Mora aí nessa região sem fronteiras aquele que convive com outro sentido, com outra significação, e que passeia por outros mundos possíveis. Mundos onde reina outra lógica, *onde se fala outra língua*. (SOUZA, 1998, p. 159-60, grifos nossos).

A protagonista, aqui, não só é mulher, como estrangeira. Ainda que ela fale a nossa língua, o faz em outra vertente, a lusitana. Porém, esse encontro com o estrangeiro, apesar de aterrador, deve ser incorporado ao cotidiano, à normalidade. O neurótico, como indica Neusa Santos Souza, “mestre em arranjar tudo no sentido de que sua consciência se desvie dessa voz”, (SOUZA, 1998, p. 158) do inconsciente. A semiologista Julia Kristeva, em seu trabalho, **Estrangeiro para nós mesmos**, também discute a questão do inconsciente como estrangeiro em cada um:

Com a noção freudiana de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde o seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma *alteridade* ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do *mesmo*. A partir de então, o estrangeiro não é uma raça nem uma nação. O estrangeiro não é magnificado como *Volksgeist* [espírito nacional] secreto, nem banido como perturbador, nem banido da humanidade racionalista.

³⁰ Freud, em seu ensaio *O inquietante* (1919), elenca o sexo feminino como uma figura do inquietante: “Com frequência, homens neuróticos declaram que o genital feminino é algo inquietante para eles. Mas esse *unheimlich* apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar. ‘Amor é nostalgia do lar’ [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: ‘Conheço isto, já estive aqui’, a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da mãe. O inquietante [*unheimlich*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão.” (FREUD, 2010, p. 273).

Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. (1994, p. 190, grifos da autora).

Como assinala Kristeva o inconsciente como *alteridade* é assimilado e se torna parte integrante de todos nós. Assim, o encontro de Maria Quitéria com esse estrangeiro deve ser muitas vezes abafado no dia-a-dia: “(...) dar-lhe-ia um esfregaço com água e sabão que se *lhe arrancariam as sujidades todas!*”.

Mas, quais *sujidades* devem ser arrancadas? A palavra *sujidade* deriva de *sujo* que significa também *sórdido*, *indecoroso*, *indecente*, *maculado*, *desmoralizado* (BUARQUE DE HOLANDA, 1980). Portanto, poder-se-ia relacionar *sujidade* como indicando a irrupção do desejo: “a mosca se lhe pousara na pele nua.” Assim, a ideia de purificação/limpeza relaciona-se a *purificar-se* dos desejos sexuais que irrompem a sua revelia. Destaca-se outro inseto no conto: a *mosca*. Se na *borboleta* havia uma simbologia, em parte, positiva; na *mosca*, ocorre o inverso; ela sinaliza o que está *sujo*, estragado, ruim e que, portanto, deve ser descartado.

Outro símbolo presente nessa passagem é o da *cadela*. A respeito deste, temos a conotação vulgar em português como, *mulher de mau procedimento* e remetendo ao vocábulo *meretriz*, *mulher que pratica o ato sexual por dinheiro* ou ainda *rapariga* (BUARQUE DE HOLANDA, 1980). Isto alude a outra conotação de *borboleta*, como *peessoa leviana ou volúvel* ou ainda, *meretriz de luxo*. Observamos o confronto das duas imagens: Maria Quitéria, *rapariga*, que se reflete (se espelha) na figura (imagem) da lua, a qual a chama de *cadela*. É interessante a ambiguidade aqui presente. Supomos que seja Maria Quitéria que diz *cadela*, mas poderia ter sido a lua (*coitadita*). Há um jogo com os significados³¹, *rapariga* (mulher jovem, em Portugal) com o de *cadela* (mulher vulgar, no Brasil). Aqui temos a possibilidade de reversibilidade entre sujeito e objeto na frase. Com relação à questão da semiologia, Kristeva

³¹Kristeva, retomando Freud, ressalta outro aspecto do inquietante: “Por outro lado, Freud nota que o ego arcaico, narcísico, ainda não delimitado pelo mundo exterior, projeta para fora dele o que sente em si mesmo como perigoso ou desagradável em si, para dele fazer um duplo estranho, inquietante, sobrenatural, demoníaco. O sobrenatural aparece desta vez como uma defesa do ego desamparado: este se protege, substituindo a imagem do duplo benevolente, que antes bastava para protegê-lo, por uma imagem de duplo malevolente onde expulsa a parte de destruição que não pode conter.” (KRISTEVA, 1994, p. 192-3, grifo da autora)..

assinala que o caráter arbitrário do signo também é um elemento que pode remeter ao inquietante:

Magia, animismo ou, de forma mais prosaica, ‘incerteza intelectual’ e lógica ‘desafinada’ (segundo Jentsch) são todos propícios ao efeito sobrenatural. Ora, o que reúne esses procedimentos simbólicos, no caso muito diferentes, reside num enfraquecimento do valor dos signos enquanto signos e de sua lógica própria. O símbolo deixa de ser símbolo e ‘reveste toda a eficiência e toda a significação do simbolizado.’ Em outros termos, o signo não é vivido como arbitrário, mas toma uma importância real. Consequentemente, a realidade material que o signo deveria indicar correntemente pulveriza-se em proveito da imaginação, que não é senão ‘a acentuação excessiva da realidade psíquica em relação a realidade material’. Estamos aqui diante da ‘onipotência de pensamentos’ que, para se constituir, invalida tanto o arbitrário dos signos quanto a autonomia da realidade e os coloca sob a dominação de fantasmas que exprimem desejos ou temores infantis. (KRISTEVA, 1994, p. 195).

Maria Quitéria se defronta com os seus conteúdos inconscientes e sobre os quais não consegue ter controle. Neste momento ocorre uma identificação de Maria Quitéria com a lua. Contudo, no gesto de verbalizar a grosseria, podemos considerar a portuguesa como o agente da ação: “*E então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor, cadela, disse a rir*”. O verbo *explodir* traz a ideia de algo que escapa ao controle, a protagonista é como que tomada pela emoção (*amor*) e reage, colocando isto em ação (*dizer*). Pode-se considerar, nesta situação, conforme a psicanálise, uma *passagem ao ato* da protagonista:

Quanto à passagem ao ato, trata-se, para Lacan, de um ‘agir inconsciente’, de um ato não simbolizável pelo qual o sujeito descamba para uma situação de ruptura integral, de alienação radical. Ele se identifica então com o objeto (pequeno) *a*³², isto é, com um objeto excluído ou rejeitado de qualquer quadro simbólico. (ROUDINESCO, 1998, p. 6).

³²Objeto (pequeno) a: “Termo introduzido por Jacques Lacan, em 1960, para designar o objeto desejado pelo sujeito e que se furta a ele a ponto de ser não representável, ou de se tornar um ‘resto’ não simbolizável. Nessas condições, ele aparece apenas como uma ‘falha a-ser’, ou então de forma fragmentada, através de quatro objetos parciais desligados do corpo: o seio, objeto da sucção, as fezes (matéria fecal), objeto da excreção, e a voz e o olhar, objetos do próprio desejo”. (ROUDINESCO, 1998, p. 551).

Chamamos, anteriormente, a atenção para algumas semelhanças entre a imagem da lua no conto e a pintura de Clarice. Será que haveria algo a mais de comum entre ambas? A professora Cleusa Rios Passos pode nos ajudar a responder isto. Em seu artigo, *Desejo e criação literária*, Passos discute as relações que se estabelecem entre o autor/texto e o leitor/texto. Retomando a discussão teórica de Lacan voltada para ao interesse e o prazer/desprazer despertado pelo *olhar* (pulsão escópica) a professora destaca:

Se no campo escópico, conforme alerta Lacan, centrado na pintura, 'há o olhar', isto é, as coisas nos olham e nós as vemos, algo análogo ocorre com essa 'superfície de ilusão', construída pela tessitura de fios propiciadores de múltiplas significações. A obra se torna especular em relação a desejos. (PASSOS, 2011, p. 99).

Pode-se assinalar, aqui, o que Lacan aponta como *dar-a-ver*³³, na pintura e na imagem da lua. Isto possibilita o vínculo entre o a pintura ou imagem, o desejo de projetar (*promessa de um alívio*) o desejo de apreciar (*Que bem que se via*) e o correspondente apaziguamento no pintor/receptor.

Passamos agora a outro momento de devaneio sexual:

Ela, ainda à cama, tranquila, improvisada. Ela amava... Estava previamente a amar o homem que um dia ela ia amar. Quem sabe lá, isso às vezes acontecia, e sem culpas nem danos para nenhum dos dois. Na cama a pensar, a pensar, quase a rir como a uma bisbilhotice. A pensar, a pensar. O quê? Ora, lá ela sabia. Assim deixou-se a ficar. (LISPECTOR, 1990, p. 20).

A realização de desejo neste momento de devaneio³⁴ parece clara, amar o homem ideal. Interessante como a ideia desse amor é platônica, porém não há uma figura que possa personificar esse homem ideal, trata-se de um amor utópico, ainda não existe tal homem. Ela havia passado o dia anterior na cama, os filhos estavam na casa de parentes. Não se preocupou nem com os cuidados com o marido. No dia seguinte, ela “aproveitou para amanhecer esquisita”. Esgueirou-se dos carinhos do marido, e o repele, ralhando-lhe que

³³ Para Lacan, isto se refere à “primitividade da essência do olhar.” (LACAN, 1998, p. 77).

³⁴ Poder-se-ia relacionar este devaneio com o conceito de *rêverie* na psicanálise, na França. César Botella esclarece: “[...] a *rêverie* francesa e bem determinada. É aquele que, ao passear, imagina: ‘Quando crescer quero ser médico, curar as crianças’ ou ‘Quero ser engenheiro de estradas’ ou ‘Quando encontrar minha amiga ou minha mulher, vou dizer isso e aquilo e ela vai responder isso e aquilo’... E uma coisa muito mais literária, de representação pela palavra, [...]”. (BOTELLA, 2007, p. 20-1).

não viesse a rondar como um galo velho. Interessante a simbologia relacionada ao *galo*. Geralmente, a imagem que se tem do galo é de que há, no galinheiro, uma hierarquia, na qual o líder é um galo dominante, em geral mais velho, ou mais forte, que se destaca dos demais e, em especial, em relação ao acesso às galinhas.

A expressão *cantar de galo* significa ser o chefe da casa. Há na expressão usada por Maria Quitéria, implicitamente, uma recusa aos assédios sexuais do marido. Aliás, a figura do galo vai aparecer em outro momento do conto. Quando estão no restaurante, o marido, em relação ao amigo abastado, “deixava-lhe, ao outro, o cantar de galo”, isto é, ser galante com Maria Quitéria. O mecanismo de defesa que se poderia destacar seria a negação. Há a ideia subliminar de que fantasiar com o homem ideal era algo que “às vezes acontecia, e sem culpas nem danos para nenhum dos dois”. A expressão *nenhum dos dois* é ambígua. Quem seria nenhum dos dois? Maria Quitéria e o seu marido; Maria Quitéria e “o homem que um dia ela ia amar”; a protagonista e o narrador; o narrador e o leitor? Temos aqui o tema do tabu relacionado ao sexo, que é vivido no devaneio.

O que desencadeara esse momento de devaneio? Possivelmente o fato de ter passado o dia inteiro na cama. Poderíamos identificar aqui um mecanismo de defesa, a negação, a protagonista nega que sua fantasia tem importância, assim como a sua insatisfação. Para compreender a situação de Maria Quitéria, se faz necessário abordar a questão da sexualidade feminina na sociedade brasileira. No começo do século XIX, adotam-se valores ainda ligados ao dos grandes latifundiários escravocratas. A modernização das cidades, como a do Rio de Janeiro, recebe influências europeias. Os cortiços são desapropriados e a população pobre passa a ocupar os morros, dando origem às favelas. O espaço público e o privado tornam-se bem delimitados:

A rua, ‘lugar público’, se opõe definitivamente ao espaço privado da família e da casa. As casas se redefinem e refletem a intimidade da família, os limites do convívio, a sala de visitas, os salões. A mulher de elite passa a frequentar espaços públicos como cafés, bailes e teatros, mas aprende a se comportar em público, convive de maneira educada. As alcovas representam o espaço do segredo, da individualidade e da privacidade. (D’INCAO, 2004, p. 229).

Com relação à sexualidade feminina, numa sociedade machista, seu papel ainda era de subalterno e de submisso. Sua sexualidade continua sendo controlada e reprimida com rígidos valores morais:

Considerava-se a fragilidade, o recato, a subordinação da sexualidade à vocação maternal, em oposição ao homem que conjugava à sua força física, uma natureza autoritária, empreendedora, racional, e uma sexualidade sem freios. Para as mulheres a sexualidade era impedida antes do casamento e depois restringida ao âmbito desse casamento. (TENÓ; SALLES, 2011)

Encerramos a análise dos momentos de devaneio de Maria Quitéria, que é quando a personagem vivencia esses momentos – tanto o sexual, como o de grandeza – como fuga da realidade frustrante. Lidar com a frustração, com as *chaturas*, faz parte do aprendizado do convívio em sociedade e de tornar-se civilizado. No processo de *culturalização*, o sujeito deve passar por uma espécie de domesticação e autossacrifício. Esse processo é marcado por uma perda que é necessária para não acontecer o naufrágio na loucura. No ensaio, *Construindo um sujeito: leitura de “Menino a bico de pena,” de Clarice Lispector*, Yudith Rosenbaum afirma que, na obra clariceana, há uma concepção delimitada de loucura:

Uma visada mais ampla sobre a obra de Clarice nos mostra que ‘louco’ parece ser o estado indefeso e vulnerável de quem experimenta intensidades fulgurantes da vida, descortinando o que lateja sob capas de acomodação. Louco é quem não se deslocou do ‘selvagem coração da vida’ como Joana, protagonista do primeiro romance da autora, e teve de arcar com a ardência desta verdade. Louco é quem não se adaptou a um *modus vivendi* heterogêneo e habita uma vida, verdadeira sim, mas impossível de ser compartilhada. (ROSENBAUM, 2011, p. 222).

Na sociedade, o papel de jovem senhora casada e mãe impede Maria Quitéria de sucumbir a esta loucura, “porque [como dona de casa] era protegida por uma situação, protegida como toda a gente que atingiu uma posição na vida. Como uma pessoa a quem lhe impedem de ter a sua desgraça.” (LISPECTOR, 1990, p. 23). A portuguesa, na embriaguez e no devaneio, tem contato com verdades inconfessáveis e desconhecidas para si

mesma. Verdades que como assinala Rosenbaum, impossíveis de serem compartilhadas:

Que desprezo pelas pessoas secas do restaurante, enquanto ela estava grossa e pesada, generosa a mais não poder. E tudo no restaurante tão distante um do outro como se jamais um não pudesse falar com o outro. Cada um por si, e lá Deus por toda a gente. (LISPECTOR, 1990, p. 23).

A vida cotidiana e maçante da protagonista lhe impede o contato com o *selvagem coração da vida*. Contudo, a ela deve regressar, não só por vontade própria, mas porque o próprio contexto o exige. Se a jovem senhora está protegida de ter sua desgraça, o preço por abrir mão da loucura é elevado, deve abrir mão de uma vida plena: “Ai que infeliz que sou, minha mãe.” (LISPECTOR, 1990, p. 23).

Destaca-se a perda de referências da personagem, este é um aspecto que permite aproximação entre literatura e psicanálise. Assim, observamos Maria Quitéria às voltas com os enigmas que a vida lhe apresenta. Esta busca de (re) significar a própria história rumo a uma vida mais plena é também o que leva as pessoas a buscarem ajuda da psicanálise. Cleusa Passos também destacou este aspecto em comum na criação literária e no processo analítico:

Sem dúvida, a convergência entre as duas esferas é inegável, uma vez que a psicanálise, teorizando e investigando o universo psíquico, dá-lhe forma também pela *palavra*. Se, na vida cotidiana, os leitores revisitam suas histórias pessoais, reconstituindo-as e tentando desfazer seus nós no divã, os sujeitos líricos e ficcionais trilham caminhos semelhantes, com a diferença de que, neles, a mediação estética (e os vários conhecimentos que comporta) está sempre em movimento. (p. 15, grifo da autora).

No processo psicanalítico, o analista não questiona se o que o analisando diz é verdade. Pode pontuar as incoerências do conteúdo de seu discurso, mas não lhe interessa,³⁵ assim como não tem como comprovar a sua veracidade. Neste sentido, aquilo que é dito numa sessão psicanalítica adquire um aspecto de ficção. Isto foi posto em relevo pela psicanalista Miriam

³⁵O psicanalista Joel Birman considera que “[...] como a forma pela qual o inconsciente se enuncia ritmadamente pelos atos de abertura e de fechamento, a verdade seria então sempre dita de forma parcial e incompleta, no diapasão do semidizer, como nos disse Lacan [...]” (2010, p. 198).

Chnaiderman que afirma que, no *setting* psicanalítico, a realidade pode ser vista como literatura:

Freud mostra como na leitura de um conto [‘O Homem de Areia’] esmaecem-se os contornos do que é realidade, do que é ficção. O mesmo ocorre com a nossa prática: é na clínica que podemos assumir a radicalidade da proposta de Lacan, quando afirma que *a verdade é da ordem da ficção*. Na clínica, não há a mentira, há apenas o captar de uma intersubjetividade que a cada momento instaura uma verdade em permanente movimento. Não há dogma possível. (1989, p. 22, grifos da autora).

Portanto, o que encontramos de comum no *setting* psicanalítico e nas páginas da ficção é a *palavra*. A professora e psicanalista Camila Pedral Sampaio em seu artigo, *Margens da Palavra*, a respeito deste aspecto afirma que a palavra constitui o que ela considera uma *terceira margem*:

A *terceira margem* do rio, por certo, não a encontraremos no espetáculo do rio que se insinua como divisor de vidas; nós a encontraremos, quem sabe, um pouco para fora ou talvez um pouco mais no interior do próprio rio. E onde? Na *palavra* que o pensa e percorre, na palavra que ao mesmo tempo o enuncia e constitui, nos dizeres do rio em sua ficção. Esse é o efeito de vertigem que nos abençoa desde o começo desse conto singular [A *terceira margem do rio* de Guimarães Rosa]. *Só à língua é dada a molecagem de encostar às duas margens uma terceira e criar um efeito de abertura*. (SAMPAIO, 2009, p. 42, grifos nosso).

2.2. FIGURABILIDADE NO CONTO

“*escrever não é quase sempre pintar com palavras?*”

Nos estudos literários, as artes verbais foram abordadas muitas vezes de uma maneira estreita. Uma hipótese para este fato seria a designação da raiz em latina, *littera* (letra), daí o fato de se destacar a escrita e a leitura, deixando de lado as suas características orais e auditivas – que podem ser notadas no poema escrito, assim como no legado da literatura oral.

Na obra de Clarice Lispector, muitos críticos destacam o aspecto da poeticidade sonora de sua escrita; outros, da construção visual. Mas não se pode deixar de constatar que sua obra tem o apelo de transbordar o espaço da página. Por este interesse na obra clariceana, a abordagem que trata de comparar os aspectos verbais com os visuais é extramente pertinente. Fazemos um recorte aqui na discussão dos aspectos visuais da análise psicanalítica.

Os aspectos da imagem de uma obra podem ser vistos de duas formas. A primeira seria com relação ao *layout* da página, isto é, como o autor decide distribuir o texto e as palavras na página do livro, se haverá ou não ilustrações etc. A segunda diz respeito à construção das imagens mentais. O escritor induz o leitor a construí-las a partir da leitura de seu texto. É neste aspecto que poderíamos realizar uma ponte com a psicanálise. Tal característica, em psicanálise, denomina-se *figurabilidade*, que segundo o **Vocabulário de Psicanálise** consiste em:

Figurabilidade ou Representabilidade

- Exigência a que estão submetidos os pensamentos do sonho; eles sofrem uma seleção e uma transformação que os tornam aptos a serem *representados em imagens, sobretudo visuais*.
- O sistema de expressão que constitui o sonho tem as suas leis próprias. Exige que todas as significações, *até os pensamentos mais abstratos, exprimam-se por imagens*. (LAPLANCHE, 1991, p. 189, grifos nossos).

Em um ensaio intitulado “Artes de Fiandeira”, feito para a apresentação da coletânea de contos **Laços de família**, o estudioso Roberto Corrêa dos Santos nos oferece o fio condutor inicial de nossa análise, Clarice Lispector escreve como quem pinta: “Os textos de *Laços de família* indicam essa habilidade, tantas vezes impetuosa, *de criar, com poucas e seguras pinceladas, telas capazes de clarear por segundos a compreensão ativa do leitor*, pondo-o no mesmo clima de linguagem.” (apud, LISPECTOR, 1990, p. 5, grifos nossos).

No viés da “escrita como pintura”, vamos tomar como apoio o crítico literário Anathol Rosenfeld (1976). Em “Reflexões sobre o romance moderno”, o crítico elabora duas hipóteses, que embora estejam voltadas para o estudo

do romance moderno, aplicam-se ao nosso foco de estudo, o conto: A primeira hipótese de Rosenfeld seria de que “em cada fase histórica existe certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato”. E a segunda, que se remete mais diretamente a tese da escrita como pintura, seria o fenômeno da *desrealização* na pintura. Ele explica:

O termo ‘desrealização’ se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante a pintura abstrata ou não figurativa, inclui também correntes figurativistas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo (ROSENFELD, 1976, p. 75-6).

Em suas considerações a respeito da *abstração* na Arte Moderna, Rosenfeld afirma: “*O retrato desapareceu. Ademais a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e ‘falsificações’*”. (1976, p. 77, grifos nossos). A perspectiva tem um aspecto importante e fundamental não só em termos técnicos como também de revisão de valores subjetivos e filosóficos no mundo contemporâneo. Clarice também, em um de seus textos, posiciona-se com relação à abstração na arte. Em seu pequeno escrito, com o título “Abstrato e figurativo”, expõe o seu ponto de vista a esse respeito: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.” (LISPECTOR, 1999b, p. 31).

A pintura moderna elimina ou deforma o ser humano, assim como a ilusão criada pela perspectiva e a correspondente realidade dos fenômenos que ela projeta. Retomando a questão do *Zeitgeist* apontado por Rosenfeld, haveria um paralelo na ficção com as mudanças observadas na pintura.

Em relação à história da arte, Gombrich (1985) aponta Paul Cézanne (1839-1906) como pai da *arte moderna*, pois ele foi o pioneiro em derrubar o uso da perspectiva científica. Além de Cézanne, Vicent Van Gogh (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903) são também artistas que mudaram os rumos da arte contemporânea. Van Gogh, influenciado pelas gravuras coloridas japonesas, aspirava por uma arte simples e despretensiosa. Ele usava o pincel não só para espalhar a cor na tela, mas também para exprimir suas emoções.

Já Gauguin foi ao Pacífico buscar inspiração, buscando captar o espírito e a maneira de ver dos nativos. Pode-se ver que na história da arte, os precursores do movimento moderno na pintura colocam em cheque a visão de mundo que veio se desenvolvendo desde o Renascimento.

Partindo destes pressupostos, vamos analisar o texto de Clarice Lispector sob o aspecto das imagens visuais e da perspectiva. O crítico literário angolano, Carlos Mendes de Sousa, chama atenção para o fato de que o aspecto visual da obra de Clarice foi alvo de atenção da crítica: “Desde cedo, os críticos chamaram a atenção para a dimensão visual, para a vertente plástica da prosa de Clarice, servindo-se muitas vezes do campo metafórico da pintura.” (SOUSA, 2013, p. 65).

Mendes de Sousa ainda destaca uma passagem de um texto de Clarice escrito no *Jornal do Brasil*, em 24 de maio de 1969, sob o título “Temas que morrem”, no qual a escritora confessa frustradamente a sua verdadeira vocação: o desenho.

A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a *minha verdadeira vocação: a de desenhar*. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas – e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho. Ou desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas. [...]

Eu falaria sobre frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. *Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?* (apud, SOUSA, 2013, p. 91, grifos nossos).

Nos anos 60, depois de sua separação, a escritora construiu uma casa ao seu gosto. Nela notava-se seu requinte e apreço pela arte, como chama a atenção Mendes de Sousa:

É a partir da década de 1960 que Clarice constrói uma casa sua, quando deixa sua vida de mulher de diplomata. Os instantâneos que a flagram em vários ângulos mostram um espaço repleto de quadros, o que é um indicador óbvio do requinte e do bom gosto da autora e especialmente da sua predileção pelas artes plásticas. (2013, p. 11).

Clarice, além de escritora, também exerceu a atividade de jornalista, tendo realizado inúmeras entrevistas. Nos anos 60 e 70, com a finalidade de equilibrar o seu orçamento, fez um considerável número delas para a revista **Manchete** e para **Fatos e Fotos: Gente**. Em 1975, algumas das entrevistas para a **Manchete** foram publicadas no livro **De corpo inteiro**. Em 2007, publica-se **Clarice Lispector. Entrevistas**, coletânea de entrevistas organizadas por Claire Williams, que traz 19 entrevistas inéditas, dentre as quais se podem observar nomes conhecidos ligados às artes plásticas – a escultura, a pintura e ao design. Figuram entre eles Oscar Niemeyer, Bruno Giorgi, Augusto Rodrigues, Maria Martins, Mário Cravo, Carybé, Genaro, Darel, Maria Bonomi e Faya Ostrower.

Contudo, a escritora, ainda que não tivesse a habilidade própria para o desenho, arriscou-se na pintura. Sua produção mais significativa aconteceu em 1975, e se encontra reunida no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Os quadros de Clarice foram fotografados e podem ser vistos também em **Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia**, (IANNACE, 2009).

Retomando a relação entre pintura e escrita, pode-se perguntar se haveria algo em comum entre elas na obra clariciana? Para Ricardo Iannace, a resposta é afirmativa. Em seu estudo, o pesquisador estabelece um paralelo entre os dois registros. Carlos Mendes Sousa, por sua vez, assinala que há um trânsito entre pintura e escrita, em Clarice, principalmente em **Água viva**. A personagem desta obra vive da pintura; todavia, é através da escrita que a obra vem à luz.

Assim, retomando o conto que compõe o nosso *corpus*, observamos que as imagens criadas por Lispector são extremamente plásticas; ela escreve como se pintasse uma tela. Tomemos como exemplo, o quadro que a escritora compõe no início, ao apresentar a protagonista, Maria Quitéria. Parece que a imagem da mulher, penteando-se diante do espelho, funde-se com as imagens refletidas nele. No espelho, projeta-se a janela por onde se avistam os bondes passando ao fundo, criando a sensação de uma bidimensionalidade. A mulher, o espelho, a janela e os bondes parecem participar de um único plano como que justapostos. Poder-se-ia, talvez, estabelecer um diálogo com a arte

moderna, afirmando-se que Clarice Lispector compõe a cena quase como quem apresenta um quadro expressionista:

Pelo quarto parecia-lhe *estarem a se cruzar os elétricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida*. Estava a se pentear vagorosamente diante da penteadeira de três espelhos, os *braços brancos fortes arrepiavam-se à frescurazita da tarde. Os olhos não se abandonavam, os espelhos vibravam ora escuros, ora luminosos*. (LISPECTOR, 1990, p. 17, grifos nossos).

Outra crítica e estudiosa da obra de Clarice, a professora Olga de Sá também analisou a visualidade da obra clariciana e assinalou nelas os traços expressionistas, tal como destaca Sousa:

Para além das primeiras recensões aos livros de Clarice, o visualismo tem merecido a atenção da crítica de forma mais ou menos sistemática. Refira-se o livro de Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, de 1979, em que ela reporta-se a ‘uma espécie de talento visual e plástico’ que caracteriza o estilo clariciano. A manifestação deste talento se revela através de um uso próximo de *técnicas impressionistas* (utilização de comparações e repetições) e das *técnicas expressionistas*, na tentativa de captar o mundo das sensações. (2013, p. 68, grifos nossos).

Falando das técnicas expressionistas, em particular a de Vincent Van Gogh, Gombrich afirma: “Van Gogh usou cada pincelada não só para dispersar a cor, mas também para comunicar sua própria excitação.” (1985, p. 436). E mais adiante: “é evidente que Van Gogh não estava principalmente interessado na representação correta. Usou cores e formas para transmitir o que sentia a respeito das coisas que pintava e o que desejava que os outros sentissem.” (GOMBRICH, 1985, p. 438). Será que não se poderia ver Clarice Lispector, no trecho a seguir, pincelando a personagem ao estilo do mestre holandês? Observemos: “*Os lábios engrossados e os dentes brancos, e o vinho a inchá-la*. E aquela vaidade de estar embriagada a facilitar-lhe um tal desdém por tudo, *a torná-la madura e redonda como uma grande vaca*.” (LISPECTOR, 1990, p. 21, grifos nossos).

Voltando aos mestres do Modernismo, os anseios de Cézanne desembocaram no cubismo. Ele aconselhou outros artistas a observarem, na

natureza, as formas como esferas, cones e cilindros. Picasso e seus colegas levam esse conselho ao pé da letra. Mas poder-se-ia observar, no conto clariciano, algumas representações do narrador como alguém frente a um quadro cubista: “Os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalhava meditativo, o roupão aberto deixava aparecerem nos espelhos os *seios entrecortados de várias raparigas*”. (LISPECTOR, 1990, p. 17, grifos nossos). Ou ainda: “O sol preso pelas persianas tremia na parede como uma guitarra.” (LISPECTOR, 1990, p. 18).

Outro traço das vanguardas modernas que brota das linhas narrativas é o surrealismo. Surgido em 1924 com o objetivo de “expressar o anseio dos jovens artistas de criarem algo mais real do que a própria realidade, quer dizer, algo de maior significado do que a mera cópia daquilo que vemos”. (GOMBRICH, 1985, p. 470). Os surrealistas vão buscar inspiração na psicanálise e nos estudos de Sigmund Freud. Assim, em outros trechos do conto, poder-se-ia ver algo dos traços surrealista, pelo insólito da construção: “Sua carne estava doce como de uma lagosta, as pernas duma lagosta viva a se mexer devagar no ar”. (LISPECTOR, 1990, p. 22). Ou ainda, quando chega embriagada, após o jantar:

(...) tudo ficou de carne, o pé da cama de carne, a janela de carne, na cadeira o fato de carne que o marido jogara, e tudo quase doía. E ela cada vez maior, vacilante, tímida, gigantesca. Se conseguisse chegar mais perto de si mesma, ver-se-ia ainda maior. Cada braço seu poderia ser percorrido por uma pessoa, na ignorância de que se tratava de um braço, e em cada olho podia-se mergulhar dentro e nadar sem saber que era um olho. (LISPECTOR, 1990, p. 25)

Neste trecho, destaca-se a questão do efeito de agigantamento daquilo que está muito perto; efeito este que não escapou à crítica – o *olhar de míope*. Mendes Sousa diz:

O agigantamento do que está perto do olho (a formiga), entrevisto em termos de estatuária, não petrifica o momento, não eleva nada. Aquilo que confunde (desvio em relação ao que se pretende captar – o longe) é visto como estátua de um instante, paradoxal modo que sintetiza a força dos momentos, a matéria dos relances em Clarice. O que eles contêm perturba de certo a nossa visão porque *somos nós que estamos lá*. O

que é espantoso é esta incorporação. (SOUSA, 2013, p. 76, grifos nossos).

O que está em questão aqui é a perspectiva. A arte moderna, como foi apontada, rompe com a perspectiva tradicional clássica. Tem-se agora a fotografia, fazendo com que a tela perca sua função de retrato do real. Cada vez mais os artistas se preocupam em expressar a sua visão pessoal do mundo e do belo. Este processo vai ter consequências, na ficção, ao romper com os conceitos de espaço e tempo. Rosenfeld explica o fenômeno:

Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são como por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. (ROSENFELD, 1976, p. 81).

Assim, a arte moderna coloca em cheque o mundo trazido pelo realismo, o mundo governado pelo empírico das *aparências* e dos sentidos. Instaura-se uma atitude de desvelamento deste mundo da sensibilidade. Atitude que já, há algum tempo, a filosofia e a ciência estavam assumindo. O que é novo na arte moderna é a atitude de incorporar, à estrutura da obra de arte, esta relatividade.

Na ficção, um dos aspectos desta ruptura que notoriamente se observa é a questão do tempo. Com relação a isto, Anathol Rosenfeld assinala:

Sabemos que o homem não vive apenas 'no' tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. [...] Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1976, p. 81, grifo do autor).

A questão do tempo sofre este abalo principalmente pela incorporação na narrativa do fluxo de consciência. Não se trata mais do tempo cronológico, mas do tempo subjetivo do pensamento e associação de ideias. Este aspecto vai levar à revisão de outra lei da física, a de causa e efeito.

Nesta técnica, observa-se uma indefinição entre a personagem e o narrador. O narrador, na narrativa tradicional, organiza a ficção de uma perspectiva objetiva como quem observa os fatos a certa distância. Além disso, este narrador tem a função de organizar os fatos. Com a incorporação do fluxo de consciência, perde-se a perspectiva tradicional, tal como ocorre na pintura moderna. A visão do narrador como que entrando na psique do personagem, tem outra perspectiva: não narra observando de fora, mas observando de dentro. Segue assim a ordem e sequência que esse fluxo de consciência lhe impõe. A crítica literária, como foi visto, aponta essa técnica como *monólogo interior*. O narrador ao se justapor a personagem, de certa maneira, como que desvanece, pois o que é exposto é o pensamento da personagem.

Outro aspecto importante da construção textual clariciana é o entrelaçamento de seus textos, uns se remetem aos outros. A propósito deste processo de criação literária, a estudiosa Emília Amaral em seu artigo, *Autoria/Autonomia na Obra de Clarice Lispector: uma leitura do conto "Os desastres de Sofia"*, destaca uma passagem deste conto muito reveladora da produção da escritora:

As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito (...). *Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias*. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras. (LISPECTOR, 1990, p. 12, grifos nossos).

Amaral, ao discutir o processo artesanal de Clarice ao tecer seu *tape-texto*, compara a autora à Sherazade e à Penélope. Na criação, esbarra quase sempre com o que não pode ser narrado, dito ou representado. Para a autora, a obra clariciana é impulsiva; a escritora-artesã escolhe deixar exposto o próprio processo de criação, privilegiando muitas vezes o processo em si, mais do que a própria obra acabada. Incorporando na obra o fracasso, não só da experiência, mas da escrita que busca nomeá-la. Amaral conclui o seguinte sobre a arte de Clarice:

Assim, ela consegue que a palavra se alastre 'de eco em eco' em direção aos confins de um silêncio que ressoa como movimento de 'desabamento', de 'recuo', de 'queda para o alto', como diria G.H., uma das antológicas 'máscaras literárias' claricianas: ultrapassar a linguagem, por meio da linguagem, para que ela possa 'tocar a matéria viva', num impossível esforço de 'mimese radical', em que a transcendência ao menos aluda ao imanente: 'o divino para mim é o real'. Nesse contexto, a palavra clariciana é por excelência risco contínuo de um confronto fatal com 'uma palavra mais verdadeira:' uma paradoxal palavra-coisa, por meio da qual 'as mais altas geleiras' do indivíduo desabam por um despenhadeiro que o desprotege da cultura, da civilização, da 'organização', e o faz (re)conhecer o mais profundo desamparo. (AMARAL, 2007, p. 7).

A inclusão do devaneio, portanto, no conto de Clarice, acirra mais a confusão/fusão entre personagem e narrador. A escrita clariciana prima por borrar a fronteira (de dentro e de fora) como chama a atenção Mendes de Sousa: "A dissolução das fronteiras entre dentro e fora é fulcral para o entendimento de toda obra de Clarice." (2013, p. 75). Outro estudioso de Clarice Lispector, Benedito Nunes, também observou este aspecto nos contos:

O ponto de vista introspectivo, dominante, inclusive nos contos de nossa escritora ofereceria o conduto para a problematização das formas narrativas tradicionais em geral e da posição do próprio narrador em suas relações com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com seus personagens... (NUNES, 1989, p. 64).

Esta construção de identidade é interessante, pois fala do ponto de vista de onde o narrador se posiciona, ou seja, a perspectiva adotada ao construir a cena. No conto, pode-se perceber este jogo de identidade ficcional. Logo de início, não podemos deixar de notar o sotaque português que ecoa ao longo de toda a narrativa.

Mas quem assina o conto? Embora o narrador, seja um sujeito ficcional que conta a história, há por trás dele a autora, Clarice Lispector. Ainda que nascida na Ucrânia, ela veio ainda muito pequena com a família ao Brasil, onde fixaram residência no Recife. Na adolescência, a família se muda para o Rio. Na maturidade, Clarice vive algum tempo na Europa e nos Estados Unidos. Por que a escolha do sotaque lusitano? Não é nossa intenção um estudo

psicobiográfico, contudo, a condição de estrangeira, é marcante na vida da escritora. Segundo seu biógrafo, Benjamin Moser (MOSER, 2009), Clarice sofreu muito com a condição de se sentir estrangeira, principalmente em sua estada em Berna (1946-50) acompanhando o marido. Isso fica muito claro numa de suas cartas a Lúcio Cardoso:

É ruim estar fora da terra onde a gente se criou [...]. É horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostrar a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas. Para mim, se foi bom, como um remédio é bom para a saúde, ver outros lugares, já a muito está passando do bom, está no ruim nunca pensei ser tão inadatável [sic], nunca pensei que precisava tanto das coisas que possuo. Embora agora mesmo esteja envergonhada de ser assim, porque enquanto escrevo a catedral está batendo os sinos; fico envergonhada de não viver bem em qualquer lugar onde uma catedral bata sinos, onde haja um rio, onde as pessoas trabalhem e façam compras; mas é assim mesmo. (MOSER, 2009, p. 250-1, grifos nossos).

Mesmo os que a conheceram, a descrevem como estrangeira, não só pelas feições e maneira de falar muito marcantes, mas pelo traço de personalidade, como escreveu um amigo por ocasião de sua morte:

Clarice era uma estrangeira. Não porque nascera na Ucrânia. Criada desde menina no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade onde há greve geral de transportes. (MOSER, 2009, p. 13).

Como visto na apresentação do conto, Clarice confessou que ainda que os outros não notassem, durante o processo de elaboração textual, falava com o sotaque português fazendo *experiência de linguagem*. Será que a escritora queria somente *brincar* com a língua e mostrar o domínio do idioma também em sua vertente lusitana? Arriscamos a hipótese de que isto seria mais uma estratégia ficcional. Sobre este aspecto, Benedito Nunes destaca a situação de Clarice Lispector, como escritora, diante da perda de perspectiva na ficção:

[...] Clarice Lispector expõe-se quase sem disfarce, exibindo-se, lado a lado de seus personagens, também ela *persona*, na

condição patética do escritor [...], que finge ou mente para alcançar uma certa verdade da condição humana – mas sabendo que mente, como se numa réplica ao dito cartesiano, *Eu que penso, sou, o Cogito* do filósofo René Descartes, ele se perguntasse permanentemente *Eu que narro, quem sou?* (NUNES, 1989, p. 69, grifos nossos).

Com relação à construção de um clima de tristeza. Podemos começar lembrando o fado, como vertente popular da música portuguesa, remete-nos à tristeza, haja vista a presença de tantos *Ais* nas suas composições. A única língua a ter um substantivo para expressar o sentimento de falta, de nostalgia de algo ou de alguém: *saudade*. Não descartando esta ideia; contudo, aventamos a hipótese de que Clarice usa este subterfúgio para causar estranhamento no leitor. A narradora se *estrangeiriza* para criar o “jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com seus personagens” de que fala Benedito Nunes. Ainda, adotando o sotaque lusitano, sem deixar de usar o português, assume uma identidade estrangeira.

Narrando os processos e estados psíquicos da protagonista, observamos como vem à tona, o insólito: o estrangeiro que lhe habita (por sua vez também estrangeira em terras brasileiras). Estamos falando aqui da dimensão do inconsciente. É interessante chamar a atenção para o fato de que o conto se inicia com a protagonista *retratada* diante da penteadeira de três espelhos, tal como Clarice foi retratada por vários artistas plásticos³⁶. A escritora se questiona, insistentemente, sobre a dificuldade de representar aquilo que não é possível de ser apreendido que, por outro lado, é o que mais perto se pode chegar de sua interioridade, como destaca Carlos Mendes Sousa:

Há um ponto recorrente, em alguns relatos de Clarice, quando fala dos retratos que dela fazem alguns pintores: *a dificuldade em apanhar a expressão, aquilo que escapa, mas também aquilo que mais perto pode chegar do que é o de dentro da pessoa. Aquilo que em última instância é a verdade mais desejada, e também a mais simples e palpável marca da existência*. Em um dos fragmentos da primeira colaboração na coluna do Jornal do Brasil, em 19 de agosto de 1967, *Clarice sintetiza magnificamente essa busca, ao falar do ato de*

³⁶ No livro, **Clarice. Pinturas**, de Carlos Mendes Sousa, pode-se observar a reprodução de vários destes retratos, feitos por Jeronymo Ribeiro, Giorgio de Chirico, Alfredo Ceschiatti, Ribeiro Couto e Carlos Scliar.

olhar-se para o espelho: 'Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.' Será isso que a sua literatura, as personagens procurarão incessantemente. (SOUSA, 2013, p. 41, grifos nossos).

Voltando ao conto, destacamos que há uma curiosa representação criada através de um jogo de espelhos: a protagonista, Maria Quitéria, lusitana em terra estrangeira (Brasil), ao se embriagar e devanear, se vê diante de seu estrangeiro, seu inconsciente. Já o narrador se estrangeiriza, tanto ao criar um sotaque marcante, como ao se sobrepor na protagonista. Ao narrar a história, reflete essa imagem ao leitor. No desenrolar do processo narrativo, mostra-se esse encontro insólito: protagonista e inconsciente.

Como já foi assinalado, Freud analisou este estado mental em seu ensaio **O Estranho** (1919). De acordo com o mestre vienense, o *estranho*, a *inquietante estranheza* (do alemão: *unheimlich*) relaciona-se a tudo aquilo que deveria ter permanecido oculto, mas que foi revelado. Ao acompanharmos, no conto, o processo de *estrangeirização*, sofremos o efeito desse confronto com essa *coisa* na qual *o estrangeiro é o eu*. O que deveria ter permanecido oculto, retorna.

O que a protagonista vê no espelho? E o leitor, acompanhando-a, de tão perto, como quem acompanha Alice e caindo com ela, em sua viagem vertiginosa dentro do mundo do espelho? No caso do conto, nessa viagem para o mundo do *eu*, a protagonista encontra: insatisfação, sexualidade e *maldade*. A insatisfação de sua condição de mulher, dona de casa, as voltas com as *chaturas* do dia-a-dia muitas vezes entediante: "Ninguém lhe tiraria cá das ideias que nascera mesmo para outras coisas. Ela sempre fora pelas obras d'arte". (LISPECTOR, 1990, p. 23). Com os filhos na casa da tia em Jacarepaguá, ela está fora de sua rotina. Insatisfação com o marido, pois, em fantasia, ela se imagina com outro, "sem culpa nem danos para nenhum dos dois". (LISPECTOR, 1990, p. 20). Como apontamos, o uso de *nenhum dos dois* é ambíguo, quanto aos referentes: a protagonista? O marido? Outro homem? Ou ainda, nessa ampliação que aqui se propõe, a protagonista em seu confronto consigo mesma. De fato, o desejo sexual, no devaneio, pode ser vivido sem maiores prejuízos, uma vez que é fruto da fantasia. Embriagada, sabe-se que o álcool tem o efeito de rebaixar a autocrítica e a autocensura, no

restaurante, fora da rotina, se dá conta de sua vida alienante: “no sábado à noite a alma diária perdida, e que bom perdê-la, e como lembrança dos outros dias apenas as mãos pequenas tão mal tratadas...” (LISPECTOR, 1990, p. 22).

A sexualidade aflora, às vezes, à flor da pele e a sua revelia. Em vários trechos, há insinuação de um *corpo* que se faz presente. Consciente de sua juventude: “Teve a visão de seu sorriso claro de rapariga ainda nova, [...]”. (LISPECTOR, 1990, p. 18). A irrupção da sexualidade: “Essa gargalhada que lhe estava a sair misteriosamente duma garganta cheia e branca, em resposta a finura do negociante, gargalhada vinda da profundidade daquele sono, e da profundidade daquela segurança de quem tem um corpo.” (LISPECTOR, 1990, p. 22). A respeito desse corpo que se presentifica, há no conto, logo no início, o que poderíamos chamar do *umbigo* de conto, em referência ao conceito de umbigo do sonho³⁷ de Freud: “Cá fora, duma janela mais alta, caiu à rua uma coisa pesada e fofa, Se os miúdos e o marido estivessem à casa, já lhe viria à ideia que seria descuido deles.” (LISPECTOR, 1990, p. 17). O que seria essa *coisa pesada e fofa*? Não poderíamos ver aqui uma metáfora que se refere à única *consistência mental* que se possui: o corpo, *aquilo que mantém as coisas juntas como um saco*? Através dessas sutilezas que Clarice tem a capacidade de falar do inominável. Daí Maria Quitéria se dá conta do jogo do desejo:

‘E quando no restaurante...’, lembrou-se de repente. Quando estivera no restaurante o protetor do marido encostara ao seu pé um pé embaixo da mesa, e por cima da mesa a cara dele. Porque calhara ou de propósito? O mafarrico. Uma pessoa, a falar verdade, que era bem interessante. (LISPECTOR, 1990, p. 26-7).

Colocamos a *maldade*, em destaque, para indicar o seu duplo sentido: de *malícia* e *agressividade*. A malícia pode ser observada explicitamente nas situações onde aflora a sexualidade e o jogo de sedução (os homens *a cantar*

³⁷Para Freud, há uma parte do seu sonho que não é possível determinar suficientemente o significado. A este respeito, ele diz o seguinte: “Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido.” (FREUD, 1987d, p. 139, grifos nossos).

de galo) e da consciência do corpo: “E quando no seu decote redondo – em plena Praça Tiradentes!, pensou ela a abanar a cabeça incrédula – a mosca se lhe pousara na pele nua? *Ai que malícia.*” (LISPECTOR, 1990, p. 27, grifos nossos).

Deste confronto com o estrangeiro que habita dentro de si, nota-se que a protagonista é tomada por um assombro e até por um repentino medo de tal embate. O (a) narrador (a) /autor (a) traz à luz esse encontro inusitado do sujeito com o inconsciente. A perspectiva que o narrador adota em seu jogo ficcional, arrasta consigo o leitor que é como que capturado por esse canto de sereia. Falando ainda na língua materna, o português, se torna estrangeiro, usando a vertente lusitana da língua. Num jogo de espelho, mostra, ao leitor, verdades inconfessáveis. Clarice Lispector com astúcia leva o leitor, a revelar deste, a ser testemunha desse confronto. Mais uma vez trazemos a visão de Yudith Rosenbaum que sublinha este aspecto:

Torna-se inevitável esse modelo de sedução e destruição como o protótipo da poética de Clarice, que envolve o leitor, qual marinheiro encantado pela sereia, para em seguida demolir suas convicções e afogá-lo nas águas de uma escrita letal. E é o ‘de-dentro’ mesmo desse leitor que se vê invadido, quase despercebidamente, pelas teias dessa aranha tecelã. (ROSENBAUM, 2002, p. 154).

Neste capítulo, nossa intenção foi, através do conceito de figurabilidade em psicanálise, estabelecer um diálogo entre a literatura e as artes visuais. Pode-se observar que Clarice se interessava e apreciava muito as artes. De certa maneira, pudemos destacar como isso é incorporado em sua escrita. Com relação a aproximação escrita e arte visual, Maria Adélia Menegazzo tem uma consideração interessante:

Do leitor implicado (*implied reader*) de Iser (1974) vem a visão do leitor ampliado como sendo aquele capaz de estabelecer os cruzamentos entre a linguagem poética e a das artes visuais ou plásticas, contribuindo para redimensionar o sentido de ambas. Neste tipo de leitura são entretecidos processos e procedimentos formais que permitem o avanço das experimentações estéticas e da expansão de poéticas cada vez mais abertas e com diferentes dicções, [...]. São leituras que não se fecham e que permitem retornar e expor aspectos

que não foram percebidos anteriormente. (MENEGAZZO, 2013, p. 4).

Como leitores ampliados, destacamos as imagens visuais que Clarice constrói no conto, estabelecendo pontos em comum entre escrita e arte visual. Podemos concluir que se, para a escritora, faltou o dom para o desenho, através do talento para a escrita explorou a construção visual com criações refinadas. Assim, como hábil *fiandeira*,³⁸ Clarice enreda o leitor um seu tapete-texto, não só através das palavras, mas também das delicadas imagens visuais. A escritora não só elabora uma intrincada e sofisticada composição textual, mas também visual. Esse enredamento não se dá somente dentro do conto, mas que: “Em cada conto organizam-se fios de uma rede muitíssimo bem traçada. Fios que se juntam aos fios de outros contos, compondo uma trama de significações que não param de se remeter.” (SANTOS, apud LISPECTOR, 1990, p. 7). Partindo desta ideia de *fios*, podemos relacionar aqui o conceito de *linhas fantasmáticas*. O professor e psicanalista, Philippe Willemart, ao se referir à habilidade de um escritor fala sobre estas *linhas*:

A riqueza do escritor se medirá pela sua capacidade de gerar cadeias significantes onde poderão cintilar os desejos particulares dos leitores, mesmo sabendo que os fantasmas são comuns a muitos homens. Tais cadeias significantes serão nomeadas *linhas fantasmáticas*. (1997, p. 68, os grifos são nossos).

Willemart procura elucidar como se processa o prazer do escritor ao redigir o seu texto. Esse prazer, para vir à tona no arremate final do tapete-texto, precisa ser traçado com uma técnica precisa e delicada, o seu ziguezague segue uma trajetória muito particular:

O escritor, *alinhando as palavras*, procura certamente algum prazer que, no entanto, se vê adiado de significante em significante até o fim de cada parágrafo, de cada capítulo ou de cada livro. As forças que desviam o prazer provêm da resistência do ‘eu coerente’, que não está interessado em deixar passar esse prazer. (1997, p. 68-9, os grifos são nossos).

³⁸ Alusão ao título, *Artes de fiandeira*, de Roberto Corrêa dos Santos para a introdução da coletânea de Clarice, **Laços de Família**, (LISPECTOR, 1990, p. 5).

Quais seriam, então, as forças que agem no sentido de barrar o prazer do texto? Na criação literária, seja lá qual gênero for, tanto clássica, como moderna, o prazer do texto, fica como que contido, em suspenso. Isso se deve a ação das forças que envolvem o próprio processo de escrita, como a sintaxe, a gramática, o processo de impressão, assim como o aspecto econômico e social a ela relacionado.

Philippe Willemart, não acredita em inconsciente do texto³⁹, mas em *fantasma* do texto, que viria a ser esse *prazer que passa ao longo* desse tapete-texto e *une os significantes*. O psicanalista define fantasma do texto da seguinte maneira:

Na escritura, o prazer escapa e é contido, ao mesmo tempo, de significante em significante e constitui o *fantasma do texto*. Fantasma preso ao texto e ao corpo erótico do escritor que, desligado desse corpo, deixa um texto morto. Texto que, portanto, não contém o inconsciente do autor como acreditava uma certa crítica, mas que permite uma leitura, mistura de fantasmas do escritor e do crítico. (1997, p. 71, os grifos são nossos).

Em sua trajetória, esse *fantasma* carrega consigo o *sujeito do inconsciente do escritor*, fazendo valer a máxima lacaniana: “O significante é o que representa o sujeito para um outro significante” (LACAN, apud WILEMART, p. 69). Porém, o sujeito que vai interessar ao crítico literário não se trata, por exemplo, da pessoa Clarice Lispector, nascida em Tchetchelnik, e que chegou ao Brasil com os pais com dois meses, ao contrário, vai se tratar do *sujeito do inconsciente* da escritora, como aponta Willemart:

[...] o sujeito desse fantasma que acumulou experiências de prazer vividas no corpo, uma após a outra, sujeito constituído e descontínuo, em constante fazer e desfazer, nunca palpável, nunca cercável e nunca alcançado. Esse sujeito sempre correndo, ao terminar o livro, volta para o seu autor e não só deixa um texto morto, como cumpriu sua missão essencial ‘satisfazer a pulsão de morte’. (1997, p. 69).

O leitor, diante da *tessitura* da obra literária, vai perseguir, a seu modo, o prazer do texto de significante em significante. Depois do leitor, comparece o

³⁹Willemart se refere aqui à hipótese polêmica de Jean Bellemin-Nöel.

crítico literário, mas só *depois*,⁴⁰ já na segunda ou terceira leituras. Todavia, leitor e crítico, cada qual à maneira que melhor lhe convém, vai buscar um único objetivo:

Cada um com suas experiências de prazer mistura seu fantasma com o do escritor e gosta ou não da obra. Mas todos procuram, pela *repetição* das suas experiências por intermédio dos significantes do texto, reencontrar essa satisfação primária e perdida que qualifica a *pulsão de morte*. (WILLEMART, 1997, p. 69-70, os grifos são nossos).

A *pulsão de morte* é um conceito introduzido por Freud em **Além do princípio do prazer** (1920), sendo uma de suas noções mais controversas entre seus seguidores. Ele parte do questionamento da compulsão a repetição. No **Dicionário de Psicanálise**, encontramos sua explicação no verbete *pulsão*:

De origem inconsciente e, portanto, difícil de controlar, essa compulsão [a repetição] leva o sujeito a se colocar repetitivamente em situações dolorosas, réplicas de experiências antigas. Mesmo que não se possa eliminar qualquer vestígio de satisfação libidinal desse processo, o que contribui para torná-lo difícil de observar em estado puro, o simples princípio de prazer não pode explicá-lo. Assim, Freud reconheceu um caráter 'demoníaco' nessa compulsão à repetição, que comparou à tendência à agressão [...]. 'Da ação conjunta e oposta' desses dois grupos de pulsões, pulsões de morte e pulsões de vida, 'provêm as manifestações da vida, às quais a morte vem pôr termo.' (ROUDINESCO, 1998, p. 631).

Portanto, há, na pulsão de morte, um caráter vinculado à morte, a destruição daquilo que está organizado. Na hipótese freudiana, todo organismo pluricelular tem a tendência de retorno ao estado inorgânico, sob a ação da pulsão de morte ou de destruição; essa força conduz a desintegração e a busca de um estado de equilíbrio inorgânico. A libido, por sua vez, deve combater essa tendência, tornando-a inofensiva. Com esse objetivo, a libido conduziria para o exterior, direcionando-a para os objetos externos. Assim, o mestre vienense, intuía que os protótipos da relação de ódio, não tinham

⁴⁰O conceito de *só depois* (*a posteriori*), em psicanálise, é definido como: "Palavra introduzida por Sigmund Freud, em 1896, para designar um processo de reorganização ou reinscrição pelo qual os acontecimentos traumáticos adquirem significação para o sujeito apenas num *a posteriori*, isto é, num contexto histórico e subjetivo posterior, que lhes confere uma nova significação. No Brasil também se usa 'só-depois'." (ROUDINESCO, 1998, p. 32).

gênese na vida sexual, mas na dinâmica do *eu* em seu mecanismo de conservação e afirmação. No ódio, encontraríamos uma relação mais arcaica que as relações de amor. Garcia Rosa, em **O Mal Radical em Freud**, vai mais além. Para o estudioso da metapsicologia freudiana, “a pulsão de morte é renovadora. Ao colocar em causa tudo o que existe, ela é *potência criadora*”. (GARCIA-ROSA, 1990, p. 134, os grifos são nossos). Isto lança um novo olhar à atitude de ruptura que a obra de Clarice provoca. Essa transgressão pode ser vista como possibilidade de *questionamento de formas pré-estabelecidas*⁴¹.

Uma vez fechado o parêntese relacionado à pulsão de morte, voltamos à questão da análise literária. Mas, ao realizar uma análise do texto com um viés psicanalítico, qual é o papel do crítico? Philippe Willemart, crítico literário e psicanalista, responde a essa questão:

O crítico seria um analista de textos? Em parte. O crítico ocupa os dois lugares, o do analista e do analisando. Escutando e pontuando o texto como o analista escuta e pontua a fala do analisando, ela associa a partir da pontuação como o analisando a partir de sua fala pontuada pelo analista. O outro é um texto morto semeado de representações do inconsciente. (WILLEMART, 1997, p. 78).

No nosso trabalho de análise do devaneio de Maria Quitéria, foi necessário nos colocarmos na psique da personagem para podermos fazer as associações em seu lugar. Assim, como críticos literários, na análise dos conteúdos oníricos, tivemos que ocupar os dois lugares o de analista e da analisanda⁴² (Maria Quitéria). Conforme a professora Camila, a *palavra* constitui a terceira margem, comum às páginas da ficção como ao *setting* psicanalítico. A professora vai além, ela afirma que a *escuta analítica* também seria uma terceira margem:

[...] a escuta analítica ocorre num lugar que poderia ser chamado, à semelhança do lugar inventado pelo ficcionista [a *terceira margem do rio* de Guimarães Rosa], de *terceira margem*: nem cá nem lá, nem ficção, nem realidade, nem

⁴¹Garcia Rosa explica isto melhor: “A pulsão de morte é antinatural (como diz Lacan) e anticultural (segundo Freud) não no sentido dela ter como alvo a destruição da natureza e da cultura, mas no sentido de colocar em causa tanto uma como outra, de recusar a permanência do ‘mesmo’, de provocar na natureza a emergência de novas formas.” (GARCIA-ROSA, 1990, p. 135, grifos nossos).

⁴² Embora se possa questionar se Maria Quitéria de fato seria uma analisanda, já que a demanda de análise não foi dela, mas sim nossa.

encarnação, nem fantasmagoria e um pouco de tudo isso, simultaneamente. Lugar em direção ao qual é possível contar-se, revelar-se, biografar-se. (SAMPAIO, 2009, p. 41, grifo da autora).

Para analisar o devaneio da ficção, foi necessário recorrermos a adaptações a partir do modelo criado para o uso no divã. Assim, seguindo um paralelo com este modelo, onde o analista realiza uma escuta analítica, ou mantém uma atenção flutuante, podemos dizer que realizamos uma *leitura analítica*, ou ainda uma *leitura flutuante*. Esta leitura se deu nessa *terceira margem*. No divã, o analisando deve seguir uma única regra: a associação livre. No estudo do fluxo de consciência, constatamos que o narrador como que cede seu lugar aos pensamentos da personagem. De certo modo, isto ajudou o nosso trabalho de análise dos momentos de devaneio, pois esse fluxo de consciência ocorre semelhante a uma associação livre. O analista na sessão psicanalítica pontua a fala do analisando. No conto, como críticos, colocamos em destaque alguns elementos do conto. O analisando em resposta ao analista, realiza as associações a partir das pontuações do analista. No conto, Maria Quitéria não pode fazer isso, neste caso, nós o fizemos em seu lugar. Assim, na análise literária, ocupamos simultaneamente o lugar do analista, como críticos literários, e da analisanda, Maria Quitéria.

O fluxo de consciência nos foi muito útil por servir, em muitos momentos, como associação livre de Maria Quitéria. Porém, quando não era possível recorrer a esta ajuda, recorreremos à análise dos símbolos. Tomamos o cuidado para inserir essas associações dentro do contexto sociocultural e histórico da protagonista. Se no consultório psicanalítico, a atenção flutuante e associação livre têm como objetivo estabelecer uma comunicação entre o inconsciente do analista e o analisando, na análise do texto, não é possível esse tipo de comunicação, pois somente o analista, possui inconsciente. É esse o cuidado que tivemos que tomar, seguindo a advertência de Bellemin-Nöel, de não cair em uma cilada e descambar no fantasioso.

Assim, retomando o binômio, Literatura e Psicanálise, acreditamos que esta aproximação possibilitou uma visão mais humana na análise do conto *Devaneio e embriaguez duma rapariga*. Além disso, a discussão dos elementos destacados levou a compreensão de alguns aspectos obra de Clarice Lispector

de uma forma mais ampla. Acreditamos que essa visão, ou interpretação, acrescentou-nos, como estudiosos da Literatura, dados para valorizar a riqueza da obra clariciana. Acreditamos ainda que, para os que estudam Psicanálise, este trabalho possa servir como exercício de reflexão sobre os postulados e as técnicas psicanalíticas colocados em prática, porém fora do contexto do *setting* psicanalítico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da questão inicial sobre o fluxo de consciência em Clarice Lispector, como um procedimento construtor do que em psicanálise se denomina devaneio, investigamos duas vertentes: o fluxo de consciência, na Teoria Literária; e o devaneio, na Psicanálise.

O conceito de *fluxo de consciência* foi apropriado dos estudos psicológicos de William James, que o utilizava para descrever o encadeamento dos processos mentais, que ocorrem em um fluxo ininterrupto. O conceito de *consciência*, por sua vez, usado num sentido mais amplo, abarca os mecanismos psicológicos que acontecem concomitante ou plenamente conscientes quando se está desperto. Todavia, *fluxo de consciência* é um termo relacionado aos estudos da psicologia; enquanto que, na teoria literária, denomina-se *monólogo interior* (solilóquio não verbalizado), no qual ocorre a exposição direta e sem intromissão do narrador dos pensamentos não verbalizados dos personagens. Em inglês, é mais comum o termo *fluxo de consciência* (*stream of consciousness*); em francês, *monólogo interior* (*monologue intérieur*); em português, usa-se tanto um como outro.

Para o estudo do *corpus* selecionado, focamos a atenção no fluxo de consciência. Neste, o autor onisciente expõe de modo contínuo os pensamentos da personagem de uma forma incompleta, ou destituído de uma lógica formal. O leitor é *orientado* para o contexto, o que lhe confere a sensação de estar tomando contato direto com a consciência da personagem. Assim, o narrador como que se esconde na pele da personagem, dando a impressão de que desaparece para, então, expressar os pensamentos e impressões da personagem. Para poder fazê-lo adequadamente, há o uso, frequente, do discurso indireto livre. Com relação ao foco narrativo, no conto, Clarice adota a *onisciência seletiva*. Nesta perspectiva, seria como se não houvesse narrador, a narrativa se constrói através dos pensamentos e impressões da personagem. Conforme determinados detalhes vão surgindo cronológica e ininterruptamente, há um predomínio da cena. Na literatura brasileira, Clarice é reconhecida pela sua maestria no manejo da *onisciência seletiva*.

Com relação ao devaneio, na Psicanálise, há uma semelhança entre os mecanismos psíquicos deste com os observados no sonho, daí o fato de ser também denominado de *sonho diurno*. O devaneio consiste em uma realização de desejo, como mecanismos de formação semelhantes aos dos sonhos. Trata-se de enleios imaginários que acontecem em estado de vigília. O fluxo de consciência engloba todos os possíveis mecanismos psíquicos da vigília, tanto os conscientes, como os inconscientes. Desse modo, pode-se concluir que, na Teoria Literária, o fluxo de consciência inclui o conceito de devaneio da Psicanálise.

Tivemos a oportunidade de estudar, ao analisar o conto, a maneira como Clarice Lispector, utilizando a técnica do fluxo de consciência, elabora o devaneio – um dos mecanismos psíquicos, que não aparece isoladamente de outros processos. Assim, a escritora, ao adotar o fluxo de consciência como recurso narrativo, expressa diretamente os estados mentais, de modo desarticulado, tornando difícil ao leitor seguir uma sequência lógica e, conseqüentemente, deixando a narrativa em aberto para manifestar o inconsciente.

Na análise dos momentos de devaneio, recorreremos à técnica de interpretações dos sonhos legada por Freud. Esta técnica foi desenvolvida para ser usada no divã. Nesta técnica, o analisando realiza as associações a partir dos elementos dos sonhos. Na análise literária, tivemos que ocupar os dois lugares: do analista, como crítico literário; e da analisanda, como Maria Quitéria. No lugar de analistas, destacamos alguns elementos, através de uma *leitura flutuante*. No lugar da analisanda, pudemos contar como o fluxo de consciência, proveitoso como associações livres. Quando este recurso não era suficiente para a interpretação, recorreremos à análise dos símbolos. Tomamos o cuidado de contextualizar estas associações com os dados históricos, sociais e culturais relacionados à personagem.

Outro aspecto assinalado seria que o escritor através de seu texto escrito leva o leitor a construir imagens mentais a fim de recriar seu universo ficcional. A essas imagens, relacionamos ao conceito psicanalítico de *figurabilidade*, característica presente tanto nos sonhos, como nos devaneios, pois os pensamentos oníricos são expressos principalmente por *imagens visuais*. Através da construção narrativa do devaneio no conto, Clarice elabora

essas *imagens* de uma maneira muito refinada. Pudemos esboçar um paralelo destas elaborações com as técnicas dos pintores modernos.

Assim, assinalamos que Clarice, concretamente, transitou entre os dois campos: literatura e artes plásticas. A escritora recorreu à pintura, não somente como hobby, para praticar o dom frustrado para o desenho, mas também como forma de expurgar seus temores. Embora, os quadros de sua autoria tenham merecido estudos acadêmicos, não chegaram a receber um reconhecimento notório. Contudo, é inegável seu apreço pelas artes plásticas. Como jornalista, entrevistou figuras ilustres ligadas às artes. Como gosto pessoal, colecionou quadros e esculturas de nomes renomados. Como modelo, pousou para alguns pintores famosos.

Para o arremate final deste trabalho, apontamos as observações do crítico literário, Terry Eagleton, a respeito da utilização da psicanálise pela crítica literária. Ele aponta que a atividade de leitura de obras literárias está relacionada ao prazer que isso proporciona ao leitor. Todavia, Eagleton comenta que é difícil estudar literatura na Universidade e ainda encontrar prazer nisso. Os cursos dão a impressão de terem sido organizados com a finalidade de impedir o prolongamento do *prazer da leitura*. A questão do prazer, portanto, é deixada de lado. A psicanálise, ao contrário, coloca o estudo desta questão em foco. Eagleton afirma o seguinte:

[A psicanálise] Reconhece que o prazer e o desprazer são questões complexas, ao contrário do crítico literário tradicional, para quem as manifestações de aprovação ou desaprovação pessoais são apenas proposições de 'gosto', impossível de ser analisado. Para esse crítico, dizer que gostamos de um poema é o ponto final da discussão; para outro tipo de crítico, a discussão pode começar exatamente aí. (EAGLETON, 1994, p. 206).

O que o crítico inglês quer expressar é que a psicanálise, com seu arsenal teórico, preocupa-se em elucidar o porquê o sujeito evita o desprazer – as *chaturas* da vida – e a buscar o prazer. Porém, o que é relativo ao termo *prazer* parece algo extremamente simples e ignorado no meio acadêmico tradicional. Não para a psicanálise, pois essa teoria surgiu para aliviar o sofrimento psíquico individual e possibilitar uma vida mais plena. Eagleton argumenta que estudar o prazer e o desprazer que uma leitura desperta no

leitor, talvez possa ajudar a entender problemas do sofrimento psíquico. Justamente, foi isso que intelectuais, como os da Escola de Frankfurt, propuseram-se: compreender questões relacionadas ao mal estar que afetam a sociedade de uma forma mais ampla.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AMARAL, Emilia. Autoria/Autonomia na Obra de Clarice Lispector: uma leitura do conto “Os desastres de Sofia”. **Revista Ângulo**. Nº. 11. 2007.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix. 1978.

BESSA-OLIVEIRA, Marco A. Entre a Pintura e Literatura: negociatas claricianas. **Parlatorium**. FAMINAS-BH. 2008/2009.

BIRMAN, Joel. A problemática da verdade na psicanálise e na genealogia. In: **Tempo Psicanalítico**. Rio de Janeiro. Vol. 42.1. 2010.

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

BOTELLA, César. Entrevista. **Revista Brasileira de Psicanálise**. São Paulo. Vol. 41, n. 1, 19-29. 2007.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades. 1977.

CARVALHO, Alfredo. L. **Foco Narrativo e Fluxo da Consciência, questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira. 1981.

CHNAIDERMAN, Miriam. **O Hiato Convexo: literatura e psicanálise**. São Paulo: Brasiliense. 1989.

CIOUX, Helene; JENSON, Deborah. **“Coming to Writing” and Other Essays**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1991.

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. **Historia das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto. 2004.

DOR, Joël. **Introdução a Leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas. 1989.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes. 1994.

ELIA, Luciano. O sujeito, o real e o social. **SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO**, nº 2, Porto Alegre. 2005.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos* (1900) In: **Obras Completas**, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago. 1987a.

_____. *Delírios e sonhos na **Gradiva** de Jensen* (1907[1906]). In: **Obras Completas**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago. 1987b.

_____. *Escritores criativos e devaneio* (1908). In: **Obras Completas**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago. 1987c.

_____. *Conferências Introdutórias* (1916-1917). In: **Obras Completas**, vol. XV. Rio de Janeiro: Imago. 1987d.

_____. *O inquietante* (1919). **Obras Completas**, vol. XIV. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção. In: **Revista da USP**, n. 53. p. 166-82, março/maio. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. 2002.

GOMBRICH, Ernst. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.

GOTLIB, Nádia. B. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2009.

HASSOUN, Jacques. Variations psychanalytiques sur un theme généalogique de Heinrich von Kleist. **Romantisme**, 54-63. 1974.

HUMPHREY, Robert. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. Berkeley: University of California Press. 1968.

IANNACE, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2009.

GARCIA-ROSA, Luis Alfredo. **O Mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1990.

JAMES, William. **Principles of Psychology**. Chicago: William Benton, Publisher. 1955.

KAHN, Daniela. M. **A Via Crucis do Outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector**. São Paulo: Humanitas. 2000.

KOLTAI, Caterina. **O estrangeiro**. São Paulo: Fapesp. 1998.

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo e o romance. In: J. KRISTEVA, **Introdução à Semanálise** (p. 61-90). São Paulo: Perspectiva. 1974.

KUNTZ, Maria. C. Os devaneios de soropita em Dão-lalalão: uma abordagem psicanalítica. In: **Revista Anpoll**, Vol. 2, No 24 , 231-42. 2008.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: **Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 13-66. 1998.

_____. O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração selvagem**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1977.

_____. **A Bela e a Fera**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1990.

_____. **A Legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1990.

_____. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999a.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco. 1999b.

MENEGAZZO, Maria A. Entretimentos – literatura e artes visuais. **Revista FronteiraZ** – nº 10 , 3-16. 2013.

MEZAN, Renato. A querela das interpretações. In: **A Vingança da Esfinge**. São Paulo: Brasiliense. 1988

MOSER, Benjamin. **Clarice**, . São Paulo: Cosac Naify. 2009.

NASIO, Juan-David. **Cinco Lições sobre a Teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar. 1993.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da instropecção. In: **Remate de Males**.Campinas: UNICAMP. Vol. 9. 1989.

OLIVEIRA, Ângela. F. Fluxo de consciência, Psicologia, Literatura, Teatro: um início de conversa. **Cena em Movimento**. 2009.

PASSOS, Cleusa. R. **As Armadilhas do Saber**: relações entre literatura e psicanálise. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2009.

_____. O desejo e a criação literária (relações: autor/texto, texto/leitor). In: PASSOS, Cleusa; ROSENBAUM, Yudith (orgs). **Escritas do Desejo**. Cotia: Ateliê Editorial. 2011.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do Mal**:Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2006.

_____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha. 2002.

_____. Clarice Lispector. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales. 2004.

_____. Leitura de “Menino a Bico de Pena” de Clarice Lispector. In: PASSOS, Cleusa; ROSENBAUM, Yudith (orgs.). **Escritas do Desejo**. Cotia: Ateliê Editorial. 2011.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto** . São Paulo: Perspectiva. 1976.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes. 1979.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas Perto do Coração**. Rio de Janeiro: Record. 2001.

SAMPAIO, Camila P. Algumas ideias sobre pesquisa em psicanálise. In: **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, nº 39 (70), 2006.

_____. Margens da palavra. In: **Ciência e Cultura**. Vol. 61, nº 2. São Paulo. 2009.

SANT'ANNA, Affonso R. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes. 1973.

_____. *Clarice: a epifania da escrita*. In: LISPECTOR, Clarice. **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Ática. 1990.

SOUSA, Cláudio. M. **Clarice Lispector: pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco. 2013.

SOUZA, Gilda de M. *O Vertiginoso Relance*. In: **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades. 2009.

SOUZA, Neusa S. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, Caterina. **O Estrangeiro**. São Paulo: Escuta/Fapesp. 1998.

TEIXEIRA, Thais de S. *Delírio, fantasia e devaneio: sobre a função da vida imaginativa na teoria psicanalítica*. **Revista Latinoamericana de Psicologia Fundamental**. Vol IV, nº 3. 2001.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: A Paixão segundo C.L.** São Paulo: Escuta, 1992.

WILLEMART, Philippe. **A Pequena Letra em Teoria Literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure**. São Paulo: Annablume. 1997.

DA INTERNET

MICHAELIS. Borboleta. Acesso em 30 de maio de 2015, disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=borboleta>

____. Borboletear. Acesso em 30 de maio de 2015, disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=borboletear>

ORIGEM DA PALAVRA. Máscara. Acesso em: 16 de fevereiro de 2015, disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/?s=m%C3%A1scara>

PORTAL BRASIL. Maria Quitéria. Acesso em: 10 de maio de 2015, disponível em <http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2012/04/maria-quiteria>

PIROTT-QUINTERO, Laura. *Textual Violence in Feminist Criticism: The Case of Hélène Cixous and Clarice Lispector*. Acesso em 30 de setembro de 2011, disponível em: http://iph.fsu.edu/interculture/pdfs/pirott-quintero%20lispector_and_cixous.pdf

WEID, Elizabeth von der. O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro. **Casa Rui Barbosa**. Acesso em 22 de janeiro de 2015, disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf

TENO, Bruna del C.; SALLES, Maria do Rosário R. Casamento e família no Brasil: breve panorama. In: *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, febrero 2011. Acessado em 23 de outubro de 2014, disponível em: www.eumed.net/rev/cccs/11/