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 intersexual ou das futuras como borlas da ficção, ele relembrar que "há um intraduzível epítepo inglês, o epíteto unheimlich para denotar o horror sobre-natural; esse epíteto (unheimlich em alemão) é aplicável a certas páginas de Vathek, que yo recuerdo, 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.

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 síncope 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 notion of inverse symmetry between the social and cultural places assigned to woman by both fiction writers.

Keywords
Mário de Andrade; Clarice Lispector; feminino.

O volume dos Cantos novos reúne trabalhos que mereceram mais de uma década da pa- ciência artesanal de Mário de Andrade, que os considerou “prontos” em 1944, vêsperas 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 princi- pal: “Primeiro de Maio”, “O ladrao”, “O po- co”. A outra confina as personagens no am- biente doméstico, espaço de encenação das experiências psíquicas que a psicanálise – pres- sença frequente nas preocupações de Mário – dá como fundantes da sexualidade humana: castração, culpa, conflito edípico, proibições, transgressões.


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

tetralogia. Se essa põe no centro dos acontecimentos um jovem filho da pequena-burguesia, preparando-se pelos estudos para um atraente futuro como escritor; quem assume o papel principal em "Até a Catedral de Ruído" é uma mulher madura e sozinha, imigrante de povos recuados, sem outra perspectiva senão a de ganhar sobrevivência como professora e dona-de-casa, frequentando de manias 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 Iadrão" 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 (in)existente ladrão. Deste modo, é 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 mesma que confina-se, resolve-se positivamente, na medida em que os vários "amores eternos" que fazem de sua vida uma "grande condensação interior" (p. 18), são a matéria bruta que posteriormente será decantada em obra fictícia. Ao contrário, é em chave de negatividade, como comportamento neurótico, que "Até a Catedral de Ruído" configura, em tom de ironia cortante, a sexualidade reprimida de uma quarentena. 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 afeutosa cumpridência. No outro, uma terceira pessoa distanciada ajuda a acentuar o ridículo da "higiene excessiva do corpo", da "bulhaina professoral, alvissima, 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 dessas últimas, 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 derrocada separação. O título aponta para a existência imológica 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 explosão do parágrafo pela Tia Velha avisando-lhes que o faziam "era completamente feio" (p. 11); e a adulta que, "toda de preto vestida, fantasmagoricamente mulher", encontra-se pela última vez com Juca, "prometendo tudo" (p. 18). A feminilidade cindida pela moral masculina entre pureza e desfrute reaparece, ainda, através das duas outras mulheres da vida do rapaz: "Rose pada-noite", 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 sopaedu uma ternura inmensa por mamã e tita, minhas duas mães, três com minha irmã, as três mães que sempre me divinizaram a vida" (p. 97).

Algo semelhante acontece em "Cocorico", só que agora o final reencontra o homem no lugar de galgo feito para cantar em galinha, como que o título. A caracterização de marido e mulher é de uma clarice caricata. Gilberga, a esposa mandona, é formada em direito e autora de duas obras feministas: "Ensaios libertários femininos" e "L'Amour Libre". 

A introdução deste conto é que ele é membro do Comité Feminino Internacional de Reclamação Social. Mas ele não bastou tudo isso para, desde o início, cobrir de ridículo a figura, o autor arremata: "Todo com maquiáculo". Carlos, o marido, é "doutor em coisíssima nenhuma. Nada publicou nem publicará e não é marido simão da sua família".

Assim, se em Juca o gosto pelos estudos e a entrega excessiva à leitura ("era mesmo uma imperícia ravisca, que me fazia devorar bibliotecas") — p. 14 — aparecem como atividades perfeitamente justificadas num homem que depois será contista, a pobre Gilberga 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 fazer 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 sinceramente mulheres". E como Marieta é "verdadeiramente mulher" e Carlos um autêntico homem (de fato, só aceitaria as imposições de Gilberga temporariamente e por amor), não há como evitar que acabem se beijando — momento em que Gilberga os flagra e, como que, um galgo vitorioso canta cocorico...
cie. O ensaio de fuga para a liberdade é o átimo de irrupção da individualidade desejosa de subverter aquele destino e romper o determinismo do tempo que, inexoravelmente, arrebata a terra para a pened. Por essa dimensão, aliás, o conto ganha uma amplitud de reflexão metafísica que inexistente no de Mário.

Entretanto, se o gesto de rebelião individual de cada ser serve aos propósitos da galinha, é ironicamente a volta à trilha do destino – agora o ce 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 c.pai da família decretar "com certa brusquezidão" a suspensão da pena de morte, dizendo à mulher, "Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerá 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 sobrevida, 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 coesistência que todo cristal em bruto e dilui o momento epifânico no esquecimento. Pois tempos depois, como se nada tivesse acontecido, a vizinha 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 travesseia.

Enquanto fatura, "Uma galinha" é nitidamente superior a "Cocorico" e, aliás, aos demais contos citados do Príncipe andar, coletânea que ainda não mostra o Mário contista plenamente desbrochado dos Contos novos. 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 enveisado 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 do fêmea humana. Se o cenário dos acontecimentos está na galinha-alegoria, seu papel só ganha sentido pleno posto no contraste com os humanos da casa, com suas fêmeas e seus machos. Sendo, como é, de pouca inteligência ("enxuta, tímida e livre"), a galinha tem, entretanto, a coragem do gesto de liberdade. 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.

Sobrenado, 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 dois, homem e mulher, e a mulher, livre, na condição de ser inscrito no tempo da morte. Muito antes de mostrar-se como "velha mãe habituada" (p. 33), ela já apareceria, no parágrafo inicial, como "uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã" (p. 31). Clara
cie 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 simples fundada em lugares-comuns, torna-se com Clarice visão complexa veiculada por uma estrutura narrativa extremamente simples.

Galinharia habitam o universo lusitano do princípio. Sua presença enquanto símbolo se soma às mais importantes de Perto do coração selvagem, o romance de estreia, publicado em 1946. A relação masculino-feminino, tal como construída pela escritora nessa obra, tem semelhanças e diferenças dignas de nota, com a que Mário fatura "O perdo 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 cenário através da imagem das "galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer". Referindo-se à filha pequena, o pai a compara primeiro com "um ovinho velinho", depois com "um ovon quente". Não será preciso, pois, esperar a publicação de "O ovo e a galinha" para ver com que clareza a imagem "galinha-ovo" metaforizou, no imaginário lusitano, o par mãe-filha.

No outro conto posterior, "Uma história de tanto amor", a galinha aparece como metâfora da mulher, na condição de parceira da relação amorosa, dove a presença do gallo, encarnando a figura masculina. E a metáfora linha 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 gira o termo galinha tinha outra acepção". E em defesa das bi
c.

5 Na Advergência inicial da primeira edição de Príncipe andar, Mário pede que se releve o que há de "muita liter
tica muita frase feita" e justifica a publicação como forma de se liberar do passado e "dos ramos 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 hório "Cocorico", uma vergonha, e... ar! várias outras vergonhas" (p. 47). Para uma avaliação crítica da escritora do escritor, veja-se o ensaio de Ivan de Barcelos, Histórias de um Mário pouco celebrado: tentativa de interpretação do contista Mário de Andrade, Revista da Biblioteca Maria 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.


9 Sobre a questão do repasto tofólico como cena arquetípica com o peixe que vem ao lar, base-se 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, morra outra galinha querida, a menina desta vez a come "mais do que todo o resto da família". Come "sem fome, mas com um prazer quasi físico porque saber que agora 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 conformar com a necessidade de saber que vai morrer.

A frieza com que o pai fala da mãe reflete o temor que ela provoca nele. É o temível 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, enxevada [...] cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falam chamá- me de bruta. [...] O que eu ainda agora queria saber, é o que ela tanto pouco" (p. 23-24).

Joana vê o prazer que seus pais têm com a morte de galinhas, e a relação entre eles, embora ambivalente, deixa transparecer mais ódio que amor.

Entretanto, a experiência de constatação da personalidade do homem-escritor-Juca-Mário, determinada que é pela valorização social do papel masculino, impõe-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 cria, demonstra que aceitam a realização da outra e principal fantasia de Juca, a de asumir o lugar vago do pai, como mentor do grupo. A segurança com que o rapaz narra sua história aparece na grande claridade de organização dos fatos rememorados, aglutinando-se rigorosamente, graças a um enredo de encadeamento cerrado, em torno do acontecimento nuclear da cia. 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 seja a inscrição da figura paterna no panteão dos mortos ilustres, "uma estrela 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 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 do mãe, morre-lhe o pai. Ortá morando em casa da mãe, é mandada para um internato, onde mais ainda se isola. Morra também a tia, e já adulta, Joana se casa, mas prevendo a separação. Pouco depois, encontram um amante, do qual também se separa. O final de sua história é uma espécie de prece desesperada que retira 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 crescessse, revelação que arranca do amigo muita risada: "... e 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 à 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 figuras 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, eles pretendem agregar um elemento de discussão pouco frequente, 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 vem 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.

Às inscrição de Joana na tradição da literatura brasileira tem sido lembrada. Ainda
Viagens reais, viagens literárias
Escritores brasileiros na França

Sandra Nitrini
Professora da Universidade de São Paulo

Resumo
No âmbito do tema literatura e viagem, aprofunda-se o gênero narrativa de viagem na literatura brasileira do século XX, em especial os livros *O Brasil* de Nónia, de Ribeiro Couto (1913) e *Marinha* de primeira viagem de Osman Lins (1963), investigando o que buscar os escritores brasileiros em suas viagens à França e como transformam essa busca em literatura.

Pássaros-chave
Ribeiro Couto; Osman Lins; narrativa de viagem.

Abstract
Within the scope of the theme literature and traveling, the present essay focuses on travel narratives in 20th century Brazilian literature, especially in the books *O Brasil* by Ribeiro Couto (1913) and *Marinha* of first voyage by Osman Lins (1963). It investigates what Brazilian writers search for in their trips to France and how these trips transform that search into literature.

Keywords
Ribeiro Couto; Osman Lins; travel narrative.

Como se sabe, o gênero narrativa de viagem tem uma longa história. Para se dar uma ideia 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-objeetiva de um narrador-personagem-testemunha perde progressivamente vigor e pertinência, para dar lugar à narrativa pseudo-subjetiva de um narrador-personagem-ator: seu