



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPG<sup>LDC</sup>



***ENTRE QUATRO PAREDES: A CENA ERÓTICA NA  
CONTÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR E LÍDIA  
JORGE***

Fred lima da Silva

Feira de Santana, 31 de agosto de 2009



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPG<sup>LDC</sup>



# ***ENTRE QUATRO PAREDES: A CENA ERÓTICA NA CONTÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR E LÍDIA JORGE***

Fred Lima da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como orientador o Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Feira de Santana, 31 de julho de 2009

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

S58e Silva, Fred Lima da.  
Entre quatro paredes: a cena erótica na contística de Clarice Lispector e Lúcia Jorge / Fred Lima da Silva. – Feira de Santana, 2010.  
164 f.

Orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, 2010.

1.Erotismo na literatura 2.Lispector, Clarice - Crítica e interpretação 3. Jorge, Lúcia – Crítica e interpretação 4.Literatura I.Muniz, Márcio Ricardo Coelho.II. Universidade Estadual de Feira de Santana. II. Título.

CDU: 82-993



# **ENTRE QUATRO PAREDES: A CENA ERÓTICA NA CONTÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR E LÍDIA JORGE**

Fred Lima da Silva

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura e  
Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por

---

Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz

---

Professora Doutora Maria do Céu Bahiense Bauler

---

Professora Doutora Rosana Maria Ribeiro Patrício

Feira de Santana, 31 de agosto de 2009

Dedico este trabalho à minha mãe, à minha família, a Márcio Muniz e a todos e todas que me ensinaram o que é o amor, nas suas mais variadas formas.

## AGRADECIMENTOS

Ao que chamamos de Deus.

Aos meus pais, pela vida. Meu pai<sup>†</sup>, obrigado por tanto carinho! Onde estiver, não consigo imaginar o seu orgulho por mim. Minha mãe, amigona de todas as horas, obrigado por ser quem és! Sou grato por todo amor, cuidado, incentivo e preocupação por todos estes anos. Conseguimos!

Aos meus saudosos avós.

Às minhas tias: Marluce (pelos primeiros ensinamentos, exemplos e apoio); Jaciara (pelo suporte e confiança); Ana Maria (pela constante presença e amizade); Carmem (tia, essa foi por Beto<sup>†</sup>) e Margarida.

Aos meus tios Antônio, Oliveira, Paulo, Benedito e Eugênio<sup>†</sup>, por cuidarem de mim e de minha mãe sempre que precisamos. Agradeço também aos meus tios Osmário (pelo crédito e paternalismo) e Ariôsto.

Aos meus “quase mil” primos e primas, em especial àqueles da minha geração: Dado, Renata, Flávio, Allan, Lívia, Erik, Brenda, Bruno, Alex, Cida, Henrique, Hércules, Matheus, Thiago e Viviane. Amo vocês!

Aos meus tios e tias postiços: Jandira, Diaracy, Tereza, Maria Luíza, Aurora e Renato.

Aos meus amados sobrinhos postiços: Lara, Gabriela, Amanda, Luís Felipe, Cauê, Luís Eduardo e Luís Daniel. Vocês são o tesouro do tio!

A Matteo, meu *pet*, pela cumplicidade, amor e companhia silenciosa que só um felino pode proporcionar.

Agradeço à minha família espiritual no Ilê Axé Ode Ijô pela amizade e presença constante em minha vida. Ao babalaô Dilmar Dourado Bastos, ao meu colega e irmão Denílson Lima Santos (o que seria de mim sem você?), Laércio, Anselmo, Aleluia, Anete, Nói e Florêncio.

Quero agradecer imensamente a todos os meus amigos e amigas pelo respeito, admiração e confiança. Vocês são tantos que peço perdão se esqueci de alguém, mas estas pessoas se fizeram constantemente presentes não só neste processo, como em momentos inesquecíveis da minha vida: Tio Léo, Arlete, Geo Souza, Deivisson Leão, Gabriel Ferreira, Cremilton Suzarth<sup>†</sup>, Dé Barreto, Vall Santos, Tauaçã, Peco, Bruno Pires, Jô Pires, Aline Sena, Taína, Léo Pé de Pano, Maura, Negão, Carol Moraes, Danilo, Nino Batera, Graciene, Hildene, Mariana, Claudenice, Fernanda Marques, Ciro Fernandes, Ariane Costa, Nazarena, Isabela, Thaís, Vítor Ainsworth, Isaac, Milena, Zima, Marigley, Tia Bene, Marisa, Tia Antônia etc. (sintam-se todos incluídos!!!).

Aos meus colegas de trabalho no CENF. Um abraço especial para Isabel (primuxa!), Prof<sup>a</sup> Luzinete, Dione, Prof<sup>a</sup> Vânia, João e Helenita.

Aos meus colegas de graduação, especialmente Ruby Rocha, Liliana, Rosinete, Laudeci, Matheus Garcez, Gleice, Lílian, Antônio Diamantino, Carol Barreto e Valdo.

À minha saudosa turma da especialização, especialmente Vanessa, Aline, Mara e Jaci (saudades!).

A todos os meus ex-colegas de mestrado, quando fui aluno especial, não podendo deixar de “rasgar seda” pra Alessandro, Vagner, Leandro Soares (quero um autógrafo dele!) e Vigna (minha “Sinhazinha”).

Aos meus atuais colegas pelo carinho e cuidado que tiveram comigo nesta jornada. Agradeço os incentivos e discussões. Um abraço especial pra Esmeralda, Marcela, Joabson, Laikui, Marcelo e Danusa.

A todos os meus professores e professoras, desde a graduação, pelos preciosos ensinamentos. Um abraço forte para Francisco Lima, Girlene Portela, Jorge Araújo, Adeíto Pinho, Roberto Seidel, Amarino Queiroz, Jorge Araújo e Aleílton Fonseca.

Agradeço especialmente à Professora Doutora Rosana Ribeiro Patrício pela disponibilidade, suporte teórico e pela oportunidade de ter estagiado em suas turmas de graduação.

Ao *Cinturão de Órion* do mestrado (ou *Três Marias*, se assim preferirem) – Lúcia, Lindinalva e Gislene – por tudo que fizeram por mim durante a minha jornada de pós-graduação. Vocês são maravilhosas!

Finalmente, comprovando a tese de que “os últimos serão os primeiros”, agradeço de uma maneira “indizível” ao meu orientador, o Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz, pela confiança, amizade, apoio, respeito, carinho e compreensão com que me acompanha desde a especialização. Você é responsável por este momento inesquecivelmente maravilhoso de minha vida! Palavras não dão conta da minha gratidão.

You are who you are  
And I wouldn't want to change a thing  
In spite of all the pain that love can bring  
Tell me what can I do  
I'm so in love with you

You thrill me  
Surround me you fill me  
You send me  
You put me in a trance  
You feel me  
Inside me you take me  
You thrill me  
You put me in a trance

MADONNA

(Madonna, Shep Pettibone. *Erotica / You thrill me* [The Confessions Tour Version]. Em: *The Confessions Tour DVD*, Warner Music, 2007).

## RESUMO

O *erotismo* é um produto cultural que está presente em qualquer atividade humana mesmo que não estejamos falando sobre sexo. Ele pertence exclusivamente aos seres humanos porque somos dotados de um complexo aparelho psíquico, diferente dos outros animais, voltado para um comportamento sexual sem fins exclusivos de reprodução. Os efeitos do *erotismo* são encontrados no nosso comportamento físico, psicológico e religioso como apontado pelos estudos de Georges Bataille. O *erotismo* se manifesta em três dimensões – *corpo*, *coração* e *alma* – tendo como ponto em comum entre ambos a oposição dialética *vida x morte* e a busca pela continuidade do ser. Como uma construção cultural, o *erotismo* pode ser encontrado no universo das artes, incluindo a literatura. Numa tentativa de se construir uma rota através da qual o *erotismo* tornou-se um sofisticado código cultural, cheio de elementos estéticos, interessa “revisitar” o mito de *Eros* para uma melhor compreensão textual do conceito de *erotismo* é fundamental compará-lo ao conceito de *pornografia*. Nossa pesquisa centra-se na presença do *erotismo* nos contos da escritora brasileira Clarice Lispector e da escritora portuguesa Lídia Jorge, cujas literaturas são pouco investigadas nessa perspectiva. Apesar de se encontrarem em diferentes espaços, contextos e épocas, existem muitas semelhanças entre as suas produções literárias. Pretendemos apresentar a literatura de Clarice Lispector e de Lídia Jorge, enfatizando seus aspectos particulares, especialmente no que concerne as suas respectivas estruturas, contextos, temas e influências. Nosso trabalho possui como *corpus* literário quatro contos: *Tentação* e *Miss Algrave*, de Clarice Lispector, e *António* e *O Belo Adormecido*, de Lídia Jorge. Como objetivo principal, este trabalho lança um olhar *erótico* aos textos *corpore*, apontando para a presença de elementos *eróticos* em seus conteúdos – linguagem, estrutura e recursos literários – de acordo com os três *níveis eróticos* considerados por Georges Bataille – *corpo*, *coração* e *sagrado*.

**Palavras-chave:** *erotismo* – *pornografia* – *conto* – Clarice Lispector – Lídia Jorge

## ABSTRACT

*Eroticism* is a cultural product that's present in any human activity even we're not talking about sex. It exclusively belongs to the human being because we are gifted with a complex psychic device, different from other animals, turned toward a sexual behavior without exclusive reproduction aims. *Eroticism*' effects are found in our physical, psychological, and religious behavior like pointed out by Georges Bataille's studies. *Eroticism* manifests itself in three dimensions – *body, heart* and *soul* – having as a common point among both the dialectical opposition *life x death* and the search for being's continuity. As a cultural construction *eroticism* may be found in arts' universe, including literature. In an attempt to construct a route through *eroticism* became a sophisticated cultural code, full of aesthetic elements, it interests us to "revisit" the myth of *Eros*, to a better textual comprehension of the *eroticism* concept is fundamental to compare it to *pornography* concept. Our research focus on presence of *eroticism* in Brazilian writer Clarice Lispector and Portuguese writer Lídia Jorge short stories, once their literatures are an object not much investigated in this perspective. Even on different spaces, contexts and epochs, there are lots of resemblances among their literary production. We intend to introduce Clarice Lispector and Lídia Jorge's literature, emphasizing their particular aspects, especially in what concerns their structures, contexts, themes and influences. Our work has as literary *corpus* four short stories: *Tentação* and *Miss Algrave* by Clarice Lispector, and *Antônio* and *O Belo Adormecido* by Lídia Jorge. As main goal, this work takes an *erotic* look at the *corpora* texts, pointing to the presence of *erotic* elements in their contents – language, structure, and literary recourses – in accordance with the three *erotic levels* considered by Georges Bataille – *body, heart* and *sacred*.

**Key-words:** *eroticism – pornography – short story – Clarice Lispector – Lídia Jorge*

## SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. <i>Eros</i> : do mito ao conceito.....	19
1.1 <i>Erotismo</i> vs. <i>pornografia</i> : fronteiras invisíveis, abismos profundos.....	35
2. Momentos de intimidade.....	44
2.1 De Clarice Lispector.....	44
2.2 De Lídia Jorge.....	59
3. O <i>erotismo</i> na literatura de Clarice Lispector e de Lídia Jorge.....	72
3.1 Entre cores e formas: simbologia erótica em <i>Tentação</i> .....	72
3.2 Da pudicícia à perversão: o erotismo em <i>Miss Algrave</i> .....	85
3.3 A ditadura da beleza: uma leitura erótica de <i>António</i> .....	105
3.4 <i>O Belo Adormecido</i> : erotismo em cena.....	117
Considerações finais.....	150
Referências bibliográficas.....	155

## INTRODUÇÃO

O *erotismo* é um fenômeno cultural que está presente em todas as áreas de atividade humana, até mesmo em espaços onde a sexualidade não esteja exposta explicitamente. Veremos que a importância do *erotismo* para as relações humanas vai além do propósito de reprodução e perpetuação da espécie. Ao contrário, o *erotismo* é um estímulo para que se busque a “afirmação” da vida até mesmo em contraste com o seu oposto – a morte. Como produto cultural, a *ação erótica* é algo que é exclusivo dos seres humanos, que, dotados de um complexo aparelho psíquico, projetam sua sexualidade em outros campos de atuação, sem que haja fins reprodutivos.

Um desses espaços de atuação cultural do *erotismo* é o das artes. Sendo a literatura uma das formas de expressão das artes, e como tal, sujeita à *ação mimética*, de traduzir em textos a representação da *realidade* na qual estamos inseridos, a sexualidade humana também é “matéria-prima” para a composição literária. Prova disso é o fato de encontrarmos na história da literatura um montante significativo de escritores que nos mais variados contextos e com as mais diversas finalidades se interessaram pelo *gênero erótico*. Em cada época, em cada lugar, a favor ou contra a ordem vigente, perseguida ou exaltada, a literatura de cunho *erótico* buscou as suas formas de resistência e de sobrevivência, apelando muitas vezes para a clandestinidade.

Num espaço muitas vezes destinado aos homens, a *literatura erótica* também despertou o interesse das mulheres. Este é o caso das escritoras alvo de nossa pesquisa. A literatura de Clarice Lispector e de Lídia Jorge está fortemente impregnado pela influência do *erotismo*. Apesar de cada uma delas ter escrito em diferentes momentos, espaços geográficos, sociais e culturais; e ter se “interessado” por temáticas particulares, como veremos adiante, o *erotismo* é um elemento constante em seus contos, fator que as aproxima quanto aos recursos utilizados em seus respectivos processos de escrita.

Diante da infinidade de personagens e temáticas encontradas na obra de Clarice Lispector, o elemento *erótico* talvez pareça um campo pouco propício à

exploração. Por algum motivo desconhecido é interessante observar como uma das autoras femininas mais lidas de todos os tempos, como uma obra bastante referida, discutida e investigada no meio acadêmico, tenha esta faceta obscurecida pela crítica literária. Com tantos outros “motes” oferecidos pela escrita clariceana, o fator *erótico*, a nosso ver foi pouco explorado por sua crítica.

Esta constatação levou-nos à seguinte questão: por que uma escritora considerada tão íntima e expressiva no que toca o universo feminino não mereceu maior produção científica em torno de seu *discurso erótico*, fator amplamente investigado nas obras de escritoras como Adélia Prado, Hilda Hilst, Anaïs Nim e Florbela Espanca, por exemplo?

Depoimentos da escritora em que se declara “uma mulher séria” (LISPECTOR, 1974, p.10), como numa espécie de “introdução” ou prefácio à *Via crucis do corpo*, intitulada “*Explicação*”, na qual Clarice Lispector ironicamente expõe os motivos que a levaram a escrever os textos que compõem o referido trabalho, talvez tenha sido o motivo de afastamento dos mais sagazes investigadores literários, no que diz respeito ao *erotismo* presente em sua obra receosos de “invadir” a intimidade da escritora de origem ucraniana.

Em relação à literatura de Lídia Jorge, a crítica tem como preferência analítica a pesquisa na área histórica. São constantes as pesquisas acadêmicas sobre a historicidade, a memória, a ficcionalidade e a identidade nos romances lidianos. Nesses estudos, o *erotismo* é um tema relativamente abordado, dada a importância que se dá à questão da “condição da mulher” no contexto luso *pós-25 de abril* e na atualidade. Mas, em sua produção contística, o tema foi constante ignorado pela crítica.

Faz-se necessário, a nosso ver, um olhar mais atento para o aspecto *erótico* na literatura de Clarice Lispector e de Lídia Jorge. Nosso trabalho pretende ser um estímulo para que se abram novas possibilidades de exploração das suas obras.

No desenvolvimento de nossos estudos, tomamos como *corpus* literário os contos *Tentação* e *Miss Algrave*, de Clarice Lispector e *António* e *O Belo Adormecido*, de Lídia Jorge. Após lida toda a contística de Clarice Lispector e a produção de Lídia Jorge neste gênero até 2004, os quatro textos que compõem o *corpus* desta pesquisa foram os que tematicamente estavam mais sintonizados com a proposta de estudo. A pequena quantidade de textos selecionados para o estudo que propomos pode ser justificada pela riqueza e diversidade de reverências

relativas ao *erotismo* contidas em cada um desses textos. Tal escolha pode ser encarada como uma atitude “reducionista”, mas vale a pena ressaltar que tais textos oferecem um vasto referencial para estudo, como veremos adiante. Também consideramos relevante o fato desses textos ainda terem sido alvo de pouca discussão academicamente, o que pode possibilitar um olhar mais atento para a literatura dessas duas autoras.

Nossa pesquisa constitui-se basicamente de três pontos distintos. No primeiro capítulo, intitulado “*Eros: do mito ao conceito*”, traçaremos um panorama conceitual do *erotismo* como produto da cultura, demonstrando através dos diversos relatos míticos sobre a história de *Eros* e *Psiqué*, como tal fenômeno cultural se elevou dos espaços da animalidade e do instinto para as esferas da consciência e da estética. Primeiramente, comentaremos o significado do processo de “libertação” de *Eros* das amarras da primitividade, utilizando a ideia de mito como estimulador ou delineador de comportamentos, através da “filtragem” que a influência de *Psiqué* exerceu sobre pensamento e comportamento do seu amado *Eros*. Em seguida, discutiremos o conceito de *erotismo* numa perspectiva teórica, no qual reconheceremos o *erotismo* como impulso particular do ser humano, livre de funções meramente reprodutivas, afirmando seu caráter cultural e estético. Nesta parte da pesquisa, falaremos ainda das três dimensões em que o *erotismo* se manifesta segundo Georges Bataille – o *erotismo dos corpos*, o *erotismo dos corações* e o *erotismo sagrado* – parâmetros teóricos fundamentais para as discussões sobre a presença do *erótico* na contística de Clarice Lispector e de Lídia Jorge. Nesta parte da pesquisa comentaremos os aspectos biológicos, psicológicos, estéticos e espirituais em que o *erotismo* se faz presente, bem como o antagonismo *vida x morte* que o acompanha. Este primeiro capítulo ainda conta com um subitem intitulado de “*Erotismo vs. pornografia: fronteiras invisíveis, abismos profundos*” no qual iremos conceituar o gênero textual *erótico*, colocando *erotismo* e *pornografia* como conceitos esteticamente opostos.

No segundo capítulo da nossa pesquisa, “Momentos de intimidade”, abordaremos de particularidades das respectivas produções literárias de Clarice Lispector e de Lídia Jorge, enfatizando o gênero contístico.

Iniciaremos o subitem “De Clarice Lispector” com uma rápida contextualização da obra de Lispector com a 3ª fase do Modernismo. Em seguida destacaremos as principais características da escrita clariceana no gênero contístico, evidenciando elementos como espacialidade, temporalidade, presença do

elemento autobiográfico, ficcionalidade e epifania. Na sequência, discutiremos a presença do simbólico na literatura clariceana como ferramenta de reprodução da realidade. Ao tratar do aspecto simbólico, também abordaremos a questão da alteridade no texto clariceano. Neste momento de nossa pesquisa também afirmaremos a existência de duas modalidades de representação do *ato sexual* – uma material e uma outra simbólica – na literatura de Clarice Lispector. Por fim, analisaremos a estrutura narrativa do conto clariceano, comparando-o com as etapas de que convencionalmente se compõe o *coito*, enfatizando a epifania como momento máximo da narrativa ficcional de Lispector. Neste subitem o caráter existencial presente na escrita de Clarice Lispector é discutido de maneira superficial, uma vez que é objeto de vasta investigação acadêmica e também exigiria uma reflexão muito grande, podendo “ofuscar” a diretriz teórica proposta para um estudo teórico da sua obra. A preferência pela abordagem *erótica* do texto clariceano se faz necessária para que tal objeto angarie um olhar mais atento de sua crítica.

No subitem “De Lídia Jorge”, trataremos de características básicas do conjunto literário da escritora portuguesa, situando-a no contexto contemporâneo da literatura lusa, num sentido geral, mas também no que concerne à produção literária de cunho feminino. Discutiremos a questão da historicidade na sua obra, sob a ótica da identidade, da memória, do (auto)biográfico e do (a)ficcional, tendo como ponto de partida o *pós-25 de Abril de 1974*. Neste momento da nossa pesquisa, abordaremos também a (des)construção mítico/simbólico da história de Portugal em sua obra. Esta parte da pesquisa se faz necessária para que se possibilite um melhor entendimento do contexto em que a literatura lidiana se inscreve, como também para fomentar um olhar mais atento ao caráter *erótico* de seus textos, já que, como dissemos acima, tal recorte teórico não foi ainda suficientemente explorado por estudos acadêmicos.

No terceiro capítulo, “O *erotismo* na literatura de Clarice Lispector e de Lídia Jorge”, faremos a análise literária do *corpus* de nossa pesquisa. Em alguns momentos, far-se-á necessária a inserção de outros elementos conceituais que evidenciem a *ação erótica* nas narrativas selecionadas. O *erotismo* será observado em cada um dos contos elencados, no que diz respeito à linguagem, à estrutura narrativa e aos recursos estético-estilísticos – principalmente no que diz respeito ao uso de símbolos que remetem à esfera da sexualidade – e às ações das

personagens, tendo como parâmetro teórico o conceito batailleano de *erotismo dos corpos*, de *erotismo dos corações* e de *erotismo sagrado*.

No sub-capítulo “Entre cores e formas: simbologia erótica em *Tentação*”, faremos a análise do referido conto, em busca de indícios textuais que comprovem a presença do *erotismo* como elemento ordenador de sua escrita. Discutiremos brevemente o conceito de comportamento sexual zoofílico para compreender a relação entre as personagens em ação na narrativa. Far-se-á também uma comparação estrutural da sequência de eventos no texto com o ato sexual, baseado no subitem 2.1, “*De Clarice Lispector*”, de nosso texto. Além disso, consideramos interessante avaliar o *ambiente erótico* intencionalmente composto pela narradora, com a utilização de alguns elementos cuja simbólica aponta para o espaço do *erotismo* e da sexualidade. A personagem do *cão basset*, a cor *vermelha/ruiva* dos pêlos das personagens principais (a *menina* e o cachorro), o calor (*fogo*) e a *bolsa velha* da anônima menina ruiva serão vistos como “catalisadores” do *impulso erótico* no texto.

No subitem “Da pudicícia à perversão: o erotismo em *Miss Algrave*”, analisaremos o texto em busca de elementos que comprovem a presença do caráter *erótico* em seu corpo, baseados na dialética *erotismo x pecado* em que a ação se constrói. Nesta etapa da nossa pesquisa, também iremos comparar estruturalmente as etapas do *ato sexual* à sequência de ações que se sucedem na narrativa, também de acordo com a discussão proposta no recorte 2.1, “*De Clarice Lispector*”. Destacaremos alguns elementos cuja simbólica nos direciona para o universo da sexualidade – como é o caso do *nevoeiro*, da *lua*, do planeta *saturno*, do(a) *lobo(a)*, das cores *vermelha/ruivo* e *preto*, da *rosa* e do *banho* – que assim como os símbolos apontados no sub-capítulo anterior funcionam como uma espécie de “otimizador” do *erotismo* no texto.

No sub-capítulo “A ditadura da beleza: uma leitura erótica de *Antônio*” observaremos a narrativa apontando a *eroticidade* dos elementos discursivos, históricos e simbólicos que o compõe. Analisaremos o uso que a autora faz da figura mítico-histórica de Antínoo para simbolizar a idéia de beleza associada à crueldade e despotismo de *Antônio*, sua personagem principal. Durante esta discussão, abriremos um ligeiro parêntese para discutir a presença do caráter histórico/crítico na literatura lidiana no discurso da narradora, no que diz respeito à posição da mulher portuguesa no atual contexto europeu. O elemento simbólico também será

evidenciado uma vez que a personagem principal é caracterizada pelos elementos *cavalo* e *águia*, ambos com uma conotação que apontam para a natureza sexual e para o poder.

No subitem “*O Belo Adormecido: erotismo em cena*”, também evidenciaremos os elementos que *erotizam* a narrativa. Inicialmente discutiremos a questão da estética, no sentido de beleza física, associada aos conceitos de *performance*, corpo e disciplina. Em seguida, a narrativa será analisada numa perspectiva que demonstre, através da sucessão de fatos, a construção do sentimento que liga as duas personagens principais, contrapondo as informações oferecidas pela narradora com as falas das personagens, principalmente nos discursos “confessionais” de *Berta Helena*.

Nossa intenção nas páginas que se seguem é que as questões levantadas sobre a presença do *erotismo* na contística de Clarice Lispector e de Lídia Jorge, caso não respondidas, o sejam ao menos problematizadas. O *erotismo*, por seu caráter ambíguo e fugidio, pode muitas vezes esconder-se ou enganar-nos na vertiginosa abstração discursiva da literatura das autoras *corpora* de nossa pesquisa, possibilitando muitas vezes apenas um toque superficial em sua “intimidade”, como se estivéssemos à beira de um lago de águas escuras, no qual podemos apenas molhar nossos pés em sua margem. Esta experiência é apenas um primeiro passo. Ainda falta muito para se atingir o fundo deste lago de águas turvas.

## 1. *Eros*: do mito ao conceito

São muitas as versões dos mitos que tentam explicar o nascimento de *Eros* assim como o fenômeno do *erotismo*. Etimologicamente, segundo Junito de Souza Brandão

*Eros*, em grego Ἔρως (*Eros*), do verbo ἐρασζαι (*érasthai*), *estar inflamado de amor*, significa, *stricto sensu*, *desejo incoercível dos sentidos*. Consoante Carnoy, DEMG., p.53, talvez se possa fazer uma aproximação com o indo-europeu (*e*)rem, *comprazer-se, deleitar-se* (BRANDÃO, 2005, vol. I, p. 356).

A origem etimológica do termo *erotismo* mais próxima do que será discutido neste trabalho é a derivada do grego, por seu caráter mais passional, uma vez que a etimologia derivada do indo-europeu apresenta maior suavidade que o sentido com que observamos dar o conceito de *erotismo*.

Uma das variantes mais antigas que se tem registro do mito se encontra em *O Banquete* de Platão. Esta versão do mito indica que *Aristófanes*, um dos convidados a participar do banquete, conta aos demais participantes que no princípio a humanidade possuía três variantes sexuais – uma masculina, uma feminina e uma andrógina. Os seres andróginos eram como “gêmeos siameses”: possuíam duas cabeças e os seus membros também eram duplicados, o que lhes tornavam muito poderosos, levando-lhes a desafiar os deuses. *Zeus* decidiu dividi-los, tornando-os frágeis, vulneráveis e mais numerosos para melhor servir aos demais deuses (BRANCO, 1984, p. 09-10).

Lucia Castello Branco nos diz que *Eros*, portanto, surge da vontade desesperada destes seres se unirem novamente à sua metade, à parte que lhes foi arrancada, e que, portanto, lhes completa, retornando, assim, a seu estado anterior de totalidade e plenitude.

Segundo Ruth Guimarães, *Eros* é o

Deus do amor, é uma força fundamental do mundo. É considerado como um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, saído diretamente do Caos primitivo, ou ainda nascido do ovo primordial, engendrado pela Noite. Ele assegura não só a continuação da vida, mas a coesão interna dos elementos. Tradições mais recentes dão-no como filho de Afrodite, mas não se sabe quem é o pai.

Representam-no como um menino alado, nu, levando o arco e o carcaz cheio de flechas, com as quais fere de amor os corações, seja dos homens, seja dos deuses (GUIMARÃES, [s.d.], p. 140).

O mitólogo Junito de Souza Brandão, por sua vez, afirma que *Eros* aparece em uma série de teogonias como a de *Hesíodo*, na qual se narra que a divindade nasceu do *Caos*, simultaneamente com *Géia* e *Tártaro*. Em outra versão apontada pelo estudioso, o deus aparece como sendo gerado no início do mundo, em que se encontravam *Caos* e *Nix*, a *Noite*. De um ovo posto por *Nix*, cujas metades são *Urano* e *Géia*, nasce *Eros*. Já na teogonia de *Diotima*, o deus foi gerado a partir da união de *Póros* (Expediente) e de *Penía* (Pobreza), no *Jardim dos Deuses*, durante a celebração do nascimento da deusa *Afrodite*. Ainda sobre as origens de *Eros*, Junito de Souza Brandão nos diz que

Com o tempo surgiram várias outras genealogias: umas afirmam ser o deus do Amor filho de Hermes e Ártemis ctônia ou de Hermes e Afrodite urânia, a Afrodite dos amores etéreos; outras dão-lhe como pais Ares e Afrodite, enquanto filha de Zeus e Dione e, nesse caso, *Eros* se chamaria *Ânteros*, quer dizer o *Amor Contrário* ou *Recíproco*. As duas genealogias, porém, que mais se impuseram, fazem de *Eros* ora filho de Afrodite Pandemia, isto é, da Afrodite vulgar, da Afrodite dos desejos incontroláveis, e de Hermes, ora filho de Ártemis, enquanto filha de Zeus e Perséfone, e de Hermes. Este último *Eros*, que era alado, foi o preferido dos poetas e escultores (BRANDÃO, 2005, vol. I, p. 357).

Na interpretação de Brandão, a transformação do amor-instinto em amor-humano estaria representada no mito de *Eros* e *Psiqué*, no episódio mítico do encontro belicoso entre a deusa do amor *Afrodite* e a amante humana de seu filho, *Eros* – a princesa *Psiqué*.

A turbulenta história de amor de *Eros* e *Psiqué* tem uma de suas versões narrada por Apuleio, nas *Metamorfoses*. Ela era uma princesa muito bela que sofria com a inveja das irmãs, sua beleza também incomodava *Afrodite*. Esta fazia com que todos os pretendentes se afastassem da princesa, e não se dando por satisfeita, manda seu filho *Eros* matar a triste princesa. Este se apaixona perdidamente à primeira vista pela jovem, que tem um triste destino mencionado pelo oráculo consultado por seus pais: ela deveria ser levada ao cume de uma montanha, vestida de noiva, onde desposaria um monstro. Ao contrário do que o oráculo revelara, *Psiqué* fora levada a um luxuoso palácio, onde desposara um desconhecido, já que

seu marido não lhe revelava sua verdadeira identidade. Cansada desta aparente solidão, a princesa resolveu visitar a sua família, levando-lhes ricos presentes e causando mais inveja em suas irmãs. Estas persuadiram *Psiqué* a descobrir a verdadeira identidade do esposo. Foi então que a jovem, ao retornar para perto de seu esposo, acendeu uma lâmpada da qual caiu uma gota de óleo quente no rosto do formoso *Eros*, revelando sua divina beleza. Enraivecido com a ingratidão da esposa, ele voa para longe, deixando-a inconsolavelmente só. Após recorrer a todas as divindades e sem sucesso em seus pedidos, *Psiqué* implora a *Afrodite* que a ajude. A deusa lhe concede, então, tarefas consideradas impossíveis de realizar, das quais a última levou a jovem apaixonada para os *Infernos*, domínios de *Perséfone*. Com saudades de sua amada, *Eros* retorna e a encontra num sono profundo do qual *Psiqué* acorda para viver o seu amor eternamente, pela imortalidade que lhe concedera *Zeus* (APULEIO, *apud* GUIMARÃES, [s.d.], p. 267-268).

Como se vê pelo mito narrado por Apuleio, a princesa *Psiqué* luta arduamente para humanizar os sentimentos do seu amado imortal, uma vez que este carrega em seu âmago uma ideia de amor “promíscuo, irrefreável e bestializado”, influenciado por sua mãe. *Psiqué* promove o resgate do seu amado de um pensamento amoroso que é “divino, inconsciente e coletivo –, e traz para um plano de relacionamento humano, consciente e individual” (SILVA, 2007, p. 185).

Por outro lado, como demonstra Marcial Maçaneiro, a versão latina de *Eros*, o *Cupido*, não se faz exemplo de conduta para a humanidade. Para o estudioso

Cupido revela os riscos de toda a erótica humana, é certo. Mas é injusto e redutor, irresponsável e desumanizante: por isso não pode ser admitido honestamente como paradigma de nossos relacionamentos. Sempre egoísta, o Cupido não busca alcançar o amor de esposo, mas procura os caminhos de *pórnos* (a devassidão). Ele não se deixa envolver pelo amor de outra pessoa. Antes, fica à distância, sem tocar nem ser tocado, e fere de longe, com suas flechas de gozo e dor. Fere e não cura. Machuca e ri. É brincalhão e estúpido ao mesmo tempo. Diverte-se com a dor que causa. O Cupido encarna o “lúdico perverso” (*ludicus maleficus*) que pode provocar a morte (*thánatos*). Dos amantes ele faz vítimas, e do amor ele faz um jogo mortal, cujas feridas poderão nunca mais cicatrizar. O Cupido é traição psicológica e cultural do verdadeiro *Eros* (MAÇANEIRO, 1995, p.50-51).

*Cupido* pode ser compreendido como o lado perverso e negativo de *Eros*, e, as consequências das suas “flechadas” são o desassossego, a amargura, o sofrimento e a desilusão de suas vítimas-alvo.

Junito de Souza Brandão afirma que

Acima do amor material de Afrodite, enquanto deusa da atração mútua entre os opostos, ergue-se o princípio do amor de Psiqué, que a essa atração associa conhecimento, crescimento da consciência e desenvolvimento psíquico. Do ponto de vista de Grande Mãe do amor, a união do feminino com o masculino, como fato natural, não é essencialmente no homem e nos animais; a amante de Eros, porém transcendeu esse estágio, transformando-o numa psicologia do encontro. Pela vez primeira, o amor individual de Psiqué rebela-se contra o preceito coletivo da embriaguez sensual, encarnado em Afrodite [...] Sua luta agora, por isso mesmo será em duas frentes: contra a Grande Mãe Malvada, a sogra-bruxa, e contra Eros, a quem terá que conquistar e desenvolver, transformando-o num amante humano. O filho-amante de Afrodite, *a quem ela beija com os lábios entreabertos*, numa relação incestuosa, filho que ela teme perder para uma nora inimiga, terá que ser resgatado por Psiqué, de uma esfera transpessoal da Grande Mãe para ser trazido à esfera pessoal da humana e amantíssima-nova-Afrodite (BRANDÃO, 2005, vol. II, p.235).

Pondo em xeque o poder e a influência que a deusa do amor exercia sobre o filho, *Psiqué* atua como uma nova versão da deusa do “amor-instinto”, numa versão humanizada e que arrasta o seu amado para o desenvolvimento psíquico. A partir de então, os dois passam a se amar não mais dominados pelos impulsos instintivos do inconsciente, mas agora vivenciam uma relação marcada pela consciência e pela alteridade.

A experiência de *Eros e Psiqué* é para Brandão como um processo de “iluminação” a que a mortal amante submete o seu amado imortal. A união de *Eros* e *Psiqué* representa uma espécie de refinamento ou “filtragem” a que o pensamento erótico foi submetido pra que servisse de exemplo à humanidade.

A noção de *amor*, sob os domínios de *Afrodite* – divindade das forças irrefreáveis da fecundidade, dos amores promíscuos; da satisfação dos instintos da sexualidade primitiva e do desejo não-humanizado que cegam e enlouquecem a razão, capazes de destruir a humanidade do homem – contempla apenas a noção batailleana de *erotismo dos corpos*, que será futuramente discutida neste trabalho. Para que o *erotismo* atingisse as duas outras instâncias em que Bataille admite que

este fenômeno se manifesta – *coração* e *alma* –, o mito de *Eros* precisava de um toque de “humanidade” garantido com a influência de *Psiqué*:

O mito de Eros e Psiqué nos narra, portanto, uma estória de humanização através do desenvolvimento da consciência: de como Eros, o amor só instinto, só corpo, transformou-se até ser humanizado, através da união consciente com a psique, a alma humana (SILVA, 2007, p.186).

Toda a reflexão sobre as origens míticas de *Eros* difundidas até nossos dias pode ser entendida como um mecanismo utilizado pela cultura para “humanizar” as relações sexuais, uma vez que o mito serve como espelho “fixador” de moldes sociais. Historicamente, a humanidade se comportou sexualmente de maneiras diferentes em cada época, de acordo com as suas necessidades físico-ideológicas. O *erotismo* foi o mecanismo cultural, que, através das artes, “mostrou” ao homem formas sofisticadas e elevadas de obter prazer, tanto nas esferas *biológicas*, *psicológicas* e *espirituais*. O *erotismo* pretende promover a completude do ser nestes três campos, para que o homem, cada vez mais consciente de si e do mundo que o rodeia, possa evoluir biológica, psicológica e espiritualmente. Esta idéia de totalidade e evolução do ser se baseia no antagonismo *vida x morte*, como veremos agora, nas três dimensões em que o *erotismo* se manifesta segundo Bataille.

Ao “tentar” conceituar o *erotismo*, Georges Bataille afirma que este é a “aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, [s.d.], p. 31). Fala-se em uma “tentativa” de conceituação – uma vez que tal afirmação não é uma fórmula, nem uma definição – que mais se aproxima do que se entende por *erotismo*. O estudioso nos diz que se quiséssemos uma definição exata, seríamos obrigados a partir para a *atividade sexual da reprodução*, comum a todos os animais, mas que no homem transformou-se culturalmente em *atividade erótica*.

Ao falar de uma atividade que imediatamente aponta para a presença da vida, Bataille considera a morte como o objeto de busca psicológica do *erotismo*, fator que o torna um elemento paradoxal. Ele justifica tal assertiva afirmando que

A reprodução se opunha ao erotismo, mas, se é verdade que o erotismo se define pela independência do gozo erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução continua a ser a chave do erotismo (BATAILLE, [s.d.], p. 33).

A reprodução origina um *ser* tanto diferente dos seres que lhe deram origem, quanto dos outros seres que o rodeiam. Tudo que acontece durante a sua vida, do seu nascimento até a sua morte é uma particularidade que, mesmo que desperte a atenção do *outro*, é privada e pertencente ao seu *eu*, e isto torna o homem um ser descontínuo. A morte ou destruição de um ser apresenta para Bataille a natureza da *continuidade erótica*.

Ele considera os dois tipos de reprodução – sexuada e assexuada – para ilustrar o seu exemplo. Na reprodução assexuada, uma única célula se divide em duas, cada uma com dois núcleos. Neste tipo de reprodução não se pode afirmar que um ser “primeiro” deu origem a um “segundo”. Os dois seres resultantes deste tipo de reprodução são igualmente idênticos ao “primeiro” ser que desapareceu ou “morreu”. Mesmo tendo sido extinto, na reprodução assexuada houve um momento de continuidade “em que o *uno* primitivo se tornou em *dois*”, mas, logo que há dois seres, passa-se novamente ao estado de descontinuidade do ser (BATAILLE, [s.d.], p. 35).

Na reprodução sexuada, a mudança cíclica – estado de descontinuidade x estado de continuidade x estado de descontinuidade – se dá pela união dos gametas, cada um proveniente de um ser descontínuo; que se fundem em uma única célula, momento de continuidade garantido pela formação de um novo ser que conseqüentemente é descontínuo. Este ciclo ou passagem de estado com os quais Bataille ilustra a *base do erotismo* faz com que nós humanos sejamos

Seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas quem têm a nostalgia da continuidade perdida. [...] Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo que conhecemos o angustioso desejo de duração dessa precariedade, temos a obsessão duma continuidade primacial que ao ser geralmente nos une. [...] Simplesmente, essa nostalgia determina em todos os homens as três formas do erotismo (BATAILLE, [s.d.], p. 38).

Georges Bataille, ao falar do *erotismo dos corpos*, nos lança no universo da *violência*, elemento que para o teórico se faz presente na transição do estado descontínuo dos seres para um estado contínuo. Para ele, a maior forma de violência é a morte, que nos arranca da nossa meta que é perpetuar o estado descontínuo. Na união entre dois seres, o elemento predominante é a violação dos

sujeitos que dela participam, uma violação que em sua meta final culmina com a morte e com o assassinato.

Neste movimento de dissolução do ser, ainda segundo Bataille, o elemento masculino tem um papel ativo e o elemento feminino um papel passivo, e nesta ação a dissolução da parte feminina pela masculina tem o sentido de preparar uma espécie de “fusão” em que os dois seres se confundam. O elemento feminino se apresenta como vítima, enquanto que o masculino figura como sacrificador. No processo de dissolução, ambas as partes se perdem na continuidade estabelecida pelo ato inicial de “destruição”.

Para que tal ação se torne eficiente, o desnudamento se faz necessário em oposição ao estado fechado, ou estado de existência descontínua, na busca de uma possível continuidade, através da fuga do isolamento e da abertura dos corpos, que traz em si a essência da *obscenidade* (BATAILLE, [s.d.], p. 40-42).

O referido autor nos diz também que a nudez é responsável pela “desposseção” dos nossos órgãos – gastos no recomeço da fusão dos corpos. A nudez é algo que nós cuidamos em ocultar, e ela também é uma espécie de “simulacro” da morte violenta para muitas civilizações. A nudez funciona como uma espécie de “garantia” da continuidade, uma vez que o comportamento obsceno nos liberta do isolamento a que os corpos fechados estão legados. Através da abertura dos corpos, Bataille afirma que “a obscenidade significa a perturbação que transforma um estado dos corpos conforme à posse de nós por nós mesmos, à posse da individualidade durável e afirmada” (BATAILLE, [s.d.], p. 42).

Para o teórico francês, o *erotismo dos corações* é uma forma mais desprezada do *erotismo* porque, ao contrário do *erotismo dos corpos*, é menos apegada à materialidade, ainda que muitas vezes proceda da reciprocidade afetiva dos amantes. Se a violência é a força que move o *erotismo dos corpos*, no âmbito do *coração* o *erotismo* é alimentado pela paixão, que, prolongada no domínio da simpatia moral, se estende à fusão dos corpos, podendo atingir um sentido muito mais violento que o desejo material. A promessa de uma felicidade que acompanha a paixão, como afirma Bataille

Começa por introduzir a perturbação e a desordem. Até a paixão feliz introduz uma tão violenta desordem que a felicidade que comporta, antes de ser uma felicidade desfrutável, é tão grande que

é comparável ao seu contrário, ao sofrimento (BATAILLE, [s.d.], p. 45).

A essência da paixão é a graça de uma continuidade entre dois seres, em detrimento de uma solitária descontinuidade. Essa continuidade é marcada pela angústia e insegurança em relação à presença do ser amado, o que leva os amantes a considerar que “há mais possibilidades de gozar duma desesperada contemplação da íntima continuidade que os uniu, do que de poderem duradouramente se encontrar” (BATAILLE, [s.d.], p. 45). Isto aumenta tanto as possibilidades de sofrer quanto exalta a verdadeira significação do ser amado pelo grau de sofrimento que a sua posse pode trazer.

A idéia da morte se faz presente na busca do ser amado porque a sua posse implica em uma impossibilidade, o que pode levar o indivíduo apaixonado a matá-lo ou a desejar a sua morte.

A paixão traz consigo a idéia de que a fusão com o ser amado possibilita a união sensual dos *corpos* juntamente com a união dos *corações*, ultrapassando os limites da descontinuidade humana. Em relação a isto Bataille afirma que “a paixão arrasta-nos assim para o sofrimento, porque a paixão é, no fundo, a busca dum impossível [, mas] promete ao sofrimento fundamental uma saída” (BATAILLE, [s.d.], p. 46). Esta saída a que o teórico se refere se dá com a posse do ser amado, acabando assim com o nosso isolamento e com a descontinuidade do ser. Esta é uma medida parcialmente ilusória e paliativa, porque para cada um dos amantes a paixão adquire uma realidade diferente, fazendo-os tomar consciência de duas realidades opostas e que podem a qualquer momento suscitar a separação.

O “halo” de morte que designa a paixão, recorrente a atmosfera mórbida que envolve a união dos amantes, também se manifesta como uma forma de violência em relação à transgressão da descontinuidade das individualidades. Bataille diz que este fator dá início ao “reino do hábito e do egoísmo a dois, ou seja, de novas formas de descontinuidade” (BATAILLE, [s.d.], p. 47). A partir da violação da individualidade surge a imagem do ser amado, o qual apresenta para o ser que o ama a totalidade do mundo.

O *erotismo sagrado* se baseia na porção espiritual humana, a qual não sofre o impacto de descontinuidade prometido pela idéia de morte, garantida pela imortalidade da alma. Bataille considera que ao contrário do que ocorre com o lado

material humano, no qual a morte aparece como elemento finalizador, no campo do espírito a continuidade do ser é independente e até mesmo manifestada pela morte.

Georges Bataille retoma a idéia de sacrifício, desta vez no sentido religioso, o qual dissolve os seres que dele participam, revelando-lhes a continuidade. O teórico diz que a destruição de um ser promovida no sacrifício revela sua morte à sua assistência e a este elemento revelador é o que a história das religiões considera como *sagrado*:

O sagrado é exactamente a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo. Devido à morte violenta, a ruptura na descontinuidade do ser surge: o que subsiste e o que, no silêncio que se produz, experimentam os espíritos ansiosos é a *continuidade* do ser, à qual a vítima é restituída. Só uma morte espetacular, operada em condições determinadas pela gravidade e pela colectividade da religião, é susceptível de revelar o que habitualmente escapa à atenção. (BATAILLE, [s.d.], p. 49).

Com esta afirmação o teórico tenta ilustrar que o *sagrado* encontrado nos sacrifícios primitivos é o equivalente ao *divino* das religiões atuais.

Georges Bataille tenta explicar a questão do *erotismo sagrado* afirmando que esta procura da continuidade do ser sistematizada para além do mundo imediato é uma experiência que pode ser designada apenas por uma atitude religiosa, quando a totalidade do mundo encontrada no ser amado, no *erotismo dos corações* existe a partir da atitude de libertar-se dele. Bataille afirma que

Sob a sua forma usual no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a procura, mais exactamente com o *amor* de Deus, mas o Oriente prossegue uma procura similar, sem necessariamente fazer intervir a representação de um Deus. Particularmente o budismo dispensa essa ideia (BATAILLE, [s.d.], p. 39).

A liberdade do domínio que a matéria nos impõe é o princípio do *erotismo sagrado*, que, como vimos, é culturalmente mais “cotidiano” no mundo oriental, e a concepção de morte também aparece como uma das formas desta libertação.

No espaço do Ocidente, a questão do *erotismo sagrado* se manifesta com mais familiaridade naquilo que se pode chamar de *amor de Deus*. Bataille nos diz que

Deus é um ser composto que tem, de modo fundamental, no plano da afectividade, a continuidade do ser [...]. A representação de Deus, contudo, está ligada, tanto para a teologia racional, a um ser pessoal, a um *criador* distinto do conjunto de que foi criado e que existe (BATAILLE, [s.d.], p. 50).

A onipotência divina, a idéia de um ser *supremo* e *criador* que garante a continuidade do ser é para o teórico um dado *não cognoscível*, mas que, a partir destas informações podemos ter alguma *experiência* que apresenta um pólo positivo e um outro negativo.

Georges Bataille considera a experiência mística negativa como a mais rica e digna de atenção porque, ao inserir no mundo que domina o pensamento pertinente à experiência dos objectos (e ao conhecimento do que a experiência dos objectos em nós desenvolve), determinamos os limites da construção intelectual de *Deus*, e consequentemente, da afirmação da descontinuidade do ser. O efeito desta experiência é a revelação de uma ausência de objeto. Este objeto assemelha-se com a descontinuidade e com a experiência mística, uma vez que no esforço que fazemos para romper com a ideia de descontinuidade, introduzimos em nós mesmos a sensação de continuidade.

O *erotismo sagrado* difere das demais formas em que o fenômeno se manifesta – *corpo* e *coração* – porque para que exista depende exclusivamente da vontade, uma vez que dispensa meios “externos” e materiais:

A experiência erótica ligada ao real [*erotismos dos corpos* e *erotismo dos corações*] é uma expectativa do aleatório, é a expectativa dum dada pessoa e de circunstâncias favoráveis. O erotismo sagrado, presente na experiência mística, exige apenas que nada perturbe o sujeito da experiência. (BATAILLE, [s.d.], p. 51).

Como exemplo desta experiência libertadora, Bataille comenta a familiaridade que este processo se dá na sociedade hindu, onde a experiência mística é reservada para a idade madura, mais próxima da morte, na qual o indivíduo é desprovido das condições favoráveis à experiência real.

Todo o pensamento batailleano sobre o *erotismo* e sobre as suas variações se resume, como o próprio teórico afirma, numa afirmação do Marquês de Sade de que “Não há melhor maneira de nos familiarizarmos com a morte do que a de a associarmos a uma ideia libertina” (SADE *apud* BATAILLE, [s.d.], p. 52).

Além de Georges Bataille, outros teóricos também dedicaram-se a apreender a abstração contida no conceito de *erotismo*. Segundo Octávio Paz, o *erotismo* é uma manifestação social histórica que não pode dela desvincular-se, vivendo uma perpétua relação “osmótica” com a sexualidade animal. Paz analisa a complexidade do ato sexual dos animais, repleto de rituais e outras singularidades, os quais são imitados pelo homem, não para simplificar, mas para tornar o *jogo erótico* mais complexo e representativo. O teórico mexicano afirma que este caráter mimético no qual o homem reproduz os gestos, graciosos ou bestiais da sexualidade animal, é uma tentativa que nós, humanos, praticamos de encontrar um estado natural (PAZ [s.d.], p. 24-25). “O erotismo é o reflexo do olhar humano no espelho da natureza” (PAZ [s.d.], p. 25). Ainda segundo o crítico, a *ação erótica* se dá como numa cerimônia secreta para a sociedade e que é realizada diante da natureza, numa espécie de fusão com o mundo animal e de ruptura com o mundo. O *erotismo* nada mais é do que uma metáfora que permeia o universo imaginário. É uma experiência total, mas que nunca termina por completo, porque o seu verdadeiro objetivo é sempre estar além dela. O *fenômeno erótico* vai além da História, vai além do sexo, vai além da vida, e vai além da própria morte (PAZ, [s.d.], p. 26).

Além de ser um elemento ligado ao princípio do prazer físico, o *erotismo* também se revela na prática da contemplação do *divino* e do *espiritual*. Este fato está presente em inúmeras religiões, como no caso do tantrismo e também no pensamento cristão. A questão da contemplação pode ser associada à ideia de estética, no sentido de *beleza* e de *perfeição*. A busca pela beleza acompanha a humanidade desde eras mais remotas, camuflada em forma de mitos, desejos, anseios e busca de um ideal. Esta percepção depende do contexto e do universo cognitivo do indivíduo que a observa, visto a variedade com que ela se apresenta em diversas épocas e lugares. O conceito de *beleza* anda lado a lado com o de *perfeição* – eterna busca do ser humano, o que liga este elemento ao universo místico e transcendente da religião.

O conceito de *beleza* se faz presente em todas as mitologias e religiões no que diz respeito à criação, seja do homem, do mundo, ou até mesmo do universo. Muitas são as referências a *Afroditê*, deusa da beleza e do amor para os helenos, ou a *Oxum*<sup>1</sup>, seu equivalente sincrético na religião de matriz africana, ou a *Shakti* (a

---

<sup>1</sup> O seu nome deriva do rio *Osun*, que corre na *Iorubalândia*, região nigeriana de *Ijexá* e *Ijebu*. *Oxum* é um orixá feminino da nação *Ijexá* adotada e cultuada em todas as religiões afro-brasileiras. É o orixá

existência) esposa de *Shiva* das lendas hindus<sup>2</sup>. O que todas estas divindades têm em comum é justamente representar o processo da criação/procriação/fecundidade, além do dom de possuir uma beleza sobrenatural que ofusca, que cega e enlouquece outros seres imortais.

Na mística cristã, para ser exato no *Antigo Testamento*, encontramos, segundo Marcial Maçaneiro, numa visão etimológica, elementos do hebraico que remetem à ideia de beleza e de perfeição, não só da divindade como também de sua criação:

*Yafé*: é o termo hebraico mais usado para dizer “belo, elegante, bonito”. O verbo “yft” traduz-se por “ser formoso”, “embelezar” ou “fazer-se belo” (cf. Jr 4,30; 10,4). Pode ter conotação moral, significando bondade e excelência (cf. Ex 3,11; 5,17). O livro em que mais aparece é o Cântico dos Cânticos.

*Tov*: “E Deus viu que tudo era *tov* (bom, bonito)”. No poema da criação este é o refrão mais teimosamente repetido (cf. Gn 1,4.10.12.18.21.25.31). Em hebraico *tov* significa “bom”. Mas tem conotações ainda de prazeroso, bonito, agradável. A tradução grega dos Setenta, aliás, substitui *tov* por “belo” (*kalós*), e não por “bom” (que em grego seria *agathós*). Logo, o refrão de Gênesis 1 poderia ser: “E Deus viu que tudo era belo!” (MAÇANEIRO, 1996, p. 20).

O conceito de *beleza* que aparece nos textos cristãos, assim como o que remete às outras divindades citadas, é altamente erótico. A única diferença em relação ao conceito de *beleza* sob a ótica do erotismo é que, no segundo exemplo, o cristão, a *beleza* se apresenta de maneira contemplativa e de adoração, o que não exclui a sensação de prazer; enquanto que nos outros casos, adoração e contemplação do *belo* se misturam a outros elementos de conotação sexual, como desejo e lascívia. Apesar desta “fronteira” ligeiramente delimitada, não podemos também deixar de referir ao livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, no qual a amada e perfeita esposa *Sulamita* é descrita pelo seu marido de maneira fisicamente desejável, mostrando a dignidade do ato amoroso sem falsos pudores, como no

---

das águas doces dos rios e cachoeiras, da riqueza, da fecundidade, do amor, da prosperidade e da beleza. Em *Oxum*, os fiéis também buscam auxílio para a solução de problemas no amor, uma vez que ela é a responsável pelas uniões e na vida financeira, tanto que muitas vezes é chamada de *Senhora do Ouro*, que outrora era do cobre por ser o metal mais valioso da época. (VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. São Paulo: Corrupio, 1992.)

<sup>2</sup> Muito semelhante ao mito de *Eros* e *Psiqué*, uma lenda hindu do *Rig-Veda* fala de *Madana*, deus do amor. Jovem, vigoroso e alado, ele foi convocado por Indra, deus dos deuses, para ferir o coração de *Shiva* com suas flechas incandescentes. *Shiva* deveria libertar a humanidade do sofrimento, mas não cumpria esta missão, porque estava longe de sua esposa *Shakti* (a existência). Quando *Madana* atinge o coração de *Shiva*, então ele abre os olhos e vê sua esposa *Shakti*, unindo-se a ela. (MAÇANEIRO, 1996, p. 94).

*Kama Sutra* de M. Vatsyayana, *Ananga Ranga* de Kalyana Malla e *Ratirahasya* (mais conhecido como *Keka Shestra*) de P. Kokkoka, textos védicos que mostram o lado divino que o amor e a união sexual encerram em sua essência. Mircea Eliade expõe a questão da ritualização da sexualidade e cita o exemplo da *yoga* indiana que transfigura a materialidade da experiência sexual humana:

A união sexual, como ritual, atingiu um prestígio considerável no tantrismo indiano. A Índia mostra-nos com exuberância como um ato fisiológico pode ser transformado em ritual e como, passada a época ritualista, o mesmo ato pode ser valorizado como uma “técnica mística”. [...] A união sexual (*maithuna*) é antes de tudo uma integração desses dois princípios, a Natureza-Energia cósmica e o Espírito. [...] Já não se trata de um ato fisiológico, mas de um rito místico; o homem e a mulher já não seres humanos, mas seres “desligados” e livres como os deuses. [...] O exemplo indiano mostra-nos a que refinamento “místico” pode chegar a sacramentalização dos órgãos e da vida fisiológica, sacramentalização amplamente atestada em todos os níveis arcaicos de cultura (ELIADE, 2001, p. 139-140).

Compreendendo que na natureza todo nascimento, tudo aquilo onde há vida (*Eros*), implica no desaparecimento ou morte de algo (*Tanatos*), Georges Bataille conceitua o *erotismo* como a aliança de duas forças antagônicas, mas complementares. Esta fusão de forças opostas é capaz de nos lançar a “outras esferas”, a “outros níveis” que momentaneamente nos levam a resgatar a “totalidade perdida” narrada por *Aristófanes* em *O Banquete* de Platão. O *impulso erótico* é o impulso da superação, da transgressão e da superação dos violentos limites que nos aprisionam, nos levando ao encontro com o *outro*, com *Deus*, ou com a *morte* (BRANCO, 1984, p. 34-37).

Por sua vez, José Paulo Paes entende o *erotismo* como elemento de cultura, diversamente da sexualidade dos animais, que está ligada e limitada instintivamente às questões da reprodução e perpetuação da espécie, igualmente ao que Georges Bataille afirma sobre a exclusividade do *fenômeno erótico* na atividade sexual humana em detrimento da atividade sexual do restante dos seres vivos, presente no fato da busca psicológica humana ao contrário do mero fator reprodutivo do mundo animal.

Como elemento cultural, o *erotismo* possui os seus códigos sobre o que é permitido e sobre o que não o é. A questão da proibição está ligada intimamente ao universo das religiões. Sobre isto, Paes diz que

O interdito ou tabu está ligado, em suas origens, à esfera do sagrado, à qual incumbia refrear a violência da promiscuidade sexual (violência confinante e com a da morte, donde a ligação entre erotismo e morte repetidamente acentuada por Bataille) através de regras e proibições. [...] Mas o interdito sempre andou de mãos dadas com o seu oposto, a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforça-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido. Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico, cujos caminhos são tão variados, indo desde as insinuações da seminudez até o desbragamento do nome sujo (PAES, 1998, p.15).

A transgressão daquilo que culturalmente é considerado como “proibido”, derivada do campo do *sagrado*, promove um diálogo interior do qual se alimenta o *erotismo*. É este choque de “valores” que constitui o paradoxo encontrado no *erótico*, visivelmente no que toca o princípio freudiano da *não realização da libido*.

Herbert Marcuse comunga deste pensamento ao afirmar que

A ameaça do tempo, o carácter passageiro do momento de plenitude, a angústia do fim podem também tornar-se erógenos, na medida em que são “obstáculos que permitem que a libido se realize” (MARCUSE, [s.d.], p. 139).

Consciente da existência da morte e da volatilidade do tempo, o homem “administra” a sua libido, buscando mecanismos de realização do prazer que perpassem as três instâncias – matéria, aparelho psíquico e alma – que o compõem, assim como também se constrói o *erotismo*. A fragilidade do homem diante da efemeridade da vida “impede” que a libido se realize, mas aproxima o homem do divino numa *relação erótica* marcada pela adoração e contemplação divinas.

Marcuse também considera que a penúria e a pobreza “tolhem” o desenvolvimento da liberdade do homem, mas de um outro ângulo perpetuam a tarefa de alcançá-la. Mesmo com todas as conquistas alcançadas pela humanidade, a necessidade do trabalho alienado não pôde ser eliminada, e é esta necessidade de superação que alimenta o potencial de liberdade:

Há um grande obstáculo que parece desafiar toda a perspectiva de um desenvolvimento não-repressivo: este obstáculo é a ligação de Eros com o instinto da morte. O facto bruto da morte nega definitivamente a realidade de uma existência não-repressiva.

Porque a morte é a negação final do tempo, enquanto “o prazer exige a eternidade” (MARCUSE, [s.d.], p. 137).

A consciência da existência da morte faz com que o homem, ser provido de *ego*, único intermediário entre o prazer e o real, viva numa eterna peleja contra o tempo, introduzindo um elemento repressivo em todas as relações que envolvam a libido, tornando doloroso o próprio prazer, provocando um efeito de frustração na estrutura dos instintos, fonte inesgotável de todas as outras frustrações humanas e também de sua eficácia social:

O homem sabe que isso [o prazer] “não pode durar sempre”, que todos os prazeres são breves, que, para todas as coisas que acabam, a hora do seu nascimento é também a hora da sua morte, e que não poderia ser de outra maneira. [...] O curso do tempo é o mais natural aliado da sociedade no esforço para manter a lei, a ordem, o conformismo, e as instituições que relegam a liberdade para o plano das utopias perpétuas. [...] É esta aliança entre o tempo e a repressão que motiva os esforços para parar o fluxo do tempo, e é ela também que faz do tempo o inimigo mortal de Eros. (MARCUSE, [s.d.], p.138-139).

O duelo entre essas duas forças antagônicas *erotismo x morte* na arena da nossa consciência é o que nos liberta, mas é o que também nos aprisiona em nossa conduta. É o que nos “excita” a aproveitar as maravilhas do mundo, mas também é o que nos conscientiza dos limites em que tais “maravilhas” podem ser desfrutadas. O sexo, assim como o seu conhecimento prático e teórico, é um exemplo clássico desta batalha interior.

Ao tratar da importância do sexo em nossa sociedade, Foucault afirma que

O sexo bem vale a morte. É nesse sentido, estritamente histórico, como se vê, que o sexo hoje em dia é de fato transpassado pelo instinto de morte. Quando o Ocidente, há muito tempo, descobriu o amor, concedeu-lhe bastante valor para tornar a morte aceitável; é o sexo quem aspira, hoje, a essa equivalência, a maior de todas. E enquanto o dispositivo da sexualidade permite às técnicas de poder investirem sobre a vida, o ponto fictício do sexo, marcado por esse mesmo dispositivo, exerce bastante fascínio sobre cada um para que se aceite escutar nele bramar a morte (FOUCAULT, 2007, vol. 1, p. 170).

A afirmação de que o “sexo vale a morte” pode ser vista em todos os períodos da história da humanidade. Desde épocas primitivas, a busca pelo *outro* se fez de

acordo com as condições específicas de cada momento. Inicialmente por fatores meramente reprodutivos, mas que com o desenvolvimento das sociedades, a união sexual foi evoluindo e adquirindo valores sociais, religiosos e econômicos. A idéia de morte permeia o desenvolvimento do sexo no sentido que o realizar implica em riscos “aceitáveis”, que cada vez mais se tornam evidentes. Em muitos momentos de nossa história, a prática do sexo implicou em severas conseqüências para os seus adeptos.

Severo Sarduy, em *Escrito sobre um corpo*, trata da questão da *pequena morte* (*la petit mort*) que a língua francesa metaforicamente utiliza para se referir ao ato da ejaculação e da morte definitiva. Sarduy nos diz que “se o erotismo torna os antípodas idênticos, é que seu verdadeiro sentido escapa à razão, essa razão ‘que nunca soube medir seus limites’: ‘o sentido do erotismo escapa àquele que não vê nele um sentido *religioso*’” (SARDUY, 1979, p. 19).

O *erotismo*, tema que desperta uma infinidade de sensações, posturas e comentários nos mais diversos meios em que é discutido, é, segundo Jesus Antônio Durigan, “uma representação cultural que organiza o desejo sexual de atores visando atualização do princípio do prazer” (DURIGAN, 1986, p. 93). Como vimos, o *erotismo* é um mecanismo da cultura que torna a sexualidade humana diferente da sexualidade do restante dos animais, porque eleva e espiritualiza o comportamento sexual do ser humano, com valores estéticos e códigos de comportamento variados, complexos e subjetivos.

Sempre que nos referirmos ao *erotismo* neste trabalho deve-se percebê-lo como um produto cultural, por ser um acúmulo de experiências, regras e condutas comportamentais, que atinge todas as dimensões ou níveis do “aparelho humano” – *matéria, psique e alma* – uma vez que, como o descreve Bataille, manifesta-se no *corpo*, quando das relações carnis; no *coração*, quando da força das paixões; e na *alma*, quando em contato com o *sagrado*.

Sendo assim, podemos concluir afirmando que o *erotismo* é um código cultural que atinge os níveis biológico, psicológico e filosófico, já que faz parte de todas as esferas em que o humano pode se fazer presente. Lucia Castello Branco nos diz que seguir os passos de *Eros* é uma tarefa que exige muito esforço, muitos caminhos e que por isso também é um caminho repleto de armadilhas:

Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços (BRANCO, 1984, p. 07).

Esta dificuldade interpretativa e a diversidade de possibilidades oferecida por tal fenômeno aparece em todos os momentos da história da humanidade, e é refletida nas artes produzidas nos mais diversos contextos, mostrando como o *erotismo* aparece positivamente ou negativamente em episódios isolados da nossa existência, distinguindo-o do conceito de *pornografia*, como veremos a seguir.

Desta maneira, se faz necessário compreender de que maneiras o *erotismo* se apresenta no universo artístico, especificamente como ele se manifesta no campo do literário, já que se propõe um estudo textual neste trabalho. Uma vez discutida a noção de *erotismo* precisamos percebê-lo textualmente, visualizar suas motivações, os recursos de que se dispõe e os seus efeitos na literatura.

### **1.1 *Erotismo vs. pornografia: fronteiras invisíveis, abismos profundos***

Apesar das muitas reflexões feitas e da grande variedade de convergências e disparidades de posicionamento em relação ao conceito de *erotismo*, surge um questionamento necessário ao fluxo deste trabalho, que, à medida que o tema em questão é levantado, torna-se indispensável e com uma dilatadíssima “curva de possibilidades” de respostas: *O que é texto erótico?*

Jesus Antônio Durigan nos diz que a possibilidade desta resposta se complica mais ainda pela razão deste ser um fato cultural que se apresenta como uma representação que depende da época em que foi produzido, dos valores vigentes, dos grupos sociais em que foram veiculados, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborado. Mais adiante, o autor cita Octávio Paz que afirma que

“Nada mais natural que o desejo sexual; nada menos natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz”. “Na linguagem”, continua Octávio Paz, “e na vida erótica de todos os dias, os participantes imitam os rugidos, relinchos, arrulhos e gemidos de todas as espécies de animais. A imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de *representação*”. O erotismo não imita a sexualidade, “é sua metáfora”. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora (PAZ *apud* DURIGAN, 1986, p. 07).

O que Paz pretende com tal afirmação é mostrar como a sexualidade humana e a sexualidade animal têm as mesmas funções biológicas, porque a prática do sexo, neste sentido, é uma necessidade física que garante a continuidade da maioria das espécies, desconsiderando os casos de hermafroditismo, autofecundação etc. A natureza tem no sexo a garantia da sua sobrevivência e perpetuação. O “menos natural” – porque é altamente cultural – a que Paz se refere são as maneiras como a sexualidade é representada pelo *erotismo*, característica comum ao ser humano, ser provido de um complexo aparelho psíquico, fato que o difere do restante dos animais.

O homem, por ser um animal dotado de um sofisticado sistema linguístico, é capaz de metaforizar a sua própria sexualidade textualmente, através da abstração da *realidade*, representando o seu universo sexual até mesmo em espaços onde não impera a materialidade. Esta sistematização da linguagem do sexo, traduzida em palavras agrupadas tanto em verso quanto em prosa, presente nas mais variadas tipologias textuais e apoiada no elemento estético, é o que podemos chamar de *texto erótico*.

O *erotismo*, assim como os textos escritos neste gênero, portanto, é uma produção cultural. É um conjunto de posturas, comportamentos, ações e textos que variam cronológica, subjetiva, e ao mesmo tempo coletivamente, que se faz presente na atividade sexual dos indivíduos, mesmo sem fins de reprodução da espécie. A *linguagem erótica* como veremos, comparada à *linguagem poética*, tem um caráter representativo da realidade, quando, na verdade, escapa à realidade para de certa forma “materializá-la”. É neste sentido que Paz considera a *linguagem poético-erótica* como uma forma metafórica de reprodução da realidade, num jogo de representação e imitação, como no exemplo dado por ele, da *animalidade erótica* a que este tipo de texto remonta. É através do caráter “mimético” que o *erotismo* se

manifesta poeticamente metaforizando a própria *realidade* e a reinventando em cada palavra, em cada verso escrito neste gênero.

Sérgio Vicente Motta e Lígia Maria Winter consideram que neste tipo de texto, o *erótico*, “o discurso ganha um “corpo” que é *erotizado*, sensibilizado pela função poética da linguagem. A função poética e a erótica, então, aproximam-se” (MOTTA & WINTER, 2006, p.1126). O *erotismo* se faz presente textualmente não apenas em seu conteúdo ou temática, mas também em sua estrutura. Os recursos de que se mune o poeta para produzir um texto (imagens, símbolos, apelos sensoriais etc.) também são capazes de lhe conferir *erotividade* e valor estético.

Em relação à *literatura erótica*, Octávio Paz considera que

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal [...]. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é copula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (PAZ, 1994, p.12).

A “poética corporal” a que Paz se refere acima pode ser comparada à estilização da sexualidade e da influência da cultura neste comportamento, assim como a poesia pode ser encarada como a estilização da linguagem.

José Paulo Paes, no prefácio a *Poesia erótica em tradução*, tenta discernir a ideia de *texto erótico* daquilo que ele considera ser o *texto pornográfico* pelo efeito que estes tipos de literatura causam no seu leitor:

Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, nos seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica. Já a literatura erótica, conquanto possa eventualmente suscitar efeitos desse tipo, não tem neles a sua principal razão de ser. O que ela busca, antes e acima de tudo, é dar representação a uma das formas da experiência humana: a erótica (PAES, 1998, p. 14).

Pode-se entender pelas palavras de Paes que a *pornografia* se caracteriza por uma distribuição rápida e gratuita de prazer. Esta rapidez e gratuidade atribuídas ao elemento *pornográfico* se justificam pelo apelo em provocar a excitação quase que instantaneamente no público-alvo, uma vez que a *pornografia* tem atrás de si uma grande indústria que lhe sustenta a produção e comercialização, sem se preocupar com a profundidade estética ou com o caráter representativo que a *arte erótica*

produz em seus apreciadores. Poderíamos dizer que a *literatura pornográfica* está para o *fast food*, assim como a *literatura erótica* está para a alta gastronomia: a primeira tem sabor, tem cheiro e qualquer característica comum aos alimentos, mas o seu objetivo principal é ser consumida avidamente para satisfazer a fome; enquanto que a segunda é apreciada moderadamente, como numa espécie de ritual em que a necessidade de saciar a fome é insignificante diante do prazer que se tem em degustar vagarosamente um prato, e gozar com todos os nossos sentidos da sofisticação e requinte da refeição servida<sup>3</sup>.

Numa espécie de tentativa “desesperada” de trilhar os caminhos de *Eros*, muitos “curiosos” enveredaram-se por cursos diversos, como o do silêncio, o da ciência e o da expressão do desejo. Nesta busca infinita de conhecer a nossa sexualidade a fundo e de tentar expressar e definir o prazer, Lucia Castello Branco afirma que

Alguns pornografaram Eros, outros erotizaram o discurso. Entre poetas, sexólogos, maníacos e oportunistas reside um impulso comum: a necessidade de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo, de decifrar o “enigma do amor”, numa tentativa, talvez, de negar a morte em que irremediavelmente nos lançamos ao trilhar os caminhos de Eros (BRANCO, 1984, p. 08).

Esta “necessidade” universal de falar sobre e de entender o sexo se dilui no discurso de Michel Foucault quando este trata da oposição *ars erotica x scientia sexualis*. Enquanto a *ars erotica*, difundida na sua grande parte no Oriente, buscava maneiras elevadas e espiritualizadas de iniciação aos “dogmas” do sexo, a *scientia sexualis*<sup>4</sup>, praticada exaustivamente no do Ocidente, baseava-se no princípio da confissão, “medicalizando” o conhecimento sobre o sexo, na busca de uma “verdade” sobre tal tema. Foucault afirma que tal método científico muitas vezes “falhava” em relação à produção de uma verdade sobre o sexo, o que tornava o assunto cada vez mais motivo de curiosidade e investigação.

---

<sup>3</sup> Nesta analogia podemos perceber a relação sexo/comida contida nos estudos de Sigmund Freud, quando este nos diz que “o fato da existência de necessidades sexuais no homem e no animal expressa-se na biologia pelo pressuposto de uma *pulsão sexual*. [...] Falta à linguagem vulgar [no caso da pulsão sexual] uma designação equivalente à palavra *fome*; a ciência vale-se, para isso, de *libido*” (FREUD, 1997, p. 13).

<sup>4</sup> A *scientia sexualis* traz o discurso científico patológico para o campo do sexo, apoiando-se nas técnicas de confissão desenvolvidas desde a Idade Média, esquivando-se de temas considerados “aberrações” ou “mórbidos”. Esta postura como nos mostra Foucault, fragiliza o sexo, que a partir de então é encarado como “superfície de repercussão para outras doenças”. (FOUCAULT, 2007, vol. 1, p. 62-77).

A distinção entre estes dois elementos *erotismo* x *pornografia* gera uma infinita discussão, em todos os sentidos da palavra, da fronteira que os separa. Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz consideram a extrema relatividade que a ideia de *pornográfico* carrega em si. O que é classificado como *pornográfico* para uns, muitas vezes não é encarado desta forma por outros, pesando, então

Não só as diferenças históricas, étnicas, ou culturais, mas também as subjetivas e individuais. A variabilidade dos critérios que julgam se uma obra é pornográfica é tão grande que além da referência geral à sexualidade, pouco mais pode se dizer deles. Vários livros que hoje são considerados grandes clássicos da literatura, outrora foram acusados de obscenos e proibidos sumariamente (LAPEIZ & MORAES, 1985, p. 10-11).

Lucia Castello Branco nos diz que “o conceito de pornografia parece ter sido manipulado, em toda sua história, nos moldes da imprecisão e da ambiguidade, embora estivesse sempre procurando servir a interesses precisos e nitidamente partidários” (BRANCO, 1984, p. 15). Podemos citar como exemplos a sociedade vitoriana marcada pelo decadentismo e pelo conservadorismo. Foucault nos diz que no período vitoriano a sexualidade se muda para dentro de casa, confiscada à vida conjugal. O sexo torna-se algo utilizado para fins reprodutivos, e nada mais. As leis da sexualidade são “ditadas” pela legitimidade dos casais procriadores, detendo a norma e o direito de falar (FOUCAULT, 2007, vol. 1, p. 9). Este ideal de sexualidade, contida e sacrossanta, da qual não se pode falar é o que justifica a “pornografação da alteridade”. Na sociedade vitoriana é mais confortável calar a sua sexualidade e observar, controlar e condenar o comportamento sexual do *outro*.

Lucia Castello Branco afirma que se o teor ou a conceituação de *pornografia* varia de acordo com o momento em que tal assunto é discutido, fica cada vez mais difícil determinar uma fronteira entre o *erótico* e o *pornográfico*:

Uma das distinções mais corriqueiras que se fazem entre os dois fenômenos refere-se ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia. O que confere o grau de nobreza ao erotismo é, para os defensores dessa distinção, o fato de ele não se vincular diretamente à sexualidade, enquanto a pornografia exibiria e exploraria incansavelmente esse aspecto (BRANCO, 1984, p. 19).

Desta forma, afirmam-se coisas do tipo *pornografia* = sexo explícito / *erotismo* = sexo implícito, cristalizando, assim, ideias reducionistas e conservadoras de que a nudez, por exemplo, faz parte do universo *pornográfico*.

Na opinião de Francesco Alberoni “a pornografia é uma figura do imaginário masculino. É a satisfação alucinatória de desejos, necessidades, aspirações, medos próprios deste século. Exigências e medos históricos, antigos, mas que persistem até hoje e que ainda são ativos” (ALBERONI, 1988, p. 12). A visão de Alberoni de a *pornografia* como elemento pertinente do universo masculino não condiz com a atual posição em que a mulher se encontra. Com o processo de industrialização, criou-se um mercado em torno da produção *erótico/pornográfica* de grandes proporções. O resultado disto é uma espécie de “comercialização dos desejos”, que curiosamente, como aponta Lucia Castello Branco, remete às origens do termo *pornografia*:

A etimologia da palavra *pornografia* já enfatiza esse aspecto comercial, consumista, que se transformou em objetivo prioritário de qualquer material pornográfico após o fenômeno da industrialização. Do grego  *pornos* (prostituta) +  *grafo* (escrever), o termo *pornografia* designa a escrita da prostituição, ou seja, a escrita em torno do “comércio do amor sexual” [...] Essa idéia de comércio é encontrada já na palavra *pornôs*, derivada do verbo *pernemi*, que significa vender (BRANCO, 1984, p. 22).

No plano do discurso, em especial o discurso literário feminino, Lúcia Castello Branco nos diz que na fala feminina “há um gozo, que se percebe na repetição excessiva de signos, na recorrência exagerada às exclamações, no júbilo que transparece num discurso reticente, prolixo, interminável” (BRANCO, 1991, p. 71). Discutindo o polêmico “*Deus e O Gozo d’A Mulher*”, em que Lacan estuda a questão do gozo, do feminino e da ausência de relação sexual, Branco afirma que para o discípulo de Freud o gozo feminino é diferente do masculino, pois o primeiro não se direciona ao *outro*, e sim ao que ele se refere como *lugar de Deus*. As verdadeiras intenções de Lacan, segundo Branco, não apontam para questões metafísicas, “sua recorrência a Deus se deve à busca de um signo que pudesse apontar para esse *não-signo*, para essa *não-palavra*, para essa *não-linguagem* a que o gozo feminino se reduz” (BRANCO, 1991, p. 74).

Na produção das autoras *corpora* de nossa análise encontramos diversas referências que nos “empurram” para este universo místico e religioso, tão profundamente enraigado na escrita feminina. Na contística de Lídia Jorge, por

exemplo, os personagens de *Marido* e *Antínoo* trazem em seu corpo elementos que remetem à atmosfera da religiosidade e do misticismo. Nos títulos de livros de Clarice Lispector temos *A via crucis do corpo*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.* e *A legião estrangeira*, títulos que, como se vê, estão relacionados a símbolos, discursos e fatos bíblicos.

Por sua vez, Sebastián Romero-Buj discute a influência do literário e do artístico sobre o *amor*, quando este chega aos seus limites impensados, referindo-se ao amor divino como um sentimento “liberto” e emancipado do âmbito da materialidade:

É através da palavra que se consegue renunciar ao mundo e à imortalidade terrestre, para atingir uma imortalidade pessoal na união com Deus. Desprezam-se os pequenos amores terrenos para ganhar os celestiais, e na nossa mística não se vacila em se fazer de Cristo um objecto erótico (ROMERO-BUJ, [s.d.], p. 156).

É por estas vias que Max Bense afirma existir uma relação quase natural entre os mundos *erótico*, *espiritual* e *estético*, apoiado no fato de que tanto no que se refere à percepção, quanto no que refere à expressão se tratar de processos verificados através de signos:

A realidade do erótico anuncia-se em signos cuja natureza faz com que se apresentem normalmente como sensíveis e frágeis, e se transformem em signos estéticos que são percebidos como tais. Mas é exactamente a sua sensibilidade e fragilidade que favorece a destruição desse mundo de signos que, no fascínio erótico e espiritual, ganha o carácter de ser estético e que os converte em meros signos do real, em meros sinais do impulso vital, em meros signos do orgânico. A realidade imediata ocupa o lugar da correalidade, e a destruição geral do mundo dos signos na realidade física volta a transformar a percepção estética em percepção mecânica (BENSE, [s.d.], p. 121-122).

A relação existente entre o *erotismo* e a *literatura* vai além do fato de o *erotismo* poder ser definido como uma espécie de “estilização do impulso sexual”. A necessidade de praticar sexo é comum a todas as espécies de animais e os seus organismos são feitos com a finalidade de copular, e adaptados a estas necessidades de reprodução. O que difere o homem das outras espécies de animais é a questão da cultura, do pensamento e do raciocínio. O *erotismo* funciona então como um elemento estético que permeia o universo sexual humano, mas que não

está ligado simplesmente à questão do ato. Sebastián Romero-Buj nos fala da utilidade do *erótico* como sendo um fenômeno real, que exige de nós humanos uma explicação que só pode ser dada pelo universo das artes, que, dirigido ao coração e aos sentimentos, pode nos revelar algo comovente e com poder de convencimento. É o que, segundo Romero-Buj, caracteriza a relação *erotismo x literatura*, sendo esta o elemento que dá razão de existência ao *erótico*, ao manter uma atitude idealizadora, buscando novas maneiras de ser, novas formas de expressão e de provocar prazeres, que até mesmo o amor não pode dar: “a literatura, a arte, começam por achar no amor motivos materiais, prosaicos, elevando-os a planos estéticos e rituais” (ROMERO-BUJ, [s.d.], p. 153).

Na produção de um texto, ou de qualquer outro objeto de arte, este antagonismo existente entre *vida x morte* também se revela. É através da superação e da extrapolação de limites que a arte se manifesta num processo em que

Dor e prazer sobrepõem-se, como linhas em contraponto, nos domínios de Eros. Mas também Tânatos, símbolo da morte, participa desse complexo textual. [...] O princípio da ação em Eros e o princípio da destruição em Tânatos movem as entranhas textuais (MOTTA & WINTER, 2006, p. 1126).

Esta “participação” de *Tanatos* nos domínios de *Eros*, numa perspectiva literária, é explicada por Georges Bataille por meio da literatura do Marquês de Sade. Segundo o referido teórico, Sade associa a morte à “libertinagem das ideias”. Bataille afirma a possibilidade do pensamento de Sade ser uma “aberração”, mas diz que isto pode ser também uma sensualidade aberrante. O assassinato, por exemplo, pode ser visto como um estímulo ao desejo e ao gozo sexual, mas comprova a relação entre a morte e a excitação sexual (BATAILLE, [s.d.], p. 32).

As diferenças entre *erótico* e *pornográfico* poderão ser observadas num momento futuro desta dissertação em que poderemos notar visivelmente estes conceitos nas escritas de Clarice Lispector e de Lídia Jorge. Em ambas é evidente a presença do elemento *erótico* – muitas vezes mascarado pelo aspecto simbólico, especialmente na escrita clariceana –, que elas se utilizam para compor sua “cena” *erótica*.

Sendo assim, o que pode ser afirmado, por ora, como ponto comum das obras das duas escritoras a serem estudadas, é o distanciamento que elas se impõem em relação ao domínio do *pornográfico*. Falando de um assunto polêmico

como o sexo, cada uma em sua época, lugar e contexto, Clarice Lispector e Lídia Jorge produzem uma literatura que perpassa constantemente o universo do *erótico*, mas que por efêmeros instantes “tangencia” o domínio do *pornográfico*, concordando com a afirmação de Alexandrian de que

O erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto que a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas (ALEXANDRIAN, 1994, p. 08).

A citação de Alexandrian que afirma o fato de o *erotismo* tornar a carne desejável é justamente a valorização que tal fenômeno dá ao sexo, livre do domínio dos instintos, e preenchida pelos mecanismos estéticos da arte.

No estudo dos textos, pode acontecer que em determinados momentos o *erotismo* esteja evidente em apenas uma, em duas ou em três dessas instâncias – *corpo*, *coração* e *alma* – mesmo que seja praticamente “impossível” desvencilhar estes três elementos quando se fala no homem, ser caracterizado pela sua completude.

Deste modo, esperamos ter tornado claras as relações existentes entre os elementos fundamentais de nossa pesquisa. A obra de Clarice Lispector, considerada de sondagem psicológica, e que está repleta de elementos simbólicos, e a escrita de Lídia Jorge, muitas vezes também construída através destes elementos, são espaços nos quais *erotismo* e *literatura* estão ligados fortemente uns aos outros, dando suporte literário às discussões que serão feitas nos próximos capítulos desta dissertação.

## 2. Momentos de intimidade

Apesar da lacuna espaço-temporal que separa a produção literária de Clarice Lispector e de Lídia Jorge, estes dois elementos não devem ser vistos como marcos fronteiriços que, como um “divisor de águas”, coloquem a narrativa ficcional produzida por elas em compartimentos estanques. Além das particularidades inerentes à escrita produzida por mulheres, que veremos adiante, muitas semelhanças podem ser encontradas nos textos destas duas autoras separadas geograficamente pelo Oceano Atlântico e aproximadas por uma língua comum e por uma contemporaneidade cronológica de publicação de quatro anos – visto a publicação de *O Dia dos Prodígios*, primeiro romance publicado por Lídia Jorge, em 1980, e a póstuma publicação do conjunto de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, *A Descoberta do Mundo*, de Clarice Lispector, em 1984.

Neste capítulo veremos os elementos principais que caracterizam a produção destas duas autoras, em especial no que toca ao gênero contístico, como as estruturas narrativas, as principais características, temas, particularidades, recursos literários, aspectos em que as literaturas de Clarice Lispector e de Lídia Jorge se aproximam, bem como em aspectos que se afastam.

### 2.1 De Clarice Lispector

Pertencente à geração literária da década de 40, Clarice Lispector, como já se sabe, foi uma das grandes revelações da narrativa de cunho psicológico junto com Lygia Fagundes Telles, Lúcio Cardoso, Cornélio de Farias e Cornélio Pena. Ainda de certa forma comprometidos com os ideais almejados pelo movimento Modernista da década de 20, o conto foi a expressão ou o gênero preferido da maioria dos nossos escritores desse momento literário. Adotado pelos prosadores da terceira fase modernista, o conto representa o anseio pela liberdade de expressão absoluta. O conto, segundo Nádia Battella Gotlib, “não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos”

(GOTLIB, 1985, p. 12), o que o torna um gênero propício ao tipo de texto que se desejava produzir por um grupo “disperso” de escritores dos anos 40, do qual “fazia parte” Clarice Lispector<sup>5</sup>.

Apesar de ter uma vasta produção literária nos mais variados gêneros literários, é no conto que a escrita de Clarice Lispector se destaca. Nos contos clariceanos o leitor se depara com as mais inusitadas situações, nas quais realidade e ficção se diluem e se misturam com eventos do cotidiano, na grande maioria das vezes no ambiente doméstico. Este “falar de dentro da casa”, como aponta Lúcia Castello Branco, faz parte da natureza da narrativa feminina. Na história da produção literária feminina a crítica nos diz que “as autoras falavam muito da maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao *eu*” (BRANCO, 1991, p. 14), o que torna a escrita de cunho feminino marcada pelo compasso do autobiográfico.

Affonso Romano de Sant’Anna afirma que as referências espaciais e cronológicas nos textos clariceanos não são o eixo principal das narrativas, – ao contrário do que visivelmente se encontra na escrita de Lídia Jorge, – como veremos caso ocorram, se dão de maneira totalmente acidental, já que Clarice Lispector prefere se apegar a uma realidade simbólica:

A geografia e a história se referidas, o são acidentalmente. Sua narrativa não é realista, mas simbólica [...] O fato de seus contos serem localizados especialmente nos mais diversos bairros cariocas e ela mencionar certos locais públicos, não a transforma em autora interessada na produção mimética. A localização espaço-temporal aí é totalmente aspectual sem jamais subir à estrutura dos contos (SANT’ANNA, 1973, p. 184).

A referência a algum lugar específico ou um marco cronológico não são fatores determinantes nem elementos que exigem uma observação profunda. O texto de Clarice Lispector em relação a esses dois aspectos, tempo e espaço, atinge certo

---

<sup>5</sup> Ao se falar da geração de escritores da década de 40, não se pretende afirmar a filiação de Clarice Lispector a um grupo ou escola literária. Seu texto, como aponta Affonso Romano de Sant’Anna é marcado pela singularidade, o que leva a crítica a considerá-la uma escritora de caráter muito individual: “Mesmo que tentem relacioná-la com outros ficcionistas chamados de “intimistas” ou “psicológicos” surgidos em nossa literatura na década de 40. A “performance” de Clarice, para usar termo de Antônio Cândido, é insólita, e ela é tão “diferente” como suas personagens. Daí que estilisticamente, sua obra possa ser concebida como um “estranhamento” dentro do quadro de nossa ficção” (SANT’ANNA, 1973, p. 185).

*universalismo*, o que nos permite classificar a sua escrita como *a(na)crônica* e *onipresente*.

Os contos clariceanos ocorrem predominantemente em espaço urbano; poucas vezes na esfera rural; outras vezes também em espaços praticamente “impossíveis” de se caracterizar; mas, são os espaços domésticos, a casa, o “lar, doce lar”, os cenários em que quase tudo se desenvolve. Nessas narrativas, o inusitado é o que dá um “tom a mais”, uma vez que podemos encontrar na produção de Lispector situações inimagináveis, intrincadas em acontecimentos banais que vão desde encontros com animais e objetos antropomorfizados a contatos “mais que imediatos” de terceiro grau com seres de outros planetas, como no conto *Miss Algrave*.

Suas personagens, maioritariamente do sexo feminino, são sempre retiradas de um estado angustiado da realidade em que estão inseridas para mergulhar num abismo de auto-reflexões reconstrutoras e de caráter iluminador. Suas narrativas são estruturadas da seguinte maneira: “há um momento de *ordem*, um momento de *desordem interior* e um momento de retorno à *ordem* primeira, com alguns ganhos e perdas” (GOTLIB, 1985, p. 28).

Uma característica evidente na obra de Clarice Lispector é a presença do elemento autobiográfico. Nas suas narrativas realidade e ficção se misturam, se confundem, se afirmam e se negam todo o tempo. Segundo Nádya Battella Gotlib esta instância autobiográfica está presente em seus depoimentos e em sua literatura. Na opinião de Ermelinda Maria Araújo Ferreira, o tom intimista da narrativa clariceana, delimitada pelos espaços domésticos e ações contextualizadas com as futilidades do dia-a-dia, “traí a predileção da autora pela escrita biográfica, mesmo quando as referências pessoais vêm disfarçadas pela invenção e pela criação ficcional” (FERREIRA, 2007, p. 73). Lúcia Castello Branco ressalta em seus estudos esta ligação entre a produção literária de autoria feminina e o caráter memorialístico e autobiográfico. A estudiosa nos diz que a escrita feminina se assemelha ao *tear de Penélope*, a qual durante anos tecia durante o dia e desfazia os pontos da peça pra afastar novos pretendentes e guardar a memória do seu amado *Ulisses*:

As mulheres costumam preferir as escritas autobiográficas porque, historicamente confinadas ao universo do lar, ao interior da casa, elas teriam encontrado nesse tipo de escrita o veículo ideal para a

expressão de sua vida íntima, seus desejos, suas fantasias (BRANCO, 1991, p. 30).

Nádia Battella Gotlib também cita uma declaração de Clarice Lispector, na qual ela afirma: “Mas eu não quero contar minha vida para ninguém [...] não pretendo jamais publicar uma autobiografia”; mas, por outro lado, Gotlib reconhece que Lispector “escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar este papel [...] No entanto... algo existe que ultrapassa os meros dados biográficos” (GOTLIB, 1995, p. 113-115). Este “algo mais” é a inserção de novos elementos que criam, em torno do que se especula como pessoal e autobiográfico, uma atmosfera mítica, mística e nebulosa na qual se desmontam, através das armadilhas do discurso, as questões do universo particular de Lispector para a própria Lispector. É aí que entra a questão da *desmemória*, característica também bastante peculiar da escrita feminina apontada por Lúcia Castello Branco. Contrária a modalidade *tradicional* ou *oficial*, a *desmemória*, modalidade discursiva que exhibe as perdas, lapsos e lacunas, é, segundo a autora, o “tipo de escrita que podemos ver com maior nitidez os esquecimentos, os lapsos e o caráter de invenção, de criação, do texto memorialista” (BRANCO, 1991, p. 36).

Esta combinação do *real* com o *ficcional*, do que é histórico com o que é considerado a-histórico, esta subversão da verdade é o que Judite Grossmann aponta como sendo o resultado da ficcionalização, ou seja, a transformação do real em arte – o que dá visibilidade ao real já que este recobre a si mesmo. A ferramenta utilizada pelo artista para conseguir atingir este objetivo é a linguagem. O escritor utiliza de figuras de linguagem, símbolos e outros elementos linguísticos para manipular os possíveis significados presentes em seu discurso literário:

O texto ficcional descola-se de si mesmo em direção ao real e em direção ao imaginário. Ele não se mantém em sua imanência, já porque não é possível manter qualquer signo ou referente em sua imanência [...] O descolamento de si mesmo é uma característica que o mundo ficcional abriga como proveniente do mundo. O mundo se converte em texto, e o texto se converte em mundo (GROSSMANN, 1982, p. 59).

A capacidade de expressão através do discurso literário advém da capacidade de experimentá-la, de domesticá-la, que no que diz respeito à nossa literatura, “não há conjunto de obra mais significativo da conjugação de terror e do júbilo que presidem

o nascimento da linguagem poética do que o de Clarice Lispector” (GROSSMANN, 1982, p. 71-72). É este domínio da linguagem e de todos os seus componentes, que ao reorganizar o mundo transfigurado em obra de arte, que Antonio Candido chama de *literatura*. Segundo o teórico, o papel do escritor de ficção é o de “construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 162).

Neste “lugar de fronteira” entre o que é *real* e o que é *ficção*, em que vivem as personagens clariceanas, o elemento psicológico é o ponto-chave da narrativa. Sempre que se fala em introspecção psicológica na nossa literatura a figura de Clarice Lispector surge diante de nossos olhos. Lispector consciente ou não da sensação *epifânica* no processo de percepção simbólica, preenche o “vazio” característico da natureza humana, seja linguística, seja existencialmente, com a presença dos símbolos, e esta ação de completar as lacunas do ser por si só se faz *erótica*, visto o *erotismo* como algo que preenche a alma do indivíduo, quando inserido no contexto do *sagrado*. Isto faz com que o seu texto esteja sempre situado num ambiente vaporoso marcado pelo caráter psicológico. A autora se apropria ferozmente deste recurso para “dar conta” de tudo aquilo que denotativamente não conseguiria representar.

Ao analisar o simbolismo na obra do Padre Manoel Bernardes, Alfredo Leme Coelho de Carvalho trata um conceito jungiano de símbolo, no qual “o termo implica alguma coisa vaga, desconhecida, ou que nos é oculta” (JUNG *apud* CARVALHO, 1995, p. 12). Segundo C. G. Jung o símbolo não é seguramente uma alegoria e tampouco um simples signo. Ele é “uma imagem apropriada para designar, da melhor maneira possível, a natureza obscuramente pressentida do Espírito” (JUNG *apud* CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 22). O universo simbólico presente na escrita clariceana, na opinião de Affonso Romano de Sant’Anna

Só acidentalmente está voltado “para a realidade” tal como ela é codificada e definida pela comunidade. Seu texto desinteressa-se dos referentes externos. A geografia e a história se referidas, o são acidentalmente. Sua literatura não é *realista*, mas *simbólica*, na medida em que o texto é instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior de um trabalho mimético (SANT’ANNA, 1973, p. 184).

O texto clariceano mesmo que composto por elementos *reais*, sejam eles lugares, fatos históricos etc., utiliza deste material apenas como “base” sobre a qual o trabalho de composição artística se desenvolve. A literatura como “imitadora” da *realidade* apropria-se “estímulos” *reais* para representá-la. Na escrita de Clarice Lispector esta *realidade fake* produzida pelo apelo ao simbólico é encarada pela crítica como uma literatura “hermética”, como por exemplo no polêmico conto *O ovo e a galinha*, apresentado por Lispector em um Congresso de Bruxaria na Colômbia.

Este “hermetismo” do qual o símbolo está totalmente impregnado sintoniza com o pensamento de Lúcia Castello Branco. A autora ao falar da escrita feminina a caracteriza como *impossível* ao nos dizer que

Toda escrita faz parte de um registro que denominamos de *simbólico*, faz parte de um processo de *representação*, essa escrita que busca *dessimbolizar* a *palavra*, “encostando-a” à *coisa* e buscando a pura *apresentação* dessa coisa [...] Não há como se construir um discurso em que as palavras percam a sua carga simbólica e se apresentem, aos olhos do leitor, como coisa, como corpos em sua materialidade (BRANCO, 1991, p. 60-61).

A autora parte do princípio laciano do *real* para caracterizar a *impossibilidade* dessa escrita, uma vez que o *real* é parte das experiências não nomeadas, no registro do que é *não-simbolizado*. Apoiada na leitura laciana do *simbólico* feita por Žižek<sup>6</sup>, Marisa Corrêa Silva nos diz que uma vez que o simbólico é a ordem do *significante*, é necessário que outra ordem faça correspondência ao *significado* e à *significação*, sendo esta, sob a ótica laciana, a ordem onde figura o *imaginário*, atuando o *simbólico* como elemento estruturador do *imaginário*, o qual engloba o campo visual. Sendo assim, a linguagem tem relação direta tanto com o campo *simbólico*, quanto com o *imaginário*.

Branco nos revela que isto é “aplicável” à modalidade de escrita feminina porque esta tenta representar a “indizibilidade” do *real*. Isto é feito, segundo a mesma, “talvez produzindo sugestões do *real*, talvez construindo uma escrita que, irremediavelmente simbólica (como toda escrita), pretenda sugerir alguma coisa da ordem do não-símbolo, da não-linguagem” (LACAN *apud* BRANCO, 1991, p. 15). Marisa Corrêa Silva também nos diz sobre a “indizibilidade” do *real* é possível de ser indicada

---

<sup>6</sup> ŽIŽEK, S. *How to read Lacan*. Nova York/Londres: W.W. Norton, 2006.

E um dos termos que Lacan utilizou para essa coisa que o indica é, justamente, “a coisa” (*Das Ding*). Ela indica o *real* indizível, mas não é o *real*, é externa a ele, da mesma maneira que a emissão de raios X em torno de um buraco negro invisível não é o buraco, mas o indica (ŽIŽEK *apud* SILVA, 2003, p.213).

Chevalier & Gheerbrant afirmam que Jung também nos aponta esta “indizibilidade” que o símbolo carrega no seu emprego. Ele nos diz que

O símbolo nada encerra, nada explica – remete para além de si próprio, em direção a um significado também nesse além, inatingível, obscuramente pressentido, e que nenhum vocábulo da linguagem que nós falamos poderia expressar de maneira satisfatória (JUNG *apud* CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 12).

A concepção lacaniana do *real*, apontada por Marisa Corrêa Silva, quando da leitura de Žižek, nos mostra que o *real* está além do que é possível de representação na esfera do *simbólico*, segundo a autora o *real*

Não é a nossa realidade no sentido do senso comum, nem é oposto do *imaginário* [...] Se o que chamamos realidade é um produto distorcido das nossas percepções, o *real* é um excesso (*surplus*) que não cabe nessa realidade, só pode ser percebido pelo seu brilho, para o qual não se pode olhar diretamente, como o brilho do Sol. É indizível e, portanto, chocante, traumático (ŽIŽEK *apud* SILVA, 2003, p. 213).

Esse lado obscuro apresentado pelo universo simbólico está ligado ao dinamismo e às funções que ele transporta: “o desconhecido do símbolo não é, com efeito, o vazio da ignorância; é, sobretudo, o indeterminado do pressentimento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 27).

Na escrita de Clarice Lispector esta busca de representar o *real* não se dá da mesma forma como nos aspectos pertinentes à escrita feminina apontados por Lúcia Castello Branco. Affonso Romano de Sant’Anna considera que os contos de Clarice Lispector são opacos por não transparecerem a *realidade*. A própria *realidade* trabalhada é de ordem simbólica: “Seus referentes são específicos. Ao texto especular, realista e simples, Clarice prefere o texto expressionista, simbólico e complexo” (SANT’ANNA, 1973, p. 184).

Marisa Corrêa Silva traz a discussão do materialismo lacaniano para o campo da literatura, no que diz respeito à “indizibilidade” do *real*, exemplificando tal relação com a narrativa clariceana, utilizando o momento epifânico como “experiência traumática” que desencadeia o angustiante contato com a *realidade*. Ela comenta o fato de *Ana*, personagem do conto *Amor*, ao observar um cego mastigando chicletes num ônibus ter a sua vida revirada pelo avesso, num instante de “estranhamento” ou “cintilação” da *realidade*, o qual as palavras lhe custam a expressar. O impacto causado pelo choque epifânico só se dissipa quando ela retorna à sua rotineira condição de dona-de-casa.

A teórica supracitada questiona se a “recusa” de Ana à experiência epifânica é uma crítica velada ao comportamento da mulher pequeno-burguesa, mas, logo em seguida, coloca que tal questionamento não é de interesse da obra de Clarice Lispector. A dúvida anterior leva-nos a questionar não apenas o comportamento de Ana, mas o de outras protagonistas de Lispector que também parecem não serem capazes de retornar nem mais sábias nem mais hábeis da experimentação epifânica, como a *mulher anônima* de *O Búfalo*, ou a *garota ruiva* de *Tentação*, ou *Ruth Algrave*.

Visualizando as epifanias vivenciadas pelas personagens de Clarice Lispector como um encontro com o *real* lacaniano, o comportamento dessas figuras responde plenamente aos efeitos desse “esbarrão”. Marisa Corrêa Silva afirma que

Elas são incapazes de colocar o *real* em palavras, e recusam essa experiência porque é isso que qualquer ser humano faz, se colocando nas mesmas circunstâncias. O encontro com o *real* é assustador, impossível de ser descrito em palavras, traumático, uma vez que o ser humano é incapaz de apreendê-lo. O texto é uma tentativa de ressimbolizar a experiência, arrastando-a, por meio da palavra, para o domínio conhecido e seguro do *simbólico* (SILVA, 2003, p. 215).

Ao tratar do aspecto simbólico na obra de Clarice Lispector, Sant’Anna nos mostra uma leitura paradigmática de seus textos, que feita num sentido verticalizante elenca uma série de elementos simbólicos como os *bichos*, os *objetos*, a relação *Eu x Outro*, *casais*, o *homem-animal* e a *epifania*, a que a autora sempre recorre na composição das suas narrativas. Ou seja, a alteridade é a base de onde partem os questionamentos, angústias e medos das personagens que compõem a narrativa clariceana, traduzidos numa dimensão psicológica.

A questão da alteridade é uma característica crucial no estudo da obra de Clarice Lispector. Numa perspectiva *erótica*, o *outro* se faz necessário para a completude do *eu*.

A psicanálise lacaniana diferencia *desejo* (*desire*) de *pulsão* (*drive*), sendo o primeiro impossível de satisfazer, uma vez que remete a um espaço temporal precedente ao Nome-do-pai e à influência do *simbólico*. O *desejo*, ao concentrar-se num objeto, redireciona-se para se focar em outro ao obtê-lo, porque nenhum objeto é capaz de suprir as necessidades que nos são impostas pelo desejo. E mais – o *desejo* não é domínio do sujeito, sendo sempre o desejo do *outro* (*Autre*),

Entidade contra a qual ainda na infância o sujeito se erige mas em relação à qual ele se coloca como objeto: o *outro* sempre está observando o sujeito, fazendo-o reagir. Qualquer ação é, em verdade, uma reação ao olhar do *outro* internalizado; deseja-se porque se supõe que o *outro* deseje (ŽIŽEK *apud* SILVA, 2003, p.213).

A “posição” de sujeito é, então, relacional: em seu processo de construção, o ser humano necessita compor esse *outro* vagamente ameaçador e se situar em relação a ele, uma vez que o *desejo* é o resultado das perdas que o indivíduo lida na sua constituição. Sendo assim, o conceito lacaniano do *outro* (*big Other*, em inglês) é, segundo Marisa Corrêa Silva “uma instância onipresente, criada pelo indivíduo no processo de separar a si próprio do resto do mundo, ou seja, no processo de individuação. Ele é invisível, mas está sempre em torno de nós” (ŽIŽEK *apud* SILVA, 2003, p.214). Um exemplo disso é quando estamos entre amigos, muito íntimos e à vontade, e todos têm conhecimento de um segredo indecoroso de um dos membros do grupo. Enquanto nenhum participante do grupo não tocar no assunto, todos se sentirão muito bem, conversando e fazendo brincadeiras. Se, de repente, alguém fizer menção ao segredo, imediatamente, todos ficarão constrangidos, porque, segundo a psicanálise lacaniana, a partir do momento em que tal informação, que previamente já é de conhecimento de todos vem à tona, o *outro* passa a conhecê-la.

A maneira como o *outro* é visto, como aparece, como age e interage nas narrativas clariceanas é determinante para o que se pretende investigar em cada texto de forma particular. Segundo Daniela Mercedes Kahn

Identidade e alteridade aparecem como dois conceitos inseparáveis na obra de Clarice Lispector, sendo que um se define em função do outro. [...] A busca do *outro* se dá a partir de uma posição narcisista, que se caracteriza por uma dificuldade de discriminação entre *eu* e *outro* (KAHN, 2005, p.19).

Esta dificuldade de diferenciação entre o que faz parte do *eu* e o que faz parte do *outro*, sob o prisma do *erotismo*, remete ao mito descrito no *Banquete* de uma humanidade trissexuada na qual o elemento *andrógino*, ser completo pela dubiedade de sua composição, ao ser dividido ao meio, busca no *outro* uma forma narcisista de amor como reflexo do *eu*, o que torna difícil esta diferenciação.

Além disto, Kahn se refere a quatro relações diferentes entre alteridade e identidade na obra de Lispector. A primeira delas é a *relação de identidade/alteridade figural* que se apresenta nas relações existentes entre as personagens ou na figura do narrador, que no papel de personagem interage com o restante do elenco, com o autor e com o leitor; a segunda delas é a *relação de identidade/alteridade social* em que aparece o conceito de *outro de classe* representado pela alteridade sexual, a alteridade racial, a alteridade animal, a alteridade econômica, etc.; a terceira delas é a *relação de identidade/alteridade cultural* que a autora aponta nas personagens de Rodrigo S.M. e Macabéa de *A hora da estrela*; e a quarta e última destas relações é a de *identidade/alteridade de gênero* no que diz respeito à forma como a autora subverte a convenção tanto estrutural como contedística do que publica (KAHN, 2005, p.20-21).

Sendo assim, podemos caracterizar a literatura produzida por Clarice Lispector, especialmente falando do gênero contístico, como um texto que “obedece” uma sequência de acontecimentos, sem espaço e tempo definidos, muitas vezes atravessada pelo toque do autobiográfico e do simbólico, e que nestes acontecimentos o questionamento da própria existência, do próprio “estar no mundo” é desencadeado pelo encontro com o *outro*, engrenagem necessária para um estado de *superconsciência* de *si* e do *mundo* ao redor.

A forte presença do elemento simbólico e do *outro* na narrativa claricena nos leva a promover um diálogo entre a produção desta autora com a psicanálise freudiana e o materialismo laciano, já que estes elementos constituem o ponto de partida de onde flui o nosso desejo. Marisa Corrêa Silva, numa releitura laciana de Žižek. A autora nos diz que o simbólico surge no indivíduo através da estruturação

de uma série de códigos, leis e proibições que socializamos entre nós. Produzimos o simbólico

Através da internalização do “Nome-do-pai” (em francês, *Nom-du-Père*, trocadilho entre “nome” e “não”, de modo que “Nome-do-pai” também significa a proibição paterna original: o incesto edípico.), portanto através da ruptura com o tempo idílico de comunhão absoluta com a mãe (notemos que mãe e pai, para Lacan, não são necessariamente a mãe e o pai biológicos, mas quaisquer entidades que operem funcionalmente como tais; são categorias simbólicas) (ŽIŽEK *apud* SILVA, 2003, p. 213).

Esse vazio ou cisão cristaliza-se como a perda de um estado edênico, atua como uma dor aguda no indivíduo, metaforizada como uma espécie de castração, a qual traumatiza o sujeito, forçando-o a projetar esse estado de conexão absoluta, eternamente perdido, em outros objetos, os quais Lacan denomina por “objeto a” (*object petit a*), que passam a operar simultaneamente como objetos de desejo e como dolorida prova daquilo que concerne ao saudoso estado de harmonia anterior à traumática ruptura.

Ao ler qualquer texto de Clarice Lispector é necessário se despir de toda e qualquer ingenuidade. Suas narrativas, assim como suas personagens, têm a capacidade de se camuflar, de usar máscaras como num espetáculo do teatro grego da Antiguidade ou do teatro Kabuqui. O “X” da questão é saber quem ou o que está por trás das máscaras, ou o que realmente está a acontecer na sequência da narrativa.

Como já vimos anteriormente, a escrita clariceana, é como um aglomerado de signos cujo cerne está mais enfatizado no aspecto simbólico e que nos remete a um universo de gritos e sussurros, de sons e sugestões; um universo cíclico que envolve e conduz o leitor desde o caráter *erótico*, passando pelo encontro metafísico com o *divino* e que nos arremessa ao *gozo* e à *morte*.

Neste contexto da escrita clariceana, de dizer o que não pode ser dito, de possibilitar mais de uma interpretação, de proporcionar uma visão subjetiva que é individual, mas que também é unificadora, é que se pode colocar a seguinte questão: é possível dizer que na produção literária (os contos, no caso desta pesquisa) de Clarice Lispector, o *ato sexual* é representado de duas maneiras – uma no campo simbólico e outra no plano do real? O que é certo é que mesmo que os olhos do leitor se esforcem em não enxergar, o *erotismo está para a literatura de Clarice Lispector assim como a Literatura de Clarice Lispector está para o erotismo*.

Não que a escrita clariceana deva ser classificada como *erótica*, mas é mais do que fato que o *erotismo* está presente, como veremos, não só no apelo simbólico da sua escrita como até mesmo na estrutura em que os fatos narrados vão se sucedendo no texto.

As relações carnavais, no sentido da realização do *ato sexual*, certamente estão presentes na ficção clariceana, tanto em romances como nos contos. Como exemplo de romances temos *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Em sua produção contística, só em *A via crucis do corpo* temos uma série de narrativas em que o *ato sexual físico* é consumado como em *Miss Algrave*, (apesar de uma das personagens ser aparentemente um extraterrestre, fica claro de que *Ruth* faz sexo com *Ixtlan* e com outros desconhecidos), como em *O corpo* ou em *Mas vai chover*. Até mesmo o *ato solitário* é tema de um dos contos de *A via crucis do corpo*: em *Ruído de passos* temos contato com a história de *Cândida Raposo*, uma senhora de oitenta e um anos de idade, viúva, que confessa ao ginecologista que a sua libido ainda não cessara e que, recomendada pelo médico, se masturba para satisfazer o impulso que tanto lhe queima por dentro.

Por outro lado, em algumas das suas narrativas ocorrem encontros que a princípio parecem “simples encontros”, mas que na verdade são mais que isso. Não é por um simples acaso do destino que uma das personagens do conto *Tentação* é um *cão basset ruivo*. Não é também de maneira desinteressada que Clarice Lispector insere no conto *Felicidade Clandestina* a personagem do *livro* – objeto antropomorfizado que protagoniza o papel de *amante/ objeto de desejo* da *garota louca*. Também seria inadequado dizer que o *banho* de mar tomado por *Loreley* em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é apenas um *banho* de mar. Estes são apenas alguns exemplos de “encontros” presentes na obra de Clarice Lispector que permitem ao leitor se questionar se foram efêmeros “cruzar de vidas” ou se realmente há algo mais do que um “*Crash! Boom! Bang!*”<sup>7</sup>. Percebemos na leitura destes textos todo um discurso convergente com a teoria do gozo de Roland Barthes, ou com aquilo que Lacan denomina de *lalangue*, ou seja, a linguagem dos gemidos, dos gritos, sussurros e balbucios a qual se dá no âmbito pré-discursivo, uma linguagem arfante, “soprada”, apontada no trabalho de Lúcia Castello Branco

---

<sup>7</sup> *Crash! Boom! Bang!* (Per Gessle). Em: *Crash! Boom! Bang!*, EMI, 1994. É o nome do quinto álbum lançado pelo grupo Roxette e também da canção homônima neste disco. A letra desta música fala do efeito explosivo provocado pela paixão no *eu lírico*.

em torno da escrita feminina, toda uma ambientação, toda a montagem de um cenário que nos remete a uma atmosfera erótica e envolvente.

A narrativa na contística de Clarice Lispector “obedece” uma espécie de sequência ou encadeamento de etapas composta de quatro momentos individuais, visto que podem ser destacados uns dos outros, mas que interligados garantem o “estranhamento” da sua produção dentro do cenário da literatura brasileira.

Este sequenciamento em que os fatos se apresentam no conto clariceano erotizam estruturalmente o texto uma vez que apresentam semelhanças com as etapas de que o *ato sexual* se compõe. Com isso, não se está querendo afirmar que o *ato sexual* obrigatoriamente obedeça etapas rígidas, mas convencionalmente pode-se admitir que a prática do sexo entre seres humanos, visto o *erotismo* como uma “estilização” deste, basicamente se constrói em quatro etapas, perceptíveis na estrutura narrativa de alguns contos de Lispector.

A primeira etapa é a descrição de uma ação qualquer. Uma ida ao supermercado, um jantar em família, um passeio ao zoológico, qualquer coisa pertencente à banalidade do cotidiano. Nesta etapa vamos lentamente conhecendo a(s) personagem(ns) central(is), suas características mais visíveis, mais físicas, seu dia-a-dia, idiossincrasias e coisas afins. É um momento em que a materialidade e comportamentos externos predominam no texto. Sexualmente podemos comparar este momento da narrativa com o momento da *conquista*, da *sedução*, dos *primeiros contatos* entre dois indivíduos que se conhecem, se olham, se aproximam, e começam os primeiros momentos de intimidade, toques superficiais; como dois estranhos (o leitor e a obra) que se vêem, se desejam, se aproximam e mostram o interesse pelo outro.

Em seguida, Clarice Lispector aprofunda o seu discurso no campo do *psiquismo*. Começamos a adentrar na mente dos elementos que participam da ação narrativa. Passamos a conhecer seus medos, suas angústias, o que lhes faz sentir mal dentro das suas próprias peles. A tensão se intensifica e começamos a ser preparados para um evento impactante que mudará o curso da(s) sua(s) história(s). Algumas vezes este evento é revelado ainda nesta etapa, às vezes se mostra na consecutiva. Passada a fase da *conquista*, os indivíduos se tocam cada vez mais intensamente, seus corpos, territórios desprovidos de fronteiras, fundem-se freneticamente em um só. Num compasso cada vez mais ritmado, mais intenso, o

leitor, assim como um casal que se tem, vai sendo preparado para o momento máximo desta relação prazerosa, que assim como no sexo, o texto conota.

Passada a fase de preparação, Clarice Lispector inicia um novo momento na sequência dos fatos narrados. Um encontro com alguém ou algo – uma pessoa, um animal ou um objeto – empurra apoteoticamente suas personagens para um abismo sem fim de questionamentos, de conjecturas, de auto-revelações e auto-descobrimientos. É o momento epifânico, que, como já vimos, é o momento máximo da literatura clariceana, no qual a solidez do dia-a-dia, a imobilidade do cotidiano sofre algo como um choque anafilático, causado por uma overdose de angústia combatida com uma injeção de realidade. Marisa Corrêa Silva nos diz que

Segundo Žižek, o *real* pode irromper na vida do sujeito através de um encontro traumático, seja ele fisiológico ou psicológico. No momento em que isso acontece, “a vida perde o sentido”, por assim dizer, os laços simbólicos desatam, deixando que mergulhemos no caos (ŽIŽEK *apud* SILVA, 2003, p. 213)

É nesta fase da narrativa de Clarice Lispector que o estar no mundo atravessa a alma mutilada das suas personagens. A epifania é como se fosse o momento em que acontece o *orgasmo* da narrativa.

Por fim, suas personagens, agora iluminadas pelas visões da epifania, retornam a seu cotidiano, não mais o mesmo cotidiano, com as cicatrizes profundas da descoberta da realidade que sempre esteve diante de seus olhos, mas que não pôde ser vista até então. Após o gozo, vem o momento de *depressão pós-ato*, quando satisfeitos os indivíduos se separam e retornam às suas vidas individuais mesmo com as marcas e o efeito inebriante do amor, passado o frenesi epifânico a realidade volta a assumir o leme da vida das personagens, já que

*Jouissance*, costumeiramente traduzida por “gozo”, implica mais do que prazer: é a absoluta entrega que vai do máximo prazer à máxima dor e que engloba todos os pontos dessa trajetória ao mesmo tempo, numa concentração única ((ŽIŽEK *apud* SILVA, 2003, p.214).

Dentre estas quatro etapas ligeiramente descritas, a *epifania* é a mais profunda e importante. As experiências a que as personagens clariceanas são obrigadas a enfrentar e que culminam com o momento de *epifania*, e o “choque” provocado pelas revelações permeiam tanto o universo literário quanto o universo

místico-religioso da contística claricena. A literatura de Clarice Lispector está fortemente impregnada de citações, símbolos e discursos que são particulares à esfera religiosa:

No sentido místico-religioso, a epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste sentido que a palavra aparece descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem (SANT'ANNA, 1973, p. 187).

As atividades epifânicas presentes na ficção clariceana dependem do encontro com o *outro*, que como já vimos pode ser um mero objeto doméstico, para que se desencadeiem. A visão de um cego mascarando chicletes, um dente que se quebra, um animal que passa, uma palavra dita, qualquer evento pode desencadear uma *epifania*:

O ponto de maior intensidade entre o Eu e o Outro situa-se no terceiro estágio onde ocorre a epifania – certo momento necessário e insustentável de tensão. Depois do evento o personagem ou se deixa definitivamente perturbado ou regressa ao repouso inicial. Mas continuará para sempre “ferido nos olhos” (SANT'ANNA, 1973, p.204).

Esta “ferida nos olhos” de que nos fala Affonso Romano de Sant’Anna é o efeito que a iluminação, que a *overdose* de realidade provoca nos indivíduos, que após conhecer as coisas numa dimensão macro retornam às suas realidades com as suas consciências modificadas. Na opinião de Nelly Novaes Coelho, a experiência do conhecimento da existência na ficção clariceana se dá “tendo como ponto de partida o *Eu* que, só adquirindo consciência de si mesmo, passa a se descobrir como um *ser-no-mundo* ou um *ser-com-os-outros*” (COELHO, 1993, p.173)

A *epifania* assim como o *erotismo* depende do *outro* para existir. A completude do *ser* ou a descoberta de uma *verdade absoluta* é uma grande fogueira interior que para queimar como um “sol” depende de uma centelha exterior.

## 2.2 De Lídia Jorge

Lídia Jorge começa a marcar sua presença no cenário literário português nos últimos vinte anos do século XX. Contemporânea a uma vasta gama de escritores cujas produções possuem projeção internacional, como José Saramago, Lobo Antunes, Almeida Faria, Teolinda Gersão, entre outros, a narrativa de Lídia Jorge cada vez mais vem alcançando o seu espaço na galeria dos escritores portugueses mais lidos da atualidade.

Jane Tutikian nos diz que a literatura portuguesa dos últimos anos “vem buscando, através da derrubada de mitos, uma ideia mais próxima da pátria. É neste ponto que se instaura o dialogismo, traço da literatura portuguesa contemporânea” (TUTIKIAN, 2008). Este diálogo de que fala Jane Tutikian se baseia no confronto entre as verdades histórica e documental, produzindo um efeito de fronteira entre as duas “verdades”, ainda atreladas à ficcionalidade do texto.

Desde o 25 de abril de 1974, Portugal foi palco de uma série de eventos que mudariam o cotidiano do universo luso. Após a Revolução dos Cravos, Portugal passou por anos de instabilidade política, uma vez que nenhum governo conseguia a maioria na Assembléia. Nos anos 80, com o governo de Aníbal Cavaco Silva, a pátria lusitana consegue momentos de “estabilidade” até a década de 90, num momento histórico conhecido por “Cavaquismo”. Também nos anos 80 os militares deixaram o governo de vez, e o “Eanismo”, momento político em que o General Ramalho Eanes esteve no poder, sai de cena para que a história da democracia portuguesa fluísse “normalmente”.

Durante o cavaquismo, Mário Soares assume a presidência da república, e nos seus dez anos de governo a democracia em Portugal consegue estabilizar-se política e economicamente com a sua entrada na União Européia em 1º de janeiro de 1986. A partir de então, mais precisamente na segunda metade da década de 80, Portugal começa a rever os seus valores culturais, pensando em questões como a língua portuguesa e a sua projeção em suas ex-colônias. Portugal começa a preocupar-se com o consumo das massas, grandes empreendimentos imobiliários, recuperação da paisagem urbanística, sem danos ao patrimônio histórico, entre outras realizações. No espaço das periferias, começam a aparecer grandes centros comerciais e grandes hipermercados. A Bolsa de Valores volta a ser uma fonte

garantida de investimento e as privatizações são cada vez mais comuns. Grandes construções modificam a paisagem dos grandes centros como a Ponte Vasco da Gama, expansões metropolitanas em Lisboa e a criação do metropolitano do Porto.

É nesse período de efervescentes mudanças que surge a literatura de Lídia Jorge. Caracterizada pelo elemento histórico, especialmente o *pós-25 de abril*. Sobre este “marco” na história de Portugal e, conseqüentemente, na literatura de Lídia Jorge, Luciana da Silva Bezerra tece o seguinte comentário:

Manhã de abril. Capitães a empunhar “cravejados” fuzis nas ruas de Lisboa. Primavera lusitana a fazer brotar rubros cravos a rendilhar as vestes do povo em festa. Nas praças, nas esquinas, as vozes a ecoarem em júbilo, a comungar do acontecimento político mais marcante da história portuguesa. A Revolução dos Cravos, ou o 25 de abril, como também é conhecido esse movimento, não foi, em termos práticos, exatamente tão simples como a designação leva a crer, mas sim uma etapa de um processo longo e doloroso de luta do povo português contra décadas de um regime fascista e uma guerra colonial [...], mas, passada a euforia, o processo revolucionário sofreu uma inflexão e logo sobreveio a experiência do desencanto (BEZERRA, 2006, p. 83).

É nesta sequência – sofrimento, euforia e desencanto em relação ao processo revolucionário em Portugal ocorrido em 1974 – que se desenvolvem os primeiros passos de produção da literatura lidiana. *O Dia dos Prodígios* é o retrato histórico-fictício desta sucessão de eventos. Ainda assim, o “desencanto” e o efeito da “falsa revolução” continuam sendo eixos temáticos na escrita de Lídia Jorge, principalmente no que diz respeito ao atraso cultural da pátria lusitana.

Segundo Ana Maria Dantas Cunha de Miranda Oliveira “em grande parte das obras da autora a temática é a história, em sua relação com a memória e com o discurso sobre a nação, de onde se depreende a questão da identidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 97). A literatura lidiana, assim como grande parte da literatura produzida não somente em Portugal como nas suas ex-colônias africanas, tendo como motivação um vasto e complexo quadro de transformações não só internas como também de ordem mundial, enfoca questões pertinentes ao universo do nacionalismo, da identidade e da alteridade, num diálogo em que se misturam memória, história e ficção.

Nesse contexto de “explosão literária” Jane Tutikian aponta novos rumos e diretrizes para a produção literária feminina, não apenas dentro da literatura

produzida por mulheres em Portugal e respectivas ex-colônias. A estudiosa crê que se deva dar atenção à narrativa histórica produzida pelas mulheres, que cada vez mais forte vem imprimindo sua marca e sua presença em diferentes domínios e culturas:

Se a emergência de mulheres escritoras termina revelando uma realidade diferenciada, construída através de temas relacionados com o ser mulher e a experiência feminina, soma-se a isso o recorte e a recontextualização. Essa mesma experiência dentro do processo histórico como um todo é também um traço de atualidade, imputando, de uma vez por todas, a necessidade dessa mesma produção ser vista como parte do todo, e não mais como algo a parte. É, portanto, a vez das mulheres dialogarem com a História, o que não é, evidentemente, um fenômeno luso, visto que a América Latina, por exemplo, tem suas mulheres – Isabel Allende, Gioconda Belli, Angeles Mastretta, Tania Faillace, Nérida Piñon – recontando as suas revoluções, dentro da percepção de que o discurso feminista mudou seu eixo. Não mais a igualdade (prazer/trabalho/poder) dos anos 1970, mas a busca da identidade na diferença, podendo, por isso, esse discurso ser estendido a todas as minorias, uma vez que o ponto de vista trazido às narrativas desloca-se do dominador para o dominado. (TUTIKIAN, 2008)

Opondo-se à concepção já cristalizada de que a literatura produzida por mulheres, especialmente falando da narrativa do gênero histórico, é uma escrita cuja temática “se reduz ao espaço de dentro de casa”, esta nova geração de escritoras, particularmente as portuguesas e as oriundas das ex-colônias de Portugal, disputa cada milímetro do espaço literário com os escritores. Como observa Isabel Allegro Magalhães

A narrativa de ficção portuguesa de autoria feminina do pós-25 de abril não mostra grandes divergências temáticas em relação às de autoria masculina. Mas salienta que essa diferença existe no ritmo do discurso, na sintaxe, na semântica, na estrutura do texto, na construção dos seres ficcionais, nas noções de tempo, alertando que aí está o “sinal de novidade flagrante” (MAGALHÃES, 1993, p. 163).

Apesar das convergências temáticas, uma vez que os fatos históricos são os mesmos, as questões discursivas, sintáticas, estruturais e temporais, ainda são elementos característicos e peculiares na diferenciação entre a literatura produzida por homens e por mulheres.

Tratando de algumas obras produzidas por escritoras portuguesas contemporâneas que carregam em seu cerne o elemento histórico, como Eduarda Dionísio, Olga Gonçalves e Teolinda Gersão, Tutikian afirma que

O projeto toma uma forma explícita é em Lídia Jorge, que conta a História portuguesa indagando e buscando a identidade nacional, mas também a história das mulheres, distanciando-se do eterno feminino do imaginário masculino por uma tomada de consciência dos valores que precisam ser revertidos. [...] Assim, as mulheres de Lídia Jorge, com suas histórias, estão sempre lá, sendo seus livros atravessados pela consciência do feminino. (TUTIKIAN, 2008).

Pode-se, assim, considerar Lídia Jorge como uma espécie de “porta-voz” das mulheres portuguesas dos séculos XX e XXI, uma vez que dentre uma série de escritoras contemporâneas ela consegue com mais sucesso se desvencilhar do enfoque masculino dado ao universo feminino, produzindo uma literatura que discute a história, mas que é fiel a certa ótica feminina.

Apesar da grande variedade de temáticas abordadas em seus romances ou em suas narrativas curtas, o grande eixo discursivo em torno do qual gira a escrita lidiana é a questão da posição *político x ideológico x econômica* entre Portugal e o restante da Europa. Ana Maria Dantas Cunha de Miranda Oliveira nos diz que

[Lídia Jorge] trás para o texto, por sua construção literária, o debate da atualidade, que aproxima Portugal do resto da Europa, por sua própria condição geográfica e histórica, mas ao mesmo tempo o diferencial, passageiro vestido com as roupas exóticas de seu trânsito por outras culturas, recém chegado, com a cabeça ainda mergulhada no sonho da aventura (OLIVEIRA, 2008, p. 191).

Embora todo o empenho em alcançar o mesmo patamar do restante dos países do continente europeu, Portugal ainda carrega consigo características da época em que era considerado o “primo pobre” da Europa. Essa é a matéria-prima da qual a literatura de Lídia Jorge se alimenta para dar forma literária ao *real*:

[Lídia Jorge] Trás, assim, para discussão as imagens da identidade portuguesa, uma identidade dividida, que deseja avançar em direção à construção do futuro, mas que não consegue retirar as marcas do passado, um passado deslegitimado na atualidade, fantasmático, imagem de uma memória que ainda se faz presente, porque faz parte de seu ainda recente processo de vida ativo e de suas vivências, e que incapaz de ser morto se manifesta

contraditoriamente como fonte de alegria, objeto de devoção memorial e como origem de conflito e de sombras (OLIVEIRA, 2008, p. 160).

Em sua narrativa Lídia Jorge “conduz” seu leitor com um jogo discursivo dialético entre um Portugal desejoso de evolução e desenvolvimento, mas que continua apegado ao passado, a valores envelhecidos e a um saudosismo que trava o progresso e a abertura de consciência para a nova ordem vigente. Esta postura de uma modernidade “estática” que assola Portugal, e que tanto incomoda, é vista por Lídia Jorge, em entrevista concedida a Vitor Quelhas, como uma “modernidade conservadora” que

Vive social, cultural e politicamente com os instrumentos do arcaico, do ancestral e do grotesco. E tem por bases as mesmas famílias psicológicas, as mesmas matrizes de condicionamento e formatação. É uma espécie de ferida que tarda em sarar (QUELHAS, 2007, p. 64).

Neste cenário em que dois mundos, o moderno e o arcaico, digladiam incansavelmente a mulher se faz presente como elemento denunciador e agente de transformação social.

Assim como na produção literária de Clarice Lispector, Lídia Jorge de certa forma “prioriza” as personagens femininas, que constituem o elemento central em torno do qual se desenrolam suas narrativas. Como nos mostra Dalva Verani

Os romances de Lídia Jorge, ainda quando não contenham especificamente histórias de mulheres, privilegiam o universo feminino, de onde se recortam personagens que revelam uma cumplicidade estabelecida entre criadora e criaturas, num exercício mútuo de troca (VERANI *apud* DUARTE, 2002, vol. III, p. 115).

Não é a toa que em seus contos e romances as personagens femininas vão aos poucos mostrando toda a sua força e o seu poder de transformação não só do seu interior, como também do ambiente que as rodeia. A mulher passa de sua condição “marginal” e inferior para o centro de onde e para onde todas as ações da narrativa fluem. A escolha de personagens femininas como eixo central da ficção lidiana concorda com o pensamento de Maria de Lourdes Ferrari Horta de que

A escolha de personagens marginalizadas para protagonistas dos seus textos não é casual. Para Lídia Jorge, o marginalizado é aquele ser que tem a capacidade de ver o que os outros não vêem, porque não existe para o sucesso e como tal não tem de se mascarar, não tem de adotar comportamentos de fachada (HORTA, 2007, p. 163).

Esta “preferência” de Lídia Jorge em escolher figuras consideradas “à margem” como protagonistas ou elementos de destaque em seus textos funciona como uma espécie “de aposta” na esperada fragilidade que estes indivíduos apresentam diante das injustiças do mundo, que aos poucos vão se transformando em seres fortes, grandiosos e superiores, cuja percepção vai além do que os olhos “nus” são capazes de enxergar.

Outro ponto de destaque na literatura lidiana é a questão da inserção do elemento autobiográfico no universo narrativo, mesmo quando esta “verossimilhança” está associada à ficcionalidade. Na escrita de Lídia Jorge encontramos elementos que fazem parte da sua infância, mas também podemos encontrar muitos eventos e indivíduos que fizeram parte de sua vida adulta.

De acordo com a entrevista concedida a Álvaro Cardoso Gomes, Lídia Jorge comenta sobre o símbolo da cobra alada presente em seu primeiro romance *O Dia dos Prodígios*:

Enquanto miúda, vivi com a imagem do dragão, ainda que não o chamasse de dragão. Quer dizer, há um culto ofídico no Sul de Portugal, e esse culto, pelo menos na zona onde tive a minha infância, traduzia-se no seguinte; as cobras durariam muitos anos, dois mil, três mil, quatro mil anos, mas, a partir de cem ou duzentos anos, elas criavam asas e voavam. Quando miúda, eu era muito imaginosa. Havia muita cobra naquele sítio, valha-nos Deus, e eu vivia em pânico, com medo delas, E a idéia de que elas voavam e estavam por toda parte, ao mesmo tempo, apavorava-me e deliciava-me, porque sentia uma espécie de terror abismal, magnífico. Percebia também que havia muitas pessoas que faziam desenhos e bordavam o dragão, mas que não diziam dragão, diziam “cobra com asas, a cobra falada”. E, portanto, a minha infância foi feita na base dessas figuras. E o que acontece é que alguma coisa que está em *O Dia dos Prodígios* de simbolismo é imanente, porque é simbolismo vivido sem o artifício literário. No fundo, é o transporte antropológico, genético, se quiser, duma realidade vivida (GOMES, 1993, p. 151).

Esta imagem da cobra alada que povoa o imaginário da população de Vilamaninhos em *O Dia dos Prodígios* se tornou uma espécie de logomarca da autora aparecendo como “selo” em outras publicações de Lídia Jorge.

O fantástico episódio de *O Dia dos Prodígios* que irá desencadear todo o processo narrativo de “desequilíbrio” do cotidiano de Vilamaninhos, a tentativa frustrada de matar a cobra que ao ser golpeada ganha asas e voa, também se faz presente no repertório de reminiscências da infância de Lídia Jorge. Luciana da Silva Bezerra nos chama a atenção para o fato de Lídia Jorge já haver declarado que muitas de suas personagens terem sido pessoas que ela conheceu e conviveu e que o “episódio da cobra”, assim como outros eventos presentes em suas narrativas terem sido presenciados pela escritora. Lídia Jorge comenta na já referida entrevista concedida a Álvaro Cardoso Gomes, a relação autobiográfica com a cena do “aparecimento” da *cobra alada* em *O Dia dos Prodígios*:

Quando miúda, assisti à cena da morte de uma cobra, que depois desapareceu. E entre nós, os garotos, a cobra tinha voado. Na verdade, quando a vizinha a quebrou, na agonia, a cobra deu um salto, e nós, miúdos, ficamos durante muito tempo, até crescermos, com aquela idéia de que ela se tinha transformado em dragão. Portanto, repare que existe na base de *O Dia dos Prodígios* uma idéia muito menos sofisticada do que agora, *a posteriori*, pode aparecer. Mas foi bom que tudo isso me tenha acontecido, pois aquele desejo de alguma coisa que seja, ao mesmo tempo, repelente e magnífica, que se levanta da terra e vá para outro sítio e de que se aspira ao regresso, mas que não se sabe quando vem e que assim mesmo se aguarda, como gosto da pura espera inútil, serve bem à nossa idéia de libertação, à nossa idéia de salvação, e está muito dentro de nós (GOMES, 1993, p. 152).

Sendo assim, fica praticamente impossível na literatura lidiana, assim como no estudo do texto clariceano, desvencilhar ficção e realidade, uma vez que ambas as autoras se apropriam do recurso do autobiográfico permeado pelo elemento ficcional, complicando o trabalho do leitor no que diz respeito à delimitação de fronteiras entre estes dois conceitos, que sendo objetos de arte, representações estéticas da *realidade*, impossibilitam ou dificultam tal classificação.

Outro elemento “comum”, porém engendrado de maneira diferente nas literaturas de Clarice Lispector e Lídia Jorge, é a questão da *epifania*. A narrativa clariceana possui uma estrutura um tanto “previsível”, como já vimos, que tem no momento epifânico o seu momento máximo. Em prefácio a *Laços de Família* de

Clarice Lispector, Lídia Jorge observa que “toda a obra vive do influxo do seu tempo histórico e a prosa de Clarice não se mantém asséptica em relação ao mundo mental em que viveu<sup>8</sup>”, fator que levou a escritora portuguesa a identificar semelhanças entre a escrita clariceana e a de outros escritores Modernistas como Kafka, James Joyce e Virginia Woolf. Ellen W. Sapega considera que

The nature of the girl’s “epiphany” sets her apart, I believe, from the protagonists of Lispector’s short stories. [...] The characters and events narrated in Jorge’s story, on the other hand, seem much more at home in a contemporary, post-Modern world, where emotions seem to have been exhausted and epiphanies, when they occur at all, are registered in a minor key, as indeterminate and of a decidedly immanent nature (SAPEGA, 1999, p. 138).

De acordo com a citação anterior, a “epifania feminina” presente nos contos escritos por Lídia Jorge deve ser colocada “à parte” do processo epifânico em Clarice Lispector. Como afirma Ellen W. Sapega, as personagens lidianas se encontram muito mais “à vontade” no contexto da pós-modernidade, ao contrário do “mal” que assola o universo clariceano, onde a angústia de “estar no mundo” sufoca e nauseia as suas personagens interiormente mutiladas.

Por outro lado, Ellen W. Sapega aponta uma extrema semelhança entre o processo epifânico no conto *Espumas da Tarde* do livro *Marido e Outros Contos* e a descrição que a própria Lídia Jorge faz da epifania clariceana no referido prefácio a *Laços de Família*:

Tem personagens, tem aventura, acidentes e desfechos. Só que [...] os personagens começando por ser comuns, logo se revelam incomuns, avançando como se não tivessem olhos para ver, e quando quisessem ouvir, não tivessem ouvidos. Ou inversamente, se têm ouvidos não têm sons, e se têm olhos não há paisagem que se veja. (n. p.)

Ainda podemos observar em relação a escrita lidiana, o uso do elemento simbólico e do elemento mítico como recursos para a representação da realidade. Em relação a utilização do elemento simbólico na escrita de Lídia Jorge, Maria Lúcia Lepecki, ao analisar o romance *O Jardim sem Limites*, comenta a utilização que a narradora do referido romance faz do elemento simbólico para tecer o fio da história:

---

<sup>8</sup> Lídia Jorge. Prefácio. *Laços de Família*. Clarice Lispector. Lisboa: Afrontamento, 1990.

A narradora de Lídia Jorge sabe que não tem hipóteses de testemunhar sobre o seu mundo sem o auxílio da palavra, e sabe também, perfeitamente, quão perigosa a palavra é e quão capaz é de esconder em vez de mostrar, de perturbar em vez de esclarecer. Revisitando o *topos* da palavra *traíçoeira*, Lídia Jorge incursiona em campo simbólico interessantíssimo na nossa tradição: aquele onde a retórica — que é o próprio discurso verbal, como diz Paolo Valesio — se iguala, nos seus “perigos” e “mentiras,” ao feminino (LEPECKI, 1999, p. 121).

Uma ferramenta simbólica bastante utilizada por Lídia Jorge é a marcante atribuição de cores a objetos e personagens que fazem parte de suas narrativas. Este processo consciente é uma forma de completar o sentido destes elementos. Lídia Jorge considera que os objetos

Definem-se pela cor, que lhes imprime qualidades e, que sendo esta a sua natureza, é imperativo apresentá-los ao leitor, assinalados deste modo. A invocação da cor que confere aos objectos essência própria, alma, vida, faz parte dessa apresentação (JORGE *apud* QUELHAS, 2007, p. 63).

É como se através das cores Lídia Jorge “pintasse” uma sequência de telas onde a narrativa se constrói como num caleidoscópio multicolor, que seduz, encanta e aprisiona o leitor, como tantos animais e vegetais atraem as suas presas ou os seus parceiros na natureza. Não só na referida obra, mas em todo o conjunto textual produzido por Lídia Jorge, o símbolo, elemento associado ao “discurso armadilha” do feminino, se faz fortemente presente. O discurso feminino é como a “fala de *Eva*” quando esta já convicta das propostas da *Serpente* tenta seduzir *Adão*.

Além do discurso simbólico, a narrativa lidiana se constrói através de uma série de incursões no universo mítico e no âmbito da história. Como afirma Ana Maria Dantas Cunha de Miranda Oliveira

Também o barroquismo associado ao onírico e ao mito (muitas vezes mediado pela história), [...] ficam particularmente visíveis no texto de Lídia Jorge, Apesar de história e mito estarem presentes e entrelaçados, a grande interpelada é, no texto de Lídia Jorge, a história, que, contudo, permanece quase sempre muda, deixando que versões mais ou menos mitificadas ou tecidas por ideologias a representem (OLIVEIRA, 2008, p. 227).

Na referida entrevista a Vitor Quelhas, Lúcia Jorge fala do processo de “depuramento” da sua própria escrita, quando foi deixada de lado a característica barroca com a qual ela iniciou a sua carreira de escritora. Lúcia Jorge confirma esta “mudança de comportamento” quando ela sentiu “uma urgência incontida de falar da vida, do país e das mudanças que nele se operavam” (JORGE, *apud* QUELHAS, 2007, p. 64). A partir de então, mesmo com a perda da “magia das coisas” devido o registro das coisas “como elas são”, Lúcia Jorge enxerga nitidamente a eficácia na transmissão da mensagem que deseja transmitir a seu leitor, uma mensagem de inquietude em relação à estagnação que atravança o progresso de Portugal. Nada melhor do que a própria história para dar conta desta atividade de denúncia literária.

Apesar da presença marcante do elemento histórico, Lúcia Jorge “brinca” com o seu leitor ao inserir os universos do onírico e do mito em sua narrativa. A história existe e independe do que é dito sobre ela. O sonho e o mito como representantes da história lhe dão uma amplitude representativa, dando uma variedade de opções de leituras da história que conferem um alto grau de ludicidade e possibilidades interpretativas.

A própria Lúcia Jorge, ao descrever o seu processo de escrita, comenta a diferença entre a “narrativa do sonho” e a “construção intencional de uma ficção”. Para ela ambas as ações, *sonhar x ficcionar*, são praticamente a mesma coisa uma vez que “são dois mundos que se tocam. Há uma parte da vida que é sonhada e o próprio sonho é vida.” (JORGE, *apud* QUELHAS, 2007, p. 62). A fronteira entre estes dois elementos é uma linha quase que invisível. Lúcia Jorge afirma ainda que, no texto escrito, o que se assemelha ao sonho tem a sua coerência nos sentimentos, e não em fatos reais, e que no sonho, o que nos impressiona está ligado ao sensorial:

No meu processo criativo, [diz Lúcia Jorge] sinto que num primeiro momento reina o silêncio, a espontaneidade onírica, estando ausentes o espaço e o tempo convencionais. Ali, as relações entre objectos não são euclidianas, lógicas, Quando escrevo, o processo na sua primeira fase, tende a ser idêntico ao do sonho. Mas no segundo momento, que é o da organização lógica, o processo criativo é claramente menos sedutor e deslumbrante, pois requer método e intenso trabalho de oficina (JORGE, *apud* QUELHAS, 2007, p. 62).

Lídia Jorge aos poucos vai mostrando as etapas de sua produção, que vai desde a escrita “de forma caótica”, até o momento que o texto ganha formas e dimensão. Nestas etapas, a primeira se caracteriza pela escrita de ideias sem preocupação de ordem narrativa. A autora descreve esta etapa como “que um acto de criação, à semelhança do que acontece nos mitos primordiais, onde a ordem emerge do caos” (JORGE, *apud* QUELHAS, 2007, p. 62). A autora afirma que os “fragmentos” iniciais, como as imagens de um sonho, aos poucos vão sendo recolhidos e organizados, as cenas e eventos aos poucos vão sendo preenchidos por personagens, que vão se materializando, ganhando corpo e alma. A partir de então, Lídia Jorge acha que estes personagens já estão “prontos” para poder “falar, sentir, pensar, movimentar-se e fazer parte da aventura da narrativa” (JORGE, *apud* QUELHAS, 2007, p. 62).

Esta relação entre o sonho e a construção da narrativa ficcional no universo literário de Lídia Jorge é tão intenso que ela afirma que os tradutores das suas obras pedem que ela desenhe objetos e situações presentes em seus livros. Lídia Jorge reconhece a dificuldade em descrever tais objetos e situações porque os seus “objetos e situações ficcionados não possuem dimensão real, tangível e adaptam-se com dificuldade a ela” (JORGE, *apud* QUELHAS, 2007, p. 62). A forma como estes elementos surgem em seu campo de consciência possui muita semelhança com a matéria da qual se formam os sonhos: “nunca há muita luz, por vezes tudo se passa na penumbra, ou lusco-fusco, onde alguma coisa ganha brilho, destacando-se” (JORGE, *apud* QUELHAS, 2007, p. 62). A autora nos diz que em sua escrita, estabelecem-se relações entre as coisas, mas nunca nos ditames de uma realidade “tridimensional, previsível”.

Representar o *real*, atividade considerada “impossível” pelo caráter “indizível” da escrita feminina, principalmente num processo onde *sonho*, *ficção* e *história* se misturam é a tarefa literária de Lídia Jorge. Maria Lúcia Lepecki, ao comentar o caráter representativo no romance da escritora portuguesa, afirma que para ela a historicidade é o ponto de partida de onde o texto, através do “modo de pensar” das personagens vai se construindo. Segundo Maria Lúcia Lepecki, a realidade representada na narrativa lidiana se constrói pela inexpressabilidade do discurso:

Representar a realidade é, assim, a tópica onde mais claramente se vê a dimensão filosofante do romance de Lídia Jorge. Faz-se a

reflexão sistemática, aqui, por personificação e por historicização: isto é, o texto vai pensando enquanto conta a história ou, o que é ainda melhor, o próprio jeito de contar a história e de traçar as personagens é um jeito de pensar. Personificação e modos de representação aparecem nitidamente relacionados com a tópica da inexpressabilidade [...]. No livro de Lídia Jorge, as realidades são sempre expressáveis, embora não seja fácil expressá-las. Assinale-se que a confiança na expressabilidade sinaliza entendimento positivo das relações homem-mundo, enquanto a dificuldade no expressar aponta para a necessidade de trabalho consciente e árduo para conseguir dizer. (LEPECKI, 1999, p. 118).

É sob o signo desta difícil “indizibilidade” da escrita que Vitor Quelhas caracteriza a literatura lididana. Nas palavras do entrevistador o processo de escrita de Lídia Jorge é

Todo ele percorrido de sonho, tradição oral, mitos e simbologias sociais, mas também de rigor lógico, cogitações incômodas e irreverência diante da sua/nossa identidade cultural. Segredos de uma estrutura narrativa nem sempre bem compreendida, é certo, mas em que entram em diálogo, animados pela magia do literário, o discurso subtil da narradora e a voz e destino das suas personagens, que se desvelam como faces possíveis de nós próprios, leitores. (QUELHAS, 2007, p. 62).

A literatura é vista por Lídia Jorge como uma forma eficiente de resistência à mediocridade. A escrita é para a autora como um desafio que incomoda, mas que entre todas as manifestações artísticas é a única que possui uma espécie de “clarividência”, mesmo marcada pela “inexpressabilidade”, porque é a única que articula “verbalmente as suas relações com o real. É também mágica, porque além da lógica, abre caminhos não lógicos, não lineares, que apontam múltiplos e insuspeitos caminhos e destinos” (QUELHAS, 2007, p. 64).

Lídia Jorge vê a sua produção literária como algo que tem como função principal “inquietar o leitor”, e não “tranquilizá-lo”. Ela considera a escrita como algo que “deve desligar o que parece irremediavelmente ligado, desconstruir o que parece definitivamente construído, para que assim se possa tornar perceptível ao leitor a outra ligação mais profunda das coisas, à semelhança de um acto de conhecimento” (QUELHAS, 2007, p. 64).

É por isso que podemos falar, grosso modo, que a literatura produzida por Lídia Jorge, é uma literatura engajada e comprometida com o desenvolvimento de Portugal e com a condição da mulher nesta sociedade, que através da crítica da história e da sociedade, cativa cada vez mais leitores com o seu universo fascinante

em que história, ficção e fantástico se misturam, e que tem o seu valor maior a partir do momento em que o escritor descobre que ela “dá conta” de expressar a complexidade das relações humanas, como afirma a própria Lídia Jorge pelo fato dela, a literatura, existir

Para falar desses laços complexos, para os quais não há palavras. Se houvesse palavras, não precisávamos de escrever os livros, os livros servem para colocarmos em acção a complexidade dos sentimentos, das vozes e dos receios. O mundo das relações humanas é complexo e belo. Merece ser contemplado (JORGE *apud* CALAÇA, 2000, p. 13).

Esta complexidade que Lídia Jorge atribui às relações humanas também se encontra no *erotismo*. Este fenómeno cultural se faz presente na contística de Lídia Jorge e é uma nuance da sua produção literária que merece ser investigada uma vez que a questão histórico-política em seus contos e romances recebem mais atenção da comunidade científica.

Uma escritora que “prioriza” a ótica feminina sobre os principais eventos do seu tempo, questionando a posição em que a mulher se encontra neste contexto, certamente oferece *corpus* de estudo suficiente e interessante para estudo, uma vez que, como já vimos, o *erotismo* se faz presente em qualquer instância em que se encontra o ser humano.

### 3. O erotismo na literatura de Clarice Lispector e de Lídia Jorge

O *erotismo* é um fenômeno cultural que se “camufla” em todas as atividades que envolvem o ser humano, antes mesmo do seu nascimento e que lhes acompanha na morte e na posteridade. No universo das artes, o *erotismo* adquiriu mecanismos de “resistência”, assim como na natureza, adaptando-se para sobreviver.

Tema universal, no que diz respeito à época e ao lugar, o *fenômeno erótico* também se faz presente nas literaturas de Clarice Lispector e de Lídia Jorge, cada uma com suas particularidades, estilos e recursos literários, mas também apresentando pontos de convergência.

Os quatro textos escolhidos como *corpus* literário refletem, de uma maneira básica, a essência do *erotismo* na contística destas duas brilhantes escritoras.

#### 3.1 Entre cores e formas: simbologia erótica em *Tentação*

Em *Tentação*, conto publicado em *A Legião Estrangeira*, temos a história de uma *anônima garota carioca*, moradora do *Grajaú*, solitária, cuja existência angustiosa era marcada pela revolta involuntária de ser *ruiva* “em uma terra de morenos”. Em toda a sua existência ela nunca vira um único ser que lhe desse sentido à vida ou que lhe apresentasse algum fator em comum até a aparição de um *cão basset* também *ruivo*. Este “encontro cósmico” muda por completo a percepção que a *garotinha* tem do mundo, uma vez que ela estava diante da única coisa que fora destinada a ser sua, mas que por motivos maiores, infelizmente não o poderia ser.

O pequeno resumo que fazemos do conto em análise aponta diretamente para um dos conceitos mais discutidos na literatura produzida em torno da psicanálise – o desejo – elemento que se faz intensamente presente em tudo aquilo que motiva e que sustenta o impulso erótico. Como veremos adiante, o desejo de ser a dona do *cão basset ruivo* é o dado em que se sustenta toda a revelação

epifânica nesta narrativa. Sobre o “desejo de ser” Fayga Ostrower faz uma aproximação entre este e os fundamentos da física moderna. Ela nos diz que aquele, assim como esta,

Em suas buscas de estruturas fundamentais do universo, penetrando e ultrapassando as estruturas de átomos, partículas subatômicas, ondas e campos de energia, chega a um estado ulterior tão abstrato, mas ao mesmo tempo tão concreto, como a inquietude da matéria – mas, em tudo o que percebemos, nós a descobrimos através das múltiplas formas de sua concretização e seu desenvolvimento (OSTROWER, 1990, p. 481).

Marilena Chauí nos diz que “o laço que prende o desejo à ausência tornou-se gradualmente a definição do próprio desejo [...] encontramos *desiderium* como amor do que falta” (CHAUÍ, 1990, p. 24).

A psicanálise, contrariando o pensamento ético de Aristóteles, prega a inexistência de um “Bem Supremo”, já que o sujeito é construído pelo que lhe falta, ou mais ainda: pelo que nunca esteve presente, como podemos ver na leitura de Denise Maurano Mello:

O objeto que poderia completar o sujeito, trazendo-lhe a satisfação total de seu desejo, é um objeto proibido. Em seu lugar resta um furo, designado como a Coisa freudiana. [...] A Coisa é inominável, está fora dos significantes; entretanto, todo o aparelho psíquico tende a buscá-la (FREUD *apud* MELLO, 1995, p. 13).

A impossibilidade da realização do desejo da *garota ruiva* em ter para si o seu objeto de desejo ilustra visivelmente a afirmação anterior, que numa observação feita por Lacan também pode ser exemplificada pela observação de um “vaso”, o qual representa o vazio através das paredes que delimitam o seu orifício central. A impossibilidade de satisfação do desejo da personagem é o que a torna “consciente” de si mesma: um invólucro oco, um vaso de sólidas paredes preenchidas de “nada”.

Marilena Chauí aponta que quando Sigmund Freud elabora a sua teoria sobre o desejo, a partir da observação dos sonhos, estabelece um paralelo entre desejo e memória, uma vez que o primeiro realiza-se pela reprodução alucinatória de antigas percepções sobre as atuais, substituindo precariamente o que nos traz satisfação, afirmando que “o desejo é a busca indefinidamente repetida dessa perda que não cessa de ser presentificada por outros objetos” (CHAUÍ, 1990, p. 25). Em *Tentação*,

como veremos mais adiante, a sensação de vazio e de incompletude do ser que corrói a alma da personagem da *garota ruiva* pode ser suprida pela posse da sua metade/substituto, a personagem do *cão basset*.

No que toca ao texto, comecemos pelo título. A escolha nada inocente do sintagma 'tentação' para intitular a narrativa já nos direciona, de imediato, à esfera do desvio, da subversão e da satisfação dos desejos, como podemos perceber na perspectiva etimológica que tal vocábulo nos traz: "Tentação – s. f. Prova, estímulo, aliciamento para o pecado, para a prática de um acto qualquer em que a consciência entra em jogo. Lat. cristão *tentationem*." (BUENO, 1968, p. 3935). Como o sexo é um dos maiores, ou quem sabe o maior, dos tabus cristalizados no processo de formação da cultura judaico cristã, certamente, uma narrativa cujo título é *Tentação* provoca no processo de recepção do texto pelo leitor expectativas que contenham alguma conotação de natureza erótica.

Avançando para a leitura do texto, podemos perceber que um dos fatores interessantes da narrativa em *Tentação* é a *sugestão erótica*, que simbolicamente remete ao *ato sexual* – não entre as personagens, mas pelo significado que elas possuem ou representam –, com a qual Clarice Lispector compõe o cenário em que a trama se desenvolve. Cores, objetos, formas, clima, tudo isto nos sugere uma atmosfera *erótica* e envolvente.

O desejo, a vontade de possuir algo, sensação que permeia toda a narrativa e que simbolicamente representa uma relação carnal em *Tentação*, é apontada por Vilma Arêas como um traço de animalidade das personagens clariceanas e que age como um princípio desorganizador. A crítica considera que na obra de Clarice Lispector

O desejo pertence aos animais, pois eles não possuem "raciocínio, lógica, compreensão" e significam "o outro lado da vida"; embora real, este outro lado ameaçaria de perda "a linguagem comum". Portanto, a promessa de morte (que como a vida opõe-se à mera sobrevivência), a promessa da violência e da transformação resolve-se mantendo em equilíbrio "o mesmo lado da vida" (ARÊAS, 2005, p. 50-51).

A fala de Arêas se direciona para o princípio do *erotismo* como um impulso cíclico em que vida e morte se equilibram, e o traço de animalidade se traduz como a tentativa desesperada de superar a morte através da satisfação plena dos instintos, sem preocupar-se com as convenções limitantes da cultura.

Uma vez que estamos a falar de uma tendência que dialoga com um princípio antropomorfizador e seu inverso, um retorno ao caráter bestial, importa tratar da questão das relações de zoofilia numa perspectiva teórico/clínica. Oswaldo M. Rodrigues Jr. afirma que tal tipo de relação que

Já foi denominada bestialidade, engloba o prazer sexual obtido através de contato com animais de qualquer espécie. Esse contato pode ser apenas de carícias, ou pode ser genital, concluído com a cópula, com penetração pelo animal ou no animal (RODRIGUES JR., 1995, p. 75).

O simples ato de acariciar um animal ou escovar-lhe os pêlos, por exemplo, pode ser de natureza zoofílica uma vez que se envolve prazer nestas ações, porque “esse prazer pode ser entendido como próximo ao prazer sexual, pois também é afetivo e envolve carinho entre o animal e seu dono” (RODRIGUES JR., 1995, p. 75). As personagens em momento algum mantêm contato físico, se bem que Oswaldo M. Rodrigues Jr. chama a atenção para o fato de pessoas que sentem prazer ao ver animais fazerem sexo.

Podemos afirmar que o ‘prazer’ de natureza zoofílica presente no conto se dá no contato visual entre as duas personagens principais, o *cão* e a *menina ruiva*. A relação entre a *garota* e o *cão basset* se dá de maneira *platônica*, como no *erotismo dos corações* discutido por Georges Bataille. Apesar do “interesse mútuo” manifestado pela dupla, que textualmente aponta para uma relação zoofílica de natureza não sexual, o ponto de discussão em torno do texto que suscita uma observação mais atenta é o *ambiente erótico* sugerido simbolicamente por Clarice Lispector.

O elemento simbólico principal é a figura do *cão*. Pela sua *disposição<sup>9</sup> espacial* alongada e fálica, o *cão* representa o órgão sexual masculino:

Os bambaras o comparam ao pênis, e por eufemismo, empregam justamente a palavra *cão* para designá-lo. Segundo Zahan, essa associação proviria da analogia que estabelecem entre a *cólera* do pênis – a ereção – diante da vulva, e o latido do *cão* perante o estranho; poderia provir, também, *da voracidade sexual do homem*,

---

<sup>9</sup> De acordo com Emilio Mira y Lopez a disposição espacial de um objeto pode estar simbolicamente relacionada a um outro elemento, uma vez que já vimos que uma das funções do símbolo é a do substituto: “Todos os objetos longos (bastões, troncos, guarda-chuvas, que, abrindo-se, lembra a ereção, bananas, etc.), são representações do órgão genital masculino. Outro símbolo freqüente e menos compreensível do mesmo, nos é dado pela lima de unhas (talvez por sua ação de fricção)” (MIRA Y LOPEZ, 1960, p. 46).

*cuja avidez nesse terreno só tem como equivalente a fome canina* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 178).

Na escrita clariceana, as personagens, os animais e objetos antropomorfizados não executam apenas as suas funções de indivíduos ou coisas. É notável como em suas narrativas temos dezenas e mais dezenas de personagens anônimas. Sant'Anna afirma que “despersonificados, esses elementos dizem mais amplamente do modo como a simbologia desenha seu *spectrum*” (SANT'ANNA, 1973, p. 200).

A presença de animais na obra de Clarice Lispector e o caráter *antropomorfizador* de sua escrita são discutidos e analisados por inúmeros estudiosos de sua obra. Sant'Anna afirma que os bichos encontrados no universo literário clariceano

São a denominação genérica para toda sorte de insetos, aves e animais que infestam sua simbologia [...] A identidade entre homem e animal, como variante do dualismo Eu x Outro aparece implícita e explicitamente em praticamente todos os seus trabalhos, e até mesmo naqueles onde ela não se refere diretamente aos bichos (SANT'ANNA, 1973, p. 195).

O autor também aponta que o que ocorre nesta relação *homem-animal* é o fato de eles estarem “um e outro se complementando e servindo de se espelhar e de se identificar” (SANT'ANNA, 1973, p. 202), assim como na relação “Eu x Outro” apontada pelo mesmo na obra de Clarice Lispector. Devemos lembrar que a busca pela “completude do ser” é o ponto de partida para o mito fundador do *impulso erótico* no *Banquete*. Isto não ocorre apenas com os animais, mas também com os objetos. O mesmo autor nos mostra que nos contos clariceanos

Uma insistente dialética de sujeitos e objetos se monta em todas as suas narrativas, ora o sujeito vertido, ora o objeto convertido em sujeito. Essa identidade é parte da ocorrência epifânica quando o indivíduo se põe ao nível das coisas, animais e dos outros homens. Animais e plantas se antropomorfizam num relacionamento onde os elementos perdem suas características minerais e vegetais e se convertem num outro Eu e num outro “Tu” (SANT'ANNA, 1973, p. 196).

Em *Tentação* a personagem do *cão basset* é humanizada e elevada à condição de sujeito sob o efeito da epifania, ganhando uma perspectiva que verticalmente se desprende da sua simplificada natureza biológica de animal.

O texto se inicia com uma rápida descrição do estado angustiante em que a *menina ruiva* se encontra: “Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva. Na rua vazia as pedras vibravam de calor - a cabeça da menina flamejava. Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava” (LISPECTOR, 1989, p. 59). Tudo ao redor da personagem “conspira” para que a sua “revolta involuntária” contra um mundo solitário, apático e insosso seja uma constante, dada a nitidez com que ela apenas “suportava” o seu cotidiano:

Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. E como se não bastasse seu olhar submisso e paciente, o soluço a interrompia de momento a momento, abalando o queixo que se apoiava conformado na mão. Que fazer de uma menina ruiva com soluço? (LISPECTOR, 1989, p. 59).

Até então, a sensação que se encontra no coração da personagem é de uma falsa conformidade em relação a estaticidade do mundo em que vivia, abalado apenas pelo sacolejar dos soluços.

De acordo com a ideia apresentada neste trabalho, de que o conto clariceano apresenta uma estrutura que remete às etapas do *ato sexual*, podemos dizer que a narradora vai, lentamente, se aproximando do leitor, tocando-o timidamente com informações superficiais – mas não por isso irrelevantes – que futuramente serão a “chave” para a compreensão do enredo.

O calor insuportável, aliado ao “rubor flamejante” dos cabelos da *garota ruiva*, remetem a um dos *símbolos eróticos* utilizados na composição do cenário de fundo em que a narrativa se desenvolve – o *fogo*. O *fogo*, elemento obtido primitivamente através da *fricção*, apontada como simbolismo do *ato sexual*, está ligado à cópula. Este aspecto sexual, primitivo e amoroso do *fogo*, remete profundamente à lembrança do *ato sexual*. Assim como o *fogo* está fortemente ligado ao simbolismo positivo do *cão* e do *ato sexual*, também está ligado ao seu lado demoníaco, pois o mesmo elemento que dá a vida, também é capaz de destruir:

O aspecto destruidor implica também, evidentemente, um lado negativo; e o *domínio do fogo* é igualmente uma função diabólica. A propósito da forja, deve-se observar que seu fogo é a um só tempo celeste e subterrâneo instrumento de demiurgo e de demônio. A queda de nível é representada por Lúcifer, *portador da luz* celeste, no momento em que é precipitado nas chamas do inferno: fogo que

queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 441).

Diga-se de passagem, que a vida da *garota ruiva* do conto *Tentação* nunca mais seria a mesma depois de ter sido “consumida” pelo fogo do desejo “tentador” de “possuir e ser possuída” pelo *lindo e miserável cão basset ruivo*.

O *vermelho*, cor que aproxima e identifica as personagens principais em *Tentação*, assim como o símbolo do *cão*, possui um caráter ambivalente:

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando como um sol, seu brilho sobre todas as coisas [...] O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 944).

Existe uma forte ligação entre o *vermelho*, no seu aspecto diurno com o *impulso erótico*. Por outro lado, há uma interessante relação antagônica existente dentro da própria simbólica do *vermelho diurno*. Os autores supramencionados falam da questão da *lâmpada vermelha* dos prostíbulos, lugares que convidam, mas se observarmos a época na qual tal objeto fora instituído percebemos que “esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 944). Sendo assim, o aspecto bélico, outra simbologia atribuída à cor em discussão, sintoniza perfeitamente com o espaço onde o *vermelho* aparece como “o lugar da batalha – ou da dialética – entre céu e inferno, fogo ctônico e fogo uraniano. Orgiástico e liberador, é a cor de Dionísio” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 945). A própria cor atribuída às personagens do conto traz em si o aspecto “convidativo” e “conflitante” que o texto traz.

A narradora, então, se apresenta como espectadora do evento fantástico que futuramente aconteceria: “Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento. Na rua deserta nenhum sinal de bonde” (LISPECTOR, 1989, p.59). Após se mostrar como elemento observador a narradora retoma a sua história, entrando aos poucos na intimidade da *garotinha*.

A anônima personagem, cuja infância foi marcada pela solidão de ser “diferente” das demais pessoas a seu redor, acaba por se destacar por seu atributo

físico mais “indesejável” – a cor dos cabelos: “Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária. Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher?” (LISPECTOR, 1989, p. 59). A cor *ruiva*, assim como o *vermelho*, possuem uma série de significados que atinam para o universo do *erotismo*, principalmente no que diz respeito ao seu aspecto destrutivo. A cor dos pêlos das personagens centrais deste conto, que também é a mesma cor dos cabelos de *Ruth Algrave*, personagem central do segundo conto clariceano discutido neste trabalho, tem uma simbologia que nos leva ao lado mais infernal desta variação que a cor *vermelha* possui:

O ruivo é uma cor que se situa entre o vermelho e o ocre: um vermelho-terra. Ele lembra o fogo, a chama, daí a expressão *roux ardent* (ruivo “ardente”). Mas em vez de representar o fogo límpido do amor celeste (o vermelho), ele caracteriza o fogo impuro, que queima sob a terra, o fogo do Inferno; é uma cor ctoniana (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 792).

Outra expressão que combina com este aspecto demoníaco e tentador, relativo à cor *rubra*, é o mito moderno da *femme fatale*. Na cultura ocidental, o ruivo marcou personagens míticas e históricas, como Judas, de quem se dizia ter os cabelos ruivos.

A *menina ruiva* continua no seu cotidiano inerte, tendo como única “companheira” uma *velha bolsa*, elemento que pode ser traduzido pelo vazio e pela solidão em que sua alma se encontra:

Por enquanto ela estava sentada num degrau faiscante da porta, às duas horas. O que a salvava era uma bolsa velha de senhora, com alça partida. Segurava-a com um amor conjugal já habituado, apertando-a contra os joelhos (LISPECTOR, 1989, p. 59).

A expressão temporal que inicia a citação acima indica que em breve algo de inusitado irá “movimentar” a ação. Clarice Lispector utiliza a expressão “amor conjugal habituado” para representar o desgaste que o cotidiano produz no casamento, algumas vezes produzindo paralisia e angústia na vida das pessoas. A *garota ruiva*, enquanto ainda estava sentada na porta “à espera de um milagre”, segurava em suas mãos uma *bolsa velha de alça partida*. Por que uma *bolsa* – objeto que comporta outros objetos em seu interior – ao invés de uma boneca, um livro, ou qualquer outro brinquedo, já que se tratava de uma criança? Não se pode

deixar de lado o papel simbólico que alguns objetos podem assumir na literatura. Mira Y Lopez afirma que

Os estojos, caixas, estufas, correspondem ao corpo feminino, como também as cavernas, barcos e tôda sorte de recipientes. As habitações são quase sempre, no sonho, mulheres (e a descrição de suas entradas e saídas confirma esta interpretação)” (MIRA Y LOPEZ, 1960, p. 46).

Podemos entender, portanto, que a *bolsa* representa um corpo feminino à espera de algo que lhe preenchesse – como um *cão basset* semelhante ao falo masculino – para que a simbologia do *ato sexual* fosse completada.

O estado de monotonia em que a narrativa se encontra é quebrado pelo surgimento da outra personagem-chave do conto – o *cão basset*:

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo. Lá vinha ele trotando, à frente da sua dona, arrastando o seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro. (LISPECTOR, 1989, p. 59).

A sensação de solidão e incompletude que esmagava o coração da *menina ruiva* se dissolve com esta nova possibilidade. A partir de então, o *erotismo* começa a se materializar, já que a narradora lhe atribui valores como *outra metade*, *lindo* e *doce*, *miserável* e *fatal*, observa seu comprimento, todos elementos constituintes da *natureza erótica*. Nestes percebemos, respectivamente, a ideia de completude e continuidade vistas no *outro*; a força estética da beleza; e a atmosfera mórbida que acompanham o *erotismo*.

O aparecimento do *cão basset* e o movimento conflitivo que a sua presença desencadeiam, dão início a uma nova etapa da natureza sexual atribuída à estrutura da narrativa clariceana. O surgimento do “conflito” e o aumento da tensão são, como já vimos, etapas em que a materialidade do “corpo do texto”, assim como no *ato sexual*, é “invadida” pela “introdução” do insólito, traduzido pela visão da *personagem canina*.

A inserção da *personagem canina* traz consigo uma vasta gama de significados. O *cão* apresenta uma carga de interpretações bastante variada, mas fica evidente a sua ligação com o *erotismo* e com o *ato sexual*. Em várias culturas a

figura do *cão* está associada à função de *psicopompo* e à do *herói pirogenético* que traz aos humanos a centelha de vida ou a técnica de produção do *fogo*. São inúmeras lendas e mitos de povos de diversas culturas que ilustram os diversos aspectos que este símbolo possui como a humanidade ser fruto da relação entre uma mulher e um *cão*, ou que o *fogo* tenha sido roubado dos deuses e entregue aos mortais por um canino, ou até mesmo que a mulher passou a dominar as técnicas de produção do *fogo* através da ajuda de um *cão*. O conhecimento que este animal possui em relação ao além e ao mundo dos homens

Faz com que o *cão* seja muitas vezes apresentado como herói civilizador, na maioria das vezes senhor ou conquistador do fogo e igualmente como ancestral mítico, o que enriquece seu simbolismo de uma significação sexual (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 178).

Por ser *psicopompo*, o *cão* abre portas para novas experiências com a sua aparição. A partir de então, o frenesi epifânico é previamente anunciado: “A menina abriu os olhos pasmados. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam” (LISPECTOR, 1989, p. 59). Este pequeno “momento de eternidade” que duraria apenas alguns instantes é suficiente para mudar todo o ritmo da narrativa. A imagem do *cão* estacionado em frente à *menina* com a língua vibrante como a de uma *serpente*, é como uma reminiscência do episódio edênico, daí, provavelmente se extraia a essência mais pura da palavra que dá título ao conto – *Tentação*.

A isto se associa o uso do termo *cão* como sinônimo de “demônio” na língua portuguesa falada no Brasil, relacionando-o aos “cães infernais” encontrados nas mais diversas mitologias, como é o caso do *Cérbero* das mitologias grega e romana ou *Garm* da mitologia germânica, os quais guardavam as portas do *Reino de Hades* e do *Niflheim*, respectivamente.

A *tentação* a qual a *menina ruiva* é submetida invoca a face negativa do símbolo canino. A face “noturna” apresentada pelo símbolo do *cão* está mais arraigada nas sociedades muçulmanas que o consideram a mais impura das criaturas. Para o Islã, o *cão* é um devorador de cadáveres, símbolo da gula, da avidez e apego material. No Tibete este símbolo também conota negatividade, representando o apetite sensual, a sexualidade e, ao mesmo tempo, o ciúme:

“Aquele que vive como um cão, ensina o Buda, *por ocasião da dissolução* do corpo, após a morte, irá juntar-se aos cães” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 180).

A *relação erótica* entre a *menina* e o *cão*, ambos *ruivos*, se dá num ambiente extremamente platônico, já que o contato entre eles não se dá no espaço da matéria: “Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria” (LISPECTOR, 1989, p. 59). Neste trecho, a narradora direciona seu discurso para o *erotismo dos corações*, dada não apenas a necessidade de posse do objeto desejado, como também pela idéia de completude e de continuidade que seria proporcionada às duas personagens. A posse do *cão basset* pela *menina* representa a satisfação máxima que esta forma de *erotismo* pode atingir.

O abalo psíquico trazido pelo intensidade da epifania destrói a noção de *temporalidade* confundindo a *garota ruiva*, que por um instante, no sacudir de um soluço, se questiona sobre a duração daquele encontro surpreendente, mas seu *sentimento erótico* de fusão com sua outra metade é maior que a força do tempo: “Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo” (LISPECTOR, 1989, p. 59).

Ainda em meio à avalanche psíquica advinda da epifania, a narradora, na condição de expectadora, expressa sua curiosidade em relação ao pequeno *big-bang erótico* que explodia a sua frente:

Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se, com urgência, com encabulamento, surpreendidos (LISPECTOR, 1989, p. 59).

O trecho supracitado, caso lido isoladamente do restante do conto, remonta ao encontro entre dois seres que silenciosamente se desejam, mas não ao desejo expresso na estrutura *real* da narrativa. Se não houvesse nenhuma menção ao fato de que os indivíduos envolvidos nesta relação fossem uma *menina* e um *cachorro*, a materialidade do *erotismo dos corpos* seria evidente na fala da narradora. Estruturalmente, o frenesi epifânico, como pode ser visto no trecho

supramencionado, é o momento do “orgasmo textual”, no qual a vertigem psíquica iluminada pela visão do *cão basset* atinge seu ponto máximo.

As relações intersubjetivas, como o amor, o ódio, etc., são, para Marilena Chauí, dependentes da existência de uma outra subjetividade (o *outro*), já que “não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro” (CHAUÍ, 1990, p. 25). À *menina ruiva* não interessa apenas o fato de desejar o *cão basset* para si. A necessidade de ser desejada por ele é a energia que motiva o desejo da menina.

Mais uma vez podemos recorrer a um dos símbolos utilizados por Clarice Lispector para representar a força do desejo que movia a efêmera, porém eterna, união das personagens do conto: *o fogo*. Marilena Chauí afirma que

Aquilo que a modernidade chama de desejo – desejar o desejo do outro – o mundo encantado traduzia num símbolo: o fogo, *que converte em amante a coisa amada, o mais ativo de todos os elementos porque tem o poder de converter todos os outros, simples ou complexos, nele mesmo*<sup>10</sup> (CHAUÍ, 1990, p. 25).

As chamadas do desejo de ser desejado pelo outro aproximava, mesmo que por alguns instantes as duas personagens, completando-lhes as lacunas de uma existência irremediavelmente insuportável.

Em meio a tantos elementos que se destacam durante o “grande encontro” as duas únicas coisas que interessavam, ou que chamavam a atenção, como num grande *close* cinematográfico são a *menina ruiva* e o *cão basset*. O desejo de juntos se tornarem *um único indivíduo* lhes provoca uma sensação como se eles houvessem se expandido até os limites mais recônditos do universo:

No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos - lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes do Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam (LISPECTOR, 1989, p. 59).

---

<sup>10</sup> *Ética a Nicômaco*, VII, 15, 1154<sup>a</sup> 30-1.

Como que unidos por um fino e delicado fio, a narradora anuncia a fragilidade com que a possibilidade daquele sonho certamente se romperia, violentamente, pela extremidade do anseio que os atraía um para o outro. Mais uma vez a intensidade da paixão que anuncia o *erotismo dos corações* se faz presente no discurso da narradora, visto o desejo de propriedade, completude e continuidade do ser que a imagem do objeto amado representa.

Uma adversativa, todavia, anuncia e justifica o fim daquele encontro: “Mas ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada” (LISPECTOR, 1989, p. 59). Ela era apenas uma *menina*, cuja infância havia sido temporariamente *erotizada* pela visão da peça que completaria o seu *puzzle existencial*. Ele era apenas um *cão*, aprisionado a sua natureza, ao seu instinto de animal e a sua verdadeira dona.

Esgotado o momento máximo da narrativa, ambas personagens, o *cão* e a *menina*, precisavam retornar à realidade que lhes aguardava, de braços abertos, lhes mostrando a impossibilidade da relação desejada: “A dona esperava impaciente sob o guarda-sol. O *basset* ruivo afinal despregou-se da menina e saiu sonâmbulo. Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam” (LISPECTOR, 1989, p. 60). O “acontecimento nas mãos” da *garota* ao qual a narradora se refere é a “ferida nos olhos” atribuída ao efeito que a epifania provoca nas personagens clariceanas. A simples visão de um *cão* extravasa o caráter prosaico em que a personagem da *garota ruiva* se insere no texto, empurrando-a numa experiência de iluminação da consciência da realidade ao seu redor. Sua vida nunca mais seria a mesma depois desta revelação.

A “separação” dos seres que se pedem mutuamente é um momento triste, traduzido no desalento da *menina*, que ao encontrar o seu “par”, teve o coração iluminado pela esperança de completar-se e de livrar-se dos grilhões da solidão e da inércia do cotidiano, bruscamente re-escurecido pela realidade que os aprisionava: “Acompanhou-o com olhos pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina” (LISPECTOR, 1989, p. 60). A visão do *basset ruivo* foi como a miragem de um oásis que desaparece nas areias quentes do deserto.

A atitude do *cão basset* na última linha do conto ironicamente representa o comportamento masculino de um sedutor que após obter todo o prazer que deseja

de uma mulher a abandona com frieza: “Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás” (LISPECTOR, 1989, p. 60). É apenas um pequeno período, mas encerra em si a face dolorosa do *amor*, como também encerra a ação sexual atribuída estruturalmente ao conto clariceano, como no momento da “depressão pós ato”.

O *erotismo* em *Tentação* mostra a sua face mais perversa. Na esfera mais material deste fenômeno – o *erotismo dos corpos* – ele é apenas simbolicamente sugerido pelos elementos que compõem a cena em que a narrativa se desenvolve. A impossibilidade de a *menina* e o *basset* pertencerem um ao outro comprovam que no domínio do *coração* o *fenômeno erótico* mostra o seu lado avassalador, cuja única solução é o conformismo com o estado de descontinuidade que a certeza da morte nos traz.

### 3.2 Da pudicícia à perversão: o erotismo em *Miss Algrave*

Em *Miss Algrave*, conto publicado no polêmico *A Via Crucis do Corpo* em 1974, entramos na intimidade da pudica e incorruptível *Ruth Algrave*. Na opinião de Lindomar C. de Lacerda Lima o contraste dos temas abordados em *A Via Crucis do Corpo* com o próprio posicionamento de Clarice Lispector, tanto socialmente, quanto no contexto geral de sua produção artística, por ser uma mulher

Preocupada com questões de decoro, que leva uma vida de sociabilidade moderada e afeições cuidadosamente conduzidas –, e os muitos eus que ela cria, personagens ligeiramente grotescos ou francamente indecorosos, que buscam sexo por amor, lascívia, ódio ou dinheiro? (LIMA, [s.d.], p. 02).

É o que garante a polemicidade em torno do referido conjunto de contos, principalmente pelos temas abordados nos textos que o compõem:

As ficcionais presentes em *A via crucis do corpo* põem em cena tramas de adultério, homossexualidade, bissexualidade, o desejo

sexual de solteironas e mulheres de idade, e uma freira e de um padre, bem como sobre os crimes sexuais (estupro e assassinato motivado por ciúmes), e venda do sexo (prostituição, o caso de uma mulher idosa que sustenta o amante juvenzinho) (LIMA, [s.d.], p. 02).

No conjunto de narrativas em que o conto em estudo se encontra,

Lispector mostra um júbilo semelhante ao abraçar as simplicidades estereotípicas e a rudeza sensacional desse estilo narrativo muito diferente, zombando nesse momento de suas realizações literárias mais sutis e elaboradas. As diversas variáveis das equações que envolvem o corpo (prazer, desejo, gozo, plenitude, falta, vida, morte), compõem, em A via crucis do corpo, arranjos que possuem duas dimensões básicas. Uma delas, especificamente política, vincula o uso do erotismo a um projeto de conquista da liberdade sexual feminina situado historicamente nas décadas de sessenta e setenta (LIMA, [s.d.], p. 03).

A personagem principal do conto, cuja formação protestante lhe confere uma extrema austeridade e repúdio ao que considera pecado, “iluminada” pelo contato sexual com um *extraterrestre* – o *saturniano Ixtlan* –, libera a fúria da sua sexualidade reprimida, se entregando aos prazeres que a carne pode lhe oferecer.

Ao contrário do conto *Tentação*, temos em *Miss Algrave* uma narrativa onde o *ato sexual* se consuma materialmente, mesmo sabendo que um dos sujeitos envolvidos nesta relação é um extraterrestre. Um fator que chama a atenção neste texto, assim como em *Tentação*, é o aspecto simbólico envolvido no discurso clariceano no desenrolar da narrativa. Além de referências explícitas à prática do sexo entre as personagens, temos uma série de elementos cuja simbólica está diretamente ligada ao *ato sexual* e ao *universo erótico*.

O narrador em *Miss Algrave* inicia o seu discurso falando da rotina da personagem principal, *Ruth Algrave*, do local onde a narrativa se desenvolve e de um acontecimento misterioso que traria instabilidade a seu imutável dia-a-dia:

Ela era sujeita a julgamento. Por isso não contou nada a ninguém. Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade. Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade. Seu dia, sexta-feira, fora igual aos outros. Só aconteceu no sábado de noite (LISPECTOR, 1974, p. 15).

Um aspecto que chama a atenção em *Miss Algrave* é a presença do elemento geográfico especificamente determinado, uma vez que nos textos de Clarice Lispector a determinação geográfica é pouco ressaltada. A história se passa em Londres, cidade conhecida pelo *fog*, que confere à capital inglesa a qualidade de cidade fantasmagórica e obscura. A presença deste elemento, o *nevoeiro*, não é enfatizada textualmente, mas a sua relação com o inusitado, com o surpreendente faz com que ele seja.

Este símbolo também se faz presente na pintura japonesa, na qual são muitas vezes representados nevoeiros horizontais ou verticais (*kasumi*) que “significam uma perturbação no desenrolar da narrativa, uma transição no tempo, uma passagem mais fantástica ou maravilhosa” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 634). Com certeza uma relação entre uma terráquea e um alienígena está carregada de fantasia e ficção. Outro elemento que o *fog* traz na sua simbólica, é a questão das revelações que o acompanham. A natureza reveladora deste símbolo pode ser vista em um trecho do *Êxodo* onde *Javé* se dirige a *Moisés* em tais termos: “Eis que virei a ti na escuridão de uma nuvem [...] para que... o povo creia sempre em ti<sup>11</sup>”. Talvez seja um tanto mais do que simples coincidência num conto presente num livro intitulado *A via crucis do corpo* um elemento que remeta a um fato bíblico.

O narrador passa então a caracterizar a personagem *Ruth Algrave* tanto em seus atributos físicos quanto em sua personalidade. *Ruth*, uma jovem *ruiva*, virgem, filha de pastor protestante irlandês, vivia sozinha numa cobertura no Soho. O nome *Ruth* ou *Rute* tem um forte significado no universo bíblico, uma vez que *Rute* é a bisavó do *Rei Davi*, símbolo de justiça, obediência a Deus e amor a seu povo. A *Rute* que povoa as Escrituras Sagradas é uma mulher forte e comprometida com a causa dos mais pobres. Ao ficar viúva, *Rute* em vez de voltar para seu país e para o convívio de seus familiares, já que sua origem era moabita, acompanha a sogra *Noemi* para que se apliquem sobre ela as leis do *resgate* e do *levirato*<sup>12</sup>, casando-se com *Booz*, um membro do clã do qual sua sogra fazia parte. Aconselhada por *Noemi*, *Rute* tenta seduzir *Booz*, que vê no gesto da estrangeira um ato de amor, mas mesmo assim não a desposa de imediato. Pelas leis vigentes na sociedade da

---

<sup>11</sup> Êxodo 19, 9.

<sup>12</sup> Trata-se do dever que se tem em socorrer o parente em situação difícil. No *resgate*, o parente próximo deve impedir a alienação do patrimônio da família (4,4; cf. Lv 25, 23-25). Segundo o *levirato* o irmão do falecido é obrigado a desposar a viúva, a fim de perpetuar a descendência e o nome do irmão morto (4,5; cf. Dt 25, 5-10).

época, *Booz* recusa a oferta de *Ruth*, uma vez que um outro parente tem prioridade sobre o *resgate*. Como o *resgate* de *Ruth* por outro parente atrapalharia a descendência, o direito ao *resgate* coube a *Booz*.

*Ruth Algrave* passou a sua vida inteira afastando seu corpo e sua mente de ações pecaminosas. Uma lembrança da infância, uma simples brincadeira, mesmo passados muitos anos, ainda lhe atormentava a mente:

Quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era (LISPECTOR, 1974, p.15).

Tudo que apelasse para o universo sexual lhe era ofensivo e indigno. Odiava os *pubs* e as prostitutas que circulavam pela *Picadilly Circle*, com a sua “indecente” estátua de *Eros*: “Quando passava pelo *Picadilly Circle* e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. E aquela estátua de *Eros*, ali, indecente” (LISPECTOR, 1974, p. 16). A abdição à *carne*, tanto no sentido alimentar – *Ruth Algrave* considerava comer carne um grande pecado. – quanto na conotação sexual, da qual *Ruth* era adepta, funciona como um repúdio da personagem ao sexo, e a indecente visão da estátua do deus do amor comprova o afastamento e a resistência de *Ruth* em relação à materialidade do *erotismo dos corpos*.

A recusa ao corpo também pode ser observada em outros momentos da narrativa como na menção feita ao *banho* semanal, no qual *Ruth Algrave* sempre se encontrava de calcinha e sutiã “para não ver o seu corpo nu” (LISPECTOR, 1974, p. 17); ou nas idas ao *Hyde Park*, local onde ia sentar-se na grama para ler a Bíblia, onde procurava “não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha” (LISPECTOR, 1974, p. 17).

Tudo para a pudica personagem estava absurdamente repleto de indecência. *Ruth Algrave* não possuía televisão porque além de ser cara

Não queria ficar vendo as imoralidades que apareciam na televisão. Na televisão de Mrs. Cabot [sua única amiga] vira um homem beijando uma mulher na boca. E isso sem falar no perigo da transmissão de micróbios (LISPECTOR, 1974, p. 18).

Até mesmo a sexualidade dos animais incomodava a virtuosa *Miss Algrave*. Em um dos seus passeios, a visão da cópula entre cães lhe perturba os sentidos:

A falta de vergonha estava no ar. Até já vira um cachorro com uma cadela. Ficou impressionada. Mas se assim Deus queria, que então assim fosse. Mas ninguém a tocara jamais, pensou. Ficava curtindo a solidão (LISPECTOR, 1974, p. 19).

Classificava também como indecente o arrulhar dos pombos, que mesmo “enviados por Deus”, “era meio imoral o arrulho deles, embora menos do que ver mulher quase nua na televisão” (LISPECTOR, 1974, p. 19). A visão do sexo, ou até mesmo simplesmente da nudez, para *Ruth Algrave* é algo bestial, indecoroso e repugnante. No trecho supracitado é como se ela “rebaixasse” as relações sexuais humanas à irracionalidade dos animais, o que reforça o seu desejo em continuar “intacta”, negando a existência do seu próprio corpo.

Mais uma vez *Ruth Algrave* vai de encontro ao *impulso erótico*, lamentando a dependência que a concepção humana natural possui da relação sexual: “lamentava muito ter nascido da incontinência de seu pai e de sua mãe. Sentia pudor por eles não terem tido pudor” (LISPECTOR, 1974, p. 19). Neste trecho fica evidente a negação da continuidade dos seres, melhor dizendo, de sua própria continuidade, já que sua criação foi o resultado de um ato vergonhoso.

A auto-privação sexual e a busca de satisfação no contato com o religioso também foi observada sob o viés analítico de Freud<sup>13</sup>. Ele nos diz que a renúncia ao que julgamos “duvidoso” ou, segundo a teoria freudiana, decepcionante prazer momentâneo se concretiza pela procura de um prazer que se assegure posteriormente, postura rigorosamente adotada por *Ruth Algrave*.

Até então a narradora divaga em seu relato, como que fazendo a corte ao leitor, para que no momento certo possa tratar das informações mais “picantes”. De acordo com o que foi proposto sobre a semelhança estrutural da narrativa curta clariceana com a representação do *ato sexual*, é como se dois estranhos – texto e leitor – fossem apresentados, iniciassem um diálogo, adquirissem intimidade lentamente e se tocassem superficialmente.

Apesar de o negar para si própria, e de fazer de tudo para escondê-lo, *Ruth Algrave* era uma mulher fisicamente desejável:

---

<sup>13</sup> FREUD, 1988, p. 224.

Era ruiva, usava os cabelos em coque severo. Tinha muitas sardas e uma pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita. Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios (LISPECTOR, 1974, p. 16).

Mesmo sendo uma mulher bela, *Ruth* escondia a sua beleza de si própria, como se guardasse um tesouro de valor incomensurável, e o narrador ressalta o fato dela nunca ter os seios tocados por alguém, como se tal contato fosse algo inacessível, o que confere um alto grau de *erotismo* na caracterização física da personagem *Ruth Algrave*. Na opinião de Marcus André Vieira, ao estudar o viés psicanalítico da leitura que Lacan faz da teorização do luto por Freud, acontecimento em que o comportamento histérico se manifesta, encontramos a informação que

No teatro do corpo, o jogo erótico se estabelece entre o que se mostra e o que se esconde, mas Freud nos ensina que a causa do desejo está fora dele, em algum lugar no negrume dos orifícios e que a ilusão da existência de um prazer perfeito é sustentada pelo próprio jogo [...] Dessa forma, ao colocar um véu sobre o que se aninha na zona erógena, a histérica oculta o objeto em seu aspecto real e o torna imaginarizado e desejável (VIEIRA, 2005, [s.p.]).

Com isso, não estamos afirmando que *Ruth Algrave* estava de luto por alguém, mas o seu comportamento repulsivo a tudo que lembra o sexo e a vida, o excesso de cuidados para encobrir o próprio corpo lhe confere um ar de amargura, morbidez e angústia. O “estado de luto”, caracterizado pelo “desinvestimento” da energia libidinal, direciona-se na busca de um outro objeto de desejo ao passo que o rejeita substituir.

De acordo com o olhar psicanalítico de Sigmund Freud no ensaio *Luto e melancolia*<sup>14</sup>, o luto poderia ser visto como a forma qual reagimos à perda de alguém querido, ou à abstração que preencheu o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade, ou um ideal, enclausurando-nos num estado de espírito pesaroso de desinteresse pelo mundo que nos rodeia. Quando algo de nosso interesse nos é afastado, nos tornamos incapazes de abraçar um novo objeto de afeto.

O claustro em que espontaneamente *Ruth Algrave*, a qual se desliga do mundo, reflete o seu estado de perda e de indagação de si mesma, reprimindo em si

---

<sup>14</sup> FREUD, 1996, p. 249-250.

a ação de *Eros*, que na personagem encontra-se em estado de luto. A sua repulsa ao sexo manifesta-se de forma violenta, nas suas ações de revolta e repúdio contra as “imoralidades” que diariamente presencia, revelando a fúria de *Eros*, o qual clama por liberdade, sendo por isso, igualmente castigado e interditado.

Um desses mecanismos de contenção de *Eros* pode ser traduzido no fato da virtuosa *Miss Algrave* ter o hábito constante de escrever cartas ao *Time* protestando contra os absurdos que aconteciam dentro “daquela cidade maldita que era Londres” (LISPECTOR, 1974, p. 19). Até mesmo a Rainha já foi alvo das suas críticas. A visão de uma fila de viciados junto a uma farmácia para receberem uma “aplicação” revoltava *Ruth Algrave* que questionava: “Como é que a Rainha permitia? Mistério. Escreveria mais uma carta denunciando a própria Rainha” (LISPECTOR, 1974, p. 19). Ver as suas cartas publicadas lhe dava um imenso prazer, principalmente pelos elogios que recebia do seu chefe *Mr. Clairson*, que pelas suas cartas ao *Time*, dizia que *Ruth* seria uma excelente escritora. O prazer violento com o qual *Miss Algrave* condenava as imoralidades que acometiam a cidade de Londres funcionaria, então, como um elemento revelador de uma força poderosa que ela arduamente lutava contra até a chegada de *Ixtlan*, como veremos adiante, o qual liberta *Eros* dos grilhões que o aprisionavam no corpo e na alma de *Ruth*.

O comportamento austero e virtuoso da personagem faz com que ela se sinta uma pessoa solitária. Quase tudo e todos, para ela, estavam impregnados de pecado – “Sentia-se ofendida pela humanidade” (LISPECTOR, 1974, p. 16). Sua única amiga era *Mrs. Cabot*, uma senhora de noventa e sete anos, a quem visitava constantemente.

A rotina de *Ruth* no dia do “acontecimento” todo o tempo é entrecortada por indícios que o anunciam. Após acordar – era sábado, dia de folga – saiu para dar uma volta e quase foi atropelada. O sábado numa acepção bíblica, além de ser o dia de descanso de Deus após a conclusão da *Criação*<sup>15</sup>, é também a véspera da Ressurreição de Cristo<sup>16</sup> após a conclusão da sua *via crucis*. O narrador comenta que “Se isso acontecesse e ela morresse teria sido horrível porque nada lhe aconteceria de noite” (LISPECTOR, 1974, p. 17). Como de costume, foi ao ensaio do coral, almoçou camarão, em seguida foi ao *Hyde Park* para ler a Bíblia, foi para casa, regou as plantas, tomou banho, e então foi visitar *Mrs. Cabot*. O narrador

---

<sup>15</sup> Gênesis 2, 1-3.

<sup>16</sup> Mateus 28, 1-10.

comenta que até então “Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora” (LISPECTOR, 1974, p. 18).

Ao retornar para casa *Ruth* tricou um suéter amarelo, tomou chá, escovou os dentes e deitou-se. Tudo isso é algo bastante corriqueiro, porém, mais uma vez o narrador anuncia a vinda de algo inusitado: “Era maio. As cortinas se balançavam à brisa dessa noite tão singular. Singular porquê? Não sabia” (LISPECTOR, 1974, p. 18). A referência ao mês de maio conota o caráter passional e romântico que anuncia o início da primavera e o “despertar” do amor no ciclo reprodutivo de inúmeras espécies animais. Mais uma vez, a rotina de *Ruth* volta a ser descrita dentro da sua normalidade. Leu o jornal, apagou a luz da cabeceira e pela sua janela a *lua cheia* brilhava resplandecente.

Mesmo não sendo explicitado no texto, a visão da *lua cheia* provoca um sentimento de angústia e solidão em *Miss Algrave*, que segundo o narrador,

Suspirou muito porque era difícil viver só. A solidão a esmagava. Terrível não ter uma só pessoa para conversar. Era a criatura mais solitária que conhecia. Até Mrs. Cabot tinha um gato. *Ruth Algrave* não tinha bicho nenhum: eram bestiais demais pra seu gosto (LISPECTOR, 1974, p. 18).

A inserção desta informação revela que mesmo recusando o prazer de um companheiro, que poderia ser até mesmo um animal de estimação, *Ruth* sofre o impacto do *erotismo* pela sensação de vazio e solidão em que se encontra, uma sensação que somente pode ser sanada em contato com o *outro*. Após uma série de divagações sobre a “indecência” das pessoas, o narrador inicia o seu relato sobre a inusitada visita de *Ixtlan*: “Estava assim deitada na cama com a sua solidão. O embora. Foi então que aconteceu” (LISPECTOR, 1974, p. 19).

A entrada de *Ixtlan* na narrativa se dá de maneira misteriosa, uma vez que o *alienígena* adentra invisivelmente os aposentos de *Ruth* pela janela. Com a sua chegada, o *erotismo* invade o texto tanto nas ações como nos discursos do narrador e das personagens, e o “coito textual” se intensifica:

Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo.  
Teve medo. Falou bem alto:  
– Quem é?  
E a resposta veio em forma de vento:  
– Eu sou um eu.  
– Quem é você? Perguntou trêmula.

- Vim de Saturno para amar você.
- Mas eu não estou vendo ninguém! Gritou.
- O que importa é que você está me sentindo. E sentia-o mesmo. Teve um frisson eletrônico.
- Como é que você se chama? perguntou com medo.
- Pouco importa.
- Mas quero chamar seu nome!
- Chame-me de Ixtlan (LISPECTOR, 1974, p. 20)

A relação entre *Miss Algrave* e *Ixtlan* é tão intensa que parece que ambos se conheciam a milênios, dada a intimidade que o narrador afirma a comunicação entre os amantes: “Eles se entendiam em sânscrito” (LISPECTOR, 1974, p. 20). No trecho que se segue, o narrador caracteriza fisicamente a personagem do *extraterrestre*. Em vez de assustar, sua aparência exerce um grande fascínio em *Ruth Algrave*:

Seu contato era frio como o de uma lagartixa, dava-lhe calafrios. Ixtlan tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer. O manto que cobre o seu corpo era da mais sofrida cor roxa, era ouro mau e púrpura coagulada. [...] Ixtlan era branco e pequeno (LISPECTOR, 1974, p. 20).

Um mito maia apontado por Chevalier & Gheerbrant mostra uma curiosa e interessante relação entre *Ixtlan*, o simbolismo da *lua* e algumas divindades femininas deste povo. Segundo nos mostra o narrador em *Miss Algrave*, *Ixtlan* tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas. *Ixchel*, deusa da *lua* para a mitologia maia, usa sobre a fronte, segundo os autores, “uma tira de serpentes, atributo das deusas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 562).

A *lua cheia* é considerada como símbolo dos namorados, dos amores, das paixões e dos encontros numa perspectiva baseada no senso comum. No imaginário popular, a *lua cheia* é o momento ideal para a realização de atividades esotéricas, de simpatias e feitiços; é também nestas noites que costumam “aparecer” seres fantásticos como o lobisomem. A *lua* também é interpretada como símbolo da dependência, devido a sua ausência de luz própria, do princípio feminino, da renovação e periodicidade. Os teóricos supracitados também se referem à tradição maia, que vê na *lua* o símbolo do desregramento sexual – fato mais do que evidente nesta narrativa. Numa visão geral, o satélite da Terra pode ser considerado como símbolo dos ritmos biológicos, pois ela é um

Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte... a lua conhece

uma historia patética, semelhante à do homem... mas sua morte nunca é definitiva... Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 561).

Esta sucessão de fases que a *lua* carrega em seu simbolismo, que representam o ciclo da vida, talvez esteja ligada no que tange o discurso erótico à questão da morte. Num conto onde a personagem principal é uma mulher cujo sobrenome é *Algrave*, palavra que na língua inglesa foneticamente soaria como a expressão “*all grave*”, ou “*ao grave*” (*grave* = cemitério, túmulo), talvez esconda neste signo o símbolo da morte, o qual também está ligado à simbologia de *saturno*, planeta de origem da personagem *Ixtlan*.

A morte, elemento paralelo ao *impulso erótico*, funciona em *Miss Algrave* como uma espécie de “portal” através do qual a personagem *Ruth* se transforma. A morte em *Miss Algrave* não é a morte da matéria. É a morte de uma *Ruth* austera e pudica para que renasça uma nova mulher. A morte pela qual *Miss Algrave* é tocada é a *petit mort* – a pequena morte –, termo pelo qual a língua francesa apelida o gozo. Após a primeira experiência sexual com *Ixtlan*, *Ruth Algrave* ressurge como uma planta viçosa que brota das profundezas do solo, e que para tal, se fez necessária a destruição da luxuriosa semente, regada pelos fluidos do *extraterrestre*.

O início da consumação sexual entre as personagens se dá pelas vias do *erotismo dos corpos*, visto a passividade de *Ruth*, elemento feminino, em relação aos comandos do seu amado. A comunicação entre eles, neste ínfimo instante chega a ser um tanto *pornográfica* não só pela linguagem, quanto pela atitude “gratuita” de ambos:

Ele disse:  
– Tire a roupa.  
Ela tirou a camisola (LISPECTOR, 1974, p. 20).

Como que para compensar o pequeno “desvio” para a *pornografia*, o contato sexual entre *Ruth* e *Ixtlan* é extremamente *erotizado* pelo narrador, dada a sequência de ações e imagens utilizadas na descrição da cena: “A lua estava enorme dentro do quarto. [...] [*Ixtlan*] Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou a mão pelos seus seios. Rosas negras” (LISPECTOR, 1974, p. 20).

O toque de *Ixtlan* é algo tão intenso e poderoso que transforma o destino de *Ruth Algrave*. Seus seios que nunca haviam sido tocados agora são “rosas negras” – uma das imagens mais *eróticas* encontradas na narrativa. A *rosa* é uma flor cuja beleza e perfume fascinantes lhe confere uma simbologia direcionada á ideia de *amor*. No conjunto iconográfico cristão, ela é a taça na qual o sangue de Cristo fora recolhido: “Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 789).

Já a *cor negra* que elas adquirem após tocadas por *Ixtlan* lhes confere uma variação no sentido que carregam. O *preto* é uma cor em cuja simbólica ocidental remete à morte ao ctônico, ao negativo e ao sepulcral: “O luto negro é a perda definitiva, a queda sem retorno no Nada: o Adão e a Eva do Zoroastrismo, enganados por Arimã, vestem-se de preto, quando são expulsos do Paraíso. Cor da condenação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998), p. 741).

O “renascimento místico” simbolizado pela imagem da *rosa*, enegrecida pelo toque do *saturniano* lhe desvia do seu verdadeiro sentido, sendo que esta nova vida que ela anuncia está ligada ao elemento infernal, à queda e à morte de uma *Ruth* pura e casta, renascendo uma nova *Miss Algrave* de comportamento oposto ao da original.

Em relação à visita de *Ixtlan*, Lindomar Cavalcante de Lacerda Lima afirma que

Esse homem de Saturno, que usa uma coroa de cobras entrelaçadas e um manto roxo, objetos esses carregados de toda uma carga simbólica de significados [...] dá a Miss Algrave todo tipo de ordens desagradáveis, mas apesar disso ajuda a superar sua submissão ao domínio masculino sobre a terra (LIMA, [s.d.], p. 03).

O contato sexual com *Ixtlan* – momento epifânico da narrativa e que na comparação estrutural com o conto clariceano pode ser comparado ao momento de “orgasmo” do texto – promove uma reviravolta no pensamento de *Ruth Algrave* em relação às delícias que o sexo pode trazer. Sua vida totalmente compassada pela virtude de estar em contato com a pureza divina se choca com a voracidade com a qual o pecado domina o pensamento humano. Aquilo tudo que ela experimentava

pela primeira vez era tão maravilhoso que ela desejava que fosse um momento de eternidade:

Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado [...] E – é, sim. Aconteceu. Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais e mais. Ela pensava: aceitai-me! Ou então: “Eu me vos oferto.” (LISPECTOR, 1974, p. 21).

O aspecto dialético *divino x heresia* é interpretado também por Vilma Arêas com base nos paradigmas bíblicos. A estudiosa comenta que

Uma série de índices reproduz hereticamente em “Miss Algrave” a cena da Anunciação bíblica: a Virgem dessa vez é a ruiva abrasada de desejo sexual disfarçado de puritanismo, e o Espírito Santo, o próprio Ixtlan, que entra pela janela usada pelos pombos, “enviados por Deus”. Ele se autodefine “eu sou um eu”, claro simulacro do “sou o que sou”, palavras de Jeová a Moisés; durante a relação sexual, além de pensar “aceitai-me” e “eu me vos oferto”, Ruth Algrave se sente “como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado”, certamente referência aos milagres de Cristo (ARÊAS, 2005, p. 66-67).

Severo Sarduy nos chama a atenção para o vínculo existente entre *erotismo* e *religiosidade*, elementos que dialogam intensamente no conto *Miss Algrave* afirmando que

Criando a culpabilidade, a proibição, a religião confina a sexualidade à zona do secreto, a essa zona onde a proibição dá ao ato proibido uma claridade opaca, ao mesmo tempo “sinistra e divina”, claridade lúgubre que é a da “obscenidade” e do “crime”, e também a da religião (SARDUY, 1979, p. 19).

A “iniciação” de *Ruth* nos ritos do amor físico revela algo que ela inicialmente, segundo o narrador, não demonstrava ser capaz de sentir por homem algum: “Começou a suspirar e disse para Ixtlan: \_ Eu te amo, meu amor! Meu grande amor!” (LISPECTOR, 1974, p. 21). O amado *alienígena* passa, então, a ser visto como sua “outra metade”.

O discurso dialético entre *sagrado* e *profano* é uma temática constante na obra de Clarice Lispector, na qual faz-se o uso da “linguagem “religiosa” como “disfarce”, “pois é a maneira necessariamente ‘sonsa’, isto é dissimulada, de se apresentar uma visão profana dessacralizada” (ARÊAS, 2005, p. 48). A melhor

maneira de desconstruir um conceito é afirmando o seu oposto. Assim, ao “propagar” um discurso religioso, marcado pelo excesso de virtudes, Clarice Lispector lentamente vai injetando no leitor suas verdadeiras intenções, materializadas na mudança de comportamento da “ex-moralíssima” *Ruth Algrave*.

Esta experiência ímpar imprime marcas profundas no comportamento de *Ruth Algrave*, que depois de ter conhecido o *amor* revela seu lado sentimental diante da despedida de seu amado, que só retornaria na próxima *lua cheia*: “Ele se levantou, beijou-a castamente na testa. E saiu pela janela. [*Ruth*] Começou a chorar baixinho. Parecia um triste violino sem arco” (LISPECTOR, 1974, p. 21). Mais uma vez Clarice Lispector apela para o recurso simbólico com conotação sexual para *erotizar* o seu texto. O *violino*, instrumento espacialmente representante das curvas do corpo feminino, torna-se incompleto na ausência do *arco*, elemento simbólico que remete à genitália masculina, pela sua disposição fálica. A imagem do “triste violino sem arco” também remonta à questão da incompletude do *eu* na ausência do *outro* do *erotismo dos corações*. A paixão que consumia o coração de *Ruth* não permitia que o seu amado *Ixtlan* dela se afastasse: “– Mas eu vou ficar morrendo de saudade de você! Como é que eu faço? [/] – Use-se” (LISPECTOR, 1974, p. 21).

A sugestão do *saturniano* inaugura uma nova fase na rotina da ex-virtuosa *Miss Algrave*, que viu a madrugada nascer cor de rosa. Ao contrário do que se encontra geralmente na narrativa clariceana, quando as personagens são abaladas psicologicamente após o êxtase epifânico, *Ruth Algrave* se liberta de todos os grilhões que a aprisionam ao monótono e assexuado cotidiano – sem as “feridas nos olhos” e sem a “fase depressiva pós ato” –, afinal de contas “Deus iluminava seu corpo” (LISPECTOR, 1974, p. 22).

*Saturno*, planeta de origem da estranha personagem alienígena, cuja simbologia extremamente mórbida, negativa e depressiva como a vida de *Ruth* – opaca e melancólica como o *complexo saturnino*, o qual é responsável por cristalizar nossas frustrações afetivas – exerce uma função simbólica inversa, após o contato de *Ruth* com *Ixtlan*. A descoberta do sexo, o fruir do gozo carnal causou em *Ruth* uma reação totalmente contrária ao que este elemento representa simbolicamente numa esfera biológica e psicológica. Nestes espaços, a figura de *saturno* encarrega-se de

Libertar-nos da prisão interior da nossa animalidade e dos nossos laços terrestres, libertando-nos das correntes da vida instintiva e de suas paixões. Nesse sentido, ele constitui uma força de freio em favor do espírito e é a grande alavanca da vida intelectual, moral e espiritual (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 807).

Com a *Miss Algrave*, este símbolo, que antes era uma representação da sua conduta, toma uma carga totalmente inversa, já que a personalidade de *Ruth*, como veremos, passa a ser dominada por um comportamento animalesco, no que concerne a questão da sexualidade, torna-se uma devoradora de homens, uma máquina de fazer sexo.

Elevando *Ixtlan* a categoria de “divindade do amor”, uma vez que a personagem *alienígena* não é uma criatura humana, o contato com ele faz com que a *Miss Algrave* satisfaça tanto o seu corpo quanto a sua alma, numa relação que perpassa as três categorias do *erotismo* segundo a concepção de Bataille.

A presença libidinosa de *Ixtlan* afasta a religiosa *Ruth* dos caminhos da Igreja, como o narrador nos expõe: “E não foi à Igreja. Era mulher realizada. Tinha marido” (LISPECTOR, 1974, p. 22). No corpo do texto encontramos elementos que comprovam a divinização do contato de *Ruth* com o sexo: “Como era domingo, foi ao canto coral. Cantou melhor do que nunca e não se surpreendeu quando a escolheram para solista. Cantou a sua aleluia. Assim: Aleluia! Aleluia! Aleluia!” (LISPECTOR, 1974, p. 23). Este discurso marcado pela oposição de sagrado e profano comprova a relação de subversão de *Ruth* e também da divinização do *aspecto erótico* na narrativa, na qual fé e desregramento se opõem e se completam.

A relação com *Ixtlan* traz uma reviravolta no comportamento de *Ruth* não apenas em relação à rebeldia religiosa. Hábitos como o de escrever cartas de protesto ao *Time* já não lhe interessavam mais. Até mesmo a sua alimentação foi influenciada pelo sexo. *Ruth* se tornara um ser “carnívoro”, passando também a se permitir a ingestão de álcool:

Comeu filet mignon com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho tinto italiano. [...] Como era bom comer carne sangrenta. Como era bom tomar vinho italiano bem adstringente, meio amargo e restringindo a língua (LISPECTOR, 1974, p. 22-23).

Além dos costumes alimentares, *Ruth* passou a ser uma “militante” do sexo. A *Miss Algrave* “justifica” sua relação com *Ixtlan* afirmando que “com ele não fora pecado e

sim uma delícia” (LISPECTOR, 1974, p. 22). O que antes era puro e casto, agora era dominado por uma lascívia quase que instintiva, lhe garantindo um forte traço de animalidade:

Sentia-se bestial. Não tinha mais nojo de bichos. Eles que se amassem, era a melhor coisa do mundo. E ela esperaria por Ixtlan. Ele voltaria: eu sei, eu sei, eu sei, pensava ela. Também não tinha mais repulsa pelos casais do Hyde Park. Sabia como eles se sentiam (LISPECTOR, 1974, p. 22).

Apesar do aspecto espiritual na relação entre *Ruth Algrave* e *Ixtlan*, o *erotismo* exerce o domínio da consciência de *Ruth* com a violência do *erotismo dos corpos* e com a paixão do *erotismo dos corações*.

Vilma Arêas confirma que “assim como *Ruth Algrave*, a narradora se mostra falsamente ingênua, mas pouco a pouco sua falta de pudor exhibe com aparente prazer a falta de respeito estética e religiosa” (ARÊAS, 2005, p. 67), fato que podemos observar em trechos do texto anteriormente citados, e, principalmente no fragmento onde a narradora diz que “[*Ruth*] Era agora imprópria para menores de dezoito anos. E se deleitava, babava-se de gosto nisso” (LISPECTOR, 1974, p. 23).

O grande “desabafo” de *Ruth Algrave* de sua natureza reprimida se dá no passeio que faz pelo *Hyde Park* ainda no domingo que se segue ao “acontecimento”. Chegando ao local mencionado

[*Ruth*] deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse de pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade (LISPECTOR, 1974, p. 23).

Na verdade, a solidão e a castidade eram o “peso” que imobilizava a vida de *Miss Algrave*. Agora ela se sentia uma mulher de verdade. Como consequência da força arrebatadora do *erotismo dos corpos*, *Ruth* se sente uma mulher completa e realizada.

A realização do sonho de tornar-se uma mulher “de verdade” é algo tão forte que *Ruth* questiona seu amado o porquê de ter sido ela a sua escolhida: “Tinha lhe perguntado porque a havia escolhido. Ele dissera que era por ela ser ruiva e virgem” (LISPECTOR, 1974, p. 22). No trecho referido anteriormente, Lispector “brinca” com

dois elementos culturais que povoam o *pensamento erótico* ocidental. O primeiro deles é o critério de escolha de *Ruth* por ser *ruiva*, reforçando o mito da *femme fatale*, genericamente representada por uma mulher *ruiva* e vestida de *vermelho*, dotada de uma beleza descomunal. O segundo critério de escolha é o fato de *Ruth* ser *virgem*, fato que acompanha o moralismo das sociedades, mas que *eroticamente* abala o imaginário masculino, repleto de conjecturas fantasiosas a respeito da posse da *virgindade feminina*. Ainda descrente de ter sido a escolhida para a “abdução amorosa”, ela, mais adiante se pergunta: “Será que ele gostara de mim porque sou um pouco estrábica? Na próxima lua cheia perguntaria a ele. Se fosse por isso, não tinha dúvida: forçaria a mão e se tornaria completamente vesga” (LISPECTOR, 1974, p. 23).

A iniciação de *Ruth* desencadeia uma promíscua e descontrolada reação na ex-recatada personagem. A sensação de vazio causada pela ausência do seu *amante saturniano* é marcada por um ar de “histeria” no cômico apelo que ela faz para que *Ixtlan* retorne aos seus braços: “Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha! [...] Ixtlan, tudo o que você quiser que eu faça, eu faço. Só que morria de saudade. Volte, my love” (LISPECTOR, 1974, p. 22-23). Mesmo evidenciada no texto a “solução” para os momentos de solidão que intercalam as *luas cheias*, a indicação pelo próprio *Ixtlan* de que *Ruth* “se use”, as promessas de amor exclusivo da *Miss Algrave* para o seu *amado saturniano* são quebradas pelo fogo do desejo que a consome. Primeiramente a narradora nos diz que “Ela o amava e ia esperar ardentemente pela nova lua cheia. Não quis tomar banho para não tirar de si o gosto de Ixtlan” (LISPECTOR, 1974, p. 22). Em seguida, a narradora tenta “encobrir” a voracidade sexual que dominava corpo e alma de *Ruth Algrave* com o discurso de uma verdadeira cúmplice: “Sim, mas fez uma coisa que era traição. Ixtlan a compreenderia e perdoaria. Afinal de contas, a pessoa tinha que dar um jeito, não tinha?” (LISPECTOR, 1974, p.23).

O “jeito” encontrado por *Ruth Algrave*, já que seus encontros com *Ixtlan* seriam de ciclo em ciclo lunar, foi remediar-se com outros homens. A narradora relata a busca voraz por prazer que dominara o pensamento e o agir da *Miss Algrave*, que agora, passara a agir como as ex-nauseabundas “profissionais do sexo” do *Picadilly Circle*:

Não aguentado mais, encaminhou-se para o Picadilly Circle e achegou-se a um homem cabeludo. Levou-o ao seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar. Mas ele fez questão e antes de ir embora deixou na mesa de cabeceira uma libra inteira! Bem que estava precisada de dinheiro (LISPECTOR, 1974, p. 24).

Cada vez mais dominada pela fúria do *erotismo dos corpos*, *Ruth* se torna uma mulher extremamente promíscua. A destruição do seu antigo *eu* para o nascimento de uma nova *Ruth Algrave* é a sua forma máxima de obtenção de prazer.

Sua profissão de datilógrafa no escritório de *Mr. Clairson* já não lhe interessava mais. *Ruth* havia descoberto que possuía “outros dons”: “la era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias” (LISPECTOR, 1974, p. 24).

*Ruth Algrave* se liberta totalmente da sua antiga versão, lembremos que na sua fase pudica ela era o “recato em pessoa”. Depois de “iluminada” pelos prazeres que a prática carnal do sexo lhe proporcionaram, *Ruth*, que era uma espécie de guardiã dos propósitos divinos e da moralidade, torna-se uma escrava da luxúria, termo que num sentido etimológico está ligado também à vaidade:

Luxúria – s. f. Concupiscência carnal, incontinência de costumes, desregramento de costumes, lubricidade, lascívia, sensualidade. Lat. *luxuria*, primeiramente, amor excessivo ao luxo, às vaidades, às ostentações de trajes, etc. depois foi fixado pelo cristianismo no sentido de amor excessivo aos prazeres da concupiscência carnal. (BUENO, 1968, p. 2238).

Se observarmos na narrativa, a *Miss Algrave* ao mudar o seu visual, se transforma numa verdadeira *femme fatale*: “Tinha vontade de comprar um vestido bem vermelho com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara. Soltara os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos. Ela parecia um uivo” (LISPECTOR, 1974, p. 24).

O *uivo* de *Ruth* nos leva a uma interpretação simbólica do *lobo/loba*. Na verdade, o simbolismo do *lobo* na sua “face diurna” está ligado ao fato deste animal enxergar à noite. Este fator faz com que ele seja “símbolo de luz, solar, herói guerreiro, ancestral mítico”, porém o seu simbolismo noturno apresenta também uma segunda “bipartição” onde “o lobo é símbolo da selvageria e a loba de libertinagem”

(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 555). Este caráter destruidor e voraz representado pelo *lobo* está ligado a sua simbologia de origem infernal, uma vez que ele também é considerado *psicopompo*.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho nos mostra a *loba* como uma representação do comércio da sexualidade feminina. O termo “loba” como sinônimo de prostituta é apontado pelo autor que usa um trecho de Jean-Paul Clébert<sup>17</sup> o qual diz que “les prostituées romaines portaient déjà le nom de ‘louves’ et notre mot *lupanar*, ou bordel, vient de là” (CLÉBERT *apud* CARVALHO, 1995, p. 107). O mesmo autor também cita o *Vocabulário Português Latino* de Bluteau, no qual “loba” significa o mesmo que “mulher pública”. Com a mudança de comportamento da *mulher uivo*, da desenfreada *Ruth Algrave*, selvageria e libertinagem estão muito bem representados pela sua simbólica. Depois da visita de *Ixtlan*, *Ruth* passa a frequentar a *Picadilly Circle* à procura de homens como as outras prostitutas.

A *mulher uivo*, *ruiva*, em seu sensualíssimo vestido *vermelho*, contrastando com a versão “cinzenta” da antiga *Miss Algrave*, passa a constituir um grande perigo a todos a seu redor. A cor *ruiva* dos cabelos de *Ruth* – característica comum aos da *garota anônima* e do *cão basset* do conto *Tentação* – a cor do vestido que ela compraria antes de propor sua “nova função” a *Mr. Clairson*, e suas ligações com a cor *vermelha* e o elemento *fogo* evocam sumariamente toda a *simbólica erótica* ligada a cor, de que tratamos no subitem anterior.

Depois da estreita relação com *Ixtlan*, *Ruth* concluiu que era medíocre para ela exercer a simples função de secretária eficiente do *Mr. Clairson* – ela descobriu a verdadeira missão a que a sua vida estava predestinada e decidiu que até mesmo profissionalmente deveria ser uma serva do sexo e da carne: “Aprendera que valia muito. Se *Mr. Clairson*, o sonso, quisesse que ela trabalhasse para ele, teria que ser de outro bom modo” (LISPECTOR, 1974, p. 24). “Vestida para matar”, procuraria o seu patrão na segunda-feira, chegando propositalmente atrasada, para propor sua nova “função”:

– Chega de dactilografia! Você que não me venha com uma de sonso! Quer saber de uma coisa? Deite-se comigo na cama, seu desgraçado! e tem mais: me pague um salário alto seu sovina! Tinha certeza de que ele aceitaria. Era casado com uma mulher pálida e insignificante, a Joan, e tinha uma filha anêmica, a Lucy. Vai é se

---

<sup>17</sup> Jean-Paul Clébert, *Bestiaire Fabuleux*, Paris: Albin Michel, 1971, p. 246.

deliciar comigo, o filho de uma cadela (LISPECTOR, 1974, p. 24-25).

A narradora extravasa o *discurso pornográfico* no seu comentário. O comportamento libidinoso de *Ruth* e a sua sexualidade gratuitamente exposta, são “rebaixados” mais ainda pela crueza da linguagem utilizada pela narradora, apoiados em termos grotescos, cuja estética não aponta para o refinamento da *linguagem erótica*.

Como que para se redimir daquilo que ela, *Ruth Algrave*, considerava como “remédio” para a sua solidão, já que a ideia de traição fora descartada pelo próprio *Ixtlan*, na chegada da *lua cheia*, fase do astro em que o *amante alienígena* prometera sempre voltar, a *Miss Algrave* fazia uma espécie de “ritual” de purificação, cuja simbólica também possui uma alta significação erótica: “E quando chegasse a lua cheia – tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com *Ixtlan*” (LISPECTOR, 1974, p. 25).

O *banho*, ato que para a antiga *Ruth* era praticado pudicamente, se tornara um ritual de preparação para a prática do pecado. O simbolismo do *banho* está associado às esferas do sagrado e do profano em todos os povos e também remete às simbólicas da *água* e da *imersão*. Ele é, “universalmente, o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 119). Na tradição cristã, o *banho* está ligado ao rito do batismo, no qual matéria e espírito confundem-se no mesmo símbolo. No conto em análise, o *banho* aparece como símbolo contrário ao pensamento cristão, mas sim das três fases apontadas anteriormente - nascimento, puberdade e morte – se pudermos vê-lo como o nascimento de uma nova *Ruth*, uma puberdade tardia e o caminho a trilhar para o gozo e à morte, elemento impulsionador do *erotismo*, trazida por *Ixtlan*.

Além do batismo, há uma outra relação entre o *banho* e o pensamento religioso cristão:

Uma exagerada pudicícia cristã inverteu o símbolo, condenando o uso do banho como sendo contrário à castidade [...] [fazendo-se uma distinção entre os *banhos quentes e frios*:] os primeiros são considerados como uma busca de sensualidade da qual convém manter-se afastado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 120).

Em relação à questão do *banho*, na obra de Clarice Lispector, podemos citar a passagem em que *Loreley*, personagem central em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em um *erótico* contato com o mar nos remete simbolicamente a uma relação sexual entre ela e o oceano.

Temos em *Miss Algrave* um texto que podemos encontrar não apenas as três formas em que o *erotismo* se apresenta, segundo Georges Bataille, como também uma “mistura” de elementos conflitantes como atitudes *pornográficas* da personagem principal muitas vezes sublimadas pelo discurso *erótico*. Neste texto, o *erotismo* se faz presente em todos os momentos e componentes, seja na história, seja na linguagem, seja nos recursos e símbolos utilizados.

O *erotismo* em *Miss Algrave* faz o caminho inverso ao do *percurso erótico*, já que à medida em que o *erotismo* se eleva, segundo Bataille, se afasta do mundo material e dos sentidos, atingindo a dimensão da espiritualidade. A epifania, momento *sagrado* no sentido de “revelação”, que no texto se dá através do contato entre *Ruth* e *Ixtlan*, representa o sacrifício a que *Miss Algrave* se submete, para libertar-se das amarras opressoras que a ideia de “pecado” lhe impõe, elevando-lhe o “ser”, mas também submetendo-a ao campo da matéria. O sentimento que invade o *coração* de *Ruth Algrave* e, a paixão dedicada a *Ixtlan*, logo são dominados pelo instinto de satisfação de seus desejos sexuais com outros homens, materializando ainda mais a influência do *erotismo* sobre a personagem. É a vitória do corpo sobre a alma e da perversão sobre a castidade.

O processo de “perversão” de *Ruth* não é apenas um mero “incidente cômico”. É um lembrete para aqueles que tentam resistir ao *erotismo*, que mesmo que haja milhares de *Ruthes*, com todo o seu pudor e castidade, esta força lhes é maior. Ler o conto torna-se, assim, um convite.

### 3.3 Uma leitura erótica de *António*

Em *António*, conto publicado pela primeira vez no “*Jornal de Letras*” de 9 de agosto de 1988, Lídia Jorge nos arremessa numa espécie de vórtice temporal que nos leva a retroceder no curso da história, ao utilizar como elemento figurativo um símbolo, um dos mitos homo-eróticos mais belos, conhecidos e retratados na história da literatura: o *mito histórico* de *Antínoo*. O conto foi publicado posteriormente nos volumes *A instrumentalina* (1992) e *Marido e outros contos* (1997). A narrativa é centrada numa visita da narradora ao *Antínoo*, salão de beleza cujo dono, *António*, aprova ou rejeita ferozmente a sua clientela. Em meio a angústia da possibilidade de ser excluída, a narradora questiona o comportamento da mulher portuguesa em relação à postura da mulher “européia”, tendo *Antínoo* como elemento simbólico que remete à crueldade que a beleza pode oferecer a quem não a possui.

Antínoo (c. 110/112 – 130) é natural de uma região conhecida na Antiguidade como Bitínia, norte da Ásia Menor, onde hoje fica a Turquia. Os antepassados desta “lenda” histórica eram de uma cidade árcade chamada Mantinéia, na Grécia continental. Acredita-se que Adriano<sup>18</sup> encantou-se pela beleza de Antínoo e o tenha levado consigo numa viagem que fizera a Bitínia. Segundo Giuffré

El nombre Antinoo es griego y proviene del verbo ανθεω (antheo), que significa florecer, brotar, estar en plenitud. Antinoo es "el que florece o renace", significado que recuerda cualidades de Dioniso, con quien se lo asimilará posteriormente (GIUFFRÉ, 2001, [s.p.]).

O imperador Adriano era trinta e quatro anos mais velho que o jovem Antínoo. A relação existente entre os dois lembra o modelo de *pederastia*, a relação entre um homem adulto e um jovem adolescente, na qual o mais velho era professor e guia e o menor discípulo e companheiro, na qual também havia um envolvimento amoroso e sexual, existente na Grécia Clássica, época admirada pelo imperador, mas que não fazia parte dos costumes romanos.

Antínoo morreu afogado no Rio Nilo em outubro do ano 130 da nossa era. Sua morte não tinha motivos aparentes, pois “ni la emperatriz Sabina, ni los

---

<sup>18</sup> *Públio Élio Trajano Adriano* (em latim *Publius Aelius Traianus Hadrianus*; 24 de Janeiro de 76 — 10 de Julho de 138), mais conhecido apenas como *Adriano*, foi imperador romano de 117 a 138. Pertence à dinastia dos Antoninos, sendo considerado um dos chamados “cinco bons imperadores”.

aspirantes a sucesores del emperador podrían haber considerado al bitino como rival, pues no poseía la estirpe ni las características necesarias para llegar a aquel puesto” (GIUFFRÉ, 2001, [s.p.]. Apesar de não haver um motivo aparente para a morte ou suicídio de Antínoo

El misterio que envolvía la muerte de Antinoo dio lugar a especulaciones que involucraban a la emperatriz, a los pretendidos sucesores de Adriano e, incluso, al mismo emperador. Antinoo pasó de ser un mártir voluntario a víctima de un asesinato, de una conspiración e, incluso, de una posible castración (motivada por su deseo de permanecer joven) que lo habría llevado a la muerte. Nada de esto parece haber tenido asidero finalmente (GIUFFRÉ, 2001, [s.d.].

Dentro da variedade de especulações e de uma incerteza sobre o real motivo da morte de Antínoo, podemos citar o fato de que ele havia se suicidado, uma vez que havia completado vinte anos, e a sua beleza, segundo os códigos<sup>19</sup> que regiam o regime da *pederastia*, já não interessaria mais a Adriano. Além de uma possível morte provocada por um processo castração mal sucedido, outra vertente histórica que justifica a morte de Antínoo diz que o jovem ofereceu-se como sacrifício aos deuses para que o reinado de Adriano, marcado por problemas de saúde, revoltas em territórios do Império Romano, fome e seca no Egito, prosperasse.

Antínoo e Adriano foram iniciados nos mistérios de *Elêusis*<sup>20</sup>, o que provavelmente direcionou as suas vidas para o misticismo. No Egito havia a crença de que o sacrifício de um jovem nas águas do Nilo, sendo o jovem associado a *Osíris*, concedia favores das divindades. Na época do ano em que Antínoo e Adriano estiveram no Egito, eram comuns estas mortes.

Uma semana após a sua morte, Adriano decretou a sua deificação. No Alto Egito, próximo a Hermópolis, atual Sheikh Ibada, foi ordenada a construção da

---

<sup>19</sup> Michel Foucault comenta sobre estas regras de conduta no segundo volume da sua *História da sexualidade*. Essas regras de comportamento se destinavam tanto aos homens mais jovens quanto aos mais velhos. Nestas relações, “tolerava-se” a união entre dois homens jovens com idade equivalente, ou entre um jovem e um homem maduro. Nestes “códigos” de conduta eram estabelecidos os critérios para a corte e para a conduta dos jovens cortejados. Nestas relações de *pederastia*, quando o jovem deixava de ser um adolescente ou ganhava seus primeiros fios de barba, atingia idade suficiente para adquirir o seu próprio *status* e formar a sua própria família, era época de “cortar os laços” desta modalidade de relacionamento.

<sup>20</sup> Os *mistérios de Elêusis* eram ritos de iniciação ao culto das deusas agrícolas Demeter e Perséfone, que se celebravam em Elêusis, localidade da Grécia próxima a Atenas. Eram considerados os de maior importância entre todos os que se celebravam na Antiguidade. Estes mitos e mistérios se transferiram ao Império Romano e sinais dele podem ser notados em práticas iniciáticas modernas. Os ritos e crenças eram guardados em segredo, só transmitidos a novos iniciados.

cidade de Antinópolis, cuja divindade local era um deus sincrético da fusão de Antínoo com *Osíris*.

As provas de amor póstumo de Adriano para com Antínoo se refletem nas estátuas espalhadas por todo o Império Romano e nos templos dedicados a Antínoo na parte oriental do Império. Uma estrela foi batizada com o nome de Antínoo e Adriano escrevera um epitáfio dedicado ao jovem, que mandou gravar num obelisco, que atualmente se encontra em Roma, nos Jardins do Pincio.

Mas nem só de inspiração à arte e à literatura que a história de Antínoo e Adriano serviu de exemplo, como afirma António Manuel Ferreira citando Jorge de Sena:

Desde os meados do século XIX, Antínoo era, na literatura ocidental, uma referência ou alusão constante, que o esteticismo explorou, sempre que se tratasse de simbolizar a beleza masculina juvenil (e também um carácter dúbio que essa beleza pudesse ter) (SENA, *apud* FERREIRA, 2001, p. 247).

Além dos políticos que utilizaram a relação entre os dois para desmoralizar Adriano, que viveu ainda mais oito anos após a morte de Antínoo, os primeiros cristãos consideravam a o relacionamento dos dois como um exemplo da amoralidade pagã.

A “antipatia” que a imagem de Antínoo causava na “medula” do mundo cristão ganhou grandes dimensões. De acordo com Mercedes Giuffré

Lo cierto es que su mitificación motivó la queja de diversos sectores, entre ellos el reciente Cristianismo, que veía en la pederastía una práctica obsoleta e indigna y que encontraba injurioso para con la figura de Cristo, el hecho de que se considerara a Antinoo como dios y se lo relacionara con la resurrección (GIUFFRÉ, 2001, [s.p.]).

Ainda sobre o processo de deificação de Antínoo, António Manuel Ferreira nos diz que

Antínoo representa o humano divinizado pelo poder do amor, pese embora a apropriação condenatória e reinterpretativa efectuada pelos Padres Igreja, quando, escandalizados, se aperceberam de que Antínoo, morto nas águas do Nilo e redivivo na estatuária e no culto dos devotos, ameaçava ser comparado a Jesus Cristo, um deus igualmente jovem, morto e ressuscitado. Em suma, os nomes da tradição clássica que mais vezes têm sido usados na cultura ocidental – na literatura, na pintura, na escultura, no cinema e mesmo na música – são donos de uma voz que, embora venha

ganhando espessura e diversos matizes ao longo dos séculos, conserva, normalmente, um conjunto de traços que a identifica (FERREIRA, 2001, p. 249).

Esta comparação do mito histórico de Antínoo com a figura de Jesus Cristo, pelo seu percurso do sacrifício até a ressurreição, incomodou os Padres da Igreja, como também atesta Sara Mesa Villalba:

Los Padres de la Iglesia consideraron a Antínoo como el símbolo de la depravación sexual, y se indignaron ante la comparación que los devotos del nuevo dios (joven, sacrificado y resucitado, dios de Bitinia) hicieron con Cristo (también joven, sacrificado y resucitado, dios de Nazaret). Aunque el cristianismo fue el principal responsable del declive del culto, contribuyó también a configurar más adelante una nueva leyenda en torno a Antínoo, destacando determinadas características y suprimiendo otras, buscando de este modo en la historia una interpretación moralizante (VILLALBA *apud* FERREIRA, 2001, p. 248).

A Igreja promoveu uma espécie de “filtragem moralizante” em torno do mito de Antínoo, e ao destacar-lhe alguns elementos, acabaram por evidenciá-lo.

A ideia de sacrifício, o fato de doar a própria vida em favor da felicidade do ser amado, é uma das *imagens eróticas* máximas de que a arte, em diversos momentos, pode reproduzir, uma vez que *morte* e *erotismo* caminham de mãos dadas, como já vimos. Georges Bataille afirma que “na Antiguidade, a destituição (ou destruição) que funda o erotismo era suficientemente sensível para justificar uma aproximação entre o acto de amor e o sacrifício” (BATAILLE, [s.d.], p. 42), e não é difícil encontrar não só na História, como também no círculo da ficção, uma infinidade de amores em que o sacrifício de um dos seres queridos se fez necessário para que uma causa fosse concretizada.

Como já vimos, o sacrifício de Antínoo por um bem maior, o sucesso de seu amado Adriano, invade a esfera do *sagrado*, não só pelo póstumo processo de deificação do jovem, mas pela dimensão que o *erotismo* atinge no ritual do sacrifício. Sendo assim, podemos classificar a trágica, porém bela, história de Antínoo como um “ponto especial” no curso da História, dado o seu legado não apenas artístico e cultural, mas também a própria polêmica em torno desta figura, que na forja literária de Lídia Jorge ganha vida, forma, voz e cores, e nos é entregue de presente para deleite estético.

Partindo para o estudo do texto, além da mística atmosfera de *erotismo* que envolve a figura de Antínoo, a sequência narrativa, a forma como a narradora do conto descreve, nas primeiras páginas do texto, a maneira como *António* corta-lhe os cabelos é de um *erotismo* tão intenso, que lembra a descrição de uma relação carnal, caracterizada pela violência e pela fúria da paixão dos corpos envolvidos, quase que animalesca, e principalmente se lida isoladamente do restante do texto, consoante com o já visto conceito batailleano de *erotismo dos corpos*:

Ele pegou agora exactamente na minha cabeça e eu vejo-o, à excepção desse instante, projectado no espelho. Ele pega-me na nuca e puxa-a, repele-a, bate-lhe e torce, a cabeça inteira dum lado para o outro, com um pequeno sacão (JORGE, 1997, p. 41).

A passividade da narradora, elemento feminino, diante do intenso trabalho do afetado cabeleireiro, elemento masculino, pode ser comparada à postura duma fêmea “sob as garras” do macho, voraz e impetuoso durante a cópula. A sequência de *imagens eróticas*, como nos negativos de um filme a ser projetado, continua, e sempre a passividade da narradora, com o seu ar dócil de dominada como um “cavalo domado” confunde e atiça a curiosidade do leitor num contato inicial com o texto:

E depois examina as têmporas, puxa os cabelos, os cabelos das têmporas, e assim puxados, como se fossem duas orelhas em bico, fico no espelho corrido, com o ar dum cavalo. [...] Segura os cabelos entre os dedos, afaga-os, desprende-os. (JORGE, 1997, p. 41).

A cada linha que se segue a narradora continua a tecer a sua “teia”, aprisionando o leitor com as suas “insinuações” de uma cena *eroticamente material*, de uma intensa violência sugerida, mesmo o ato não sendo mencionado em momento algum:

Agora baixou-se, tomou a altura do pescoço, fez um pequeno sacão no pedal da cadeira, fico virada de costas para o espelho, de frente para ele, coloca-me a cara no meio das mãos, manda-me resistir com a face, delassar a face, fazer U com a boca (JORGE, 1997, p. 41-42).

E quanto mais o texto flui, mais intensa fica a *atmosfera erótica* na narrativa e a conotação de uma relação sexual entre um casal:

Vira a cadeira, ainda me amassa ainda me toca, ainda me puxa, e depois, agitando o cabelo tão alto quanto pode ser, com a palma da mão, com a ponta dos dedos, deixa-o cair, olha para o lado, e não sou mais dele – Nunca fui dele (JORGE, 1997, p. 42).

A ideia de *erotismo dos corpos* defendida por Georges Bataille, da violência com que as relações sexuais se realizam, da “passividade” e “agressividade” com que o corpo *feminino* é invadido e dominado pelo *macho*, traduz-se na maneira “feroz” como *Antônio* corta os cabelos da narradora do conto, uma vez que o leitor só toma conhecimento do que realmente está sendo narrado quando se revela o espaço de acontecimento das ações descritas.

Até chegar aos “finalmente”, ou seja, até dar início a caracterização espacial do salão de beleza, das personagens que povoam o texto ou iniciar o discurso principal que permeia a narrativa, Lídia Jorge continua com o seu *jogo erótico* de palavras, mais uma vez confundindo o leitor desavisado do que irá vir na sequência dos fatos narrados. Até o momento em que o espaço da narrativa é revelado, o discurso que povoa o texto e que certamente se faz presente na mente do leitor é o discurso feminino, queixoso da sua condição de inferioridade e submissão ao macho:

Durante esse tempo, ele sempre me tratou como se fosse feita de pasta. O coração não se agita por me tratar como pasta. O coração comove-se de medo que dentro de instantes me trate como pasta incomum, no seu salão (JORGE, 1997, p. 42).

A partir de então, é como se ao mencionar o espaço da narrativa, a anônima narradora “joga um balde de água fria” no pensamento do leitor, direcionando o fluxo do texto para questões “mais elevadas”, do que tentar visualizar as aventuras amorosas de um casal.

Passado o *episódio erótico* inicial do conto, podemos classificar a sua narradora com a descrição que lhe atribui Ellen W. Sapega,

[O conto *Antônio*] Is narrated by a voice of a mature, urban woman whose perspective could easily be equated with that of the author herself. As she subjects herself to her hairdresser’s “test,” wondering whether she will be accepted by him (SAPEGA, 1999, p. 131).

Nos fundos de um centro comercial, depois de uma grande variedade de lojas que vendem desde couros até cães, depois de uma sauna e de um bar é que se encontra este “fragmento de sonho” que é o *Antínoo*.

A caracterização que a narradora faz do salão de beleza em que a narrativa se desenvolve, remonta aos suntuosos templos e palácios da Antiguidade, como os que foram erguidos por Adriano como prova do amor que dedicava ao mítico Antínoo: “Há alguma coisa nele que apela um imperador. O salão tem colunas tersas sem ter, frontões triangulares que ninguém vê mas todos sentem” (JORGE, 1997, p. 42). Esta reminiscência remonta ao *erotismo dos corações* e também do *erotismo sagrado*, já que, movido pela paixão, Adriano demonstra os seus sentimentos, refletidos não só nas construções materiais em homenagem a Antínoo, como também na transformação deste numa divindade, portanto num objeto contínuo de amor e adoração.

Apesar da placa de “bissexo”, o salão de *António* se fez um território exclusivo para mulheres, mulheres estas que eram escolhidas meticulosamente pelo misógino e afetado cabeleireiro: “Ninguém sabe porque só entram aí mulheres belas, seleccionadas. Ninguém imagina como é feita a selecção, essa escolha do nível da pasta dada por Deus e mantida pela força de vontade da mulher” (JORGE, 1997, p. 43-44). A partir deste ponto da narrativa é que começam a aparecer as questões “filosóficas” mais importantes do conto.

O efeito psicológico em ser uma das “escolhidas” de *António* é um dos principais pontos de tensão nesta narrativa. Já vimos o papel e a influência que a beleza exerce sobre o fenómeno *erótico*. A busca da beleza remete ao *erotismo sagrado*, uma vez que nesta procura, procuramos assemelharmo-nos a *Deus*, garantindo a continuidade do ser. Não que a personagem do cabeleireiro escolha as suas clientes por se sentir “fisicamente atraído” por elas, uma vez que a descrição feita de *António* pela narradora lhe garante um ar de homossexualidade e misoginia. Mas, por outro lado, podemos observar a questão do prazer que um cabeleireiro, assim como o poeta na busca as palavras mais belas, obtém na rigorosa seleção das suas clientes, tendo o elemento estético como critério fundamental, e fonte de prazer no trabalho que desempenha.

É com ar de mistério que a narradora comenta o banimento das mulheres consideradas “feias” do salão *Antínoo*:

Essas, Antínoo irradiou-as, não se sabe como. Eu entendo, ele faz bem, um homem como ele tem direito de irradiar a feiúra do seu salão. As atarracadas, as borbulentas, as bigodudas, ele irradiou-as. Todos sabem que ele as irradiou do seu salão, mas ninguém sabe como (JORGE, 1997, p. 43).

Diante de uma clientela composta por figuras “badaladas” e que figuram a *high society* portuguesa, como artistas de televisão, de cinema e de teatro, mulheres de milionários tecnocratas e amantes de ministros, é um privilégio poder estar na “constelação” que tem passe livre para frequentar o *Antínoo*.

Como todo salão de beleza, o fútil hábito de “falar do alheio” também não deixa de marcar a sua presença. Lídia Jorge por um momento nos diverte ao referir-se às “cenas coloridas” de confrontos femininos desta vasta clientela de celebridades, ou de desafetos que dividem o mesmo homem, que fingem não conhecerem umas as outras, mas dividem o espaço do *Antínoo*,

A narradora descreve fisicamente a beleza do impiedoso *António*, uma beleza que cativa, mas que esconde algo de perigoso: “António é um homem belo. É elançado como um rapaz atlético e suave como uma rapariga eslava. Eslava, não – os olhos, não. Antínoo tem olhos escuros, pequenos, de homem, quase de águia” (JORGE, 1997, p. 44). Lídia Jorge utiliza dois animais para caracterizar o poder que *António* domina em seu salão de beleza: o *cavalo* e a *águia*.

O *cavalo* possui um simbolismo bipolar, que acostumado com o ambiente das trevas, exerce funções de guia e de intercessor, o que lhe confere a qualidade de psicopompo. Chevalier & Gheerbrant nos dizem que existe uma crença comum a todos os povos que

Associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopante com o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador da morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também a água, nutriente e asfixiante (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 202-203).

O outro pólo atribuído ao símbolo do *cavalo* transparece um simbolismo totalmente inverso, que com a chegada do dia, abandona suas origens noturnas para elevar-se até os céus, em plena luz. Pela sua natureza extremamente selvagem e ligada à ideia de liberdade Chevalier & Gheerbrant nos dizem que “os psicanalistas fizeram

do cavalo o símbolo do *psiquismo inconsciente* ou da *psique não humana*” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 203). Na sua face diurna, iluminada pela luz, tal símbolo conduz ao rumo certo, ao objetivo, à meta; enquanto que à noite o cavaleiro monta “às cegas”, guiado pelo instinto do animal. O comportamento excêntrico e tirano de *António*, com o seu poder de escolher ou de rejeitar as suas clientes a seu bel-prazer, “guiando-as” (in)conscientemente para a glória ou para os abismos do esquecimento, se traduz por este símbolo que ora possui uma natureza benevolente, ora se comporta como uma arma letal.

O símbolo da *águia*, com o qual a narradora caracteriza a personagem de *António*, possui uma poderosa carga simbólica. Chevalier & Gheerbrant nos dizem que a *águia* é a

Rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste – o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não os represente, os maiores deuses e os maiores heróis (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 22).

*António* é o “deus da beleza”. Ele, além de divinamente belo, dá vida e luz às suas escolhidas assim como fulmina impiedosamente aquelas a quem despreza, as atirando na escuridão.

Podemos encontrar semelhanças entre os dois símbolos que caracterizam o impiedoso cabeleireiro:

A agudeza de sua vista faz da águia um *ser clarividente* ao mesmo tempo que um psicopompo, [e], como todo símbolo, a águia possui também um aspecto noturno maléfico ou desastroso; é o exagero de sua coragem, a perversão de sua força, o descomedimento de sua própria exaltação (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 24-25).

O perigo se esconde atrás dos olhos aquilinos de *António* com os quais escolhe as suas clientes e ataca as suas “rejeitadas vítimas”. Ela nos diz que

Se não fossem esses olhos, este cabeleireiro poderia ser tomado até por um corpo apenas belo. Ah, mas não! Nos olhos quase frios de António, eu vejo o profissionalismo da águia. Fala pouco. Um pequeno crocito já significa alguma coisa (JORGE, 1997, p. 44)

*António* com o seu comportamento de *águia* governa com mão de ferro os céus do seu salão de beleza. Ele é quem dita todas as regras: quem entra e quem sai, como se entra e como se sai dos seus domínios. Ele é mais do que um lançador de tendências. Ele é um tirano, um ditador da beleza e da aparência.

E é com altos requintes de crueldade, como os *césares* da Antiguidade ou os Imperadores absolutistas se comportavam, que o perverso *António* rejeita as suas clientes que não estão “inseridas” nos seus padrões. A narradora comenta o episódio da *joalheira* que insiste em se manter no *hall* das “escolhidas” do excêntrico cabeleireiro, e que após desafiar a genialidade máxima de *António*, teve a sua aparência “mutilada” pelo “alcoz da beleza”. Seu gravíssimo erro foi apenas ter dito: “«Sabe, sou joalheira, percebo de formas, você assim vai deixar-me mal.» (JORGE, 1997, p. 46). Após ter os seus cabelos “picotados”, resiste à rejeição que lhe é infligida, mas que mesmo assim submete-se a ouvir repetidamente um «Não volte» (JORGE, 1997, p. 47-48). Por outro lado, a joalheira havia “visto saírem de lá cabeças ondados, cabeças em madeixas, cabeças longas, cabeleiras lisas” (JORGE, 1997, p. 48).

Podemos também dizer superficialmente que o comportamento sádico de *António* tem suas razões em sua libido, uma vez que é totalmente perceptível o prazer que a personagem tem em “destratar” e humilhar as clientes indesejadas. A postura de *António* em relação à eleição das suas clientes é totalmente *passional*, agindo com o *coração*, uma vez que o belo é algo que lhe excita e lhe apaixona num sentido *erótico*, mas sem conotação sexual. Ele goza ao manipular “a pasta dada por Deus”, desde que nela a beleza obedeça aos seus critérios estéticos. Há na conduta do nosso cabeleireiro nuances de um comportamento digno de qualquer personagem presente num romance do Marquês de Sade.

Nossa narradora rende-se à atitude do implacável António, e ao submeter-se à terrível prova de aceitação admite que “«É horrível, é horrível ser rejeitada por ele» (JORGE, 1997, p. 48), mas justifica tudo isto valer a pena, uma vez que

Quem melhor do que ele tem o sonho da absoluta beleza colocado sobre o crânio das mulheres? Quem melhor do que ele entende como os filhos da carne são escolhidos antes da nascença para serem filhos dos deuses ou seus desconhecidos? Ele é um mediador (JORGE, 1997, p. 46-47).

Neste trecho se percebe que a relação entre a narradora e *António* também é marcada pelo *erotismo sagrado*, quando ela atribui um poder divino ou sacerdotal ao cabeleireiro. A onisciência de *António* em relação ao belo faz com que ser “amada” por ele tenha efeito semelhante a ser coberto pelo amor divino. A sensação de ser eleita pelo “deus da beleza” é uma metáfora da continuidade do ser provocada pelo contato com o *sagrado*.

Outra questão brilhantemente trabalhada por Lídia Jorge no conto *António* é a questão do “isolamento” cultural de Portugal em relação ao restante da Europa, de que se preocupa a literatura lidiana, refletido até mesmo num simples corte de cabelo: «Madame, a mulher portuguesa não é ainda uma mulher europeia. A mulher portuguesa é encolhida, e a europeia, ousada! A portuguesa não sabe usar a sua cabeça! Deixe-me modelá-la.» (JORGE, 1997, p. 47). Jeocaz Lee-Medi nos diz que “Este conto não poderia representar melhor a ideia mediática da época, em que a Europa e Portugal eram dois mundos à parte, tão distanciados desde a forma de pensar à de vestir ou mesmo cortar o cabelo” (LEE-MEDI, 2009).

Neste trecho da narrativa encontramos uma das características mais marcantes da escrita lidiana que é a utilização de elementos do universo feminino para criticar o momento histórico em que vive a sociedade portuguesa, que como já foi visto, divide-se em alcançar o futuro e agarrar-se às tradições e “ranços” culturais.

Voltando à sequência dos fatos, para ser mais preciso no momento da prova de fogo em que o aquilino *António* aprovará ou não a frequência da narradora ao seu salão de beleza, a tensão toma conta dos pensamentos da possível cliente quando o cabeleireiro questiona: “«O que acha? Curto, bem curto, depois com um brinquinho – Vamos fazer de si uma cabeça europeia!» (JORGE, 1997, p. 48). *António* insiste no argumento de “modernizar” a narradora cortando-lhe excessivamente os cabelos, para que ela se adeque aos padrões da moda no restante da Europa. Tal pergunta produz um certo alívio no coração da “iniciada” neste mistério, que é ser aceita no *Antínoo*: “Ainda penso que é um sonho, ainda penso que Antínoo me reserva um canto no lodo do fundo do seu Nilo, mas não é verdade” (JORGE, 1997, p. 48).

A maneira misógina, fria e arrogante como *António* trata as clientes não aceitas reflete-se em “Nem me vê, nem me olha” e mais adiante em “eu vou sair, outra já está no meu lugar” (JORGE, 1997, p. 48-49). O discurso da narradora é o

discurso da mulher usada e traída. *António* corta-lhe assimetricamente metade dos cabelos. É o sinal de que ela não deve retornar aos seus domínios.

Em relação aos momentos finais da narrativa Ellen W. Sapega nos diz que

Upon being rejected by António, the narrator exits his salon and passes through the shopping center, noting that all of nature is on display in the shops' windows. In a fitting close to the story, the narrator's desire is then capped by an observation in which António, the hairdresser's name, is substituted with that of the Greek Antinous, symbol of a tyranny exerted by extreme physical beauty (SAPEGA, 1999, p. 131-132).

É com um extremo pesar que a narradora do conto se despede do seu desejado “paraíso da beleza”. Ao deixar o “templo” da estética, ela finalmente se dá conta do verdadeiro sentido que o nome do salão, *Antínoo*, possui em seu cerne. Ao apropriar-se do nome da figura mítica, o cabeleireiro incorpora um comportamento digno de um imortal, que como tal tem plenos poderes para agraciar ou destruir seres “insignificantes” como ela.

A figura de *Antínoo* atinge as três dimensões do *erotismo* conforme descrito por Georges Bataille. Encontramos no símbolo de *Antínoo* a questão do *erotismo dos corpos*, não só nas reminiscências do amor físico vivido entre Antínoo e Adriano, como também no início da narrativa temos o *momento erótico* “máximo” da narrativa, a cena que representa uma (violenta) relação carnal entre um casal; encontramos o *erotismo dos corações* se verificarmos a força destruidora das paixões e também do caráter platônico que os códigos de conduta da Grécia Clássica de certa forma “impunham” às relações de *pederastia*; como também encontramos, mais forte ainda nos significados que *Antínoo* carrega em seu cerne, o *erotismo sagrado*, dada a atmosfera mística que envolve o relacionamento entre o jovem da Bitínia e Adriano tanto no sacrifício de Antínoo nas águas do Nilo quanto no seu processo de deificação, no sincretismo deste com o deus egípcio *Osíris*, e na posterior e também condenada comparação desta nova divindade com a mística cristã.

*Antínoo* é símbolo de amor, de beleza e de poder ilimitados. Nesta narrativa mito, história, realidade e ficção se misturam. Uma simples ida ao salão de beleza é pano de fundo para o resgate simbólico de um dos maiores mitos *homo-eróticos* da história documental, artística e ficcional. Lídia Jorge se “aproveita” deste símbolo para criticar o comportamento social da mulher portuguesa em relação ao restante

do contingente de mulheres do continente europeu. Tudo isto é expresso numa sequência de eventos, muitas vezes *eroticamente sugeridos*, que numa linguagem objetiva traduz algo que pode ser considerado como o “ideal maior” feminino de todos os tempos, sem cair nas armadilhas da futilidade: a eterna busca da mulher pela beleza.

### 3.4 Uma leitura erótica de *O Belo Adormecido*

Em *O Belo Adormecido*, conto publicado no ano de 2004 em coletânea homônima, entramos no universo da atriz de teatro *Berta Helena*. Isolada num bangalô localizado na *Falésia Roca*, a nossa personagem principal objetivava adquirir forma física adequada e internalizar psicologicamente *Orlando*, figura literária da escritora inglesa *Virginia Woolf*<sup>21</sup>, que iria estrelar numa importante turnê. Por ser um texto relativamente longo a narradora conduz o seu relato vagorosamente, fator que contribui para que o *erotismo* mostre suas cores e só comece a manifestar-se no texto com a chegada de um grupo de homens de lugares distintos da Europa, do qual fazia parte *Francisco*, personagem-chave nesta narrativa. Após uma série de contatos, a atriz e o *menino* “contracenam” num palco invisível, no qual destinos se cruzam e se apartam numa história que mistura arte, beleza, romance e *erotismo*, com uma leve pitada de tragédia, num surpreendente final, cujo relato apresenta-se como uma verdadeira espécie de confissão. *O Belo Adormecido* pode ser resumida na história da construção de um sentimento que na impossibilidade de ser realizado busca na tragédia uma saída desesperada.

---

<sup>21</sup> *Virginia Woolf* foi integrante do grupo de Bloomsbury, círculo de intelectuais que, após a Primeira Guerra Mundial, se posicionaria contra as tradições literárias, políticas e sociais da Era Vitoriana. Deste grupo participaram, dentre outros, os escritores Roger Fry e Duncan Grant; os historiadores e economistas Lytton Strachey e John Maynard Keynes; e os críticos Clive Bell e Desmond McCarthy. Sua obra mais conhecida é *Orlando*, publicada em 1928. É uma fantasia histórica sobre a era elisabetana. No dia 28 de março de 1941, após ter um colapso nervoso Virginia suicidou-se. Ela vestiu um casaco, encheu seus bolsos com pedras e entrou no Rio Ouse, afogando-se. Seu corpo só foi encontrado no dia 18 de abril.

Como agente mimético, a literatura utiliza as questões mais relevantes de sua época e, de modo evidente ou através de um discurso subliminar, traz à tona estes questionamentos em textos cada vez mais elaborados de acordo com o contexto da época em que é produzida.

Numa sociedade marcada pelo culto à matéria, a temática da aparência física, é, predominantemente um “assunto feminino”, que repercute na literatura produzida por mulheres desde que estas começaram a conquistar o seu espaço neste universo. Isto vale para os homens também, mas é muito difícil encontrar um texto escrito por uma mulher em que não haja alguma referência, positiva, negativa ou até mesmo neutra, à aparência estética de alguma personagem.

Com isto, não se pretende afirmar que a produção literária feminina seja limitada e permeada por objetos fúteis. Na verdade, o que muitas vezes parece comum ou desinteressante para alguns, aparece misturado a uma série de outros discursos, em forma de arte, de uma maneira imperceptível a “olho nu”, revelando a habilidade que “elas” possuem de trazer estas temáticas à tona com profundidade e precisão técnica.

Neste contexto, o conceito de *performance* discutido por Richard Schechner se encaixa perfeitamente com o discurso da literatura, seja através das falas e pensamentos do narrador ou das personagens, bem como por meio de suas ações:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar (SCHECHNER, 2003, p.27).

Além disso, esta trama de ideias inerentes ao “universo performático” remonta ao pensamento foucaultiano de que “um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1997, p.130). Sendo assim, *beleza* – levando-se em consideração o esforço que a mulher se submete para estar eternamente bela – e *performance* aparecem como um *mix* discursivo que tem no corpo, objeto de poder, seu lugar de afirmação e domínio legitimados:

Ora, através dessa técnica de sujeição, um novo objeto vai-se compondo e lentamente substituindo o corpo mecânico – o corpo composto de sólidos comandos por movimentos, cuja imagem tanto

povoara os sonhos dos que buscavam a perfeição disciplinar. Esse novo objeto é o corpo natural, portador de forças e a sede de algo durável: é o corpo suscetível de operações especificamente, que têm sua ordem, seu tempo, suas condições internas, seus elementos constituintes. O corpo, tornando-se alvo dos novos mecanismos do poder, oferece-se a novas formas de saber. Corpo do exercício mais que da física especulativa; corpo manipulado pela autoridade mais que atravessado pelos espíritos animais; corpo do treinamento útil e não de mecânica racional, mas no qual por essa mesma razão se anunciará um certo número de exigências de natureza e limitações funcionais. (FOUCAULT, 1997, p.132).

Sendo assim, a beleza e todos os elementos que lhe garantem a eterna sobrevivência aparecem como formas de poder e dominação ideológica, escravizando a humanidade que as perseguem por questões que vão além do prazer estético. No caso do conto *O Belo Adormecido*, a beleza que se persegue vai além da estética corporal, mas também envereda pela beleza da arte de representar, visto que a sua protagonista é uma atriz de teatro em busca de uma “perfeição” que atinja não só os olhos do espectador, pela sua aparência física, mas também a sua alma, pelo papel que desempenhará nos palcos.

A ideia de beleza já se insere no texto com a escolha do nome da personagem principal – *Berta Helena*. O nome *Helena*<sup>22</sup>, mito histórico e literário perpetuado pela sua extrema formosura, capaz de incitar uma guerra, nos transporta ao conflito bélico entre *Tróia* e *Esparta* (1.300 a.C. – 1200 a.C.). Raptada pelo troiano *Páris*, o motivo do ataque de *Menelau*, rei de *Esparta* e marido de *Helena*, era a disputa não só por razões políticas, mas também pela extrema ofensa pelo rapto de sua esposa.

---

<sup>22</sup> Na mitologia grega, *Helena* (em grego, *Ἑλένη – Helénē*) era filha de Zeus e de Leda, irmã gêmea da rainha Clitemnestra de Micenas, irmã de Castor e de Pólux e esposa do rei Menelau de Esparta. Quando tinha onze anos foi raptada pelo herói Teseu. Porém seus irmãos Castor e Pólux a levaram de volta a Esparta. Possuía a reputação de *mulher mais bela do mundo*. Helena tinha diversos pretendentes, que incluíam muitos dos maiores heróis da Grécia, e o seu pai adotivo, Tíndaro, hesitava tomar uma decisão em favor de um deles temendo enfurecer os outros. Finalmente um dos pretendentes, Odisseu (cujo nome latino era Ulisses), rei de Ítaca, resolveu o impasse propondo que todos os pretendentes jurassem proteger Helena e o marido que ela escolhesse, qualquer que fosse. Helena então se casou com Menelau, que se tornou rei de Esparta. Helena teve uma filha com Menelau, Hermíone. Numa viagem a Esparta, Páris encontra a princesa Helena, que está casada com Menelau, irmão de Agamenon, filhos de Atreu, rei de Micenas. Helena e Paris fogem para Tróia, Menelau, Agameon, Aquiles e outros reis juntam-se numa guerra contra Tróia. (JARDE, Auguste. *A Grécia Antiga e a vida grega: geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada*. São Paulo: Ed. USP, 1977; e WOODFORD, Susan. *Grécia e Roma*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.).

Em *O Belo Adormecido*, os encontros e confissões da personagem principal estão sendo sempre permeados pelo seu esforço em adquirir a forma física desejada para performar *Orlando*. Durante todo o conto, a narradora “recorta” o seu “depoimento” com os seus segredos de beleza, com o seu programa de exercícios e com os suplementos que utiliza para atingir o seu objetivo.

A atriz revela com uma falsa vaidade que por passagem de *Isabelle Huppert*<sup>23</sup> em Lisboa, e “por puro decalque e *imitatio*” (JORGE, 2004, p. 15), fora convidada a encarnar *Orlando*, oportunidade única, uma vez que o encenador não encontrara atrizes nacionais adequadas para o papel. *Berta Helena* admite que se não aceitasse o papel, para o qual era a única pessoa adequada, outra seria a *única*, e tal ideia significa o devagar desaparecimento de uma estrela para que outra brilhe em seu lugar. Para desempenhar bem o papel do lendário *homem mulher* era necessário “perder dez quilos no corpo, cinco papos no rosto, vinte anos de idade, ganhar mais brilho na pele, menos volume no pescoço, e outras modificações indizíveis” (JORGE, 2004, p. 15), tudo isso, num intervalo de dois meses. Assim como em *António*, mais uma vez Lídia Jorge envereda pelos meandros da beleza e da vaidade femininas.

É nítido o comportamento da atriz para ser reconhecida por um dos funcionários do bangalô. Lídia Jorge reproduz com fidelidade a pequena “crise de estrelismo” de *Berta Helena* que paga cinco euros a um dos funcionários que a reconhece: “«Conheço-a, já a vi em qualquer parte...»” (JORGE, 2004, p. 18).

Fotografias de Isabelle Huppert e de Tilda Swinton<sup>24</sup> estavam gravadas na cabeça de *Berta Helena* como “paradigma” ou meta a ser cumprida. Para tal, a narradora personagem revela uma série de tônicos, estimulantes, circulatórios, expurgatórios e extratos botânicos que seriam utilizados em seu processo de “transformação”, como uma repugnante que se fecha no casulo para tornar-se uma linda borboleta.

---

<sup>23</sup> *Huppert* é considerada a maior atriz do cinema francês de sua geração. Sua extensa filmografia é marcada por interpretações inesquecíveis e colaborações com grandes diretores. Durante os anos 80 e 90 trabalhou em um ritmo frenético sendo dirigida por famosos diretores como Jean-Luc Godard, Marco Ferreri, Claude Chabrol e Andrzej Wajda, entre outros.

<sup>24</sup> *Tilda Swinton*, nome artístico de *Katherine Matilda Swinton* (Londres, 5 de novembro de 1960), atriz inglesa vencedora do Oscar, que estrelou *Orlando (Orlando – A mulher Imortal)*, um filme de 1992 dirigido por Sally Potter.

Diante da chegada do *grupo de homens*, evento que desequilibra a “harmonia” inicial da narrativa, *Berta Helena* mais uma vez retoma o seu pensamento para sua verdadeira missão na *Falésia Roca*:

Afinal o que eu pretendia era apenas perder dez quilos no corpo, cinco papos no rosto, descontar vinte anos na alma e memorizar quarenta páginas de réplicas solitárias que eu havia agarrado com ambas as mãos, para continuar a ser única (JORGE, 2004, p. 21).

O “interesse” de *Berta Helena* pelo *mar*, o contato da atriz de teatro com o oceano e os benefícios adquiridos futuramente nesta “união” com o *mar*, atinge um grau de *erotismo* que “salta aos olhos”:

Sim, do mar eu queria tudo o que houvesse na atmosfera e na água e pudesse ser assimilado. Os halogéneos, a que eu atribuía efeitos mágicos, eram arco-íris invisíveis que entrariam no meu corpo para nele produzirem uma assepsia completa e uma reparação total. Da água salgada, queria a riqueza que havia na babugem das algas, de onde eu imaginava desprender-se o crómio, o selénio, o iodo e até o cobre e o ouro. Fascinava-me sobretudo saber que o verdadeiro ouro pudesse desprender-se das algas, ainda que em quantidades mínimas (JORGE, 2004, p. 30).

*Berta Helena* possui em seu íntimo o desejo de tornar-se um só elemento, fundindo-se ao *mar*, como se nesta “unificação” *eu x mar*, a realização *erótica* de “completude e continuidade” fosse plenificada. A narradora expressa tal vontade ao afirmar que “Era isso que eu pretendia, transformar-me no centro da praia deserta, o centro das águas do mar, sozinha, com toda aquela riqueza disponível a confluir para a minha pessoa” (JORGE, 2004, p. 31). Este desejo de “fundir-se” ao mar também pode ser visualizado no momento em que *Berta Helena* encontra o *rapaz espigado* pela segunda vez. Ao decorar as suas falas para o espetáculo a atriz tem o seu espaço “invadido” pelo *grupo*, quando seu objetivo, na verdade, era estar “a decorar o meu papel, a entregar meu corpo e o meu espírito à aragem do mar” (JORGE, 2004, p. 33).

Tal momento revela-se como uma pequena epifania dentro do conto e, *Berta Helena*, ao afirmar “Era nesse transe que eu vivia” (JORGE, 2004, p. 31), reforça a ideia de “choque” produzido pelo êxtase ou iluminação promovida por tal estado de espírito. Saindo um pouco do estado promovido pela viagem epifânica, *Berta Helena*

começa a falar do seu processo de purificação corporal, revelando os “segredos” ou os passos que seguia para alcançar sua meta física e mental:

Corria em pernas nuas para que a aragem do mar entrasse nelas e as trabalhasse em prol do seu adelgaçamento. Quando finalmente me cansava, voltava a vestir-me, então, em passo cadenciado, começava a reler as longas réplicas daquele papel compacto, deambulando para decorar (JORGE, 2004, p. 31).

Em consonância com o pensamento foucaultiano sobre o corpo, seu domínio através de árdua disciplina e de seu poder, *Berta Helena* revela seu processo de internalização performática do seu papel:

Decorar sempre significou caminhar com um papel na mão, os olhos semicerrados, repetindo alto, até uma parte das falas ficar gravadas no corpo. Decorar sempre consistira em impregnar de palavras o organismo inteiro, transformando-as numa coisa orgânica, uma coisa carnal. [...] A minha memória sempre foi alguma coisa mais ampla do que um tecido associado ao labirinto do cérebro, tendo a fixação muito mais a ver com os músculos e o seu movimento do que propriamente com um processo mental. Andar, andar para aprender, repetir, decorar (JORGE, 2004, p. 31-32).

Decorar um texto, internalizar uma personagem, é muito mais do que “gravar” uma sequência de falas e orientações da didascália. É um processo de entrega total do corpo, da mente e da alma do ator, para que ele e a sua personagem sejam apenas um indivíduo, quando estiver em cima de um palco.

Todo este processo de concepção artística atinge uma dimensão relativamente *erótica*, uma vez que tal trabalho requer uma entrega total do *corpo* e da *alma* do ator, num processo muitas vezes doloroso, para que dois elementos, *ator* e *personagem*, tornem-se apenas *um*. Este processo pode atingir até mesmo as três concepções de *erotismo* apontadas por Bataille, uma vez que “atuar”, no sentido de “seduzir” e de “apaixonar” o público, exige o violento trabalho de entrega do *corpo*; exige uma intensa “paixão” do artista que deve entregar o seu *coração* à personagem; e toda esta “atitude” do ator atinge uma dimensão mística, já que a *representação* é algo que remete ao rito, ao sacrifício e à esfera do *sagrado*.

Mas voltando a questão da beleza, *Berta Helena* gaba-se da visibilidade que o seu programa de embelezamento começa a oferecer-lhe. Seu programa misturava

exercícios aeróbicos e corridas, para que o excesso de peso fosse eliminado do seu organismo:

Fazia parte do meu programa selvagem correr sobre as algas [...] até o coração querer saltar do peito e cair no chão. [...] Para tanto, também praticava alongamentos, flexões, balanços e saltos, movimentos solitários que vistos de longe costumam assemelhar-se a tristes gestos obscenos (JORGE, 2004, p. 36).

É interessante o “falso pudor” com que *Berta Helena* fala da semelhança “obscena” dos gestos repetidos em seu programa de exercícios e do esforço em resguardar-se de ser vista pelo *grupo de homens* enquanto o praticava. Esta atitude pode ser vista como um “falso desejo”, inconfessado propositalmente pela narradora, uma vez que em sua “confissão”, a atriz deixa escapar que possivelmente não se importaria em ser vista enquanto se exercitava:

Mas agora eu fazia esses exercícios na parte de trás do meu bangalô. Não desejava que aqueles homens elegantes, que deveriam ter retratos de antepassados pendurados em palácios sumptuosos, até nas cozinhas, me tomassem por uma reles suburbana viciada em ginástica. Não queria confrontarem-se com a materialidade do meu corpo, não por uma questão de pudor, mas por uma questão de harmonia (JORGE, 2004, p. 36).

Após ter encontrado *Francisco* pela terceira vez, e desta vez ter sido incomodada verbalmente pelas perguntas do mancebo, *Berta Helena*, segura de si em relação ao processo de “internalização” da personagem e dos resultados que o seu programa aeróbico-dietético lhe proporcionara, desabafa:

Há um momento mesmo em que a personagem nos espera a meio do nosso próprio caminho, a sua imagem aproxima-se de nós, e não o inverso, toma-nos de assalto e vive em nós e por nós, e mesmo sem dieta nem ginástica uma pessoa emagrece se a personagem for magra, ou engorda se a personagem for gorda. Como se o outro que se interpreta tomasse conta de nós através da fala, a fala nos fizesse grávidos, e nós deixássemos de ser nós e passássemos a ser ele ou ela (JORGE, 2004, p. 41).

A convicção de *Berta Helena* do patamar de “fidelidade” que o seu papel atingira chega ao ponto de ela não sentir mais necessidade de se aproximar da *Huppert* ou

da *Tilda*, de tal modo, que ao passar junto ao espelho, dizia para si mesma: “«*Berta Helena, és uma grande actriz...*»” (JORGE, 2004, p. 41).

Mais uma vez *Berta Helena* comenta sobre o seu programa, desta vez exibindo os resultados alcançados:

Não será um exagero se disser que por vezes uma astenia imensa me tomava pela manhã, e me imobilizava dos calcanhares à nuca, impedindo-me de me levantar. Deitada sobre a cama, sentia o corpo ainda não magro, mas já murcho, uma cova no lugar do estomago, o rosto chupado no lugar dos papos. Teria eu ido rápido demais? Precipitado de mais? Não importava. O guaraná e o giseng, misturados em boas quantidades, assim que os tomava, conseguiam fazer de mim um génio activo. (JORGE, 2004, p. 56).

Antes do desfecho trágico que encerra a narrativa em *O belo adormecido*, *Berta Helena* gaba-se do efeito mágico que os elementos microscópicos da natureza lhes trouxeram:

Magnésio, iodo, pepitas de ouro invisíveis, fluxos benignos a confluírem na pessoa que em breve passearia no palco com a elegância de um galgo afegão. E pensando nisso, na fluidez das minhas pernas esguias, na estreiteza da minha cintura... (JORGE, 2004, p. 71).

Seu programa imprimia beleza em seu *corpo* e em sua *alma*. A disciplina dos exercícios e do que consumia nas refeições valeram à pena. O sonho de consumo da maioria das mulheres, de adquirir a forma física desejada fora alcançado. Estava pronta não só para os palcos.

Sequencialmente falando, a narrativa em *O Belo Adormecido* inicia-se em Londres com um encontro entre *Berta Helena* e um *estrangeiro desconhecido e corpulento* no *foyer* do *Ritz*. A narradora vai, em doses homeopáticas, “corroendo” o estômago do leitor com as suas conjecturas sobre o misterioso encontro, no qual, como uma pecadora, confessa um misterioso episódio ao estranho, escolhendo o tempo inteiro o que deve ou não ser dito:

Pois o que iria o homem corpulento querer saber da minha pessoa? O que iria perguntar? Teria uma proposta pra me fazer ou pelo contrário, queria ele revelar um segredo, proceder a uma explicação, ou simplesmente algum episódio relacionado com o acontecimento na praia? (JORGE, 2004, p. 13).

Mais adiante ela continua com as suas auto-indagações, aumentando mais ainda a atmosfera de mistério que envolve o início da narrativa: "O que poderia eu contar-lhe? Saberá eu de algum detalhe que lhe fosse útil? Poderia eu esclarecer alguma dúvida que tivesse sobejado daquele processo? Para que serviria o meu testemunho?" (JORGE, 2004, p. 14). Num clima de confissão, *Berta Helena*, retrocede no tempo, esclarecendo com os seus "pormenores" toda a história passada antes do seu nebuloso encontro no *Ritz*, e a razão de ser do seu auto-reconhecimento como "incarnação do próprio Mal" (JORGE, 2004, p. 14).

Voltando à "confissão" da narradora, escolhido o lugar para o seu *spa*, *Berta Helena* imaginava-se sozinha num bangalô na *Falésia Roca*. Além dos empregados como o guarda e os garçons, em sua imaginação de artista existiam apenas *ela* e o *paraíso*, pois lhe fora revelado que o local estaria em baixíssima estação.

O clima paradisíaco é quebrado com a chegada de quatro veículos nos cujos ocupantes se alojariam em cinco bangalôs vizinhos ao da atriz. Mesmo tendo reclamado à administração, nada poderia ser feito. Então, a narradora tenta concentrar-se em seus verdadeiros objetivos.

A chegada da *colônia de homens* foi um fato tão surpreendente que chegou a abalar o comportamento de *Berta Helena*. A atriz, treinada há tantos anos para este tipo de enfrentamento, para encarar com firmeza a presença do *outro*, sente-se invadida por uma incômoda sensação e também por uma extrema curiosidade em relação ao grupo de estranhos, que aos poucos iam aparecendo, compondo um verdadeiro "time" de estranhos ao seu redor.

Tal acontecimento que pode ser classificado como *oracular* ou *premonitivo*, visto o comentário feito pela narradora: "Mas era difícil de explicar. Havia alguma coisa ao mesmo tempo de surpreendente e auspicioso naquela descoberta" (JORGE, 2004, p. 23). A presença de um "público" e o esforço em ignorá-lo fazia do exercício da atriz um trabalho mais árduo e prazeroso.

O "pacto de invisibilidade" assinado pela atriz de teatro e pela *colônia de homens* – "eles não olhariam pra mim, eu não olharia para eles" (JORGE, 2004, p. 25) –, o isolamento entre eles muitas vezes era quebrado por *Berta Helena* que mais uma vez em tom de confissão admite: "Muitas vezes eu olhava. Isso eu teria de dizer" (JORGE, 2004, p. 25); e mais adiante, no segundo encontro entre a atriz e o *grupo* do qual faz parte o *jovem espigado*, outra vez o pacto silencioso é reafirmado: "Tínhamos andado por perto, as nossas sombras quase se haviam tocado, mas

como combinado, não nos tínhamos visto” (JORGE, 2004, p. 35). Futuramente um dos membros do *grupo* “invade” a fronteira silenciosa imposta pela atriz, dando novos rumos a uma história que poderia ser apenas o relato de umas “férias forçadas”.

A expressa curiosidade que o *grupo* exercia sobre a atriz faz com que ela o observe a ponto de distinguir e caracterizar os seus membros componentes. Entre os homens havia

Um escocês por certo, [...] pelo menos um belga e um italiano [...] e os demais eram portugueses. Era português o franzino, o que tinha o problema na perna, era português o atarracado, o que usava um casaco tirolês verde-garrafa. Era português o homem corpulento [...]. (JORGE, 2004, p. 26).

É neste exato momento que a narradora revela que o “estrangeiro” a quem ela fizera a sua “confissão” no *foyer* do *Ritz* é também um português.

As observações da narradora em relação ao *homem grande*, elemento que até então chama bastante a sua atenção, tem um ligeiro apelo *erótico*, uma vez que todo o tempo ela se refere ao volume do *grandalhão* e também, no trecho “Lá estava o homem grande, com o peito saliente, o chapéu de tela na cabeça” (JORGE, 2004, p. 30), fica evidente que a atriz foca o seu olhar para uma parte do corpo masculino que denota virilidade e vigor físico, e que eroticamente atrai o olhar feminino, que é o peitoral do homem.

A chegada do restante do *grupo*, somando um total de 12, como fora observado por *Berta Helena*, não anuncia nenhum fato excepcional. A chegada do *rapazinho espigado*, elemento que futuramente será peça fundamental na trama, não passa de um mero acontecimento para a atriz “Então pude concluir – «São doze, contando com o rapaz...»” (JORGE, 2004, p. 30). A expressão “contando com o rapaz” pode até dar uma ideia de destaque a esta *personagem-chave*, mas *Berta Helena* mais uma vez desconversa: “Mas tudo isso não passava de um mero acidente, pois o que me interessava não era a colônia de homens, era o mar” (JORGE, 2004, p. 30).

Em sua confissão, *Berta Helena* revela ao seu “inquisidor” os seus verdadeiros propósitos e interesses na *Falésia Roca*:

Era do mar que eu esperava a graça da renascença, a voluptuosidade da mudança, era por ele que eu me tinha instalado sobre a Falésia Roca, e isso mesmo eu iria ter de assegurar àquele homem, se ele mo perguntasse. [...] era isso que eu iria dizer à pessoa do encontro. Dizer-lhe que não me interessava nada a vida deles. Que não me importava que um grupo de homens distintos tivesse escolhido uma estância pouco acima do miserável para escaparem à vigilância do mundo (JORGE, 2004, p. 30-31).

O primeiro “grande encontro” entre *Berta Helena* e o do *rapaz espigado* foi num momento em que ela, ao decorar os textos do espetáculo que em breve estrearia, deitada numa rede na parte externa do seu bangalô, levantou os olhos e viu uma duplicata formada pelo jovem e a sua própria sombra:

As duas sombras formavam um ângulo convexo que me retirava a luz. Sorri para o rapaz. O que queria? Parecia não querer nada porque não se movia, com os olhos cravados no papel que eu tinha na mão. Se eu não soubesse que se tratava do jovem condutor, tê-lo-ia tomado por um meliante, de tal modo fixava ora as folhas ora a minha cara, mas essa impressão não durou muito tempo (JORGE, 2004, p. 33).

Em breve estes encontros se tornariam mais constantes, mas neste trecho fica anunciado que algo “inusitado” estaria por vir, especialmente quando a narradora diz que o rapaz apenas “parecia” não querer nada e também quando ela revela a efemeridade da impressão causada pela atitude muda do *rapaz*.

O segundo “encontro” merecedor de destaque entre a atriz e o *rapaz* se dá à beira-mar, tem como testemunha o *homem grande*, quando *Berta Helena* decorava seus textos e o *grupo* de cinco por ela passava como se ela “não existisse” (JORGE, 2004, p. 34). Neste encontro segundo, a protagonista refere-se ao jovem utilizando subliminarmente o símbolo do *cavalo* – elemento utilizado na caracterização da personagem *António* – que, como já vimos, remete ao *inconsciente* e ao *não-humano* – “E bastante mais atrás, trotando pela praia fora, vinha o rapaz. [...] E o rapazinho que trotava atrás não era filho de nenhum deles” (JORGE, 2004, p. 34).

Da sua observação, *Berta Helena* analisa o comportamento do até então *anônimo rapaz*, que na sua latente juventude, uma mistura de infância e adolescência, ora age como se fosse um homem pilotando carros, ora age como um garoto: “o rapaz espigado corria destemperadamente de um lado para outro, e atirava calhaus à água, com sons de pega e larga, como se houvesse por ali um cão

que só ele visse” (JORGE, 2004, p. 35). Durante as suas brincadeiras, uma onda derruba o jovem na água, “desaparecendo no fundo”, podendo ser vista como uma espécie de “presságio” do trágico que final que o destino reserva para a pueril personagem; e um dos seus companheiros, o *homem grande de chapéu*, preocupado com o acontecido revela-lhe a identidade num grito: “*Francisco!*” (JORGE, 2004, p. 35).

Mais uma vez *Berta Helena* conjectura a respeito do comportamento do jovem *Francisco* que foge dos excessos de cuidados dos companheiros, justificando as suas ações como reflexo da sua pouca idade:

Mas o rapaz deveria estar a viver o seu momento de rebeldia activa, tinha idade para isso. Estrebuchou, escapuliu-se daquela solicitude exagerada, e iniciou uma corrida pela areia fora até desaparecer no fundo. Eu pensei que eram assim as crianças, que sempre aparecem e desaparecem, levadas por um frenesi que é apenas um ensaio para alguma coisa mais (JORGE, 2004, p. 35).

A fronteira entre o mundo dos adultos e o universo infantil, grande duelo da adolescência é traduzido pela atriz, que numa adaptação de um dos trechos da literatura shakespeariana, para ser mais exato, no grande monólogo que se desenrola no texto do *Hamlet*, comenta que esta fase em que *Francisco* se encontra, a adolescência, é “Ser e ainda não ser, é a sua questão. O seu mundo verdadeiro é o esconde-esconde” (JORGE, 2004, p. 35). Nesta fase da vida em que se encontra, *Francisco* encerra em si duas qualidades: do menino, ele tem a curiosidade; do homem, ele tem o desejo pela atriz.

O silêncio em que os encontros entre *Berta Helena* e *Francisco* quebra-se no terceiro encontro, inaugurando uma nova fase de *O Belo Adormecido*. É como se ao proferir as primeiras palavras em direção à atriz, o *menino* realizasse um espécie de encantamento, desatasse a crescer, ganhando novas formas, atitudes, e dimensão na narrativa. O que estava “adormecido” na trama começa a despertar.

O terceiro encontro entre *Berta Helena* e *Francisco* rompe o “pacto de silêncio e invisibilidade” estabelecido pelas personagens, atingindo o universo das palavras. A abordagem que o *jovem rapaz* faz à atriz de teatro se dá de maneira silenciosa, e mais uma vez ele é visto por *Berta Helena* como uma *sombra* projetada na relva enquanto ela se exercitava na área externa do seu bangalô, revelando uma natureza

observadora e curiosa, que aos poucos vai se desenvolvendo e tomando materialidade no corpo do *menino homem*.

A observação muda e insistente de *Francisco* rompe o silêncio através de perguntas simples e objetivas: “«Que fazes tu?»«És artista?»” (JORGE, 2004, p. 37); perguntas também respondidas com muita clareza pela atriz, que até então suspeitava se o *moço* houvera sido enviado pelo *grupo* para satisfazer a sua curiosidade sem ser invasivo: “«Sou atriz.»” (JORGE, 2004, p. 37).

*Francisco* revela-se um eficiente observador quando envia a sua réplica à resposta dada anteriormente por *Berta Helena*. A atitude da atriz em esticar-se diante da curiosidade do jovem para parecer maior do que é, e, de certa forma, impor mais respeito é quebrada pelo resultado da pesquisa do *menino*: “«Eu já sabia. É por isso que andas a decorar umas frases...»” (JORGE, 2004, p. 37). E mais uma vez a atriz ergue-se diante do *rapaz* como se quisesse intimidá-lo.

Neste encontro, há um momento em que *Berta Helena* se desequilibra, então *Francisco* mostra-se um indivíduo pateticamente à vontade diante da atriz: “«Cuidado, não caias...» [...] «Não tenhas medo de mim. Estou aqui só pra te ver fazer ginástica»” (JORGE, 2004, p. 37). A atriz fica surpresa com a estupidez com que o *garoto* a interpela. Porém, este primeiro contato verbal foi o ponto de partida para um olhar “mais apurado” da atriz para o *rapaz*.

Neste primeiro diálogo, *Berta Helena* tem uma impressão não muito positiva sobre *Francisco*:

O rapaz tinha um rosto duro, só agora reparava, porque também só agora ele se havia aproximado de forma a perceber-lhe as feições. É verdade que aos catorze anos nada existe no rosto que fale da vida, sobre a pele ainda está tudo por escrever, mas o teatro ensina que parte do futuro se encontra gravado na fisionomia desde nascença. Naquele garoto não se lhe via a testa, coberta por uma cortina de cabelo escuro, nem tão-pouco as orelhas, porque alguém lhe fizera um corte entre o do frade e o do pajem. Mesmo assim, pensei para comigo – «Garoto rude, garoto agressivo.» (JORGE, 2004, p. 38).

Pela primeira vez o *garoto* que anteriormente era apenas classificado como o *rapaz espigado* ou o *aprendiz de motorista* começa a ganhar formas próprias, como se fora uma tela que ia sendo pintada pouco a pouco em lentas pinceladas.

Desastroso como uma criança, mas com ímpetos de um homem adulto, *Francisco* não vacila diante da presença imponente de *Berta Helena*, muitas vezes

encarando-a como os heróis da Antiguidade enfrentavam seus gigantes. A atriz fica impressionada com a resposta dada pelo *jovem* sobre a idade que ele possuía – “«Achas que já te perguntei a ti alguma coisa de semelhante?»” (JORGE, 2004, p. 38); e chega a conclusão de o *Francisco* não é apenas uma espécie de “marionete” enviada pelo restante do *grupo* para investigar a sua rotina:

Estava visto. Não era só um enviado dos outros, era um rapaz que tinha uma conduta própria, notava-se pela forma como transformava as perguntas que lhe dirigia em perguntas que ele mesmo formulava. Só que a sua autonomia deveria estar a ser treinada pelo atrevimento dos outros. Não me cabia a mim, porém, alimentar aquela alma por distrair ou treinar (JORGE, 2004, p. 38).

A atitude de *Francisco*, a sua iniciativa em se aproximar de *Berta Helena* e de quebrar a redoma de silêncio que a envolvia e a penumbra que lhe afastava dos olhares dos presentes na colônia de férias, desequilibra a harmonia instalada no espírito da atriz, que, em tom de confissão, revela que “pela primeira vez, alguma coisa na colônia dos homens me incomodava. Por quanto tempo ainda iriam permanecer na Falésia Roca?” (JORGE, 2004, p. 39).

*Berta Helena* tentava, então, entender a “razão de ser” ou motivo pelo qual o jovem *Francisco* a visitava. Ela diz que “Um deles, o mais plausível, talvez fosse o desejo de distração que o rapaz sentisse, vendo na minha pessoa uma espécie de conforto que lhe faltasse” (JORGE, 2004, p. 39), uma vez que a companhia ou as regras impostas pelos *outros* homens do *grupo* o aborrecesse, algo que para ela era indiferente. Mais uma vez, em tom de confissão *Berta Helena* afirma:

Por mim, poderia garantir à pessoa que me esperava no Salão do Ritz, que por aqueles dias o meu melhor divertimento tinha consistido em decorar o meu papel, estando a personagem que me era cada vez mais volátil e mais densa, a aproximar-se, de hora para hora, da configuração burlesca para a qual fora concebida, feita de propósito para pulverizar a identidade e a História, e eu pronta para interpretar (JORGE, 2004, p. 39-40).

Mais uma vez, outra “fase” destaca-se no rumo da narrativa. As confissões eram mais “sinceras” e objetivas enquanto aconteciam apenas encontros marcados pelo silêncio. A relação entre *Berta Helena* e *Francisco* começa agora a ganhar uma forma mais condensada, e os dois, como num espetáculo teatral, iniciam uma

espécie de “encenação secreta” na qual a *mulher* e o *pequeno homem* “interpretam” seus papéis, cada um tentando mostrar quem é o mais forte a sua maneira.

A narrativa começa a tencionar com o atrevimento do *jovem* em tentar “invadir” o espaço privado da atriz, quebrando a redoma de silêncio que o separava dela. A descrição dessa primeira interação é de certa forma “teatralizada”, de acordo com a ação das personagens, visto pelo uso que a narradora faz de termos técnicos do universo do teatro para expor os seus comentários e sequência de fatos acontecidos.

Já não lhe contentava mais olhá-la nem incomodá-la em suas atividades físicas. A curiosidade e interesse de *Francisco* o tira da condição de espectador, fazendo com que a personagem “entre em cena” para atuar. Olhando para dentro do bangalô da atriz através do vidro da porta, no momento tomada pela personagem *Orlando*, a atitude de *Francisco* para ela “era uma grande contrariedade porque era uma intromissão” (JORGE, 2004, p. 42). Fugindo do seu atrevimento, *Francisco* provocara em *Berta Helena* uma sensação de vazio que ela disfarçadamente tenta explicar em termos teatrais:

O desaparecimento do outro é alguma coisa que no palco não pode acontecer. Ou o outro vem de novo até nós, ou nós dirigimo-nos para o outro [...] Ninguém resiste, ninguém aguenta semelhante expectativa. Chamei alto – «Eh! Eh! Criatura...» [...] Aconteceu como se fosse em cena, e o outro a quem eu tivesse de me dirigir estivesse disposto a faltar. [...] Eu diria que se tratou de um gesto profissional. É a única explicação de que disponho no caso de homem querer saber por que razão entrou o rapaz no meu bangaló (JORGE, 2004, p. 42-43).

Nesta etapa da narrativa fala-se de “encenações”, porque *Berta Helena* parece mentir o tempo inteiro em suas “confissões” e atitudes. A atriz, acostumada com a “arte de fingir”, com as armadilhas da representação, mostra o tempo inteiro um falso desinteresse pela presença de *Francisco*, mas muitas vezes deixa escapar “pequenas verdades” sobre sua relação com o *jovem*: “quero contar toda a verdade, enquanto está pura no meu coração. Ainda bem que o homem grande marcou este encontro antes de o Inverno chegar” (JORGE, 2004, p. 43). A “verdade” que se encontrava em seu coração pode ser traduzida como a centelha de um sentimento que estaria por nascer.

Entrando no bangalô da atriz e acomodando-se à vontade, *Francisco*, antes visto por *Berta Helena* como um rapaz “grosseiro”, agora era “um adolescente típico sem a medida das proporções” (JORGE, 2004, p. 43). Aos poucos *Francisco* começava a desconstruir a má impressão que causara na atriz, com seu comportamento “maduro”, mesmo que fingido e impetuoso no que diz respeito à tomada de atitudes e iniciativas.

No diálogo que se segue, *Francisco* provoca o riso em sua “companheira de palco” pela maneira desastrosa com que se dirige a ela:

«Não fui jantar com eles, como vês. Não me perguntas porquê?» [...] «Não fui com eles porque queria ver-te.» «Já me viste...» «Só ver-te, não te quero fazer mais nada.» A fala do miúdo tinha o seu quê de cómico. Dava-me vontade de rir (JORGE, 2004, p. 43).

A atriz não sabia que logo seria fulminada com comentários de seu visitante. Em seguida, *Francisco* surpreende *Berta Helena*, confiante da sua superioridade de mulher madura diante de um “moleque”, com suas observações, quando esta ensaiava suas falas para o futuro espetáculo:

«És muito boa, pá, mas vais mal.» [...] «Vais muito mal...» – insistiu. «Esse papel não presta, não existe ninguém neste mundo que posa ser ao mesmo tempo homem e mulher... Diz lá se existe, dá lá um exemplo. Dá lá...» [...] «Não dás exemplo nenhum, pois não?» «E agora vou andando...» (JORGE, 2004, p. 45).

A segurança com que tais palavras foram ditas, provocaram incredulidade e estagnação na atriz, que não conseguia nem apontar-lhe a porta da rua. A atitude de *Francisco* fez com que *Berta Helena* passasse a vê-lo como mais maturidade. A partir de então, o indivíduo que antes se comportava como um mero *espectador* passava agora a “contracenar” com a experiente atriz inspirando-lhe receio e temor:

A sua figura inspirava-me torturas. Tive vontade de lhe dizer – «Meu amigo, ainda nem tens oitocentas semanas de idade, mete-se na tua vida...» Mas fez-se um intervalo. Achei que não podia humilhar um rapaz que estava ali em frente, espigado como um poste, pronunciando frases engendradas com a impertinência duma pessoa que experimenta ensaiar o poder sobre o desconhecido. [...] Aliás, no meio daquela arrogância pretendida, não podia deixar de lhe reconhecer inteligência, frontalidade, uma certa desenvoltura pela forma desabrida como se me dirigia (JORGE, 2004, p. 46).

Mais uma vez, em clima de confissão, *Berta Helena* reconhece a batalha perdida para o elemento insólito com o qual acabara de se enfrentar: “Berta Helena sabia de si mesma que era uma mulher de temperamento exuberante, por vezes brutal, mas não ruim. Por acaso, naquele momento, Berta Helena até estava sem fala” (JORGE, 2004, p. 46). O “mal” estava feito. *Francisco* prometera voltar no dia seguinte.

O “primeiro ato” deste espetáculo é quebrado pela cena em que *Francisco* tem mais uma aula de direção, fato que simplesmente “desaparece” do relato, pois, à noite, como prometera, o rapaz fazia a sua segunda visita. Sempre no seu discurso de confissão, *Berta Helena* afirma que “Se o homem me perguntasse, eu iria dizer a verdade” (JORGE, 2004, p. 48), como se ela se sentisse à vontade de omitir informações que não lhe fossem solicitadas. Como havia avisado previamente “cerca das nove da noite, o rapaz encostou o rosto ao vidro escuro e a superfície iluminou-se” (JORGE, 2004, p. 48).

Mais uma vez a atitude de *Francisco* causa uma cômica perplexidade em *Berta Helena*, que a cada resposta dada às solicitações do seu “companheiro de cena” era vítima de mais uma tentativa de “embuste” verbal do rapaz:

«Quero que não decores mais, esta noite. Quero que pares, quero ver-te imóvel, quero ver-te dormir» [...] Eu estava encostada àquela porta, a sensação confortável de quem ainda não tinha entrado na sua teia. «Ver-me dormir? Por quem me tomas?» – Tomando à letra, o rapaz continuava a ser cômico. Tive de lhe dizer – «Estás enganado, meu filho, há muitos anos que recebi o beijo dos meus príncipes...» E ri-me de encontro à porta, a ponto de agitá-la. Mas ele não parecia ressentir-se. Pelo contrário, subverteu de imediato a questão. «Estás a ver? Não te perguntei isso...» [...] E no entanto, era extraordinário o seu controle. «Anda, não tenhas medo. Sai da porta, vem...» (JORGE, 2004, p. 49).

O controle, o atrevimento e, especialmente, a linguagem de *Francisco* assustaram a experiente atriz, que, no auge da sua maturidade, sentia necessidade de virar aquele “jogo”. Sua estratégia consistia em retirar-lhe a importância, rebaixá-lo a simples condição de “espectador”, mas o jovem pacientemente “poderia esperar, recostado, a olhar-me, transformado num estranho diretor de cena. Um espectador insolente à espera duma oportunidade indefinida” (JORGE, 2004, p. 50).

Movendo-se de um lado para o outro da sala e tendo os seus passos acompanhados pelos olhos de *Francisco*, ele adormece, como se hipnotizado pelo vai-e-vem da atriz: “Esticado no cadeirão, o insolente dormia. Jovem caçador,

caçado. Ele dormia, não eu” (JORGE, 2004, p. 51). O sono de *Francisco* também poder ser encarado como um indício do trágico desfecho da narrativa, uma vez que em nossa cultura, dizemos que o morto está a dormir o “sono eterno”.

É a partir desta segunda visita que o *erotismo* começa a manifestar-se como se no texto ele fosse um vulcão por milênios adormecido. A narradora divaga nos seus comentários, descrições e confissões, até que o *erotismo* desperte em seu discurso. A atitude de *Francisco* leva *Berta Helena* a tecer uma série de auto-indagações sobre o que realmente estava acontecendo dentro daquele bangalô, tanto em sua mente quanto na do *jovem atrevido*:

Perguntava a mim mesma se acaso não consentia naquela visita apenas por compaixão para com um rapaz de pernas longas que se iniciava na arte do atrevimento, e cujo primeiro ensaio poderia ser definitivo para o resto da sua vida. Ou pela noção de que aquele pessoa, poderia não significar absolutamente nada, e para ele poderia significar muitíssimo. (JORGE, 2004, p. 51).

*Berta Helena* admite que sua experiência de vida como atriz de teatro, marcada pelo assédio de tantos homens, em situações muito mais inóspitas do que a que acontecia naquele momento se repetiram tantas vezes, a ponto de ela aceitar o fato de que tudo o que ela já viveu em relação ao *amor* lhe

Havia criado uma crosta dura com sua zona de contacto com a carne viva, sensível, dolorosa, mas escondida. Esse galope de contrastes que faz com que uma mulher aos quarenta anos possa dizer – *Berta Helena*, tocaste com os teus vinte dedos todas as teclas da tua vida, agora é só repetir os acordes, como sabes. A segurança é isso (JORGE, 2004, p. 52).

Com isso, a narradora afirma ser “imune” às convenções impostas culturalmente pela ação *erótica*. Por ser uma atriz, seu discurso muitas vezes, como veremos, direciona-se a uma “realidade ficcional” sobre a qual não sabemos o que é verdade ou mentira, como num momento anterior em que ela fala da sua visão de *amor* como algo possível de ser representado num palco, mas que é totalmente estanque do que seja possível de acontecer na vida real:

Com *Martim*, por exemplo, contracenávamos, chegávamos a estreitar-nos em cena, mais do que necessário, mas ainda mesmo quando nos beijávamos espontaneamente no palco, na hora do agradecimento, por entusiasmo, cumplicidade, amizade, amor até,

era como se beijássemos no outro, o sal ou o papel. O meu coração não estremecia, o meu útero ficava imóvel como se fosse uma placa de esmalte, a minha alma apenas agradecia nele a parte da vida que sobeja do género, a vida do grande neutro que há na luz ou na pedra (JORGE, 2004, p. 24).

Como já foi dito, as “confissões” de *Berta Helena* aos poucos vão sendo desmentidas pelas suas ações. A verdade sobre a sua visão fria e cristalizada sobre o que é o *amor*, vagarosamente será revelada no decorrer da trama. Até então, o sentimento que *Francisco* desperta em *Berta Helena* não está no campo da materialidade do *erotismo dos corpos*, e sim, na esfera do *coração*. Seu sentimento é mais voltado para o platônico, visto que não é exatamente o *corpo* de *Francisco* que ela deseja numa dimensão sexual, mas sim a sua presença e a sensação de completude e continuidade que ela lhe traz.

Voltando ao “caçador caçado”, ao dormir, *Francisco* dá a oportunidade de *Berta Helena* poder aproximar-se e reparar-lhe as feições. Pela primeira vez na narrativa esta personagem, anteriormente caracterizada unicamente pela extrema juventude, pelo seu corte de cabelo e pelo seu tamanho alongado, começa a ganhar materialidade e maturidade. A sua descrição tem uma alta carga de *erotismo*, numa perspectiva mais material, visto a ênfase dada a algumas partes do seu rosto, como a *boca*, por exemplo:

Uma criança, e contudo o buço escuro sombreava-lhe o lábio, estava barbeado, já era um homem. Um adolescente, um monstro, uma figura a desembaraçar-se da sua fantasia de criança e a entrar na antecâmara suada do adulto. As pálpebras lisas da criança, a boca ligeiramente entreaberta, a respiração silenciosa da criança. A luz listada que saía do candeeiro de bambu iluminava-lhe precisamente a boca, escurecia-lhe o lugar da testa e os ombros. Viam-se-lhe as pálpebras, não a testa [...] As sobrancelhas iriam ser espessas. Por enquanto eram uma demarcação rala, pêlos desordenados por aqui e por ali, subindo pelas têmporas. Algumas marcas vermelhas, isoladas, na pele escura. Os olhos fechados. Sim, era um rosto belo, era um belo rosto desarmado. Um homem futuro entregue ao sono, como uma promessa de paz. Sansão de cabelo cortado (JORGE, 2004, p. 53).

Para que o rosto de *Francisco* lhe fosse revelado numa totalidade, *Berta Helena* teve que tomar uma atitude “ousada” para que o “*belo*” não despertasse – levantar os cabelos que cobriam parte do rosto do *rapaz* era uma missão que lhe exigia muito cuidado, para que a situação não saísse do seu controle. Durante a

descrição anterior que a atriz faz de *Francisco* seu pensamento trabalhava num *mix* de curiosidade e receio sobre o que o jovem faria ou diria dela:

Se me aproximasse mais, talvez ele acordasse. Não podia acordá-lo. A curiosidade, porém era maior do que o temor. Nem chegava a ser temor, era apenas cuidado, receio de que acordasse, se apercebesse do meu gesto e tomando conta dele, a situação se tornasse indomável. Como procederia então aquele rapaz? O que diria junto dos seus? O que contaria no meio daquela colônia de homens, entre os quais a minha vida já não deveria ser desconhecida? Avaliei o peso da minha mão, ela poderia não só ser leve como rápida. Iria ser ágil. Com o indicador direito, afastei-lhe o cabelo e pude ver-lhe por completo o rosto (JORGE, 2004, p. 53).

O acontecimento no interior do bangalô mais uma vez ganha uma dimensão cênica quando *Berta Helena* questiona a si mesma: “Se fosse em cena, o que faria? O que pediria a cena? Um gesto, uma fala? Nada, nada. Tudo o que não fosse nada, mais do que um erro seria um perigo” (JORGE, 2004, p. 53). O “perigo” a que a narradora se refere, talvez não seja explicitamente mencionado, pois a sua atitude de afastar os cabelos de *Francisco* para ver-lhe completamente o rosto nem seja completamente mera curiosidade. É como se em sua confissão *Berta Helena* “omitisse” um interesse a mais em contemplar o rosto do *rapaz*, já que ela se refere a tantos acontecimentos que remontam paixões a ela dedicadas e as experiências que tivera com amores no passado, mas como já foi dito antes, muitas vezes a atriz se “traí” em seus comentários:

Eu encontrava-me curvada diante daquele rapaz, a ver apenas como nascera noutras faces a fonte dos meus perigos. Ele mesmo constituía um perigo. E nem ele acordava nem eu desistia. Era preciso cuidado, aquele momento não podia assemelhar-se a uma eternidade, nem havia que temê-la (JORGE, 2004, p. 53)

Depois de “deixar vestígios comprometedores” em seus comentários anteriores – como a curiosidade em contemplar de perto o rosto de *Francisco* ou o “perigo” que a presença dele representa –, parece que *Berta Helena* tenta fazer um tipo de retratação ou “errata” – “Sim, a realidade não podia assemelhar-se a uma eternidade. E para que desejaria eu aquela eternidade se não estava povoada de nada a não ser de contemplação? Só ao demônio conviria essa eternidade” (JORGE, 2004, p. 53). – falando do que pretendia em seu instante de ousadia

meramente “contemplativa”. A contemplação, sabemos, também é uma *manifestação erótica* que remonta ao que Bataille classifica como *erotismo sagrado*, mas, a atitude receosa de *Berta Helena* implica para o conceito freudiano de *não realização da libido*, uma vez que ela admite algum “interesse” ou “curiosidade” na figura de *Francisco*, tendo “algo maior” lhe impedindo de satisfazer este desejo.

A chegada do *grupo* interrompe o grande acontecimento no interior do bangalô. O barulho dos carros desperta o jovem *Francisco*, que num movimento de levar a mão à boca ou de praticar uniofagia revela o receio de ser repreendido pelos seus “tutores”. Por outro lado, era necessário mais uma vez vestir-se da sua personagem de “homem-feito” destemido e independente: “«Que me importa que tenham chegado? Não lhes devo coisa nenhuma...»” (JORGE, 2004, p. 54). Por outro lado, a narradora revela que na verdade “na sua figura sobressaltada, existia ao mesmo tempo o receio da criança temerosa e o impulso de refrega que há no homem” (JORGE, 2004, p. 54).

Ao deixar o bangalô da atriz, *Francisco* tenta “encenar” mais um ato do seu espetáculo íntimo, e, antes de sair “voltou-se, risonho, como quem comete um acto entre a falta e a proeza” [...] De súbito perguntou – «E se eu ficasse aqui?» Disse-lhe que não. «Ficava ali...» – E indicou o chão. «Ficava debaixo da tua mesa. Juro que não saía daquele tapete...» (JORGE, 2004, 54). O comportamento de *Francisco* neste trecho da narrativa é o de um pequeno *Don Juan*, que para conseguir o seu objetivo comporta-se de maneira submissa frente ao seu objeto de desejo, que se contentaria em fingir-se de “animalzinho de estimação”, contentando-se apenas em dormir no tapete como um cão ou um gato doméstico.

A ida de *Francisco* provoca uma reação passional em *Berta Helena*, que sempre tenta escamotear as suas verdadeiras intenções com metáforas e comparações voláteis e superficiais, quando a verdade simplesmente salta aos olhos: “E eu pensei, com uma insensatez semelhante à que se experimenta no amor – «Não volta mais.» E por que razão haveria de voltar?” (JORGE, 2004, p. 54). Seu comportamento de mulher madura e experiente converte-se numa disfarçada espécie de “paixão adolescente”, marcada pela insegurança e pela ansiedade. Mais uma vez a narradora “freia” o seu discurso passional, com assuntos climáticos e sobre uma guerra que acontecia naquele momento em um deserto<sup>25</sup>. Mesmo assim,

---

<sup>25</sup> Se a versão cinematográfica de *Orlando* estrelada por *Tilda Swinton* data de 1992, o conflito armado no “coração de um deserto” a que a narradora se refere oferece quatro possibilidades: 1) A

ao falar do “transtorno” trazido pela “Primavera”, podemos interpretar o discurso de *Berta Helena* como a chegada de um sentimento que cada vez mais tomasse conta do seu coração, uma vez que esta estação é caracterizada pela atmosfera romântica e passional, que provoca em várias espécies animais a mensagem de que é a hora de encontrar o seu “par”. Neste trecho o *erotismo dos corações* se manifesta mais uma vez, já que a “posse” do ser amado, traduzido pelo desejo de sua presença constante, angustia o pensamento de *Berta Helena*.

A narradora insiste na ameaça que o conflito armado possa ameaçar a solidez do Ocidente, mas em sua cabeça a dúvida sobre o possível regresso de *Francisco* ecoa insistentemente: “«Não volta mais, não volta mais...»” (JORGE, 2004, p. 55). A possibilidade de ter sido visto ou de ter relatado o que houvera acontecido para o *grupo* seria decisivo no sentido de que isto poderia significar o fim das visitas do *rapaz* ao bangalô da atriz. Diante deste turbilhão de pensamentos e possibilidades, *Berta Helena* tomada de um pessimismo admite para si mesma que “acabou, vai em frente. Adianta amiga...” (JORGE, 2004, p. 56),

Mais uma vez, *Berta Helena* se trai com as próprias palavras num momento em que deixa transparecer o “apego” que dedicava ao jovem *Francisco*, disfarçando em seguida com assuntos pertinentes ao seu trabalho de constituição do *Orlando*: “E adiante era o desempenho daquela figura que eu havia agarrado com todas as forças e me tomava o corpo e a alma. Melhor dizendo, tomava-me a alma e apoucava-me o corpo” (JORGE, 2004, p. 56). O sentimento que *Berta Helena* nutre em relação ao *rapaz* afasta-se mais uma vez do desejo material, visto que é a sua *alma* que está dominada por tal sensação. É como se ela admitisse que seu *corpo* e, principalmente, a sua *alma* estivessem unidas a *Francisco*, mas ao avaliar o seu discurso a atriz tentasse burlar o que havia dito com afirmações sobre o seu trabalho rigorosamente disciplinado em adquirir a forma física desejada para executá-lo.

Neste embaralhamento de pensamentos em que tentava decorar o seu texto e ao mesmo tempo reverberava o pensamento em *Francisco* aparecer ou não se encontrava a atriz. Na cabeça de *Berta Helena* se fazia tamanha pressão de idéias e sentimentos que a atriz, num súbito momento de “revolta contida”, expressa a sua

---

guerra entre *Nagorno-Karabakhe Arménia* contra o *Azerbaijão* (1988-1994); 2) A Guerra do Golfo (iniciada em 1991); 3) A guerra da *Ossétia do Sul* contra a *Geórgia* (1991-1992); 4) A guerra na *Abkhazia* (1992-1993).

opinião sobre o *Mundo*, sobre a *História* e sobre o *Gênero*, elementos primordiais no contexto de *Orlando*:

Exaltava-me pensar que interpretando aquele papel estivesse a dizer que o Mundo não passava de uma alquimia inexplicável, que a História não passava de uma farsa contada aos estúpidos, que o gênero era um tule sem espessura que revestia o ser humano de mentiras. E por isso que não me incomodassem, não me batessem à porta, que a muda que falava não entrasse para limpar a areia que o garotão havia deixado sobre a mesa na noite anterior (JORGE, 2004, p. 57).

A angústia da narradora em relação à espera pelo seu “companheiro de palco”, disfarçada em sua visão sobre o espetáculo para o qual se preparava, traz incutida nas malhas do discurso um aspecto característico da literatura lidiana que é o questionamento sobre o *Mundo*, sobre a *História*, como também sobre o *Gênero*. Apesar dos disfarces, no texto, fica visível a sua ansiedade: “Agora já era tarde? Já era fim de tarde? Já era outra noite? Já eles teriam partido nos carros? Já teriam levado consigo o rapaz júnior? [...] Encostei-me, abri os olhos, e vi rente à janela a pessoa que eu esperava” (JORGE, 2004, p. 57).

No terceiro momento em que *Francisco* “invade” a intimidade do bangalô de *Berta Helena*, a tensão na narrativa se avoluma a cada linha. Tal episódio já se inicia em tom enfático de “confissão”:

Juro que foi assim. Hei-de contar ao homem grande a verdade, não para me justificar, mas para ser fiel ao ser. E a verdade é que naquela noite, sobre a Falésia Roca, eu não podia fazer nada, porque o rapaz, ele mesmo, já ali estava e estava diferente (JORGE, 2004, p. 57).

E *Francisco* estava diferente mesmo, não só pela aparência, pelo uso do *blazer* ou pela mudança no penteado, como se estivesse a *performar* uma nova personagem, como também “parecia outra pessoa, por momentos mais nova, e por momentos mais velha” (JORGE, 2004, p. 58). O excesso de risos, comportamento fora do padrão, com que *Francisco* se dirigia a *Berta Helena* a deixou sem ação, e mais uma vez ela admite uma estagnação diante do *rapaz*: “Eu não sabia o que dizer, face à mudança do meu visitante, tinha receio de o ofender, mas entre o rapaz da noite anterior e o rapaz daquele momento, pareciam ter decorrido dez anos” (JORGE, 2004, p. 58).

O discurso “solene” que se segue, saído da boca de *Francisco* tem uma ação quase que letal para *Berta Helena*, quando ele fala diretamente sobre a sua “possível” relação com a atriz: «Não sabem de nós, pois não sabem, não...» E acrescentou – «Mas bem sabem que gosto de vulvas e de mamas. Isso, sabem» [...] «Já sabem do que gosto...» – rematou. «Então?» – perguntou depois (JORGE, 2004, p. 59). O discurso mais que direto proferido pela “nova versão” de *Francisco* ultrapassa a fronteira da suavidade do *erótico* para a explicitude gratuita do *pornográfico*, provoca uma reação em *Berta Helena* “como se uma corrente eléctrica me tivesse amarrado à cadeira onde me encontrava” (JORGE, 2004, p. 59).

O horrendo discurso proferido *Francisco* leva *Berta Helena* a uma série de questionamentos sobre a iniciação amorosa do *jovem rapaz* e sobre o que é o *amor*:

Mas seria necessário o rapaz ser tão explícito? Para se crescer e ser-se um homem, seria mesmo necessário utilizar a anatomia humana como um instrumento de introdução ao asco? Em que momento o amor se cruzaria com o estrume? (JORGE, 2004, p. 59).

A narradora não somente faz uma crítica ao *machismo*, como também implicitamente repreende a atitude de dimensão *pornográfica* do rapaz, que ao ser tão evidente em seu “colóquio”, reduz o *amor* a um monte de “estrume”. Como já visto, a *pornografia* rebaixa o refinamento que culturalmente o *erotismo* determina para as relações amorosas e, particularmente neste caso, temporariamente bloqueia a conexão que crescentemente vem se construindo entre as duas personagens.

Numa espécie de tentativa de justificar-se *Francisco* explica que o que disse anteriormente era uma citação: “«Não sei porque estás tão chocada, só estou a repetir o que o Lorca disse ao Dalí por causa da Gala... Mamas e vulvas. Achas que eu não posso dizer o que ele disse?» «É proibido?»” (JORGE, 2004, p. 60). E parte em direção a *Berta Helena*, dando início a um episódio de “tragicomédia romântica”:

De súbito, o rapaz acercou-se de mim e começou a balbuciar palavras, pegando-me nas mãos – «Desculpa lá, desculpa lá...» Mas ao aproximar-se da minha cara, eu tive um pressentimento, ou mais do que isso, tive a certeza absoluta daquilo que o seu bafo anunciava. O rapaz tinha bebido [...]. Saltei sobre ele (JORGE, 2004, p. 61).

A cena ganha uma maior tensão, quando *Berta Helena* inicia um interrogatório sobre o fato de o *rapaz* ter bebido, chegando ao ponto de farejar-lhe o hálito, fato que ele

nega incessantemente, mesmo “caindo das pernas”, e em seguida sobre um vasto “repertório” de bebidas alcoólicas que ele poderia ter ingerido para se encontrar naquele estado lastimável.

Mais uma vez a “confissão” da atriz de teatro se dá num jogo de omissões e revelações, quando do seu relato ela menciona o fato de *Francisco* haver se aproveitado da proximidade em que os dois se encontravam para “comportar-se mal”. Ela admite que “pelo menos foi assim que eu o entendi naquele momento, sobre o qual não irei falar. O homem corpulento poderá entender, se quiser. Poderá imaginar” (JORGE, 2004, p. 61). Na verdade, ela mesma é quem imagina o que poderia ter acontecido ou o que ela gostaria que o “desastrado” *Don Juan* intentasse em fazer com ela:

Um rapaz demasiadamente jovem a querer dormir no regaço de uma mulher, a querer que ela durma no ombro dele, a enlaçá-la pela cintura, pelos ombros, a querer pentear-lhe os cabelos, a apanhá-los, a soltá-los, a enviar-lhe beijos, a não querer sair de onde estava (JORGE, 2004, p. 61).

Neste episódio *Berta Helena* expõe de maneira contida e disfarçada, nas armadilhas do seu discurso, a força do seu implícito desejo por *Francisco*, um sentimento oscilante entre o platonismo e a materialidade, que ela tenta esconder todo o tempo com desculpas e desvios de assunto. As conjecturas da atriz em relação ao intento e ações de *Francisco* se direcionam não somente para a matéria desejada do *erotismo dos corpos*, como também para o suposto desejo de eterna posse sobre o objeto amado, elemento que garante a continuidade do ser, do *erotismo dos corações*, legitimado pelo trecho “a não querer sair de onde estava”.

Todavia, em seguida *Berta Helena* reconstitui passo a passo, possivelmente com algumas omissões, como de costume, o desfecho da investida amorosa mal sucedida que o jovem lhe fazia. Neste momento *Francisco* se encontrava

Colado ao cadeirão, colado à cama para onde havia se atirado sem *blazer*, com os braços estendidos, a querer despir-se, a querer descalçar-se, o cabelo completamente desprendido da sua armadura, solto em repas tesas em torno da face, o cinto daquelas calças extraordinárias a cair enrolado no chão, a voltar à cintura (JORGE, 2004, p. 61-62).

Mais uma vez *Berta Helena* se trai em suas “confissões”. É inegável o desejo e o sentimento que nutre pelo *jovem alcoolizado*:

E eu devo confessar que nunca fui brutal, nunca o empurrei, nunca o sacudi com violência, nunca o insultei, nunca lhe quis mal. Talvez eu deva confessar que tinha curiosidade em saber como iria terminar aquele encontro com um rapaz conduzido por três copos de álcool (JORGE, 2004, p. 62).

Mais uma vez a curioso desejo de *Berta Helena* em relação a *Francisco*, e, conseqüentemente sobre o que aconteceria ao fim do encontro supramencionado apontam para a *não realização da libido*, já que, como sempre, alguma força exterior à sua vontade a impede de consumir a vontade contida em seu *corpo* e em seu *coração*.

Após a ida de *Francisco*, o dia já amanhecido foi marcado por fortes chuvas e tempestades de raios. Na noite seguinte quando *Francisco* lhe batia à porta “estava decidido que não abriria. Queria lavar as mãos daquela tentação” (JORGE, 2004, p. 63). Após muito insistir, e com a chegada do restante do *grupo*, *Francisco* deu-se conta de que era hora de partir.

O dia em que giram todos os fatos relatados por *Berta Helena* é o mesmo dia em que ocorre o “acontecimento na praia”, misteriosamente referido logo nos primeiros instantes da narrativa. Este sim é o momento principal em *O Belo Adormecido*. É também o dia em que o *erotismo* se manifesta com mais força, devido à dimensão com que o misterioso “evento na praia acontece”. O “grande desfecho” da narrativa é marcado pela “impossibilidade” da união entre os seres envolvidos. *Berta Helena* pertencia ao mundo da arte ou ao mundo dos adultos, enquanto que *Francisco* estava ainda aprendendo os seus primeiros passos na vida, portanto ainda algemado à infância, mesmo que às vezes lhe fosse permitido atravessar para o “mundo dos adultos”.

Tudo começa pela manhã, na hora do *brunch*, enquanto os *homens* da *colônia* liam notícias sobre a “guerra”, mencionada anteriormente. Como num conflito armado, os *homens* do *grupo* iniciam um pesado “ataque” ao grande segredo de *Francisco*, quando um deles brada para o restante da *colônia*: «O gajo contou que todas as noites dorme com ela. E agora não quer dizer...» (JORGE, 2004, p. 64). *Berta Helena* comenta o que se segue:

Foi isso o que eu ouvi. Depois o meu visitante falou baixo de novo, e a seguir berrou, um grito, uma coisa absurda no ar. «Calma!» – respondeu alguém. Voz fina. E alguém riu, alguém de novo falou baixo. O meu visitante irritou-se e disse em voz alta – «Vão à merda, isso eu não digo...» E o grande, ele mesmo, o do chapéu de tela, gritou por sua vez para dentro do bangaló – «Ó Rudolfo! Rudolfo? Telefone à mãe deste rapaz e diga-lhe o que ele nos disse. O grande malcriado, é mesmo um atrevido... Nunca mais vai pôr as mãos no volante dum automóvel... Diga isso à mãe. Ouviu?» [...] Depois, voltaram a falar de guerra, sem nenhuma hipótese de paz (JORGE, 2004, p. 64-65).

Mas logo depois a atriz percebe que tudo não passara de uma brincadeira, e que na verdade *Francisco* havia sido promovido a ponto de poder pilotar o jipe *Pajero*, máquina moderna, sonho de consumo de qualquer “viciado” em automóveis, já que o *garoto* tinha as suas lições de pilotagem numa decrépita *4L*. Em meio a *bravos!*, *Berta Helena* percebe algo importante e questiona-se sobre tal pensamento: “alguém amava aquele rapaz. Quem o amava? Todos, só alguns? Uns deles mais do que todos? Quem? Quais?” (JORGE, 2004, p. 65).

Voltando às afirmações feitas pelos *homens*, a atriz afirma respeitar as fantasias do jovem *Francisco* em relação aos encontros entre os dois. É interessante a maneira “íntima” e despreocupada como ela fala destas noites:

Não, nunca me passou pela cabeça confrontar o rapaz com a sua fantasia sobre as nossas noites. Não sou tão feroz como me fazem. Esse era um balanço só dele, dizia respeito à sua própria vida. Que me importava que alguém dissesse *dormi com ela?* O que era isso mesmo, de dormir com alguém? (JORGE, 2004, p. 66).

O “desprendimento” de *Berta Helena* em relação à sua conduta sexual é algo que ela explica pelas vias da vida nos palcos: “O teatro ensina que todos dormimos com todos, se olharmos de longe para a face da Terra. E é válido para todos quantos estão vivos, quanto mais para os que ainda agora nasceram” (JORGE, 2004, p. 66). Seu discurso é o da mulher moderna, independente e livre de falsos moralismos para gozar dos prazeres da vida.

E, na noite que se segue, pela primeira vez nota-se uma extrema sinceridade no seu discurso “confessional”, quando ela afirma que estava à espera de *Francisco*:

Confesso que fiquei quieta e muda à espera. Direi a verdade – Esperei que o efabulador batesse à porta, quando viesse a noite. Esperei por não esperar, sem o conseguir e sem deixar de o

desejar. Ele não apareceu. [...] E eu pensava entre o alívio e a decepção – *Amanhã, amanhã, ponto final, Já está...* (JORGE, 2004, p. 66).

A construção “Já está...” denota uma série de interpretações. Pode-se esperar que já esteja decidido que *Berta Helena* não mais receberá *Francisco* em seu bangalô, como também pode-se imaginar que já esteja decidido que na noite seguinte ela se renderia às investidas do *rapaz*. Pelo menos fica nítida a influência que *erotismo dos corações* impõe ao comportamento da atriz, a qual mesmo contra a sua vontade admite a falta angustiante que a ausência do *rapaz* lhe traz.

A noite consecutiva é a véspera do “inusitado”. Com a chegada do seu *visitante* rotineiro, *Berta Helena* imagina sobre o seu estado e aparência. Se o *jovem* havia bebido ou não, o que vestia, como estariam os seus cabelos, era evidente a sua curiosidade. Por outro lado, a atitude da atriz foi a de não abrir a porta, mesmo com insistentes tentativas de *Francisco*, que até por volta das cinco da manhã seguinte tentava frustradamente adentrar aos aposentos de *Berta Helena*. Num desabafo ao que se seguiria momentos após, a atriz afirma que

Preferia que ele guardasse a lembrança da minha porta fechada [...] Preferia soubesse que algumas portas se lhe franqueariam no futuro, e que seria atrás dessas, precisamente, que ele iria desejar construir os paraísos perfeitos. Eu não me levantaria do lugar. Que batesse na porta fechada, pois era por si mesmo que batia. Quase me sentia orgulhosa por essa decisão. O sádico triunfo dos mestres sobre os discípulos (JORGE, 2004, p. 67).

O “evento que se seguiria” mais uma vez é predito quando *Berta Helena* ao falar da volta de *Francisco*, frustrado por não ter sido recebido nos aposentos da atriz, marcada pelo ausência de risos ou qualquer outro tipo de barulho afirma que “na breve noite que restava, apenas ouviria rumor de carros” (JORGE, 2004, p. 67). A expressão “breve noite que restava” traz em si o discurso premonitivo de algo negativo que estaria por acontecer.

O mau tempo e a proximidade da Páscoa eram sinônimos de que o *grupo* a deixasse em paz, na solidão da Falésia Roca. Toda a sucessão de eventos anteriores haviam causado uma legião de transtornos e de obstáculos na “missão” de *Berta Helena*, que afirmava não estar mais a “dominar” as palavras que diariamente ensaiava: “Chamei as palavras que durante todo o dia haviam ocupado

o meu pensamento, chamei-as com receio de que não estivessem mais comigo, pela encruzilhada que se me havia criado no espírito” (JORGE, 2004, p. 68).

O pessimismo em que a atriz de teatro se encontrava naquele momento era visível a ponto de ela achar inadequado o final que *Martim*, seu amigo e produtor da futura montagem de *Orlando*, dera à sua personagem. Ela queria que o final fosse fiel ao romance de *Virginia Woolf* no qual

Metade da personagem voasse no avião, e a outra metade mostrasse os seios à lua e tivesse um colar de pérolas que ardesse na escuridão, conforme o original, e os dois unidos fossem só um, que por instantes de vida se separavam (JORGE, 2004, p. 69).

Esta “divisão” da personagem *Orlando* em duas partes que formam um único ser, pode ser vista como uma reminiscência ao mito das origens do *erotismo* comentada no *Banquete*, que como já vimos aponta para uma humanidade primordial formada triplamente por seres masculinos, femininos e andróginos – estes se caracterizavam pela totalidade garantida pela duplicidade de membros que lhes compunha. A bipartição dos seres andróginos, originando um novo “par” de seres gera o princípio pela busca do *outro* que norteia a *ação erótica*. *Orlando* é um ser completo, já que é homem e também mulher. A “divisão” de *Orlando* em duas partes distintas seria a afirmação desta energia que move a humanidade a que chamamos de *erotismo*.

Ao contrário do final desejado pela atriz, seu amigo *Martim* aparece como um “aniquilador” do *impulso erótico*, pondo a personagem *homem mulher* em cena semelhante a um *anjo*, e aparentemente este é o discurso subliminar neste trecho, quando em vez de “seguir” a versão original do *Orlando* parecia a *Berta Helena*

Um enxerto indevido, um remate sem humanidade, a criação de uma figura fora da vida, uma fuga à matéria, o vislumbre de um ser sem umbigo nem nádegas, a apoteose por um ser angélico sem pernas nem coxas, sem sexo nenhum, nem de mulher nem de homem. Um anjo. Um anjo detestável. Um perigo. [...] Uma minhoca nos céus. Um anjo nojento. [...] O anjo sem corpo de carne, a morte futura dos seres humanos? (JORGE, 2004, p. 68-69).

O discurso fervoroso da atriz em defesa da existência de uma “humanidade” era ameaçado pelo surgimento de um *anjo assexuado* e totalmente *deserotizado*. A abstração causada pela figura angelical não condizia com o momento em que *Berta*

*Helena* se encontrava. Finalmente, ela própria admite em seus “depoimentos” ser vítima destes impulsos, desencadeados após o surgimento de *Francisco*:

E como se os pensamentos e os desejos involuntariamente se colassem uns aos outros, por uma cadeia secreta, durante um momento, só durante um momento, não mais, arrependi-me. Pensei que se eu pudesse ter sido simples como uma camareira muda, e útil como uma prostituta de ocasião, naquele momento, o rapaz estaria ali comigo, dormindo sobre a minha almofada, o seu cabelo preto estaria no côncavo da minha mão, e eu teria feito algum bem ao Mundo (JORGE, 2004, p. 69).

Neste momento da narrativa o *erotismo dos corações* atinge o seu “pico”, uma vez que a relação entre a atriz de teatro e o *jovem* se dá apenas no espaço das ideias, no fogo de uma violenta paixão que, assim como num teatro, tem seu palco no coração de ambos, mas que não se realiza no mundo da matéria. Tentado “frear-se” do frenesi *erótico* que lhe arrebatou neste instante, *Berta Helena* se auto-repreende: “*Pára, Berta Helena, pára...*” (JORGE, 2004, p. 70). Não adiantaram as represálias a si própria ou os calmantes para um “sono reparador”, o “mal” já estava feito. O que fora revelado em sua confissão já não tinha mais volta mesmo que ela dormisse mil anos.

Ao acordar, pesada com a “astenia” que a tomava pela manhã, *Berta Helena* repara mais uma vez no resultado do seu programa de beleza. Então, chega-lhe ao pensamento a ideia de que *Francisco* ficara seis horas tentando atravessar a porta do seu bangalô. Tal acontecimento leva a atriz a mais uma das suas conjecturas sobre as intenções do *rapaz* para com ela, seguidas de um disfarce, de uma mudança de assunto: “«Esteve seis horas consecutivas à minha porta. Quem sabe? Talvez aquele rapaz me ame... » – Pensei, encostada à parede. Mas era preciso pensar noutro assunto.” (JORGE, 2004, p. 71). Então ela começa o seu “disfarce” a falar das mentiras que a publicidade expõe nos *folders* ou catálogos de viagem para atrair clientes, como acontecera com ela quando decidiu isolar-se na “paradisíaca” *Falésia Roca*. Pensava sobre o desmazelo em que o local se encontrava, e que até mesmo a *4L* da *colônia de homens* havia sido abandonada no local.

Foi então que subitamente a ausência dos *homens* da *colônia*, o aspecto bagunçado em que o conjunto de bangalôs se encontrava veio como um lampejo de consciência na cabeça da atriz: “«Foi isso, fugiu, e os companheiros, desesperados,

foram atrás dele...»” (JORGE, 2004, p. 72). Aos poucos, tudo o que via pela frente, os objetos abandonados, os comentários, tudo apontava para um trágico final:

«Foi no jipe, minha senhora!» [...]«Vêm tirar o nosso pão...» [...] «*Tragam um cabo!...*» Fiquei a olhar naquela direção, durante muito tempo. A praia estava povoada. Somava o que se mexia com o que estava parado, o movimento das ondas com o objeto pesado que lhes resistia. Somava o trajecto dos carros com letras evoluindo na praia com as lâmpadas apegadas que alguns deles traziam no tejadilho anunciando a sua função. – «*A merda dum cabo, pá!...*» (JORGE, 2004, p. 72-73).

E eis que surge a trágica visão, como uma cortina que se abre num palco tenebroso:

Lá onde o mar batia contra a muralha de areia, estava uma toalha estendida sobre um vulto. [...] Era um desfecho. Como é que eu não tinha pressentido o desfecho vir a caminho, se todos os sinais me haviam sido dados? [...] E todas as palavras iam ter a uma só palavra – Francisco. Francisco no meio dos abraços (JORGE, 2004, p. 73).

A trágica morte de *Francisco*, num arroubo de desespero pelo *amor* ou pela *atenção* negados por *Berta Helena* é um choque para todas as personagens. Como já vimos, o *erotismo* é uma força que ao mesmo tempo está ligada a duas forças opostas *vida* x *morte*.

O mesmo mar que revigora e rejuvenesce *Berta Helena* é também o mar que “acolhe” *Francisco* num último abraço, reforçando o sentido do seu duplo simbolismo que aponta para a dinâmica da vida:

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 592.)

Assim como na tragédia de *Antínoo*, *Francisco* “sai de cena” numa atitude amorosa. A diferença entre o sacrifício ao qual os dois *jovens* se submetem se dá pela dimensão em que o *movimento erótico* atinge. A morte de *Antínoo* tinha um propósito – a prosperidade do reinado de *Adriano*. Seu sacrifício nas águas do Nilo ganha uma dimensão sobrenatural, não apenas por ele ter sido deificado, mas

também pela elevação do seu *amor*, à esfera do *erotismo sagrado*. A morte de *Francisco* foi uma atitude *suicida*, uma atitude violenta, provocada pela *fúria* de uma *paixão* da qual ele não conseguia mais conter em si, mesmo que textualmente não haja esta referência. A atitude do *jovem* remete ao que se considera como *erotismo dos corações*, visto que a impossibilidade de posse do objeto desejado ou realização do *amor* é uma força tão violenta para quem a experimenta que a morte é a única garantia de alívio para tamanho sofrimento.

Com o suicídio de *Francisco*, “*Orlando* acabou por ficar suspenso *sine die, sine hora, sine anno, Orlando* definitivamente adiado” (JORGE, 2004, p. 73). As confissões de *Berta Helena* chegam ao fim, como ela mesma afirma: “A partir daí, sei tanto quanto o homem grande sabe” (JORGE, 2004, p. 73). Acabou-se a “confissão”, mas ainda restava uma última dúvida a ser esclarecida. Este era o motivo para o encontro no *Ritz*, mencionado no início da narrativa.

O *homem grande*, cuja última lembrança de que lhe tem *Berta Helena* é a de um homem “destruído”, pelo trágico evento na *Falésia Roca*, agora aparece diante dela impecável, como um homem “notável”. Sem nenhuma identificação ou troca de qualquer tipo de intimidade, após uma série de formalidades, o fluxo narrativo, recortado para o retrocesso na sucessão de fatos que culminaram na trágica morte de *Francisco*, volta ao seu tempo inicial.

O último “interrogatório” a que foi submetida a atriz era de uma formalidade insuportável, uma vez que seu conteúdo adentrava em sua intimidade, e era constrangedor para o *grande notável* invadir este espaço: “«Pois bem, a senhora desculpe os termos em que a abordo...» O homem hesitou e logo concluiu – «A mãe do rapaz deseja saber se a senhora dormiu de facto com o filho, e em caso afirmativo, se ele foi feliz... »” (JORGE, 2004, p. 76). *Berta Helena* encarou a pergunta com bastante naturalidade e respeito. Tanto que, para satisfazer o desejo materno de pelo menos um “último instante de felicidade” para o filho precocemente ido, deixa que a sua “veia artística” a tome, mentindo ao *homem grande* que sim, que dormira com *Francisco* e que lhe fizera muito feliz.

Mesmo crendo na resposta obtida, o *homem grande* investe em uma pergunta mais detalhada, esperançoso em encontrar uma resposta mais satisfatória para a saudosa mãe de *Francisco*, mas a resposta dada por *Berta Helena* o emudece para sempre:

«Desculpe a delicadeza da pergunta, mas tem por acaso a senhora algum pormenor, algum detalhe, que eu transmita àquela senhora? A mãe do rapaz?» «Desculpe o senhor» – disse-lhe eu. «Mas não se deve revelar o que se passa entre dois amantes, nem na vida nem na morte. Não acha?» (JORGE, 2004, p. 76).

*Berta Helena* comenta a teatralidade da sua atitude, uma vez que para ela, como uma “grande atriz” que se julgava, seria muito fácil “mentir cerimoniosamente”:

A linguagem que usávamos deveria parecer de outro mundo, tão cerimoniosa era. Uma coisa velha como a maior parte das peças que atingem os palcos e fazem bilheteria. E no entanto a realidade era viva, contava seis meses apenas e era esta (JORGE, 2004, p. 77).

O discurso de *Berta Helena* traz intrinsecamente uma grande carga de melancolia e saudade. Apesar de não ter admitido, o sentimento que *Francisco* incutiu em seu *coração* é nítido. A resposta piedosa que ela deu ao homem *grande* sobre a felicidade de *Francisco* ao lado dela foi também um gesto amoroso. A piedade é uma das formas em que o amor se traduz. Não houve sexo, mas houve uma troca amorosa entre as duas personagens. A *realidade* a qual ela se refere é muito dolorida. O *homem forte* despediu-se sem dizer o nome ou entregar-lhe um cartão. Ao entrar no táxi na saída do *Ritz*, a atriz brada para o motorista uma espécie de “bordão” muitas vezes repetida pelo *italiano* pertencente ao *grupo de homens* na *Falésia Roca* dirigia-se a *Francisco*: “*Rápido!*” (JORGE, 2004, p. 77). A narradora justifica a sua última fala dizendo que “Talvez o verdadeiro destinatário, em qualquer parte, o ouvisse” (JORGE, 2004, p. 77).

A efêmera passagem do *jovem* em sua vida deixou-lhe marcas profundas. Foi um espetáculo íntimo cujo final, escrito às pressas, sem ensaios, sem marcação de palco. Na verdade, foi uma história de amor improvisada com um trágico final.

## Considerações Finais

No decorrer deste trabalho, procedemos a uma análise da contística de Clarice Lispector e de Lídia Jorge, buscando demonstrar e interpretar, nos quatro contos selecionados, o erotismo que perpassa as narrativas. Vimos, de início, que o erotismo é uma produção cultural que se impõe à natureza sexual humana. O erotismo liberta o homem do ambiente da instintividade, atribuindo valores estéticos, posturas e códigos de comportamento a nossa sexualidade, elevando o sexo a um nível que envolve a reprodutividade da espécie, sem que esta seja a sua única finalidade. Diferente das outras espécies animais, o homem é um ser que ama, faculdade garantida pela complexidade do psiquismo que a nossa espécie adquiriu no processo evolutivo.

Os vários registros das teogonias que tratam do mito de *Eros* ilustram perfeitamente este processo de “filtragem” ou “humanização” da natureza sexual humana. O processo de afastamento de *Eros* da instintividade promíscua de sua mãe, *Afroditê*, e, conseqüente, de aproximação do deus do amor, agora consciente e de certa forma humanizado, de sua amada *Psiquê* garante o novo “molde” para as relações amorosas, forjado no calor de uma batalha em que forças antagônicas, expressas pelas bipolaridades *humano x divino* e *instinto x consciência*, se enfrentam, garantindo ao *erotismo* o brilho das cores que projeta tanto no comportamento, quanto nas atividades que produz o ser humano.

As considerações de Georges Bataille sobre o erotismo foi o ponto de partida para a discussão teórica sobre o assunto, uma vez que grande parte da teoria sobre o erotismo gira em torno da produção teórica do crítico francês. Bataille considera o erotismo um fenômeno cultural que ultrapassa as barreiras do *biológico*, elevando-se aos níveis *psicológico* e *divino*, que permeado pela sensação de *morte*, faz com que o homem viva em busca de um estado de continuidade do ser. O teórico francês atribui ao erotismo três dimensões distintas e que crescentemente se afastam da materialidade. O *erotismo dos corpos* é marcado pelo caráter destrutivo e violento com que os *corpos* tornam-se *um*. O *erotismo dos corações* tem as suas bases no caráter psico-passional da “posse do outro”, e que muitas vezes adquire um teor de violência mais aguçado que a materialidade da dimensão anterior. Finalmente, o *erotismo sagrado* se caracteriza pela “amaterialidade” garantida na busca do amor

de Deus. Estas três dimensões em que o erotismo se encontra, manifesta-se em toda espécie de produção do homem.

Em meio à discussão acerca do que é erotismo, não podemos deixar de diferenciá-lo de outra manifestação cultural da sexualidade humana, a pornografia. Ambos são expressões da cultura humana e ambos recorrem às artes em suas expressões: mais dissimulado, sutil, no erotismo; mais cru, realista, grotesco, na pornografia. A pornografia tem uma grande indústria em torno de si, e também possui um forte caráter comercial. O erotismo é marcado pela presença do elemento estético, enquanto que a pornografia é caracterizada pela gratuidade com que a sexualidade humana é retratada. Por ser um mecanismo cultural, o erotismo se insere nas mais variadas áreas de atuação humana, estando presente no universo das artes. Uma vez que a arte se utiliza da linguagem – que, assim como o erotismo, é uma produção cultural – para representar a realidade, a sexualidade humana também serve de matéria-prima para a “invenção” ou “recriação” de uma realidade em que o comportamento sexual do ser humano seja o elemento motivador da ação artística.

Ainda que outras questões estéticas e temáticas possam ser observadas nas narrativas das duas escritoras, o erotismo, como esperamos ter demonstrado, orienta parte de suas produções literárias. Ao longo deste trabalho, buscamos demonstrar como Lispector e Jorge operam com o discurso erótico.

Apesar de “obedecer”, grosso modo, uma sequência narrativa existencialista – especialmente no que toca o gênero contístico –, que culmina na ação epifânica, a escrita simbólico-psicológica de Lispector apresenta nuances eróticas visivelmente perceptíveis em seu conjunto. Em sua contística, especialmente em *A Via Crucis do Corpo*, a sexualidade humana, sob uma óptica e um conjunto temático de caráter feminino, é representada muitas vezes pelo viés simbólico que Clarice Lispector imprime a sua obra. Em seus textos-esfinge, cores, formas, imagens, gestos e sons não são signos aleatoriamente distribuídos. Ao contrário, esses elementos funcionam como uma espécie de “chave” ou “mapa” para a resolução de um labiríntico *puzzle* em que se apresenta a angustiante existência de suas personagens.

Já a literatura “histórica” de Lídia Jorge, permeada por eventos políticos da história de Portugal, bem como por elementos míticos que figuram o imaginário luso, também está impregnada de erotismo. Este se apresenta na obra lidiana mesclado a

diversos questionamentos que remetem à posição da mulher portuguesa tanto em Portugal, quanto em relação ao atual contexto mundial.

Em *Tentação*, de Clarice Lispector, encontramos na personagem do *cão basset ruivo* a resposta para a grande “charada existencial” em torno da qual circula a narrativa. O estado de solidão que oprime o coração da *menina ruiva* é quebrado com a inusitada chegada do animal. O efêmero encontro entre as duas personagens é o suficiente para desencadear um erótico processo psicológico de desejo de posse do *outro*, energia que move o conceito batailleano de *erotismo dos corações*. Os elementos que funcionam como “cenário” da narrativa, além de garantir a eroticidade do texto, pelo apelo simbólico-espacial que proporcionam, podem ser traduzidos como uma representação do *ato sexual*.

Já o conto *Miss Algrave* apresenta as mesmas características e recursos *eróticos* e literários presentes em *Tentação*, percorrendo as três dimensões em que o erotismo, segundo Bataille, se manifesta, apoiando-se em elementos do universo bíblico, numa intensa dialética entre *erotismo x pecado*. O sexo é praticado numa esfera *material*, tanto com Ixtlan quanto com outros homens; *psicológica*, nos devaneios apaixonados de Ruth, quando esta sofre com a ausência de seu amado; e na esfera do *sagrado*, dada a natureza *extraterrestre* de Ixtlan e o seu papel de “divindade iniciadora” nos segredos do amor e do prazer. O contato sexual de Ruth Algrave com Ixtlan é o ponto de partida para o “nascimento” de uma nova e pervertida *Miss Algrave*, livre das máscaras e grilhões do pudor excessivo. A continuidade do ser buscada na ação erótica é encontrada na morte/destruição da antiga Ruth, que pelas mãos de Ixtlan renasce numa versão sexualmente livre e ativa.

Em *Antônio*, o erotismo se manifesta tanto no discurso da narradora, quanto na utilização do mito histórico-literário de *Antínoo* para demonstrar o sentimento de frustração que a beleza pode trazer àqueles que a buscam. Lídia Jorge traz para dentro da rotina de um salão de beleza a crueldade com que um indivíduo pode aceitar ou excluir seus pares, bem como questiona a posição e o comportamento da mulher portuguesa em relação ao restante do universo feminino europeu. No discurso da narradora, o fenômeno erótico se apresenta numa espécie de “jogo de sedução” em que as imagens sequenciadas ganham conotação sexual, em que a materialidade sexual sugerida remete à violência do *erotismo dos corpos*. Na utilização da figura de *Antínoo*, a autora também percorre as três dimensões do

erótico, principalmente no que diz respeito ao *coração*, nas reminiscências do amor de *Adriano* por *Antínoo*; e no que tange o âmbito do *sagrado*, pela dimensão mística que o processo de deificação de *Antínoo* garantiu à sua imagem.

Em *O Belo Adormecido*, Lídia Jorge discute nas entrelinhas do discurso da narradora questões como beleza e composição cênica de personagens. O *erotismo* em *O Belo Adormecido* aparece num lento processo de construção de um sentimento que vai do platonismo do *erotismo dos corações* à materialidade do *erotismo dos corpos*. A narrativa se desenvolve nos moldes de uma “confissão” na qual a personagem principal, Berta Helena, descreve os seus encontros com Francisco em seu bangalô, localizado na paradisíaca Falésia Roca. As “confissões” de *Berta Helena*, muitas vezes involuntárias, revelam o caráter cênico provocado pelas ações das personagens, que, mutuamente, tentam representar uma auto-imagem superior num cíclico jogo de sedução. Tudo isto culmina com o trágico acontecimento que justifica o relato da narradora, afirmando a mórbida inclinação que aproxima o erotismo da morte.

De acordo com o que vimos no decorrer de nosso trabalho, as literaturas de Clarice Lispector e de Lídia Jorge apresentam uma série de características em comum. Além da língua em que foram produzidas, muitas temáticas e recursos literários utilizados são comuns nos textos das autoras. A mulher, ser historicamente fragilizado pelo machismo que norteia o pensamento das sociedades ocidentais, ganha “voz e vez” no universo literário clariceano e lidiano, sendo o assunto-chave de suas narrativas, muitas vezes alicerçadas no terreno da memória e do autobiográfico. O erotismo na obra dessas duas autoras é sempre sensivelmente representado pelo viés feminino, marcado pela utilização do elemento simbólico, através da antropomorfização de animais e objetos e da inserção de cores, imagens e sons na composição do “fundo” em que as suas narrativas se desenvolvem.

Caso não esgotado ou respondido o que foi proposto neste trabalho, espera-se ao menos que esta discussão sirva para fomentar a leitura e a pesquisa em torno da obra de Clarice Lispector e de Lídia Jorge, especialmente numa perspectiva *erótica*, uma vez que o erotismo é um elemento inegavelmente presente em suas literaturas. Com isso não se afirma que as linhas de pesquisa desenvolvidas tendo como referencial literário os textos de Clarice Lispector e de Lídia Jorge sejam desmerecedoras de crédito ou ineditismo, já que seus universos literários oferecem uma significativa possibilidade de investigação. O que desejamos é que o erotismo

também seja um “traço” reconhecido em suas obras, não apenas como uma nuance, mas como uma possibilidade de estudo visivelmente explorada e veiculada no meio acadêmico, e que por ser algo constante no que toca o ser humano, sirva para romper ideias cristalizadas não somente em relação às literaturas clariceana e lidiana, como também na nossa vida prática.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de Clarice Lispector:

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1989.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo & outros contos: antologia*. São Paulo: Ática, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem: romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

### **Obras de Lídia Jorge:**

JORGE, Lídia. *O Dia dos Prodígios*. Lisboa: Dom Quixote, 1980.

JORGE, Lídia. *O Jardim sem Limites*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

JORGE, Lídia. *Marido e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

JORGE, Lídia. *O Vale da Paixão*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

JORGE, Lídia. *A Instrumentalina e Outros Contos*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

JORGE, Lídia. *O Belo Adormecido. Contos*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

JORGE, Lídia. *Praça de Londres. Cinco contos situados*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

### **Textos sobre Clarice Lispector:**

ABDALLA JR., Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef (orgs.). *Clarice Lispector (Literatura comentada)*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Clandestina Felicidade*. Em: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura*. – nº 24, ano 16, vol. 1 – Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

GIRARDI, Angela Maria Oliva. *A Hora da Estrela: (in)competência da linguagem*. Em: XAVIER, Elódia C. de Formiga (org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

GÓIS, Edma Cristina de. *O dever da faceirice: corpo e feminidade no colunismo e na ficção de Clarice Lispector*. Em: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura*. – nº 24, ano 16, vol. 1 – Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília / Finatec, 2007.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

JOZEF, Bella. Clarice Lispector e o ato de narrar. Em: RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e Feminismo*. Rio de Janeiro: ELO, 1999.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2005.

LIMA, Lindomar Cavalcante de Lacerda. *Via Crucis do Corpo: um simulacro erótico de Clarice Lispector*. [s.l], [s.d.].

Disponível em:

<http://www.andrelg.pro.br/anais/index.php/clarice/article/viewFile/18/18>

MOTTA, Sérgio Vicente; Winter, Lígia Maria. O entrecruzamento erótico, pictórico e musical em *A Hora da Estrela*. Em: *Estudos Linguísticos XXXV*, 2006, p. 1123-1129.

Disponível em:

<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/237.pdf>

NUNES, Aparecida Maria. Primeiros textos de Clarice Lispector na imprensa brasileira. Em: *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal: Ed. UFRN, 1995, p. 213-229.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SILVA, Terezinha V. Z. da. Clarice Lispector: Odisséia às avessas. Em: *Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. nº 24, ano 16. Brasília: UnB, 2007.

TABAK, Fani Miranda. Clarice Lispector e as resistências do fantástico. Em: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura*. – nº 24, ano 16, vol. 1 – Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

VASCONCELLOS. Maria Helena Falcão. A escrita de Clarice Lispector gagueja o indizível. Em: *Cerrados: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura*. – nº 24, ano 16, vol. 1 – Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

## Textos sobre Lídia Jorge:

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. Porto Alegre: [s.n.], 2008.

Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15315/000677547.pdf?sequence=1>

BEZERRA, Luciana da Silva. *Penélopes do Contemporâneo na Escrita de Juana Ruas e Lidia Jorge*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.

Disponível em:

<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/BezerraLS.pdf>

CABRITA, António. Balada dos Espectros. Em: *Correntes D'Escritas 6 – Revista de cultura literária da Póvoa de Varzim*. Fevereiro, 2007, p. 72-74.

CALAÇA, Ana Sofia. A literatura é um desafio perante o desconhecido. *Correio da Manhã/Revista*, Lisboa, p. 13, 2000.

FERREIRA, António Manuel. As vozes de Lídia. Em: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 3. 2003, p. 247-268.

Disponível em:

<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/L%C3%ADdia.pdf>

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: Ed. USP, 1993.

HORTA, Maria de Lourdes Ferrari. *Literatura e Salazarismo: o olhar feminino nas narrativas pós-25 de Abril*. Porto Alegre: [s.n.], p. 2007.

Disponível em:

[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1021](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1021)

LEE-MEDI, Jeocaz. Marido e outros contos – Lídia Jorge.

Disponível em:

<http://jeocaz.wordpress.com/?s=lidia+jorge>

LEPECKI, Maria Lúcia. Da performance como retórica (e vice-versa). Em: *Portuguese Literary and Cultural Studies* 2. [s.l.], 1999, p. 113-126.

Disponível em:

<http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt3.pdf>

MAGALHÃES, Isabel Allegro *et alii*. “Em questão: discurso feminino.” Em: *Discursos estudos de língua e cultura portuguesa: discursos femininos*. Lisboa: out. 1993, n. 5, p. 162-164.

OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda. *As imagens da identidade portuguesa entre milênios, em três ficcionistas atuais*. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Disponível em:

<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000439893>

QUELHAS, Vitor. Quando a ordem emerge do caos. Em: *Correntes D'Escritas 6 – Revista de cultura literária da Póvoa de Varzim*. Fevereiro, 2007, p. 62-64.

SAPEGA, Ellen W. Contingency and Loss in *Marido e Outros Contos*. Em: *Portuguese Literary and Cultural Studies 2*. [s.l.], 1999, p. 127-139.

Disponível em:

<http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt3.pdf>

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. Teias emocionais em torno de identidades perdidas em A Costa dos Murmúrios. Em: *Correntes D'Escritas 6 – Revista de cultura literária da Póvoa de Varzim*. Fevereiro, 2007, p. 65-71.

TUTIKIAN, Jane. *Os bastidores revelados: as mulheres e as narrativas históricas*.

Disponível em:

<http://pequenamorte.com/2008/11/os-bastidores-revelados-as-mulheres-e-as-narrativas-historicas-jane-tutikian/>

TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

VENÂNCIO, Fernando. A “geração” de Lídia Jorge. Em: *Correntes D'Escritas 6 – Revista de cultura literária da Póvoa de Varzim*. Fevereiro, 2007, p. 75-77.

VERANI, Dalva Calvão. ‘Mulheres de Vilamaninhos: a presença feminina em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge’. Em: DUARTE, Constância Lima (org.). *Mulher e literatura*. Belo Horizonte: Fale / UFMG, 2002, 5 vol.

## Textos sobre o erotismo

ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BATAILLE, Georges. Erotismo: para uma definição (II). Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 29-54.

BENSE, Max. O erotismo e a estética. Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 117-128.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DURIGAN, Antonio Jesus. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

HELD, Jean-François. O erotismo e a publicidade. Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 99-116.

MAÇANEIRO, Marcial. *Mística & Erótica: um ensaio sobre Deus, Eros e Beleza*. Petrópolis: Vozes, 1995.

MARCUSE, Herbert. O erotismo e a morte. Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 129-144.

MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 2005.

PACKARD, Vance. O erotismo e as relações físicas e humanas. Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 165-176.

PAES, José Paulo. Introdução. Em: \_\_\_\_\_. *Poesia erótica em tradução. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAZ, Octávio. *A dupla chama, amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. Erotismo: para uma definição (I). Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 21-28.

REICH, Wilhelm. O erotismo e a psicanálise. Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 77-98.

ROMERO-BUJ, Sebastián. O erotismo e a literatura. Em: SARAIVA, Arnaldo. *O que é erotismo?*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.], p. 145-164 .

SONTAG, Suzan. *A vontade radical: estilos*. [Tradução João Roberto Martins Filho]. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

### **Obras gerais:**

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2004-2005, vols. I-II.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*; [Tradução de Isabel Pascoal]. Lisboa: Edições 70, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni. *O Decamerão*. [Tradução de Raul de Polillo]. [s.d.]: Ediouro, [s.d.].

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BUENO, Silveira. *Grande dicionário etimológico, prosódico da língua portuguesa*. (v. 5 e v. 8). São Paulo: Saraiva, 1968.

CARVALHO, Alfredo L. Coelho de. *O simbolismo animal na obra do Padre Manuel Bernardes*. Curitiba: HD Livros Editora, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Laços do desejo*. Em: NOVAES, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*; [tradução Vera da Costa e Silva]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. [Tradução de Waltensir Dutra]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade (v.1 A vontade de saber; v.2 O uso dos prazeres; v.3 O cuidado de si)*. [Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque]. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREUD, Sigmund. *Os dois princípios do funcionamento mental*. – vol. XII – Buenos Aires: Amorrortu, 1988.

\_\_\_\_\_. Luto e melancolia. Em: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. [Tradução de Jayme Salomão]. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XIV.

\_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. [Tradução de Paulo Dias Corrêa]. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

GIUFFRÉ, Mercedes. *Antinoo y La misteriosa pasión de un emperador*

Disponível em:

<http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/arte/antinoo/>

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GROSSMANN, Judite. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. [Tradução de Britta Lemos de Freitas]. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos tempos, 1997.

JARDE, Auguste. *A Grécia Antiga e a vida grega: geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada*. São Paulo: Ed. USP, 1977.

KAUFMANN, Pierre. Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan / *editado por Pierre Kaufmann*; [tradução Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de Borges; consultoria Marco Antonio Coutinho Jorge]. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 1996.

MELLO, Denise Maurano. *Nau do desejo. O percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MYRA Y LOPEZ, Emilio. *Os fundamentos da psicanálise*; [tradução Dr. Joubert T. Barbosa]. – Rio de Janeiro: Científica, 1960.

OSTROWER, Fayga. A fonte do desejo em Goya. Em: NOVAES, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

OVÍDIO (Públio Ovídio Nasão). *Arte de amar – Ars amatoria*. [Tradução de Natália Correia e David Mourão-Ferreira]. São Paulo: Ars Poética, 1992.

PLACIDO, D. *Isis La oligarquia ateniense y las tradiciones aticas*.

Disponível em:

[http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=46021&orden=0](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=46021&orden=0)

PLATÃO. *Diálogos: Menon, O Banquete, Fedro*. [Tradução de Jorge Paleikat]. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

RODRIGUES JR., Oswaldo M. *Psicologia e sexualidade*. Rio de Janeiro: MEDSI, 1995.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Em: *O percevejo*. nº 12, ano 11. Rio de Janeiro: União, 2003.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo lacaniano. Em: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1992.

VERGER, Pierre. *Lendas africanas dos orixás*. São Paulo: Corrupio, 1992.

VIEIRA, Marcus André. Objeto e desejo em tempos de superexposição. Em: *Ágora: estudos em teoria psicanalítica*. Vol. 8, nº 1, Jan-Jun 2005. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982009000200009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982009000200009)

WOODFORD, Susan. *Grécia e Roma*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

## Links consultados na internet

<http://lyricskeeper.com.br/pt/madonna/erotica-you-thrill-me-confessions-tour-version.html>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Isabelle\\_huppert](http://pt.wikipedia.org/wiki/Isabelle_huppert)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Orlando\\_\(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Orlando_(filme))

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Tilda\\_swinton](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tilda_swinton)

<http://virtualiaomanifesto.blogspot.com/>