sa reconstruir hoje como veio vivo, o veio de uma hermenêutica de mão dupla. Nela, o discurso psicanalítico é, em última análise, parassita de construções estéticas mas, ao mesmo tempo, a metalinguagem da arte retorna, rotineiramente, nessa mesma teoria psicanalítica. Como Anthony Giddens observa em relação ao discurso sociológico, a prática psicanalítica espirala também, dentro e fora do universo da vida social, reconstruindo tanto esse âmbito quanto a si própria, como parte implicada nesse processo. A ficção, conquanto intraduzível, fala. A esse respeito, lembre-se o que, nos anos 40, Borges escreve sobre o *Vathek*, de

William Beckford, texto ao que define como *the perfume and suppliance of a minute*, um livro que prefigura os satânicos esplendores de Thomas de Quincey, Poe, Baudelaire e Huysmans. Para caracterizar essa leitura intertextual ou das *liturae* como borras da ficção, ele relembra que “hay un intraducible epíteto inglés, el epíteto *uncanny* para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (*unheimlich* en alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*, que yo recuerde, a ningún otro libro anterior”.¹⁶ A letra denota porque conota. Em outras palavras, uma carta sempre chega a seu destino porque ela percorre o caminho mais de uma vez.

Peru versus galinha

Aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector

Regina Lúcia Pontieri

Professora da Universidade de São Paulo

Resumo

O presente ensaio descreve aspectos da imagem do feminino na ficção de Mário de Andrade e de Clarice Lispector. Do confronto surge nítida a relação de simetria invertida entre os lugares sociais e culturais atribuídos à mulher pelos dois ficcionistas.

Palavras-chave

Mário de Andrade; Clarice Lispector; feminino.

Abstract

The present essay describes aspects of the image of the feminine in Mário de Andrade's and Clarice Lispector's fiction. Out of that comparison emerges the clear relation of inverse symmetry between the social and cultural places assigned to woman by both fiction writers.

Keywords

Mário de Andrade; Clarice Lispector; feminine.

O volume dos *Contos novos* reúne trabalhos que mereceram mais de uma década da paciência artesanal de Mário de Andrade, que os considerou “prontos” em 1944, vésperas de sua morte.¹ Do ponto de vista temático, uma parte enfoca pequenos ou grandes dramas cujo palco é a esfera pública das relações sociais, onde o trabalho aparece como motor principal: “Primeiro de Maio”, “O ladrão”, “O poço”. A outra confina as personagens no ambiente doméstico, espaço de encenação das experiências psíquicas que a psicanálise – presença freqüente nas preocupações de Mário – dá como fundantes da sexualidade humana: castração, culpa, conflito edípico, proibições, transgressões.

A tetralogia composta por “Tempo da camisolinha”, “Vestida de preto”, “Frederico Paciência” e “O peru de Natal” configura episódios distintos da experiência afetivo-sexual da infância e adolescência de Juca – o personagem-narrador de quem Mário faz *alter ego*, dotando-o de seus traços de personalidade e fazendo-o passar por algumas das suas próprias experiências familiares.

Também ao âmbito do afetivo-sexual se refere “Atrás da Catedral de Ruão” que contrasta, como em negativo, com os contos da

16 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, op. cit., p. 731.

1 Mário de Andrade, *Contos novos*, 3. ed., São Paulo, Martins/ INL, 1972.

tetralogia. Se essa põe no centro dos acontecimentos um jovem filho da pequena-burguesia, preparando-se pelos estudos para um atrante futuro como escritor; quem assume o papel principal em “Atrás da Catedral de Ruão” é uma mulher madura e sozinha, imigrante de poucos recursos, sem outra perspectiva senão a de ganhar a sobrevivência como professora e dama-de-companhia de meninas de família endinheirada. Assim, a função do trabalho como vínculo principal entre indivíduo e sociedade continua presente, só que agora como pano de fundo de um relato centrado na vida afetiva. Aliás, de modo similar e inverso, o conto “O ladrão” tem no trabalho (e na propriedade privada, como corolário) o elemento dominante, embora a sexualidade apareça como um dos principais ingredientes das relações fortuitas entre pessoas reunidas à caça do (inexistente) ladrão. Onde ser possível encontrar a coerência de conjunto dos *Contos novos* no imbricamento entre relações afetivas e de trabalho, como modo de configurar a totalidade da vida humana.

No caso da experiência masculina da sexualidade, presente na história de Juca, essa, mesmo que conflituosa, resolve-se positivamente, na medida em que os vários “amores eternos” que fazem de sua vida uma “grave condensação interior” (p. 18), são a matéria bruta que posteriormente se decantará em obra ficcional. Ao contrário, é em chave de negatividade, como comportamento neurótico, que “Atrás da Catedral de Ruão” configura, em tom de ironia cortante, a sexualidade reprimida de uma quarentona. Num caso, a narrativa em primeira pessoa dá mostra clara de identificação e simpatia entre narrador e autor implícito, máscara do próprio escritor. E então o tom é de afetiva cumplicidade. No outro, uma terceira pessoa distanciada ajuda a acentuar o ridículo da “higiene excessiva do corpo”, da “blusinha professoral, alvíssima, cheia de rendas crespas” (p. 51) da solteirona.

Mas o contraste entre Juca e Mademoiselle, como sintoma da diferença entre os papéis sociais do homem e da mulher e da inferioridade hierárquica dessa última, reaparece no interior dos contos da tetralogia, sobretudo

em “Vestida de preto” e “O peru de Natal”. O primeiro conta a paixão de Juca pela prima Maria, paixão que começa na infância com um beijo às escondidas flagrado pela tia repressora, e que sobrevive, com mais contramarchas que marchas, até a derradeira separação. O título aponta para a existência simbólica de duas Marias: a menina ingênua que na brincadeira de casinha convida Juca a se deitar a seu lado, compartilhando com ele o travesseiro e o instante de pureza infantil, antes da expulsão do paraíso pela Tia Velha avisando-lhes que o que faziam “era completamente feio” (p. 11); e a adulta que, “toda de preto vestida, fantásticamente mulher”, encontra-se pela última vez com Juca, “prometendo tudo”, “cedendo tudo” (p. 18). A feminilidade cindida pela moral masculina entre pureza e desfrute reaparece, ainda, através das duas outras mulheres da vida do rapaz: “a Rose pra-de-noite, e uma linda namoradinha oficial, a Violeta” (p. 15).

“O peru de Natal” demarca uma separação muito nítida entre dois espaços e duas dimensões do feminino. Na privacidade da casa, todas as mulheres, a tia, a irmã e a própria mãe, são reduzidas por Juca à condição de “mães” e então divinizadas: “me deu de sopetão uma ternura imensa por mamãe e titia, minhas duas mães, três com minha irmã, as três mães que sempre me divinizaram a vida” (p. 97). Mas Rose, a mesma “pra-de-noite” de “Vestida de preto”, fica proibida de entrar no sagrado recinto do lar. Juca não se atreve a contar que fora em sua casa que aprendera a “receita tão gostosa” do peru que pretendia comer no Natal em família. Pois a sensualidade transbordante das “duas farofas, a gorda com os miúdos, e a seca, douradinha, com bastante manteiga” e do “papo recheado só com a farofa gorda, em que havíamos de juntar ameixa preta, nozes e um cálice de xerez” pareceria mesmo, em lar cristão, pura “tentação do Dianho” (p. 98).

Mário busca no mito a origem da natureza intrinsecamente sensual e tentadora da mulher. Rose, como Maria, não é senão o avatar abrandado de Eva, culpada pelo pecado de Adão. É disso, aliás, que trata o conto “Eva”, cuja data de elaboração – 1919 – indica a pre-

cocidade do interesse do escritor pelo tema da mulher como encarnação do demônio da sensualidade e como instrumento da perda do homem. Nele se reatualiza parodicamente a cena original: apesar dos 8 anos, a “Eva” do título domina perfeitamente a arte da tentação e da dissimulação. E assim leva o primo Julinho, 4 anos mais velho e muito mais ingênuo, a desobedecer as ordens da mãe e comer a maçã proibida.²

Dois outros contos, escritos antes de “Eva”, mostram os desdobramentos dessa visão segundo a qual se a mulher não é mantida no lugar *natural* de dominada, impõe ao homem o mais tirânico e insidioso domínio. Ambos tratam de relações de casamento em que ela se arvora em dona da situação, impedindo o marido de *cantar de galo*. Chama-se “Galo que não cantou” a história de Telinho, o fraco marido que se deixa totalmente dominar pela esposa Jacinta e que tenta, até o fim e sem sucesso, tomar as rédeas da casa. Desnecessário dizer que a voz narrativa castiga com ironia e sarcasmo a troca de papéis.

Algo semelhante acontece em “Cocoricó”, só que agora o final reentroniza o homem no lugar de galo feito para *cantar em seu galinheiro*, como quer o título.³ A caracterização de marido e mulher é de uma clareza caricata. Gilberta, a esposa mandona, é formada em direito e autora de duas obras feministas: “Ensaio libertários femininos” e “L’Amour Libre”. É também Membro do Comitê Feminino Internacional de Reorganização Social. E como se não bastasse tudo isso para, desde o início, cobrir de ridículo a figura, o autor arremata: “Tudo com maiúscula”. Carlos, o marido, é “doutor em coisíssima nenhuma. Nada publicou nem publicará e não é membro sinão da sua família”.

Assim, se em Juca o gosto pelos estudos e a entrega excessiva à leitura (“era mesmo uma

impaciência raivosa, que me fazia devorar bibliotecas” – p. 14) aparecem como atividades perfeitamente justificadas num homem que depois será contista, a pobre Gilberta deverá no fim renegar a condição de mulher emancipada e escritora para evitar que o marido a abandone. E mais: o começo de sua derrota é o momento em que o aparecimento de uma barata a faz gritar ao marido pedindo socorro. Carlos diz para a criadinha Marieta – a qual “felizmente... é uma mulher verdadeiramente mulher” – que “enquanto as mulheres tiverem medo de baratas não serão graças a Deus sinão verdadeiramente mulheres”. E como Marieta é “verdadeiramente mulher” e Carlos um autêntico homem (de fato, só aceitara as imposições de Gilberta temporariamente e por amor), não há como evitar que acabem se beijando – momento em que Gilberta os flagra estupefacta e em que, ao longe, um galo vitorioso canta cocoricó...

No conto “Uma galinha”, Clarice Lispector também traça muito clara e esquematicamente o destino da feminilidade no contexto da ordem masculina.⁴ Como no caso anterior, a fêmea, aqui uma galinha, procura se livrar do confinamento na clausura doméstica, voando em direção ao terraço, de onde ganha o telhado da casa. Da mesma forma, seu voo para a liberdade é interceptado pelo macho: o pai da família, que ela deve alimentar no almoço de domingo, persegue-a pelos telhados da vizinhança e a carrega de volta à cozinha.

O contraste entre destino e liberdade – tema caro a Clarice – aqui resulta numa visão relativizadora do poder de escolha individual. Enquanto espera o momento de morrer para acabar na panela, a galinha nada mais faz do que deixar cumprir o destino dos de sua espécie.

2 Mário de Andrade, *Primeiro andar*, in *Obra imatura*, 2. ed., São Paulo, Martins/ INL, 1972, p. 104.

3 “Galo que não cantou” faz parte dos contos do *Primeiro andar*. “Cocoricó” apareceu na primeira edição dessa coletânea, em 1926, mas, por ocasião da segunda edição, em 1943, foi retirado pelo autor. A primeira edição consultada é da Editora Piratininga e pertence ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

4 Clarice Lispector, *Laços de família*, 5. ed., Rio de Janeiro, Sabiá, 1973, p. 31.

cie. O ensaio de fuga para a liberdade é o átomo de irrupção da individualidade desejosa de subverter aquele destino e romper o determinismo do tempo que, inexoravelmente, *arresta a todos para a panela*. Por essa dimensão, aliás, o conto ganha uma amplitude de reflexão metafísica que inexiste no de Mário.

Entretanto, se o gesto de rebeldia individual de nada serve aos propósitos da galinha, é ironicamente a volta à trilha do destino – agora o de fêmea – que lhe trará, como compensação, o adiamento do instante da morte. Pois de novo na cozinha ela, “nascida que fora para a maternidade”, põe um ovo. Não por escolha, mas “de pura afobação”. E é isto o que faz o pai da família decretar “com certa brusquidão” a suspensão da pena de morte, dizendo à mulher: “– Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida” (p. 33).

Desse modo, à primeira vista, também neste conto a salvação feminina não está na busca individual da libertação do destino doméstico, mas no contrário: a obediência às leis da maternidade garante à galinha não só a sobrevivência, mas o título de “rainha da casa” (p. 34), com que o ideário masculino compensa a servidão tantas vezes voluntária. Entretanto, no código estabelecido por Clarice para este conto, o que vale não é a cotidianidade que tudo cristaliza em hábito e dilui o momento epifânico no esquecimento. Pois tempos depois, como se nada tivesse acontecido, as pessoas da família “mataram-na, comeram-na e passaram-se anos” (p. 34). O que vale é, além da própria experiência da fuga para a liberdade, a imagem dessa experiência reveladora que a memória guarda, para o consolo da travessia.

Enquanto fatura, “Uma galinha” é nitidamente superior a “Cocoricó” e, aliás, aos demais contos citados do *Primeiro andar*, coletânea que ainda não mostra o Mário contista plenamente desabrochado dos *Contos novos*.⁵ Ambos lidam com personagens planas em enredo simples. Entretanto, em Mário isso resulta numa visão esquemática do problema, que é mais retomada de lugares-comuns do que criação de uma visão nova sobre o assunto. Em Clarice, o tema se torna complexo, pelo modo enviesado de tratamento da matéria. No nível da caracterização, por exemplo, o confronto não se dá diretamente entre uma mulher e um homem, mas entre ele e a galinha, como avatar da fêmea humana. Se o centro dos acontecimentos está na galinha-alegoria, seu papel só ganha sentido pleno posto no contraste com os humanos da casa, com suas fêmeas e seu macho. Sendo, como é, de pouca inteligência (“estúpida, tímida e livre”), a galinha tem, entretanto, a coragem do gesto de libertação. A cozinheira, a menina e, sobretudo, a mãe – que compartilha com a galinha a experiência da maternidade – limitam-se a reproduzir gestos que reforçam os laços da prisão doméstica.

Sobretudo, o problema do feminino não se esgota nele mesmo mas aponta para o horizonte mais amplo da situação humana: antes de ser alegoria da mulher, a galinha é avatar do ser humano dilacerado entre determinismo e escolha livre, na condição de ser inscrito no tempo da morte. Muito antes de mostrar-se como “velha mãe habituada” (p. 33), ela já aparecera, no parágrafo inicial, como “uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã” (p. 31). Cla-

rice discute o problema da tensão entre mulher e homem como retomada de outras tensões, básicas da condição humana: destino e liberdade, tempo e eternidade, vida e morte. Assim, o que no conto de Mário era discussão simplista fundada em lugares-comuns, torna-se com Clarice visão complexa veiculada por uma estrutura narrativa extremamente simples.

Galinhas habitam o universo lispectoriano desde o princípio. Sua presença enquanto símbolo se soma às mais importantes de *Perto do coração selvagem*, o romance de estréia, publicado em 1944. A relação masculino-feminino, tal como construída pela escritora nessa obra, tem semelhanças e diferenças dignas de nota, com a que Mário figura n’“O peru de Natal”, cuja versão definitiva data de somente dois anos antes do aparecimento daquele romance.

O desenvolvimento narrativo de *Perto do coração selvagem* tem como aspecto relevante a relação de Joana – personagem principal que muitas vezes é também narradora – com seu pai. Essa relação é triangulada pela figura da mãe morta, presença simbólica cuja força está na razão direta de sua ausência real e que aparece no começo através da imagem das “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. Referindo-se à filha pequena, o pai a compara primeiro com “um ovinho vivo”, depois com “um ovo quente”.⁶ Não será preciso, pois, esperar a publicação de “O ovo e a galinha”⁷ para ver com que clareza a imagem “galinha-ovo” metaforiza, no imaginário lispectoriano, o par mãe-filho.

Noutro conto posterior, “Uma história de tanto amor”, a galinha aparece como metáfora da mulher, na condição de parceira da relação amorosa, donde a presença do galo, encarnando a figura masculina. E a metáfora

ilumina com contundência a dimensão sexual daquela relação. A menina, dona das duas galinhas de quem trata a história, só depois de crescida fica sabendo “que na gíria o termo *galinha* tinha outra acepção”. E em defesa das bichinhas de estimação, ela contra-ataca: “– Mas é o galo, que é um nervoso, é quem quer! Elas não fazem nada demais! e é tão rápido que mal se vê! O galo é quem fica procurando amar uma e não consegue.”⁸

O terceiro capítulo de *Perto do coração selvagem* retoma a infância de Joana, centrando-se no jantar oferecido pelo pai a um amigo que não via há tempos. Como n’“O peru de Natal”, a cena focaliza uma refeição restrita à intimidade familiar, durante a qual os comensais falam de um importante membro morto da família, que aqui é a mãe – enquanto no conto de Mário é o pai. Pelo relato do pai ao amigo, Joana e o leitor tomam conhecimento de aspectos relevantes da relação entre ele e sua mulher. No jantar se bebe vinho e se come uma “galinha nua e amarela” que a menina vê, “estupefacta e contrita”, sobre a mesa. Enquanto comem, o pai fala inicialmente de Joana, comparando-a ao “ovo quente”. Em seguida, a conversa vai para a mãe, mas antes Joana, tentando se livrar da culpa, promete a si mesma que no dia seguinte “iria espiar o quintal do vizinho, ver as galinhas porque ela hoje comera galinha assada”.

A proximidade física entre o corpo morto da galinha devorada e as palavras que dão corpo verbal, primeiro à própria Joana e, logo depois, à mãe morta, produz um efeito de dissolvência de limites e contaminação das imagens de vida, morte, presença, ausência, amor e ódio que tecem a relação entre mãe e filha. A esse respeito, o já mencionado conto “Uma história de tanto amor” mostra também a polivalência de sentidos e de sentimentos que pode haver na experiência da devoração, como repasto totêmico:⁹ primeiro, aparece à

5 Na “Advertência inicial” da primeira edição de *Primeiro andar*, Mário pede que se releve o que há de “muita literatice muita frase feita” e justifica a publicação como forma de se libertar do passado e “dos namoros artísticos dele” (p. 45). Na nota à segunda edição, em 1943, há menos auto-complacência. O escritor denuncia “a curiosidade falsa por mim que provocou a composição da primeira” edição. E informa que “foram retirados o horrível ‘Cocoricó’, uma vergonha, e... ara! várias outras vergonhas” (p. 47). Para uma avaliação crítica da contística do escritor, veja-se o ensaio de Ivone Daré Rabello, “Histórias de um Mário pouco celebrado: tentativa de interpretação do contista Mário de Andrade”, *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, edição comemorativa do centenário de nascimento de Mário de Andrade, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, jan./dez. 1993, v. 51, p. 89.

6 Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, 5. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, pp. 9, 13 e 22, respectivamente.

7 Incluído em *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p. 55.

8 Incluído em *Felicidade clandestina*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1971, p. 141.

9 Sobre a questão do repasto totêmico como cena arquetípica configuradora do psiquismo adulto, com base na relação

menina o aspecto negativo da devoração da galinha amada. E então ela sente ódio de todos os participantes da refeição. Depois, a mãe lhe dá uma explicação salientando o sentido de identificação entre devorador e devorado: “quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós” (p. 142). Tempos depois, morta outra galinha querida, a menina desta vez a come “mais do que todo o resto da família”. Come “sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida” (p. 142). Da mesma forma, num movimento duplo de rejeição e identificação, Joana vê na galinha posta sobre a mesa do jantar, não só a mãe morta, como a si mesma, hoje ovo, amanhã galinha, na perspectiva de ter que se defrontar com a necessidade de saber-que-vai-morrer.

A frieza com que o pai fala da mãe reflete o temor que ela provoca nele. E o temível é o poder que a independência e a reflexividade lhe conferem, junto com a ausência dos traços de suavidade e doçura esperados numa mulher: “Era fina, enviesada [...] cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta. [...] O que eu ainda agora queria saber, é o que ela tanto pensava” (pp. 23-24). Dona de traços muito estranhos e incomuns numa mulher, ela acaba sendo demonizada: “nesse momento pensava nela. Era o diabo [...] Imagine então a impressão causada na minha pobre e escassa família: foi como se eu tivesse trazido para o seu rosado e farto seio [...] o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê...” (p. 24).

Como se vê, aqui a mulher é demonizada não por ser encarnação da sexualidade, como em Mário, mas por ter o poder de pensamento. Se a mulher-demônio Rose não freqüentava o recinto doméstico nem mesmo como presença verbal, agora a “herege” contamina o “rosado e

farto seio da família” e aí deixa sua semente. Joana demonstra várias vezes ser sua legítima herdeira. Por exemplo, quando a curiosidade precoce por questões existenciais a faz colocar perguntas embaraçosas à professora. Ou quando, sem nenhum constrangimento, pratica um roubo, momento em que a tia, escandalizada, compara-a com “um pequeno demônio” (p. 46). Mas o parentesco se evidencia sobretudo porque ela herda da mãe a capacidade de reflexão que é também poder criador. Daí sua posição de *alter ego* da voz narrativa e de máscara da própria escritora que faz de seu romance *o retrato da artista quando jovem*.¹⁰

Na relação com pai e mãe, o comportamento e as expectativas da Joana-Clarice são paralelas às do Juca-Mário. Só que o paralelismo se dá mais por reversão do que por semelhança. Ou por outra: a grande semelhança das situações retratadas acaba enfatizando os antagonismos no terreno dos valores, bem como as consequências para o artista em gestação. Já se disse que, nos dois casos, a refeição familiar tem nítida feição de repasto totêmico, pois funciona no sentido de configurar a personalidade futura através da tomada de consciência do papel que cabe ao indivíduo assumir, diante de si próprio, do genitor morto e daquele que sobrevive. Em ambos, o morto é do mesmo sexo do indivíduo cujo psiquismo se constitui, e a relação entre eles, embora ambivalente, deixa transparecer mais ódio que amor.

Entretanto, a experiência de constituição da personalidade do homem-escritor-Juca-Mário, determinada que é pela valorização social do papel masculino, timbra-se por um sentido de positividade e heroísmo, que se evidencia de várias formas. A rapidez e docilidade com que as mulheres da família se dispõem a concordar com a fantasia da ceia, demonstra que aceitam a realização da outra e principal fantasia de Juca, a de assumir o lugar vago do pai, como mentor do grupo. A

segurança com que o rapaz narra sua história aparece na grande clareza de organização dos fatos rememorados, aglutinando-se rigorosamente, graças a um enredo de encadeamento cerrado, em torno do acontecimento nuclear da ceia. Aparece também, e em consequência, na pouca dúvida que ele tem sobre a importância daqueles fatos para a vida futura. Finalmente, ao encerrar sua história com um “e agora Rose” (p. 103), Juca se ostenta como o grande vitorioso na batalha contra o pai castrador da felicidade material. Ainda que o preço a pagar seja a inscrição da figura paterna no panteão dos mortos ilustres, “uma estrelinha brilhante do céu”, “um santo que ‘vocês, meus filhos, nunca poderão pagar o que devem a seu pai’ (...)” (p. 102). E até por isso mesmo, pois é assim – com a glorificação dos mortos ilustres – que se faz a tradição em terras de patriarcado.

Na experiência de Joana, pouco há de positividade ou heroísmo. Enquanto a história de Juca é a da reintegração em novas bases do indivíduo no grupo familiar, depois de uma marginalidade relativa; a de Joana é a de uma progressiva exclusão. Enquanto menina, pouco depois da morte da mãe, morre-lhe o pai. Órfã morando em casa da tia, é mandada para um internato, onde mais ainda se isola. Morta também a tia, e já adulta, Joana se casa, mas prevendo a separação. Pouco depois, encontra um amante, do qual também se separa. O final de sua história é uma espécie de prece desesperada que reitera a impossibilidade de integração no mundo humano. É, pois, por zombaria que o pai revela o segredo da menina quanto ao que queria ser quando crescesse, revelação que arranca do amigo muita risada: “– [...] se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói...” (p. 22).

Se Juca e Joana são direito e avesso um do outro, é porque repetem cada qual sua tradição. O pai de Juca é o “santo” de quem as

mulheres falam com respeito, cuja vida relembram como exemplo a ser seguido e cuja morte lamentam longo tempo, só a aceitando depois da recuperação do morto para o lugar de honra da memória coletiva. A mãe de Joana é, para o homem que dela fala, o “diabo”. Seu comportamento não deve servir de exemplo à filha: “eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita” (p. 24). Sua morte não é lamentada mas vista, com frieza, como modo de livrar rapidamente os vivos de uma presença indesejável: “ela morreu assim que pôde” (p. 24).

Essas observações sobre as diferenças de abordagem, por Mário e Clarice, das relações entre homem e mulher e as figurações do feminino decorrentes, apontam para os distintos tempos e lugares históricos, culturais e literários de onde cada um deles fala, e as consequências disso na feição peculiar de suas obras. Para a crítica de Clarice Lispector, elas pretendem agregar um elemento de discussão pouco freqüente, quando se trata de abordar o papel que a escritora reserva ao feminino. Em geral, procura-se vinculá-la às ficcionistas que, fora do Brasil, guardam pontos de contato com ela, seja na escolha dos temas, técnicas ou processos de caracterização. Trata-se de procurar, no âmbito da literatura brasileira, os momentos da constituição coletiva de um imaginário do feminino, constituição na qual Clarice tem papel fundamental.¹¹ E não só, nem principalmente, porque sua obra foi elaborada num momento particularmente privilegiado da reflexão sobre o papel social da mulher, graças à dimensão que vêm ganhando os movimentos feministas vários. Mas por seu inegável valor estético, que em muito ultrapassa a referência direta a essa ou outra realidade extra-literária.

A inserção de Clarice na tradição da literatura brasileira tem sido lembrada. Ainda

entre pai, mãe e filho(s), ver *Totem y tabu*, de Freud, in *Obras completas*, trad. do alemão por Luis Lopes-Ballesteros y de Torres, 3. ed., Madri, Biblioteca Nueva, 1973, t. II, pp. 1745-1850.

10 Cabe lembrar que o título *Perto do coração selvagem* foi tirado de *O retrato da artista quando jovem*, de Joyce.

11 Para uma reflexão sobre a importância da obra de Clarice como questionamento do sistema social de controle e exclusão da mulher na cultura do patriarcado, veja-se *Nem musa, nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, de Lúcia Helena, Niterói, Editora da UFF, 1997.

assim, esse não é dos lugares mais frequentados pelos estudiosos de sua obra. Parece ser o caso então de explorar essa senda, procurando a parte devida a ela no que se refere ao tema do feminino. Com relação ao tratamento dado à mulher, por ela e Mário, tal como descrito acima, talvez se pudessem apontar – à guisa de conclusão deste ensaio – alguns dos trabalhos de escritores brasileiros estreantes na década de 30, nos quais o problema ganha outras formas. Penso, por exemplo, no poema drummondiano “Caso do vestido” e no romance *A estrela sobe*, de Marques Rebelo.

O poema de Drummond dá voz a uma esposa traída, para contar o abandono do lar pelo marido, enamorado por uma “dona de longe”.¹² De certo modo, o feminino cindido comparece com mais clareza do que em Mário, já que o drama se ambienta no mundo rural, onde o comportamento das mulheres deve se adequar a padrões de comportamento mais rígidos. Mas justamente por isso, o próprio fato de a esposa aceitar relatar sua história – mesmo que a contragosto e somente pelas instâncias das filhas – ganha a dimensão de gesto emancipatório, numa mulher feita somente para muito trabalhar e mais ainda calar.

O romance de Rebelo mostra uma mudança clara na visão da mulher pobre que luta pela sobrevivência.¹³ A dignidade e seriedade com que o narrador trata sua *estrela* Lenisa, ainda que nem sempre compartilhe seus valores morais, está longe da ironia com que Mário fala da *mademoiselle*, de “Atrás da Catedral de Ruão”. E, apesar de esse conto ter sido concluído depois da publicação, em 1939, do romance de Rebelo, assemelha-se, nesse aspecto, à primeira fase da contística mariorandradina. Quanto a Clarice, sua Macabéa é movida pelo mesmo sonho de Lenisa: o de se tornar estrela. Que uma queira ser estrela de rádio e a outra de cinema; que uma bem ou mal (mais mal do que bem, por certo) chegue lá e, na outra, a impossibilidade de realização do sonho esteja inscrita em sua própria figura, isso pode ser indício, ao mesmo tempo, de dois modos peculiares de visão do destino do excluído, e de dois momentos diversos da história política e econômica do país.¹⁴

Mas esses ligeiríssimos comentários ficam apenas como indicação do muito que há a pensar sobre o assunto.

São Paulo, janeiro de 1998.

12 Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*, in *Nova reunião – 19 livros de poesia*, Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1983, p. 157.

13 *A estrela sobe*, in *Obras de Marques Rebelo III*, 3. ed. rev., São Paulo, Martins, 1957. Ver também *A ficção inacabada: uma leitura de Marques Rebelo*, de Ariovaldo José Vidal, tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH-USP, 1998.

14 Naturalmente, uma comparação desse tipo deverá considerar não só as diferenças de tratamento do tema, mas também as peculiaridades formais do trabalho de cada um dos escritores. Em Clarice, particularmente, a subversão da narrativa de tipo realista, tradição retomada pela ficção de 30.

Viagens reais, viagens literárias

Escritores brasileiros na França

Sandra Nitrini

Professora da Universidade de São Paulo

Resumo

No âmbito do tema literatura e viagem, enfoca-se o gênero narrativa de viagem na literatura brasileira do século XX, em especial os livros *Chão de França*, de Ribeiro Couto (1935) e *Marinheiro de primeira viagem*, de Osman Lins (1963), investigando o que buscam os escritores brasileiros em suas viagens à França e como transformam essa busca em literatura.

Palavras-chave

Ribeiro Couto; Osman Lins; narrativa de viagem.

Abstract

Within the scope of the themes literature and traveling, the present essay focuses on travel narratives in 20th century Brazilian literature, especially in the books *Chão de França*, by Ribeiro Couto (1935) and *Marinheiro de primeira viagem*, by Osman Lins (1963). It investigates what Brazilian writers search for in their trips to France and how those trips transform that search into literature.

Keywords

Ribeiro Couto; Osman Lins; travel narrative.

Contrabando

Os alfandegueiros de Santos

Examinaram minhas malas

Minhas roupas

Mas se esqueceram de ver

Que eu trazia no coração

Uma saudade feliz

De Paris.

Oswald de Andrade, “*Lóide Brasileiro*”

Como se sabe, o gênero narrativa de viagem tem uma longa história. Para se dar uma idéia geral de sua transformação, tomando-se como ponto de partida o século XVI, o século das descobertas, a crítica tem assinalado a passagem da narrativa de descoberta e aventura, na qual o mundo exterior e seu (re)conhecimento seriam o alvo principal, à narrativa de uma experiência, que colocaria o indivíduo viajante no centro de suas preocupações. Esta evolução temática é acompanhada por uma profunda transformação das modalidades narrativas da literatura de viagem: a relação pseudo-objetiva de um narrador-personagem-testemunha perde progressivamente vigor e pertinência, para dar lugar à narrativa pseudo-subjetiva de um narrador-personagem-ator: seu