

O gesto psicanalítico em Clarice Lispector

The psychoanalytic gesture in Clarice Lispector

*Maria da Luz Duarte Leite Silva**
lulinhaduarte@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

*Ananias Agostinho da Silva***
ananiasgpet@yahoo.com.br
Universidade Federal do Semi-Árido

*Francisco Igo Leite Soares****
igoleite.fas@hotmail.com
Universidade Federal do Oeste do Pará

RESUMO: A literatura de Clarice Lispector apresenta-se como uma ficção que dá margem à representação simbólica, destacando indícios dos gestos psicanalíticos, pois as personagens se veem diante de situações conflitivas, na busca de sua identidade. O presente artigo se detém na observação de metáforas que indiciam o jogo entre os gestos cognitivo, físico, político, simbólico no diálogo, que ora se dá de forma monológica, ora dialógica, e por vezes no discurso do solilóquio. Tomam-se como fundamentação teórica as reflexões de Freud (1995); Platão (1997); Aristóteles (1998); Gotlib (1999); Pontieri (1999); Silva (2005); Beigui (2006); Homem (2012); Santos (2012). A análise demonstrou que o gesto psicanalítico em Clarice Lispector com viés psicológico, cognitivo, simbólico, físico e político teatralizado das personagens leva a constatar uma escrita teatral e gestual, como a possibilidade de retomada do “desejo” em forma de ação, que irrompe a palavra e a cena social.

PALAVRAS-CHAVE: Gesto Psicanalítico. Clarice Lispector. Identidade.

ABSTRACT: The literature of Clarice Lispector is presented as fiction that gives rise to symbolic representation, highlighting signs of psychoanalytic gestures, since the characters are confronted with conflicting situations in search of their identity. The present article focuses on the observation of metaphors that indicate the play between the cognitive, physical, political and symbolic gestures in the dialogues, which occurs sometimes in a monological way, sometimes in a dialogical way, and sometimes in the discourse of soliloquy. The theoretical basis is Freud (1995), Platão (1997), Aristóteles (1998), Gotlib (1999), Pontieri (1999), Silva (2005), Beigui (2006), Homem (2012), and Santos (2012). The analysis showed that the psychoanalytic gesture in Clarice Lispector with a psychological, cognitive, symbolic, physical, political and theatrical characterization of the characters leads to a theatrical and

* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação, em Estudos da Linguagem (PPgEL), do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade.

** Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2015). É professor adjunto da Universidade Federal Rural do Semi-Árido, atuando no Departamento de Ciências Humanas, do Campus Multidisciplinar de Angicos.

*** Mestre em Engenharia de Petróleo e Gás pela Universidade Potiguar (UnP-RN, 2013). Atualmente é professor com dedicação exclusiva na Universidade Federal do Oeste do Pará – UFOPA.

gestural writing, such as the possibility of “desire” resumption in the form of action, word and social scene.

KEYWORDS: Psychoanalytic Gesture. Clarice Lispector. Identity.

Introdução

Nas narrativas de Clarice Lispector segue entre outros temas, o problema existencial do ser humano. A ação e o drama passam a ser um evento (atmosfera), refletindo um problema vivido por suas figuras dramáticas, que irão se descobrir em um mundo de insegurança e incertezas. Daí a busca e a perda incessante por uma identidade, levando-as a uma viagem introspectiva, entendida como fluxo de consciência, cujo percurso acarreta o seu descentramento, sua desordem interna.

Na obra da autora, esse caos é revelado por meio do drama e também por metáforas, como o espelho, o outro, a maquiagem, os gestos, o duplo, entre outras. É presente a dualidade na completude do ser; uma vez que as suas personagens vivem quase sempre se projetando no outro, integrando-se nas convenções e estereótipos da sociedade moderna, sendo a conquista de sua individualidade um processo de absorção doloroso e angustiante.

Assim, neste artigo, atentou-se verificar se na constituição da identidade de suas figuras dramáticas elas são tomadas pela tensão das palavras e dos gestos para além do drama. Procurou-se, ainda, contribuir, a partir dos postulados teóricos estudados (FREUD, 1995; PLATÃO, 1997; ARISTÓTELES, 1998; GOTLIB, 1999; PONTIERI, 1999; SILVA, 2005; BEIGUI, 2006; HOMEM, 2012; SANTOS, 2012) para o entendimento da importância do gesto no universo clariceano. Desse modo, discorreu-se sobre ‘O gesto Cognitivo’, ‘O Gesto Simbólico’, ‘O Gesto Físico’ e o ‘Gesto Político’, destacando o drama em seus aspectos corporal, físico, gestual, presente no discurso, na ação, no diálogo nas narrativas da referida autora.

Nas narrativas discutidas percebe-se que a escritora apresenta por meio do gesto psicanalítico o confronto entre sujeitos que constroem suas identidades a partir do outro, seja esse outro uma máscara, um reflexo no espelho, a maquiagem, a bebida, um objeto, etc. Ao longo das narrativas analisadas vê-se que o leitor se depara com uma atmosfera de inquietação imprecisa, ou seja, com uma “tensão” entre a palavra e o gesto, para além do drama. Trata-se de construção de “cenas”, uma poética dos gestos, uma encenação sobre si e as coisas, através da escrita.

Logo, pode-se enfatizar que, neste trabalho, o olhar voltou-se para as questões teóricas mais gerais ligadas ao gesto e a sua confluência com a literatura, e traços determinantes da obra de Clarice Lispector, sobretudo, os aspectos característicos de suas narrativas relacionados ao problema da identidade de suas personagens.

1 O gesto na construção da identidade em narrativas de Clarice Lispector

No livro *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*, Lúcia Homem (2012), difunde um saber a respeito da construção e da crise da subjetividade contemporânea, proporcionando um encontro singular entre aquela que é considerada a maior escritora brasileira, Clarice Lispector, e a abordagem lacaniana. Lispector enfrenta o conflito entre a psicanálise, que busca escutar o inaudível, e a literatura, que procura expressar o irrepresentável, para empreender uma busca da “realidade muda”, silenciosa, em forma de auto escuta.

A abordagem de Lúcia Homem, construída no campo da teoria literária e da filosofia estética, atualiza e apresenta debates promovidos por Nietzsche, Benjamin, Adorno, Barthes, Foucault, Auerbach, Rosenfeld e Cortázar. Essas referências teóricas proporcionam um estudo abrangente da noção de sujeito na obra lispectoriana. Assim, nas obras de Clarice Lispector se observa uma inquietação com os limites da escrita, ou seja, o drama entre a língua e o mundo, a palavra e a impossibilidade de dizer a totalidade do real. São obras através das quais o sujeito criador, ou seja, o autor, oculta-se na multiplicidade de vozes narrativas e na ausência de um fio condutor, colocando em xeque a própria autoria discursiva.

Trata-se de um conflito constante entre sujeito, silêncio e linguagem. Tal conflito sustenta-se, nas obras, como se o sujeito estivesse circundado de água silenciosa por todos os lados e que a ilha, no caso a palavra, servisse para ancorar e propiciar algum sopro, descanso, no mar aberto da linguagem. “E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da mesa vazia, tesa na sala silenciosa. [...] E de vez enquanto aquela angústia muda”. (LISPECTOR, 1998, p. 570).

Toma-se agora, como exemplo, um conto de Clarice Lispector, para que dele se possa enxergar o lugar do sujeito, tal qual revelado pela psicanálise. No conto *Feliz aniversário*, integrante da obra *Laços de Família* (1998), a autora inicia a

história narrando sobre a vida de uma mulher de 89 anos. Além de narrar, Clarice parece penetrar no universo da personagem, assumindo seu lugar de escuta e permanente observação das vozes que sustentam a teia narrativa.

A atitude de Dona Anita de olhar com certa ira a maneira como seus familiares agem para com ela reverbera em um reconhecimento do absurdo da situação vivida. Nesse sentido, o cuspir no chão diante de todos os presentes é um tipo de *gestus*. Trata-se de uma ação do corpo visível, voluntária e consciente, pela qual um determinado significado é transmitido. O gesto do cuspir pode ser entendido como uma maneira de comunicação não verbal, permitindo expressar uma variedade de sentimentos e pensamentos. Nesse caso específico, o cuspe pode ser compreendido como parte do universo de excrementos explorados nas obras clariceanas, seguindo uma genealogia da náusea sartriana, da geleia, do vômito, do insólito, do asqueroso, do imundo do mundo.

A partir disso, ao falar em gestos, não se pode deixar de considerar a psicanálise, e muito menos Freud, para entender algumas noções básicas sobre interpretação de sonhos, repressão, sexualidade, dentre outras temáticas referentes à constituição psíquica do sujeito, em que o gesto está atrelado. Se para Freud as fases de maturação do sujeito em seus estados iniciais acompanham movimentos de absorção (fase oral, por exemplo, em que a criança ingere de fora para dentro) e expulsão (fase anal, em que a criança expelle de dentro para fora), parece que Dona Anita responde ao movimento de expulsão e revolta. Seu gesto resulta de uma vida de absorção daquilo que não tem boa digestão, daquilo que é acumulado sem ser digerido. O cuspe também pode ser lido como o retorno do recalçado.

O que se está apontando como um “gesto psicanalítico” em Clarice é a possibilidade de retomada do “desejo” em forma de ação, que irrompe a palavra e a cena social. A partir disso, percebe-se que para Freud as ideias repressivas acabam proporcionando um impulso desejoso inconciliável ou a permanência de uma situação conflitiva, ocasionando desprazer do sujeito. Por tal razão, o ato repressor, que tenta evitar o desprazer, torna-se um instrumento de falsa “proteção” da dimensão psíquica, defesa que não resguarda completamente o aparelho psíquico do desejo reprimido.

Para Freud (1995), o desejo não esvaece, pois continua no subconsciente do sujeito à espera da sua satisfação, e esse fato é bem representado nas personagens

de Lispector, pois mesmo imersas em um ambiente doméstico com seus afazeres, em uma sociedade preconceituosa, independentemente de procurarem de modo consciente a transformação e/ou a realização do desejo, acabam vivenciando-os. A personagem Ana, do conto Amor, é exemplar nesse sentido. “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada.” (LISPECTOR, 1998, p. 230).

A partir do discutido, o interesse de relacionar a teoria psicanalítica de Freud (1995) ao texto literário, no caso específico de Clarice Lispector, é por perceber que as narrativas da escritora aproximam-se do que postula o pai da Psicanálise sobre as categorias em evidência, sobretudo, no que diz respeito aos gestos psicanalíticos.

No conto O Ovo e a Galinha, a presença da visão é uma constante na descoberta incessante da verdade, pois a repetição da visão em direção ao ovo é fato na história: “Ao ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo [...] olhar é necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora.” (LISPECTOR, 1998, p. 49). O que se quer ver no ovo vai se desdobrando com o drama. Isso porque a personagem que se encontra na cozinha transita, ora entre a visão do indivíduo e do ovo, ora convicto de que: “Só se ver o ovo quem já o tiver visto.” (LISPECTOR, 1998, p. 49). A contemplação do ovo é um gesto presente nesse conto.

Vale destacar que esse conto apresenta em sua composição um começo e um recomeço, em uma forma rítmica quase inquietante, sem interrupções, que acaba por desencadear transformações em constante movimento. Para Gotlib (1994), o ovo pode ser representado como símbolo do tudo e do nada, do que está cheio de sentido e do que se esvazia de sentido, cheio e vazio, também simbolizando a dupla configuração do narrar. O que se pode exemplificar nessa passagem é a vastidão simbólica do ovo. “E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha.” (LISPECTOR, 1998, p. 52).

Dessa forma, ele vai desconstruindo o objeto que está sendo visto, e o ovo passa, então, a ser uma representação de qualquer coisa, física ou abstrata, como liberdade, amor, vida etc. O ovo aqui tem o papel de maternidade. É como se para a narradora enquanto o ovo está na galinha há certo pertencimento. Daí poder-se fazer uma analogia com a mãe e mulher enquanto o seu filho está no seu ventre: ela tem controle e posse sobre ele.

Por meio da “desconstrução”, o ovo deixa de ser simplesmente um ovo e torna-se a chave para a compreensão do amor, da vida e da própria existência humana. O drama da escrita desse conto é percebido pelo desencadeamento da metáfora do ovo, como vida, o indecifrável, o enigmático, que proporciona uma leitura repleta de sinestésias, despertando o sabor do lido e levando o sujeito ao encontro com si mesmo. (LISPECTOR, 1998).

Com a contemplação do ovo pela narradora, vê-se que a realidade cotidiana da personagem passa a se concretizar em meio à articulação com a linguagem que, conseqüentemente, traz como cadeia de significação o encontro com o eu feminino que se narra, contribuindo para a sua busca. Assim, sensações táteis são cunhadas e a metáfora do ovo é transformada em objeto esculpido, lapidado, em busca da perfeição, do aborto. “Por devoção ao ovo, eu o esqueci [...]. Então livre-livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta.” (LISPECTOR, 1998, p. 59). Aqui se verifica que há uma personificação do objeto, sujeito, ovo.

Esse conto tende para a arena dos sentidos, já que o ovo é visto, ouvido, sentido etc. Há uma tensão conflitiva entre o olhar e o objeto observado, ocasionando uma amplitude de conotações atribuídas ao texto: “O ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo. [...] O ovo me idealiza? O ovo me dita? Não, o ovo apenas me vê.” (LISPECTOR, 1998, p. 51). Nesse fragmento, pode-se perceber que o eu que está em busca do si maternal constata, pela consciência de seu papel, a sua falibilidade.

Entende-se o gesto psicanalítico como um meio que pode facilitar o entendimento dos atos dos sujeitos, sejam eles fictícios ou não. E no que se refere às narrativas lispectorianas, observa-se uma direta interação entre o plano mental e o plano físico.

Diante do discutido, entende-se que o texto psicanalítico, muitas vezes aproxima-se de um texto literário, no que se refere, por um lado, à ordem do inevitável para seu autor, bem como a divisão em que coloca o leitor. Daí, ser irremediavelmente atravessado pelo escrito. Por tudo isso, se acredita ser de grande valia discutir-se a seguir sobre o gesto cognitivo na escrita clariceana.

2 O gesto cognitivo

O grande diferencial de Clarice Lispector está no peso poético da linguagem por ela empregada. Ao valer-se de suas inovações na escritura, a autora proporciona ao leitor tensão, além da sinestesia que os gestos utilizados por suas figuras dramáticas são capazes de intensificar. A linguagem em Lispector, mesmo com sua riqueza poética, é capaz de traduzir a infinidade do mundo subjetivo dos gestos, dos afetos, das sensações.

É importante ressaltar o caráter experimental da escrita lispectoriana como parte dessa possibilidade de abertura para outros gêneros. Junto ao gesto psicanalítico, colabora para o entendimento do universo lispectoriano o modo como escreve, que se torna uma maneira de se conhecer e de aprendizagem.

O gesto cognitivo se refere aos mecanismos mentais pelos quais os sujeitos se utilizam como sua percepção, memória, pensamento e razão. Como o caso da personagem Macabéa, de *A Hora da Estrela* (1998), quando se percebe que a mesma é moldada por Rodrigo S. M., o narrador lispectoriano, ele assim o faz, vislumbrando a protagonista por meio das suas intermináveis reflexões sobre a voz, a escrita e a palavra.

Contudo, percebe-se que o trajeto narrativo não se restringe ao diálogo narrado, mas ao conjunto de gestos que explicam e contornam Macabéa, que aos poucos vai criando uma história e uma gestualidade sobre si mesma.

Sabe-se que ouvir, falar, ver, ouvir sons, perceber objetos e pessoas são algumas sensações desencadeadas pelo efeito sinestésico do sujeito diante do visto, ouvido, falado, degustado. Macabéa está mais para o mundo dos objetos e das coisas do que para o mundo humano, sua reação ao contexto em que está inserida ocorre muito mais através dos gestos que da palavra pensada, permitindo reações antagônicas, por meio dos órgãos humanos sensoriais diante de uma infinidade de coisas e objetos. São impulsos acionados por intermédio da recordação que aguçam a sensibilidade para determinado fato, objeto ou fenômeno. No campo das artes, bem como da literatura, a sinestesia constitui-se em uma estética perceptiva que admite a transferência de um sentido para outro.

Desta feita, o gesto cognitivo em Clarice torna-se um modo de aprendizagem construtivista, onde o conhecer se dá pela experiência do vivido. Ele serve para personificar e concretizar uma intenção que a partir de um desejo requer uma

resposta no corpo. Construtivismo significa um conceito de que nada está rigorosamente pronto, acabado, pois o conhecimento não é dado como algo finalizado, mas, sim, constitui-se pela interação do sujeito com o meio físico e social, por força de sua ação e não por qualquer dotação prévia, como algo herdado. Dessa forma, pode-se dizer que antes da ação não há psiquismo, consciência, nem pensamento.

Para abordar o gesto cognitivo, é interessante destacar que a cognição é o ato ou processo da aquisição do saber que se dá por meio da percepção, da atenção, da associação, da memória, do raciocínio, do juízo, da imaginação, do pensamento e, sobretudo, da linguagem. Está relacionada aos processos mentais e perceptivos, tendo sido originada nos escritos de Platão e Aristóteles.

No conto O Búfalo, integrante do livro *Laços de Família* (1998), tem-se a presença do gesto da personagem, a fim de encontrar respostas para as emoções no zoológico, ocorre de modo contrário à expectativa. Após seu descontentamento com a vida matrimonial, o encontro com o animal, ao contrário daquilo que espera a personagem, já que aguarda por ódio, amargura, rancor, desejos de matar no outro, passa a ocorrer em seu próprio corpo. O pensar da mulher é uma demonstração da presença do gesto cognitivo e corporal nesse conto, pois:

A mulher talvez fosse embora, mas o silêncio era bom no cair da tarde. E no silêncio do cercado, os passos vagarosos, a poeira seca sob os cascos secos. De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a um instante. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo. Talvez não a tivesse olhado. Não podia saber, porque não ativesse olhado (LISPECTOR, 1998, p. 133).

Tal devir-animal não acontece apenas com o búfalo, mas em toda a trajetória da personagem no zoológico. A protagonista, ao olhar os animais nas jaulas, chega a confundir-se com eles, não sabe quem está preso: se ela ou os animais do zoológico.

A jaula era sempre do lado onde ela estava: deu um gemido que que pareceu vir da sola dos pés. [...] então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa, a vontade de matar – seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como desejo, à promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejeitada espiritualizara-se na esperança. Mas onde,

onde encontrar o animal que lhe pertencia por direito, mas que em dor ela não alcançava? (LISPECTOR, 1998, p. 130-131).

Pode-se observar que a mulher olha atentamente o comportamento dos animais, apresentando ora inveja, ora ódio deles, quando percebe que estão acasalando. Ao olhar os macacos, descreve-os como nus e está obcecada em exterminar aqueles seres despídos, ou seja, qualquer vestígio que lembre sexualidade e amor: “A nudez dos macacos. Um macaco também a olhou segurando as grades [...] oh não, não isso, pensou. E enquanto fugia, disse: Deus, me ensine somente a odiar” (LISPECTOR, 1998, p. 127).

A personagem, em passeio pelo zoológico, apresenta-se em desarmonia, ou melhor, em uma constante ação de observação sobre o gesto-corpo dos animais: “Até o leão lambeu a testa glaba da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula” (LISPECTOR, 1998, p. 126). Para Santos (2012, p. 23): “É o corpo de que escreve a obra de Clarice. Arte inteiramente feita de gestos”.

Na escrita lispectoriana, os sentidos surgem das expressões, gestos e fisionomias de um outro que se dá em estado de *voyeurismo*. O Búfalo, a título de exemplo, apresenta-se nesse conto como o prazer do olhar:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. [...] inocente, curioso, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu e um búfalo (LISPECTOR, 1998, p. 135).

Vê-se, nesse fragmento, a proliferação do ver e do sentir ódio, amor, curiosidade, esperança, o pensar introspectivo, caracterizando o gesto cognitivo do olhar, uma vez que se percebe que a mulher, no referido conto, vê e é vista pelo devir-animal. Mesmo assim, mostrava a sua cognição, pois mesmo no silêncio a personagem ficava a pensar no seu agir, ou melhor, no agir do outro: “A mulher talvez fosse embora, mas o silêncio era bom no cair da tarde. E no silêncio do

cercado, os cascos secos. De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a um instante” (LISPECTOR, 1998, p. 133). Assim, percebem-se várias formas de ver da personagem. O ver é visto como se o tempo, a vida e o mundo se montassem em recortes, fragmentos de estados e possibilidades de aprendizagem.

O olhar e o gesto da mulher em *O Búfalo* demarcam o lugar de aproximação da personagem na sua busca pelo conhecimento de si. O ódio pelo seu cônjuge, que aqui é buscado a partir do “outro” representado pelos animais do zoológico, corresponde ao aprendizado de si. Ao ver o macaco nu “a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes, um sentimento que ela não viera buscar, apressou os passos, abertos: ele continuava a olhar para frente [...] Eu te odeio, disse ela para um homem cujo crime único era de não amá-la. ‘Eu te odeio’, disse muito apressada” (LISPECTOR, 1998, p. 127). O aprender a odiar corresponde ao conjunto de gestos realizados pelos bichos, espécie de bestialidade latente, retorno ao primitivo do homem. Uma inversão da cadeia evolutiva, a partir da qual é preciso retornar ao estágio animalesco.

Os gestos lispectorianos apresentam-se em relação aos limites da experiência do sujeito, que se revela por meio da própria ação gestual, e por sua vez este se anuncia nos limites da própria arte, ou seja, no eterno drama entre o sentimento e sua expressão por meio da linguagem.

A partir do que foi discutido até aqui, vê-se a necessidade de dialogar sobre o gesto simbólico presente nas narrativas da autora. O que se verifica é que a intensidade dos sentimentos na escrita de Lispector ultrapassa o seu pensar, pois os sentimentos vão surgindo no decorrer da sua produção e do conjunto de gestos que a envolvem. Trata-se do ato de escrever como o *pharmakòs* grego, remédio e veneno, simultaneamente. Daí, pode-se dizer que a escrita de Clarice consegue envenenar por seu ato. Essa condição – a de escritor – e esse gesto – o de escrever – não são impunes. “Eu escrevo para entender melhor o mundo. Eu nunca acho que eu escrevi bem. Nas vezes em que me forcei a ler algo meu, tive uma grande sensação de imperfeição” (LISPECTOR, 1963.p 98).

3 O gesto simbólico

No que se refere ao gesto simbólico em Clarice Lispector, observa-se, em alguns contos onde há incidência desse tipo de gesto, uma estrutura simbólica e



imagética subjacente. Assim, o livro *Laços de Família* (1998) é um emblema dessa estrutura. Os treze contos que compõem a obra estão entrelaçados pela simbologia do laço epifânico que liga e separa as relações familiares.

Em suas produções, um simples fato do cotidiano faz com que as personagens reflitam e despertem para sua alienação existencial, de maneira a procurar localizar-se no mundo de descobertas imprevisíveis. As personagens, mesmo descentradas, procuram identificar o eu dentro desse mundo. Essa procura surge no processo do fluxo de consciência que ocorre por meio de processos tortuosos e irreversíveis.

Observa-se, portanto, que personagens e narradores, na obra de Lispector, entrecruzam-se por meio da imaginação, rompendo a rotina do mundo lógico; isso se efetiva através de uma operação complexa, uma vez que a autora parte de fatos observáveis e comuns para alcançar a estrutura simbólica omitida e presente por trás deles. Daí ser a literatura da escritora considerada como um ambíguo espelho da mente, que registra através da estrutura simbólica do gesto a problemática do dia a dia de suas personagens e suas contradições. As formas de vida convencionais e estereotipadas de suas figuras dramáticas vão se repetindo de geração a geração, pois os “laços” de conveniência e interesse difundem a falsa união familiar. Há, em Clarice, uma constante frustração da expectativa. O leitor compra algo e recebe outro.

No conto *A Imitação da Rosa*, narra a história de Laura, mulher condenada a viver a insensatez da vida. Convivendo com o desejo de ultrapassar os limites da opressão. Laura, protagonista da narrativa, vive em constante busca de reafirmação do eu; deseja o espaço público simbolizado pelas rosas, além de temer afetar a estabilidade do lar, pois é uma mulher presa aos cuidados domésticos. Essa dualidade desencadeia na protagonista um estado fronteiro, entre a normalidade e a patologia.

Há, nessa narrativa, uma representatividade, uma simbologia explícita da busca do eu. O próprio tema já demonstra a presença do duplo simbolizado pela rosa. Quando Laura vê um vaso de rosas pequenas, inicia a sua obsessão pela perfeição. Contudo, mesmo que até o final da narrativa, a protagonista mantenha sua “hipernormalidade”, a narradora transfere para o leitor o estranhamento e a ansiedade dessa busca que causa estranhamento ou não do comportamento de Laura por ela mesma. É no efeito que o leitor percebe que a “metáfora da rosa” se

desfaz. Enquanto para a protagonista cabe exacerbar a perfeição, ao leitor cabe adquirir consciência de sua impossibilidade.

No conto *O Grande Passeio*, por exemplo, vê-se a presença do gesto simbólico na dupla identidade da personagem. O próprio nome da protagonista, que ora é tratada como Margarida, ora como Mocinha, define o conjunto de valores que estão em jogo na narrativa. A personagem, em toda a história, transita entre o ser – Margarida – e o não ser – Mocinha. A abertura ao campo dos sentidos, nesse conto, já antecipa a concretização cênica da personagem, pois cada momento vivido e teatralizado serve de desnudamento do gesto simbólico apreendido pela personagem, que se esconde através do deslocamento do olhar e do nome. Nomear em Clarice é sempre uma forma de mascarar ou desmascarar a persona da personagem.

No conto *Restos do Carnaval*, a personagem se sente angustiada por não poder brincar, ou melhor, se fantasiar para o carnaval, assim, sua identidade se encontra, também, duplicada, pois a menina é o reflexo de um sujeito que busca se fantasiar. A protagonista, narradora, encontra a razão, a sua razão de ser e também de não ser no carnaval. O acontecimento narrativo apresenta uma carga emocional muito forte, pois anuncia paradoxalmente o desejo de festa da menina, o drama por ela vivido: a doença da mãe, que se agrava justamente nessa data, vindo a falecer depois. Se no conto anterior é o nome que mantém o duplo do gesto simbólico, aqui é o sentimento contraditório que o sustenta. O sentimento e desejo de festa, de carnaval, do profano, de Dioniso, e a culpa cristã, sagrada, racional, apolínea. A menina tem sua natureza duplicada em dois sentimentos antagônicos.

A agitação da família em torno da mãe doente é ignorada pela protagonista em função da fantasia, do símbolo da festa da carne; a fantasia real: a roupa de papel crepom cor-de-rosa, que pretendia imitar, ou melhor, simbolizar as pétalas de uma flor; e a fantasia abstrata: a realização de um sonho: “pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Essa fala revela, mais uma vez, a presença do gesto simbólico na teatralidade da personagem em viver aquele momento tão sonhado. O teatral se afirma no duplo gesto simbólico: afirmação e negação; realização e renúncia.

Já em *O Búfalo*, a protagonista procura o duplo através dos animais, pois acredita que, sendo eles seres enjaulados como ela, encontravam-se solitários e

com ódio de si mesmos e do outro. No caso da personagem, o seu ódio não era do seu esposo, mas talvez de si. Ao chegar ao zoológico, a protagonista se depara e projeta sua busca pelo ódio de si nos animais. A sua decepção ocorre por encontrar sempre o oposto do que procurava, uma espécie de espelho invertido. A imagem que ela busca encontra-se sempre no contrário do que procura. Há, na busca da protagonista, toda uma performance acompanhada pelo gesto simbólico.

Vale destacar ainda que a mão é bastante citada, não como utilizada comumente para pegar algo, mas sim como uma totalidade da personagem. Uma parte que emerge o todo. Beigui (2006) em sua tese apresenta “a mão” em Clarice Lispector como símbolo de todo um campo tateável e imperativo do gesto, sendo este variável, apresentando-se ora como forma de aproximação do escritor e do leitor, demarcando o espaço entre ambos; ora como forma de interferir interiormente em uma ordem preestabelecida, operando como elemento catalisador, como em: “então estendo a mão e salvo uma criança.” (BEIGUI, 2006, p. 105). Nesse fragmento, vê-se a mão como meio de organização e redenção.

Para Beigui (2006), a mão em Lispector apresenta-se de maneira abundante em sua escritura. Mesmo como símbolo, o jogo gestual está presente, esse jogo não ocorre pelas mesmas vias e funções. “A mão que escreve, a mão que prepara, a mão que segura, a mão que brinca, a mão que mata.” (BEIGUI, 2006, p. 107). E ainda cita a ação da mão em Carlota do conto A Imitação da Rosa: “Mas quando viu as horas lembrou-se, num sobressalto que a fez levar a mão ao peito, que se esquecera de tomar o copo de leite” (LISPECTOR, 1998, p. 36). A utilização da mão pela protagonista acaba significando uma maneira de interceder nas suas ações, que por sua vez poderia ser realizada pelo corpo, ou mesmo por uma parte do corpo, pelos sentidos e, essa mediação acontece por meio de gestos físicos e simbólicos. “Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas fechadas. Continuou a andar” (LISPECTOR, 1998, p. 126).

As narrativas de Lispector desenvolvem uma sensibilidade em direção a algo que ultrapassa o argumento visual ou estético na obra, pois os sentidos são aguçados. Grande parte das narrativas da autora é marcada pelo gesto simbólico, presente também, como se viu, em: O Grande Passeio, Restos de Carnaval, O Búfalo, entre outros. Paralelamente a ideia de uma epifania gestual, verificou-se que a duplicidade do eu é uma constante na obra da autora. O duplo do gesto, o duplo do nomear, correspondem, inevitavelmente, ao conjunto de objetos e símbolos: o

espelho do outro, o encontro nauseante com outro e o corpo como espaço inevitável desse encontro.

4 O gesto físico

Percebe-se, nas narrativas lispectorianas, que o dizer modifica o sentir, pois seus personagens desenvolvem suas ações por meio da linguagem, seja ela verbal ou gestual, buscando através dela sua autodescoberta, o que os leva muitas vezes ao limite do dito. Esse limite é quase sempre caracterizado pelo contato com algo ou alguém que invade a ordem habitual das coisas, desconstruindo-a.

Confinado à rede do sentido, torna-se visível o quanto é teatralizado o “eu” das suas personagens, bem como a existência do outro. É nesse ponto que a narrativa da escritora demonstra a ambiguidade observada nas cenas e na linguagem entre o verbal e o gestual. O sujeito é separado de suas significações, sendo lançado no mundo material e da matéria concreta.

Assim, nas narrativas de Lispector estão presentes personagens que fazem dos gestos seus mascaramentos, como em *Miss Algrave*, com seus cerimoniais de sacrifício se caracterizando como gestos, especificamente o físico. “O que importa é que você está me sentindo. E sentia-o mesmo. Teve um *frisson* eletrônico” (LISPECTOR, 1998, p. 17). E ainda: “Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar” (LISPECTOR, 1998, p. 19). O gesto aqui pode ser entendido como imagem do corpo da personagem, ou como sistema exterior, ou seja, como uma linguagem que expõe os pensamentos e sentimentos mais íntimos por meio do corpo e no corpo.

Esse brincar da personagem é marcado por uma linguagem que não se restringe apenas aos gestos infantis, mas se desenvolve nos gestos femininos da mulher, podendo ser concebida como moderna, e por meio do uso da linguagem se desdobra nos mais variados eus, de datilógrafa à prostituta. De mulher discreta que padecia ao ver cães copulando, as imoralidades da televisão; de alma exótica, virgem de corpo santificado, que se vê aprisionada no vazio de uma existência repleta de ações cruéis. Solteira, virgem, com a vida restrita a tomar chás, frequentava ambientes como o canto coral, regava suas plantas (begônias), e protestava sobre ações que considerava indecentes, incontornáveis ao jornal *Times*.

Por fim, há uma vida considerada para muitos como sem sentido, uma pessoa que vive apenas do trabalho para casa. A existência da personagem é recheada de lembranças do passado, o que facilita de certa forma, a constituição do seu eu presente. “nunca mais vi Jack nem queria vê-lo” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Isso porque quando criança a protagonista se entregava a Jack. Ao ser visitada por Ixtlan, Ruth, ela mesma, mudou sua forma de ver as ações referente à comida da carne. “Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais” (LISPECTOR, 1998, p. 17). A personagem foi tomada pelos olhos e pelo coração. “– Eu te amo, meu amor! Meu grande amor! [...] Eu me vos oferto” (LISPECTOR, 1998, p. 17). A maneira de a personagem demonstrar amor a Ixtlan representa uma forma de se entregar ao homem desejado, visto que ao dizer que se “oferta”, subentende-se que se entrega de corpo inteiro.

Desta feita, pode-se dizer que na escrita de Clarice as personagens encontram-se também encenando seus gestos, teatralizando, no sentido em que sua construção subjetiva em relação aos seus personagens está voltada para o fato que se desenvolve do exterior para o interior, possibilitando ao leitor conhecer o eu de suas figuras dramáticas. Há um rompimento do ritmo da linguagem que leva a entender o interno das coisas e do ser, no caso demonstrado especificamente por Ruth de Miss Algrave. A sua narrativa gestual apresenta-se quase como de maneira interativa entre interior e exterior, não estabelecendo hierarquia entre esses dois níveis de percepção. O que importa em Clarice é a relação corpo-ambiente. É dessa relação que a cena vive: “Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha!” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Entende-se que um meio utilizado por Lispector não separa em suas personagens o vivido e o simbólico, é o físico, ou melhor, a gestualidade física, de suas personagens, que ora se encontram presentes, ora ausentes. Nesse jogo de presença e ausência, próprio da arte teatral, estabelece-se a poética da autora. Assim, a escrita gestual de Lispector traduz a força que a palavra carrega, pois através da literatura a autora concretiza a sua visão do ser e das coisas, das coisas invisíveis e visíveis.

Percebe-se o quanto a literatura possibilita, através da palavra, apresentar o que é muitas vezes silenciado pela própria palavra, o historiar no silêncio, uma vez que Lispector consegue, por meio de sua escrita, “operar uma travessia em direção

ao que não é nem mesmo literário, talvez seja essa a pretensão de Clarice.” (SILVA, 2005, p. 31). A autora se importa com o jogo concreto da linguagem, a exploração da palavra enquanto matéria e disposição da palavra poética.

5 O gesto político

A linguagem em Lispector está relacionada ao imaginário como forma talvez de reconstruir o real. Isso se concretiza a partir da solidão no ato de escrever. Os textos apontam em direção aos exercícios do corpo sobre os corpos das coisas. E essa pulsão corporal consiste em uma política do gesto. Desta feita, o escrever da autora garante o aceitar a vida, atender ao fato de que cada palavra pulsa no teatro de suas personagens.

Para ler Lispector se faz necessário ler as aparências, das máscaras que utilizam suas figuras dramáticas, pois estas procuram explicitar o jogo ficcional da linguagem. É possível afirmar que tais personagens vivem ações cotidianas repletas de significação. Assim, nas histórias lispectorianas, percebem-se os múltiplos sentidos em que o gesto político é utilizado pelo sujeito frente à ação denunciada.

O conto Mineirinho, que faz parte do livro *Para não Esquecer* (1999), de Clarice Lispector, é revelado por ela, em uma entrevista para a TV Cultura em 1977 como sendo um dos seus contos preferidos, além do Ovo e a Galinha. Observa-se que o olhar da narradora se dá de fora para dentro, enquanto o olhar da empregada se concretiza de maneira contrária, de dentro pra fora. Isso porque a narradora não pertence à classe social do Mineirinho.

Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais – vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu – que ao homem acuado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que salva às vezes é o erro, eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que o silêncio eu fiz de um homem (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Nesse fragmento, observa-se uma relação do eu que se coletiviza no nós. O conto narra que o ser humano é individualista e desumano, uma vez que Mineirinho é visto pela sociedade como um criminoso, bandido. Daí a presença do gesto político, pois é um sujeito discriminado socialmente por não ter tido a mesma

oportunidade que muitos, e é morto cruelmente. A narradora justifica dizendo que não considera o erro como algo valioso.

A intensidade das ações é concomitante à indignação: Por que treze tiros se um seria suficiente para matar Mineirinho? O gesto político da narradora demonstra a crueldade da morte para com os discriminados pela sociedade, apresentando como injustiça. “Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo” (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Mineirinho realmente existiu, para muitos foi um bandido; para outros tantos, um sujeito que não teve oportunidade enquanto cidadão. Ele leva treze tiros e a mulher, a própria Clarice Lispector, eu, você, o cidadão brasileiro, passa a refletir sobre a máscara política que se carrega. “Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos, vejo que esqueci de lhe ter dito: também eu” (LISPECTOR, 1999, p. 125). Esse fragmento traz algo parecido com o que apresenta Pontieri, no que se refere à incompletude do interior em Joana, de *Perto do Coração Selvagem* (1998) da referida autora: “Movimento interior jamais completado, que tanto possui a aparência de evasão ou de fuga” (PONTIERI, 1999, p. 92).

No conto Mineirinho vê-se que a narradora também sente dificuldade de esquecer o crime: “Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo tiro o que eu dormia?” (LISPECTOR, 1998, p. 125). Aqui, a narradora se compadece do eu, do Mineirinho, de um eu social.

Logo no início do conto, se percebe que as treze balas que atingiram Mineirinho penetram no leitor, no sujeito social. “É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo à morte de um facínora” (LISPECTOR, 1999, p. 123). Não só a narradora se sente culpada, mas a sociedade que o exclui. Esse fato é patente quando a cozinheira é questionada sobre o ocorrido:

Perguntei a cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber harmonizá-las. Fatos irreduzíveis, mas revolta irreduzível também, a violência, a compaixão da revolta (LISPECTOR, 1999, p. 123).

Talvez pelo fato de a cozinheira pertencer a uma classe social desprivilegiada, apresentava certa revolta. De que adiantava a sua fala se Mineirinho já estava morto? A cozinheira demonstra um gesto político, uma criticidade para com a hipocrisia humana, pois o erro da personagem é também do outro. Esse outro, para ela, pode ser um parente, um filho, um ente querido.

Alteridade também faz parte do conto em questão, visto que Mineirinho atravessa a voz da narradora, permitindo que a experiência narrativa realize o movimento de comunicação e teatralidade de si e do outro, em um encontro ímpar de reconhecimento. Reconhecimento de que o Eu se constitui através do outro. Mineirinho, se tivesse tido oportunidade na vida terrena, que é o que parece interessar a Clarice Lispector, poderia ter tido outro fim.

A percepção de Clarice Lispector no conto Mineirinho deixa transparecer a ideia irrecusável de que a morte de qualquer sujeito reduz a nossa humanidade, priva-nos de um ser humano que merece ser considerado como gente. Gente que pensa, que sente dor, que sofre, que quer ser feliz, que quer ter dignidade. Para a narradora, para Clarice, o corpo é a própria alma nas sucessivas transformações, o corpo, o ambiente.

No entanto, percebe-se que a narradora, enquanto tomava seu café, consegue a possível trajetória de Mineirinho, transformando-o em um bandido e apresentando-nos como responsável por sua morte. “Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e, no entanto, nós o que queríamos vivo” (LISPECTOR, 1999, p. 123-124).

Uma questão que merece destaque nesse conto é a ironia da narradora sempre que fala em Deus: “Já era tempo de, com ironia ou não, sermos mais divinos; se adivinharmos o que o que seria a bondade, aquela que vê o homem antes de ele ser um doente do crime” (LISPECTOR, 1999, p. 125). E ainda quando está narrando os tiros: “no décimo primeiro digo com espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina.” (LISPECTOR, 1999, p. 124). Esse gesto de Clarice de ver o individual perpassado pelo coletivo, ou o Eu se coletando em mim, apresenta-se como se fosse responsável pelo outro.

A narradora vê Deus como culpado pela desgraça de Mineirinho e de todos os desvalidos. Esse é o tom do gesto político no conto Mineirinho. Para a narradora,

não há justiça nessa narrativa, nem a divina, nem a social: “Até que viesse a justiça um pouco mais doida. Um que levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização” (LISPECTOR, 1999, p. 126).

O próprio tom de oração de Clarice é uma ironia, pois parece que para a narradora o final trágico de Mineirinho pode ser evitado por Deus, é como se não existisse um Deus vivo, pois a dor do protagonista não diz respeito só a ele, mas a todos os sujeitos terrenos: “O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno” (LISPECTOR, 1999, p. 127). Clarice não quer o sublime, quer o terreno. A dor da experiência teatralizada por Mineirinho é sempre uma dor corporal simbólica, dividida entre a dor individual da personagem e a dor coletiva.

A narradora utiliza do gesto político, pois se apresenta angustiada na descrição da morte violenta do “criminoso”, que até o décimo terceiro tiro era considerado uma ameaça à sociedade, mas para a narradora é nesse tiro – o décimo terceiro – que ela também morre porque somos o outro: “Porque eu quero ser o outro” (LISPECTOR, 1999, p. 124). É na união entre o pensamento da narradora e o plano físico que se dá o apelo teatral dessa narrativa, ou melhor, da obra clariceana. Assim, para a narradora Mineirinho é “bandido” para aqueles que veem seus assassinatos e roubos, mas, no entanto, a justiça que se faz aqui na Terra é uma injustiça. Isso posto, por observar no conto: “Na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente” (LISPECTOR, 1999, p. 127).

Logo, o pensamento da narradora perpassa a ação, visto que ela é ciente de que se o outro tivesse feito algo para mudar a vida da personagem, o fim de Mineirinho não seria tão trágico. O sentir-se culpada pelo que aconteceu com Mineirinho é uma espécie de denúncia, por parte da narradora, em relação ao descaso que vivem os menos favorecidos socialmente. O tom de oração que Clarice dá ao gesto político-social de coletivizar as injustiças sociais talvez seja um meio de o leitor refletir sobre os gestos políticos em nosso cotidiano.

Considerações finais

No que se refere ao gesto psicanalítico em Clarice Lispector, vê-se que o viés psicológico, cognitivo, simbólico, físico e político teatralizado das personagens levam

a constatar uma escrita teatral e gestual. Através dessa escrita e por meio de suas marcas, revela o desejo feminino, sexual, maternal, bem como a construção da identidade de maneira fragmentada. O que se está assinalando como um “gesto psicanalítico” em Clarice é a possibilidade de retomada do “desejo” em forma de ação, que irrompe a palavra e a cena social.

Vale destacar que em Clarice Lispector, as personagens são encaradas do ponto de vista da criação, ou seja, da relação imperfeita entre criador e criatura. Em Clarice percebe-se que os aspectos do gesto são entendidos como materialidade, por isso, é possível dizer que sua escrita apresenta uma teatralidade da linguagem plástico-sensorial. Por fim, ao longo das narrativas analisadas vê-se que o leitor se depara com uma atmosfera de inquietação imprecisa, ou seja, com uma “tensão” entre a palavra e o gesto, para além do drama. Trata-se de construção de “cenas”, uma poética dos gestos, uma encenação sobre si e as coisas, através da escrita.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- BEIGUI, A. de P. C. *Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação*. Tese (Curso de Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). Universidade de São Paulo, 2006.
- FREUD, S. Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis. In: Freud Total 1.0: *Sigmund Freud. Obras completas*. Biblioteca Le Nueva Hélade, 1995.
- GOTLIB, N. B. Os difíceis Laços de Família. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, n. 91, p. 93-99, 1994.
- HOMEM, M. L. *No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo, Edusp, 2012.
- LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- _____. *A imitação da rosa*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

_____. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1963.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultura, 1997.

PONTIERI, R. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

SANTOS, R. C. dos. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector / Roberto Corrêa dos Santos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SILVA, S. A. *A hora da estrela de Clarice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Recebido em 08/12/2017

Aceito em 18/03/2018

Publicado em 23/03/2018