



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES – CCHLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA**  
**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E TEORIA CRÍTICA**

**SOBRE A PERSONAGEM FEMININA VELHA:**  
ANÁLISE DOS CONTOS *RUÍDO DE PASSOS* E *MAS VAI CHOVER*, DE CLARICE  
LISPECTOR, E *DONA CASTORINA DE PAISSANDU*, DE ANTÔNIO CALLADO

**CÍCERO ÉMERSON DO NASCIMENTO CARDOSO**

**JOÃO PESSOA – PB**

**2016**

CÍCERO ÉMERSON DO NASCIMENTO CARDOSO

**SOBRE A PERSONAGEM FEMININA VELHA:**

ANÁLISE DOS CONTOS *RUÍDO DE PASSOS* E *MAS VAI CHOVER*, DE CLARICE LISPECTOR, E *DONA CASTORINA DE PAISSANDU*, DE ANTÔNIO CALLADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Estudos Comparados – Literatura e Teoria Crítica

**JOÃO PESSOA – PB**

**2016**

C268s Cardoso, Cícero Êmerson do Nascimento.  
Sobre a personagem feminina velha: análise dos contos  
Ruídos de Passos e Mas vai chover de Clarice Lispector, e  
Dona Castorina de Paissandu, de Antônio Callado / Cícero  
Êmerson do Nascimento Cardoso.- João Pessoa, 2016.  
128f.  
Orientador: Arturo Gouveia de Araújo  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL  
1. Lispector, Clarice, 1920-1977 - crítica e interpretação.  
2. Callado, Antônio, 1917-1997 - crítica e interpretação.  
3. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 4. Personagem  
feminina. 5. Velhice. 6. Erotismo.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

CÍCERO ÉMERSON DO NASCIMENTO CARDOSO

**SOBRE A PERSONAGEM FEMININA VELHA:**  
ANÁLISE DOS CONTOS *RUÍDO DE PASSOS* E *MAS VAI CHOVER*, DE CLARICE  
LISPECTOR, E *DONA CASTORINA DE PAISSANDU*, DE ANTÔNIO CALLADO

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo – UFPB  
Presidente – Orientador

---

Profª Drª Liane Schneider – UFPB  
Examinadora

---

Prof. Dr. Edson Soares Martins – URCA  
Examinador

*Ao Deus Espírito – que existe, que é Santo.*

## AGRADECIMENTOS

Aos Professores e Professoras: 1) Arturo Gouveia, um dos seres humanos mais extraordinários que conheci, por sua orientação atenciosa e pela generosidade; 2) Edson Martins, que primeiro me instigou a buscar o conhecimento no âmbito acadêmico e fez-me crer na realização deste trabalho; 3) Liane Schneider que, acolhedora, aceitou o convite para compor esta banca; 4) Luciana Deplagne Calado, pelas dicas de leituras que contribuíram para realização desta pesquisa; 5) João Irineu, Francinete Fernandes, Evanilda Tavares Rocha, Lucia Agra, Socorro Martins e Eneida Feitosa.

A meus familiares, sobretudo minha irmã Érika Cardoso do Nascimento (pelo irrestrito apoio) e minha mãe Ivoneide do Nascimento Cardoso.

Aos amigos do Ceará: 1) Lucia Costa que, sempre amiga, representa apoio e cumplicidade; 2) Fernando Souza, que me fez crer na solidariedade humana e é um amigo inesquecível; 3) Adílio Júnior, Luís André Bezerra, Carlos Eduardo Vieira, Ângela Calou, Ana Rúbia Cabral, Sinésio Telis, Ildevania Felix, Nilton Júnior, Brennon Bernardo, Roberto Viana, Ribamar Bringel, Samuel Dias, Francisco Freitas, Marta Alves, Newton de Castro, Katyússia Freitas, Alexsandro Batista e Nady Costa.

Aos amigos da Paraíba: 1) Simeia de Castro e Laura Regina, marcantes pela disponibilidade em ajudar sempre e pela reconfortante amizade; 2) Jéssica Férrer e Felipe d'Castro, marcantes pela cumplicidade e pelas contribuições que tornaram *A teoria do romance* algo legível; 3) Nathalya Ribeiro e Jéssica Holanda, minhas queridas e eternas professoras de Língua Francesa; 4) Bruno Alacy, Suéllen Rodrigues, Paulo Alves, Helber Tavares, Gabriel Moreira, Eduardo Daniel, Tiago do Rosário, Jerônimo José de Oliveira, João Doia, Simone Alves e Rafael Braz.

Aos amigos que me ensinaram a repensar a vida e contribuíram para meu trabalho acadêmico, meu crescimento pessoal e tornaram-se minha família: Marta Maciel, Edson Correia, Raquel Liada, Lorena Bou Fernandez e Renan Menezes.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela concessão de bolsa de estudos que viabilizou a realização desta pesquisa.

*Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue.*

(Clarice Lispector)

*Quando Deus nos encaminha àquilo que temos capacidade de amar com maior verdade, está nos encaminhando a ele próprio.*

(Antônio Callado)

## RESUMO

Nosso *corpus* é constituído pelos contos *Ruídos de passos* e *Mas vai chover*, de Clarice Lispector, e *Dona Castorina de Paissandu*, de Antônio Callado. Por suas idades avançadas, as heroínas destes contos apresentam, em maior ou menor grau, comportamentos eróticos que parecem transgredir estereótipos socialmente atribuídos à mulher velha. Assim, a partir de uma explanação acerca dos estudos que incidem sobre a categoria narrativa da personagem, observamos como esses autores modernos constroem as personagens femininas, singularizadas pela velhice, que estão inseridas nos contos recortados para nossa análise. Para discorrer sobre nossa categoria analítica, recorreremos aos estudos de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), Foster (1998), Rosenfeld (1998), Brait (1998), Candido (2000), dentre outros. A propósito das subcategorias velhice e erotismo, apreendemos, sobre velhice, o que apresentam Cícero (2013), Delumeau (1989), Beauvoir (1990), Bosi (1998), Moraes (2001) e Xavier (1997); e, sobre erotismo, o que propõem Castello Branco (1984), Alberoni (1986), Paganini (2005). Embasamos teoricamente nosso trabalho, sobretudo, com a teoria de György Lukács (2000) que, em *A teoria do romance*, propõe uma tipologia que concebe a personagem a partir de três modelos: 1) herói do idealismo abstrato, 2) herói do romantismo da desilusão e 3) herói da maturidade viril (educação). Nossa leitura aponta, portanto, as personagens Maria Angélica e Castorina de Paissandu como heroínas que apresentam traços do herói do idealismo abstrato, enquanto Cândida Raposo apresenta traços da maturidade viril (educação).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira; Personagem feminina; Velhice; Erotismo.



## RÉSUMÉ

Le *corpus* de notre recherche s'est composé par les récits *Ruído de passos* et *Mas vai chover*, de Clarice Lispector, et *Dona Castorina de Paissandu*, de Antônio Callado. Les stéréotypes usuellement employés, en context social, contre le corps des femmes plus âgées sont visiblement présents dans la construction des protagonistes en question. Notre étude réfléchit sur des études qui firent une discussion analytique de la catégorie du personnage et, principalement, sur ces qui étudièrent les vieilles dames en tant que personnages littéraires. Ainsi, pour mieux comprendre le personnage, on travailla les textes de Reis & Lopes (1988), Foster (1998), Rosenfeld (1998), Brait (1998), Candido (2000), parmi plusieurs autres. Les auteurs qui appartiennent à notre effort de décrire et d'analyser le problème de la vieillesse sont Cícero (2013), Delumeau (1989), Beauvoir (1990), Bosi (1998), Moraes (2001) et Xavier (1997). Pour penser l'érotisme, on convoque Castello Branco (1984), Alberoni (1986) et Paganini (2005). Il y en a, encore, György Lukács et sa *Théory du Roman*, oeuvre qui nous présente la typologie qui conçut le personnage selon trois modèles: 1) le héros du idéalisme abstrait, 2) le héros du romantisme de la désillusion et 3) le héros de la maturité virile (l'éducation). Notre lecture démontre, donc, les personnages Maria Angélica et Castorina de Paissandu comme des héroïnes qui portent des traces du héros du idéalisme abstrait et Cândida Raposo en portent des traces de la maturité virile (l'éducation).

**MOTS-CLÉ:** Littérature Brésilienne; Personnages féminines; Vieillesse, L'Érotisme.

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>11</b>  |
| <b>1 – CLARICE LISPECTOR E ANTÔNIO CALLADO: UM ENCONTRO.....</b>   | <b>14</b>  |
| 1 . 1 – FORTUNA CRÍTICA DE CLARICE LISPECTOR.....  | 19         |
| 1 . 2 – FORTUNA CRÍTICA DE ANTÔNIO CALLADO.....  | 31         |
| <b>2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERSONAGEM.....</b>   | <b>38</b>  |
| 2 . 1 – A TIPOLOGIA DA PERSONAGEM SEGUNDO LUKÁCS.....  | 48         |
| 2 . 1 . 1 – <i>A TEORIA DO ROMANCE</i> – UMA SÍNTESE.....  | 48         |
| 2 . 1 . 2 – SOBRE A TIPOLOGIA LUKACSIANA DO HERÓI.....   | 54         |
| 2 . 2 – A PERSONAGEM SINGULARIZADA PELA VELHICE.....   | 62         |
| 2 . 3 – SOBRE PERSONAGENS VELHAS NA CONTÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR.....   | 69         |
| 2 . 4 – SOBRE PERSONAGENS VELHAS NA CONTÍSTICA DE ANTÔNIO CALLADO.....   | 73         |
| <b>3 – SOBRE OS CONTOS <i>RUÍDO DE PASSOS, MAS VAI CHOVER</i> E <i>DONA CASTORINA DE PAISSANDU</i>.....</b>      | <b>75</b>  |
| 3 . 1 – CÂNDIDA RAPOSO, MARIA ANGÉLICA E CASTORINA DE PAISSANDU SEGUNDO A TIPOLOGIA DA PERSONAGEM DE LUKÁCS..... | 102        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>120</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>122</b> |

## INTRODUÇÃO

Este trabalho se pauta na análise dos contos *Ruído de passos* e *Mas vai chover*, de Clarice Lispector, e *Dona Castorina de Paissandu*, de Antônio Callado, por um viés comparativo. Discorremos sobre a categoria narrativa da personagem de modo a apontar como estes autores constroem essas personagens femininas que, dentre outros aspectos, são singularizadas pela velhice e pelo erotismo.

Nos contos *Ruído de passos* e *Mas vai chover*, Clarice Lispector constrói personagens femininas que se deparam, além dos entraves advindos do contexto social em que estão inseridas, por serem mulheres, com visões restritivas que as impedem, dentre outros fatores, de vivenciar desejos eróticos em decorrência da idade avançada.

Essas personagens são mulheres velhas e, por serem detentoras de um corpo perpassado por pulsões eróticas, mostram-se fora dos padrões arquetípicos construídos pela sociedade capitalista que cultua a beleza e a jovialidade do corpo. A velhice, segundo esta concepção, é assimilada como algo depreciativo. Ser velha, neste caso, se constitui como entrave para o corpo erótico e motivo para que elas sejam vislumbradas através de julgamentos falso moralistas.

Em *Dona Castorina de Paissandu*, Antônio Callado também apresenta uma personagem velha que, como as personagens claricianas, depara-se com percalços para a vivência do desejo erótico. Personagem complexa, Castorina de Paissandu lida, além disso, com uma obsessão que a torna incapaz de assimilar a realidade de modo prático. Ela se entrincheira na crença de que seu objeto afetivo-erótico, metaforizado na palmeira imperial plantada à frente de sua casa, em Paissandu, surgirá a qualquer momento, o que a induz a uma espera que a consome por uma vida inteira.

Estruturalmente, nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, que está dividido em duas partes, promovemos um encontro entre Clarice Lispector e Antônio Callado e, assim, os apontamos como autores modernos que, além de herdeiros das inovações empreendidas pelo Modernismo brasileiro, produzem, na linha do que Candido (1997) denomina sistema literário, obras que apresentam textualmente as contradições da realidade sociocultural brasileira da época.

Na primeira parte, fazemos levantamento da fortuna crítica de Clarice Lispector, com ênfase em estudos que discorrem especificamente sobre *A via crucis do corpo*, livro que é apreciado criticamente a partir de, pelo menos, dois pontos de vista opositivos: 1) um que considera os textos claricianos por um viés moralista, que os

aponta como inferiores e pornográficos, e 2) um que vislumbra nesses textos uma concepção crítico-reflexiva que repensa a condição da mulher considerando-a como transgressora de espaços socioculturais retrógrados e conservadores.

Nesta ocasião, discorreremos, brevemente, sobre o conceito de erotismo, tendo em vista que as personagens dos contos que constituem nosso *corpus* apresentam comportamentos eróticos, o que destoa do comportamento socialmente esperado para mulheres de idade avançada.

Na segunda parte, fazemos levantamento da fortuna crítica de Antônio Callado. Poucos trabalhos discorrem sobre *O homem cordial e outras histórias*, e sobre o conto que recortamos para nossa análise, o que torna nosso trabalho relevante para ampliação da fortuna crítica calladiana.

No segundo capítulo, que é preponderantemente teórico, explanamos estudos que incidem sobre o que constitui nossa categoria analítica: a personagem. Nesta perspectiva, dividimos esse capítulo também em duas partes.

Na primeira parte, intitulada *A tipologia da personagem segundo György Lukács*, recorreremos ao que este filósofo húngaro propõe n’*A teoria do romance* e desenvolvemos sua proposta teórica, desse modo, em duas subseções: 1) uma síntese com vistas a apresentar as principais ideias presentes nessa obra e 2) uma apresentação detalhada da tipologia do herói proposta por Lukács.

Na segunda parte, intitulada *A personagem singularizada pela velhice*, desenvolvemos uma explanação acerca de estudos que se remetem à temática da velhice – que constitui nossa segunda categoria analítica. Assim, em duas subseções, realizamos uma categorização da personagem feminina velha: 1) na contística de Clarice Lispector e 2) na contística de Antônio Callado.

No terceiro capítulo, apresentamos nossa análise em duas partes. Primeiramente, apontamos aspectos estruturais e conteudísticos referentes aos contos sobre os quais discorreremos, com ênfase no estabelecimento de comparações entre eles. Em seguida, recorrendo à tipologia da personagem de Lukács, apontamos em que aspectos as heroínas desses contos podem ser pensadas de acordo com o que ele denomina: 1) herói do idealismo abstrato, 2) herói do romantismo da desilusão e 3) herói da maturidade viril (educação).

Com a mudança na caracterização das personagens ocorrida, sobretudo, no século XX, muitas delas não dispõem de grandes objetivos existenciais. As três

personagens que analisamos têm seus respectivos objetivos e, a partir do modo como elas tentam concretizá-los, as associamos à tipologia da personagem mencionada.

Realizamos, no primeiro momento, uma apresentação dos contos a partir de pormenores de que dispõem, com ênfase no apontamento de seus aspectos estruturais e imagéticos. Nesta ocasião, reportamo-nos às características dessas personagens de modo a apresentá-las em seus detalhes comportamentais.

No segundo momento, reiteramos, pensamos a heroína dos contos recortados para nossa análise com base na teoria de Lukács, especificamente a tipologia da personagem concebida por ele. Compreendemos, assim, Cândida Raposo como heroína que traz alguns traços da maturidade viril (educação) e Maria Angélica e Castorina como heroínas que trazem marcas do idealismo abstrato.

Em suma, nosso trabalho, que se apoia numa abordagem comparativa ao apreciar os contos analisados, procura observar, sobretudo, como os autores construíram suas respectivas heroínas. Utilizamos a teoria de Lukács como ponto de partida para realizar nossa leitura e julgamos que, pelo valor polissêmico que esses contos comportam, essa teoria é pertinente para a proposta de análise que ora apresentamos.

## 1 – CLARICE LISPECTOR E ANTÔNIO CALLADO: UM ENCONTRO

Este trabalho consiste no desenvolvimento de uma abordagem de caráter comparativo entre os contos *Ruído de passos* e *Mas vai chover*, de Clarice Lispector, e *Dona Castorina de Paissandu*, de Antônio Callado. Enfatizamos, para isto, como se dá a construção das personagens femininas velhas presentes nos textos desses autores representativos do Modernismo brasileiro.

Clarice Lispector apresenta, em sua contística, personagens femininas velhas em contextos variados. Nos contos que constituem nosso *corpus*, observamos a ocorrência dessas personagens que, apesar das coerções sociais advindas dos contextos socioculturais em que estão inseridas, vivenciam, em detrimento também de suas idades avançadas, experiências como a excitação sexual e o desejo erótico.

Nessas personagens, o corpo – e suas vicissitudes eróticas – mostra-se fora dos padrões *arquetípicos* construídos por uma sociedade capitalista que cultua a beleza e a jovialidade corporal. Ser velha, segundo esta concepção, se constituiria como um percalço para o corpo erótico. Assim, a sexualidade da mulher velha parece pouco provável, aceitável e, não é difícil perceber, é tratada como uma condição vexatória.

Antônio Callado, por sua vez – autor cuja contística parece pouco expressiva em relação à sua produção romanesca e que, diferente de Clarice Lispector, conta com uma restrita apreciação crítica quanto ao que produz neste gênero –, em *Dona Castorina de Paissandu* apresenta, igualmente, uma personagem feminina velha caracterizada, além da idade avançada, pela loucura que é desencadeada no momento em que esta é forçada a deixar para trás sua casa – espaço que representa, além de abrigo, a manutenção de sua harmonia familiar e, consequentemente, psíquica.

Autor de um dos mais relevantes romances brasileiros no século XX – a obra *Quarup* –, Antônio Callado constrói uma narrativa que, com a precisão de um texto jornalístico, e com o uso expressivo de recursos literários, revela a criticidade de seus posicionamentos políticos sem, contudo, cair em panfletarismo reducionista. Em estudo sobre *Quarup*, Ligia Chiappini Moraes Leite (1994, p. 102) aponta a pertinência dessa obra como dotada de um discurso que “traça um retrato plural e fragmentário do Brasil” e, dentre outras considerações entusiasmadas com que a analisa, alude ao fato de que este foi um escritor que primorosamente “buscou adequar o estilo à matéria multiforme com que trabalhou”.

Antônio Callado constrói em *Dona Castorina de Paissandu*, portanto – o que também percebemos nos contos de Clarice Lispector apontados acima –, uma personagem feminina velha que manifesta, embora condicionada aos ditames subjulgadores da mulher típicos do período em que esta é retratada, e de modo mais sutil do que nas personagens *claricianas*, aparente predisposição à vivência do desejo sexual. Esta personagem parece presa a um passado limitador e, em decorrência da loucura, vê sua vida tornar-se um espaço infértil que a condiciona a uma vida medíocre e improdutiva. No que concerne à sexualidade, no entanto, Castorina, tanto quanto Maria Angélica e Cândida Raposo – personagens de Clarice Lispector – parecem aproximar-se: elas têm idade avançada e, seja por meio de lembranças – no caso de Castorina –, seja pela percepção de uma contínua predisposição para a atividade sexual, essas personagens trazem em si a manifestação de um desejo sexual latente – no caso de Cândida Raposo, isto seria um motivo de vergonha. No caso de Maria Angélica, ela se dispõe a realizar seus desejos sem, contudo, refletir muito sobre as consequências da realização destes.

Frente a essa discussão, partimos do pressuposto de que, se a uma mulher jovem, no contexto sociocultural em que as personagens de Clarice Lispector e Antônio Callado estão inseridas, vivenciar a sexualidade é algo visto como impensável e obsceno, a uma mulher velha, impregnada em sua idade de um passado histórico ainda mais austero em termos de moralismo sexual, seria problemática a vivência dessa sexualidade.

Parece-nos que essa discussão nos dá uma das chaves de compreensão dos textos sobre os quais discorreremos, tendo em vista que em ambos encontramos – no texto de Antônio Callado de modo mais velado – o erotismo como elemento que representa a inadequação dessas personagens em relação ao mundo coercitivo em que elas estão imersas.

Antes de adentrarmos nessa discussão de modo mais amplo, analisamos a produção literária de Clarice Lispector e Antônio Callado de modo a observá-la como herdeira das inovações estéticas propostas pelo Modernismo.

Nas palavras de Antonio Candido (1999, p. 68), o Modernismo caracterizou-se como um movimento “cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira”. Embora resultante da experiência modernista vivida pela Europa, e sob a necessidade de afirmar criticamente aspectos idiossincráticos da política e cultura nacional, o Modernismo representou uma mudança de paradigmas em

vários campos do conhecimento e pode ser compreendido, desse modo, como um movimento artístico-literário resultante de uma sistematização literária que teria alcançado sua consolidação.

O sistema literário proposto por Candido (1997, p. 23) corresponde “a um conjunto de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase”. Desse modo, quando ocorre uma atividade de escritores “mais ou menos conscientes do seu papel”, dando ênfase a temas comuns, ocorre o que Candido denomina *continuidade literária*. No Modernismo, sobretudo se pensarmos a primeira geração, verificamos o trabalho de autores centrados principalmente na necessidade de pensar os valores identitários da nação por meio de uma linguagem capaz de considerar – a exemplo de autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que produziram obras expressivas do ponto de vista da linguagem<sup>1</sup> – o material verbal que a engendra.

Candido (1999, p. 69), ao referir-se ao Modernismo, afirma que:

O Modernismo Brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria.

A literatura brasileira, desse modo, parece buscar, embora ainda perpassada por paradigmas impregnados pela influência europeia, uma identidade nacional – a comemoração do centenário de independência política do Brasil, em 1922, apontava para esta necessidade.

Candido (2010, p. 119) afirma que a literatura brasileira dispõe de “dois momentos decisivos”: o primeiro é o Romantismo (período em que teria surgido uma literatura sistemática no país) e o segundo é o Modernismo (quando esta sistematização estaria consolidada).

Clarice Lispector surge na literatura brasileira na década de 1940 com uma nova perspectiva literária, pela maneira como tratou a linguagem em sua obra. Candido

---

<sup>1</sup> Refiro-me, aqui, ao artigo escrito por Antonio Candido por ocasião da publicação do livro de estreia de Clarice Lispector: *No raiar de Clarice Lispector*, cuja referência apontamos posteriormente.



(1999, p. 97) a insere, por suas inovações no plano da língua, embora com ressalvas, entre autores como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. Antônio Callado, por sua vez, autor vinculado ao jornalismo desde a década de 1930, surge no panorama literário inicialmente como dramaturgo para, após a década de 1960, conceber romances notáveis especialmente pela abordagem de um tema complexo, para a época em que foram publicados, como a ditadura militar.

Percebemos, assim, que as obras em discussão não trazem elementos apenas de um desses projetos, mas de ambos, o que denota maturidade no nível da linguagem e no nível da observação dos valores socioculturais brasileiros, por parte desses autores. Em Clarice Lispector, observamos tanto a preocupação no plano da língua, quanto na criação de personagens esvaziadas de sentido e motivadas à introspecção como meio através do qual, muitas vezes, se poderiam abstrair os conflitos existenciais a que o indivíduo está condenado – atentemos para o fato de que o mundo ainda trazia resquícios da Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, no contexto sociopolítico, assomavam os problemas relativos ao cerceamento da democracia advindos do governo militarista.

Clarice Lispector e Antônio Callado são autores cuja obra podemos compreender à luz do sistema literário proposto por Candido, e ambos são representantes da literatura brasileira moderna que, para Candido (1999, p. 98), teria chegado “à maturidade plena”. Ao criarem maior parte de suas obras em período político excessivamente conflitante<sup>2</sup>, esses autores revelam estilos próprios e transferem para a escrita percepções relevantes acerca da realidade sociocultural brasileira.

Além disso, consideramos que eles se adéquam, ainda, ao que Mário de Andrade (1990) apresenta em *O Movimento Modernista* – texto em que, vinte anos após a realização da *Semana de Arte Moderna*, ele faz uma análise dos fatos e ideias que marcaram tal movimento.

Embora Mário de Andrade (1990, p. 19) afirme que “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importadas da Europa”, ele (1990, p. 15) inicia sua explanação com a seguinte assertiva: “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”.

---

<sup>2</sup> O livro *O homem cordial e outras histórias* foi publicado pela editora Ática apenas em 1993, no entanto os contos presentes nele foram publicados entre as décadas de 1940 e 1960.

Esse autor tece comentários elucidativos a respeito desse movimento – tanto de bastidores, quanto de aspectos ideológicos que o nortearam – e enfatiza que, embora as ideias que impulsionaram a *Semana de Arte Moderna* não fossem de todo inovadoras, houve algo que poderia ser considerado relevante para atestar a singularidade desse movimento para a literatura nacional.

Desse modo, Mário de Andrade (1990, p. 26) apresenta três propostas norteadoras do Modernismo: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.

Em decorrência provavelmente da nossa condição de colonizados, fomos propensos à repetição, segundo esse autor, de “estéticas já consagradas” que inviabilizariam o “direito à pesquisa”. Para ele (1990, p. 32), a “conquista do direito permanente de pesquisa estética” é “a vitória grande do movimento no campo da arte” – esta estaria relacionada ao modo como o artista aborda “formas, técnicas e as representações da beleza” em sua obra.

Mário de Andrade diz ainda que, apesar do individualismo característico de muitos dos autores desse movimento, foi possível perceber a “organicidade de um espírito atualizado” que, de certo modo, resultou na consciência criadora da arte que buscava novas perspectivas em termos de concepção artística.

Ao considerarmos a obra de Clarice Lispector e Antônio Callado, podemos perceber certa adequação a este espírito de pesquisa, indicado por Mário de Andrade como a maior conquista do movimento. Em Clarice Lispector, esta experiência se manifesta com intensidade no nível da linguagem; em Antônio Callado também ocorre – sobretudo se pensarmos o trato linguístico e a forma narrativa do conto *Dona Castorina de Paissandu*. Devemos considerar que ambos são herdeiros, continuadores, das experiências apontadas na fase heroica do Modernismo. A eles foi assegurada, assim, a possibilidade de pensar a criação literária com maior liberdade em termos de inovações estéticas.

A seguir, após esta breve explanação, apontamos trabalhos que se remetem aos livros *A via crucis do corpo* e *O homem cordial e outras histórias* para, desse modo, entendermos como estas obras são analisadas pela crítica e para apreendermos seus aspectos gerais, a fim de melhor compreender os contos recortados para nossa análise.

## 1.1 – FORTUNA CRÍTICA DE CLARICE LISPECTOR

Desde sua estreia, com o romance *Perto do coração selvagem* (1944), a obra de Clarice Lispector teve repercussão na crítica e tem sido alvo de especulações em abordagens acadêmicas as mais diversas. A imensa quantidade de trabalhos realizados sobre sua obra pode caracterizar-se, de certa forma, como um desafio metodológico para quem a analisa.

Começemos, portanto, por apresentar, dentre os críticos que discorreram sobre a obra dessa autora, a visão de Candido (1977, p. 02) sobre o livro *Perto do coração selvagem*. Por ocasião da publicação deste livro, Candido apontou para o fato de que no país preponderaria uma espécie de “conformismo estilístico”, evidência da dificuldade de pensar o “material verbal” que, para ele, seria imprescindível para se chegar “a uma visão profunda e vasta dentro da literatura”. Candido apresenta obras de Oswald de Andrade e Mário de Andrade como raras ocasiões em que teria havido um esforço na literatura brasileira para se chegar ao “domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias”. Sobre o livro de estreia de Clarice Lispector, Candido (1977, p. 03), embora com certa prudência, afirma: “A autora (ao que parece uma jovem estreante) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta”.

Logo após, Candido (1977, p. 04) afirma, sobre o trabalho da autora com a linguagem, que: “O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea”. E diz ainda: “Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho”.

Nesse artigo, Candido (1977, p. 06) parece ter inferido algo cuja confirmação viria em pouco tempo e escreve, a propósito da estreante Clarice Lispector: “A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura”. Ela teria, segundo Candido, conseguido “transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons ou sinais”.

Consolidada a carreira literária de Clarice Lispector, em 1974 ela publica o polêmico *A via crucis do corpo*. Sobre este livro, Nilze Maria de Azeredo Reguera (2006, p. 23) tece o seguinte comentário: “Muito já se discutiu, já se escreveu a respeito

de Clarice Lispector e sua ficção. Após mais de 25 anos de seu falecimento, seu trabalho suscita, ainda, variadas leituras, embasadas em diversas fontes teóricas”. Reguera, no entanto, completa que “há textos de Lispector que não tiveram ampla discussão crítica. É o caso de *A via crucis do corpo*”.

Embora já seja possível constatar com maior frequência trabalhos acadêmicos acerca desse livro, somos levados a crer que ele ainda suscita discussões que possam melhor dimensionar seu valor estético, ou mesmo apontar as diferenças evidenciadas por ele em relação aos demais livros da autora, o que explicaria, de certa forma, a necessidade desta de explicar-se perante o público pelas temáticas exploradas em seus textos.

Clarice Lispector, no prefácio da obra *A via crucis do corpo*, cujo título é *Explicação*, faz recomendações ao leitor sobre o fato de que suas histórias apresentam enredos delineados por um teor erótico pouco usual em suas obras anteriores. Ela afirma (1998, p. 11): “Todas as histórias desse livro são contundentes. [...] Fiquei chocada com a realidade”.

Além do teor erótico apresentado no enredo de alguns contos, a autora menciona que essa obra fora realizada sob encomenda. A forma como a autora se refere a si mesma ante o pedido do editor sugere-nos que ela estaria disposta a atender ao pedido do mercado editorial, mas com uma rebeldia velada. Talvez a discrepância dessa obra, em relação às demais da autora, no que concerne à estrutura formal dos contos presentes nela, esteja, também, relacionada a isto.

Ao longo do livro surgem personagens inseridas em contextos os mais diversos que se tornam, muitas delas, vítimas das mudanças socioculturais brasileiras desencadeadas a partir de concepções burguesas que ditam, sob forma de coerções e subjugações, suas regras. Há um nítido desvirtuamento – hipotetizamos que é um desvirtuamento consciente – do que seria teorizado como típico do conto nessa obra, também uma perceptível recorrência de temas suscetíveis a polêmicas.

Reguera (2006, p. 23), que realiza uma leitura “sob uma perspectiva da encenação, considerando como a simulação [...] e a dissimulação [...] se entrelaçam na obra”, aponta para o fato de que Clarice Lispector, ao aceitar escrever o livro sob encomenda, “ao mesmo tempo que a autora parece sucumbir às exigências do editor e do mercado, ela se coloca criticamente perante estes, escrevendo/inscrevendo uma escritura encenada”. Ressalte-se, neste estudo, um sistematizado trabalho metodológico. O estudo realizado por Reguera caracteriza-se como uma leitura imprescindível para

quem discute *A via crucis do corpo*, principalmente pelo trabalho sistematizado que ela desenvolve em termos de fortuna crítica.

Foi através de indicações de leitura apresentadas também na obra de Reguera, por exemplo, que tivemos acesso a autores como Hélio Pólvora e Emanuel de Moraes, que discorrem sobre *A via crucis do corpo* em publicações realizadas no *Jornal do Brasil*. Eles tecem comentários ácidos a propósito desse livro.

Hélio Pólvora (1974, p. 02) escreveu, a este respeito, o artigo: *Da arte de mexer no lixo*. Este texto aponta para o teor inovador do livro, para a liberdade de criação evidenciada por Clarice Lispector e ilustra, ao referir-se ao “grande mérito” literário dessa autora, que ela parece “sobrevolar superfícies aparentemente plácidas e, de súbito, bicar; trazer de um rápido mergulho verdades estonteantes, que ferem com a instantaneidade do relâmpago”.

Após este excesso de imprecisões conceituais, Pólvora diz, notadamente insatisfeito com a obra, que: “O mau gosto ressalta de contos em que a alegoria não se ajusta à intenção, como, por exemplo, *Via Crucis*. E em contos ficcionalmente irrealizados que não passam de esboços e crônicas”. Em seguida, ele afirma: “A *Via Crucis do Corpo* vale por três ou quatro textos de alta categoria, entre os quais *Miss Algrave* e *O Homem que Apareceu*”. No entanto, Pólvora ameniza o teor contundente de seu comentário ao dizer: “Retornam neste livro alguns temas prediletos de Clarice Lispector: solidão, velhice, morte, incomunicabilidade”. E, logo após, ataca a obra novamente ao comentar que ela está “de uma simplicidade quase infantil – ou melhor, de quem escreve para criança”.

O principal mote utilizado por Pólvora (1974, p. 02), para tecer sua crítica, foi o texto *Explicação* que, segundo ele, “é ingênua” e, como tal, desnecessária. Mesmo ao considerar que esse livro representa “uma renovação que *Onde estivestes de noite* já prenunciava”, ele a considera uma realização literária cuja estrutura não passa de um “relato nu e cru, meramente expositivo”.

Na mesma linha de Pólvora, com a preocupação de grafar a palavra “autora” com inicial maiúscula (certamente uma tentativa irônica de afirmar algum respeito pela autora, apesar da pungente crítica que tece contra sua obra), para em seguida realizar uma crítica incisiva, Emanuel de Moraes (1974) chega a dizer que o livro *A via crucis do corpo* não deveria, sequer, ter sido escrito.

Moraes, embora não mencione a que teorias do conto recorre para levantar tal questionamento, inicia seu texto com observações pontuais acerca do gênero que, de

certo modo, “popularizou” a autora. Questionamo-nos se os conceitos definidores do conto poderiam ser aplicáveis aos textos contidos no livro *A via crucis do corpo*. Em se tratando de um gênero cuja definição ainda não está resolvida definitivamente por quem se propôs a discuti-lo, não podemos afirmar que os textos criados por Clarice Lispector não seriam, necessariamente, contos.

Tendo tratado apenas de modo superficial questões formais acerca do gênero, Moraes (1974, p. 04) refere-se, posteriormente, ao trecho em que Clarice Lispector, no texto *Dia após dia*, se questiona: “Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar”. Moraes remete-se a este trecho com o seguinte comentário: “Melhor seria não ter publicado o livro, a ver-se obrigada a se defender com esse simulacro de desprezo por si mesma como escritora, diante do reconhecimento do fracasso da realização”.

Além disso, Moraes (1974, p. 04) aponta alguns aspectos negativos presentes no que ele denomina como “narrativas”, e não contos, da obra em pauta:

A tangenciação do obsceno, a obsessão das virgens desejosas da libertinagem, o cotidiano sexual dos caracteres burgueses são de uma pungente ingenuidade. Nem a anedota intitulada *Via Crucis* chega a ser um sacrilégio; o que não importaria, se fosse, houvesse o escrito alcançado o nível de conto.

Parece-nos que a crítica de Moraes à obra clariciana se pauta na tentativa de considerá-la por um viés formal – o que, de certo modo, é problemático. Apoiar-se em alguns conceitos para estipular o que deve ou não ser considerado conto, sem sequer abordar tais conceitos, e, com base nisto, determinar na obra de um autor o que é artístico, ou não, considerando-se apenas a adequação desta a um paradigma estrutural ainda não solucionado, caracteriza-se como uma visão no mínimo reducionista.

Para Moraes, apenas um texto pode ser considerado relevante no livro em discussão – e isto se dá por ele adequar-se ao que Moraes compreende como sendo de fato conto. Trata-se do texto *Antes da Ponte Rio-Niterói*.

Além desses críticos, em estudo acerca da produção literária de Clarice Lispector, sob um viés da mística judaica presente na escrita dessa autora, Claire Varin (1990) discorre brevemente sobre *A via crucis do corpo*, numa das seções do seu trabalho. Mais vinculada a uma apresentação panorâmica dessa produção literária, do que um estudo aprofundado sobre seus textos, Varin dá o seguinte título a seu livro: *La*

*construction du temple*. Ao discorrer sobre *A via crucis do corpo*, especificamente, Varin (1990, p. 193) refere-se a esse livro com o subtítulo: *La cour du temple*.

Sobre os textos apresentados nessa obra, Varin (1990, p. 194) diz que eles estão, do ponto de vista do gênero, entre “la chronique et la nouvelle” e que, embora trate da família e suas relações, caracteriza-se por um trabalho diferente dos anteriores. Ela aponta que *A via crucis do corpo*, por seu teor erótico, destoa vertiginosamente, por exemplo, de *Laços de família* (1960).

A propósito, Varin (1990, p. 194) comenta que esses textos de Clarice Lispector, pela discussão enfática sobre o tema da sexualidade, passam perto do termo pornografia, e aponta para o fato de que a autora, após ter adentrado timidamente na temática do erotismo em *Onde estivestes de noite* (1974), não parece ter atentado para o fato de que: “Elle ne nous avait pas habitués à cette gymnastique libertine à laquelle elle se livrera et dont elle-même semble choquée”.

Raimunda Bedasse (1999), que discorre sobre essa obra por um viés feminista, trata da violência a que a mulher pode, amiúde, ser submetida pelo sexo oposto em contos de *A via crucis do corpo* – neste caso, os contos: *O corpo* e *A língua do “P”*.

Bedasse (1999, p. 119) afirma, em sua análise, que: “Em **A via crucis do corpo** a autora chama a atenção para o corpo da mulher como fonte de prazer, embora mais frequentemente ele se apresente como objeto de agressão”. Para ela, Clarice Lispector “aborda com coragem o tema da sexualidade feminina”. Em seguida, comprometida em tecer comentários sobre a temática do corpo feminino presente nos textos que constam nesse livro, corpo muitas vezes vilipendiado pelo indivíduo masculino que o vê, por vezes, apenas como objeto de prazer, Bedasse já prenuncia algo a que nos detemos em outro momento de nosso estudo: o corpo da mulher velha.

Diferente das críticas ácidas, pela abordagem adotada por Bedasse *A via crucis do corpo* ganha outro olhar. Desta feita, um olhar positivo, porque consiste na ideia de que, ao escrever esse livro, Clarice Lispector teria dado ênfase ao corpo feminino em busca de libertação. Corpo este, de certo modo, considerado como objeto do desejo sexual masculino e, como tal, exposto, não raro, à violência perpetrada por este. Sobre o livro em discussão, Bedasse (1999, p. 120) afirma:

Encontra-se nessa obra a Clarice explícita, costurando “por fora”, o que já se adivinhava quando ela costurava “por dentro”, quando apresentava como tema maior, o tema da condição feminina, e como preocupação específica, a libertação da mulher de uma construção que

ela não escolheu. Pelos mais diversos e disparatados caminhos – suicídio, loucura, evasão, fuga, arte, solidão –, faz a sua denúncia mais importante: a da violência exercida contra a mulher. Também constata a necessidade de reagir e de assumir uma violência própria, inerente ao feminino, e já assumida por ela própria como instrumento e caminho para a criação literária.

Para Bedasse (1999, p. 119), um dos méritos da autora, ao publicar esse livro, consiste na ideia de que o corpo feminino se pretende não mais encarcerado pelos falsos moralismos estipulados socialmente, mas capaz de tornar-se livre, tornar-se “fonte de prazer” e, o que é mais importante, ser considerado como “fonte de prazer (nem sempre satisfeito), que pode existir continuamente, independentemente da idade da mulher”.

Bedasse (1999, p. 119) alude, nesta perspectiva, para o fato de que Clarice Lispector foi capaz de lidar ousadamente, inclusive, com o “problema da sexualidade da mulher idosa a quem a Igreja [...] e o patriarcalismo [...] haviam proibido o direito ao prazer sexual”.

Já Evando Nascimento (2012), em abordagem mais voltada para especulações filosóficas, também discute essa obra tendo como ponto de partida o texto *Explicação*. Nascimento (2012, p. 241) chega a dizer, a propósito, que, com ele: “Tem-se uma espécie de Cine Privê clariciano, escrito sintomaticamente entre o dia das Mães e o 13 de Maio”.

Segundo Nascimento (2012, p. 239), Clarice Lispector, com sua “estranha literatura”, coloca em suspense “os limites entre o literário e o não literário”. Ele considera, além disso, que: “Com *A via crucis do corpo* essa suspensão das fronteiras do literário atinge um ponto extremo, e é a autora que se sente obrigada a se justificar antes mesmo que seus leitores habituais e inabitais percorram ou abandonem o volume”.

As histórias desse livro, para Nascimento (2012, p. 241): “São todas pequenas fábulas do cotidiano, que oscilam entre a comédia (há muito humor nisso) e a tragédia (e muita dor também)”. Em suma, esse autor termina por vislumbrar *A via crucis do corpo*, assim como Bedasse, com aceitação e um olhar entusiasmado. Ele não hesita em dizer, desta feita, que: “A beleza dessas narrativas vem do despojamento e do caráter residual. São restos, despojos verbais ou, em linguagem clariciano [...], rabiscos cujo brilho ressalta de seus defeitos demasiado humanos”.



Ao concluir seu passeio pela obra em discussão, Nascimento (2012, p. 246) conclui: “Sofrimento e prazer, dor e alegria, misticismo e carne, tristeza e alegria são elementos poderosos que afirmam com outra modulação a antiliteratura da coisa clariciana”.

Benjamin Moser (2013, p. 589), ao desenvolver uma biografia de Clarice Lispector em que, além de dados biográficos ele alude a aspectos estruturais da produção artística dessa autora, afirma:

O livro é desafiadora e desbragadamente sexual, de um modo que Clarice nunca fora antes e nunca voltaria a ser. Em suas oitenta e poucas páginas encontramos um travesti, uma *stripper*, uma freira tarada, uma mulher de sessenta anos com um amante adolescente, um casal de lésbicas assassinas, uma velha que se masturba e uma secretária inglesa que tem um coito extático com um ser do planeta Saturno.

Apesar dos temas apresentados, e da nítida presença do componente erótico, Moser (2013, p. 591) defende que “somente alguém com os mais rígidos e arcaicos princípios morais poderia considerar o livro escandaloso”. De certo modo, as críticas que incidem sobre esse livro tendem a apoiar-se em prerrogativas morais em suas apreciações. Não consideramos, no entanto, coerente considerá-lo como reprochável por este aspecto de caráter conteudístico, de modo que concordamos com a observação de Moser sobre o assunto.

Embora com uso recorrente de visões subjetivas que misturam dados biográficos a dados bibliográficos de Clarice Lispector, Nádía Batella Gotlib (1978, p. 177), ao indagar-se sobre o porquê de ler a obra dessa escritora e, ao mesmo tempo, responder a esta pergunta demonstrando o denso processo de criação literária desenvolvido por ela, cuja busca pelas inovações formais, provenientes do uso consciente da língua, tende a construir um modo peculiar de vislumbrar o mundo, diz que “sua escrita filtra, na intimidade, qualquer dado da experiência, que por isso aparece descarnado na sua crueza de ferida viva e aberta de experiência em processo, despojada ou querendo-se ou enxergando-se despojada”. Além disso, acerca da criação da personagem clariciana, Gotlib (1978, p. 179) tece o seguinte comentário: “Cada personagem passa por este processo de clivagem do eu. Desdobra-se em camadas de significação. Como as cascas de uma cebola. Ou de uma barata. Num desdobramento gradativo de mitos, estereótipos, medos”.

Recorrendo a recursos retóricos, típicos de quem tenta envolver um público ao pronunciar conferência sobre determinando tema, Gotlib (1978, p. 180) remete-se ao que ela denomina “percurso em direção ao núcleo de cada um” e afirma que, na obra de Clarice Lispector, uma “intensidade dramática mistura-se, por vezes, a uma ironia fina, sutil, perversa”. Ela cita, ainda, algumas personagens da obra da autora que confirmariam sua assertiva como, por exemplo, a história da “secretária bem comportada”, do conto *Miss Algrave*, que se prostitui “após relação noturna com um extraterrestre”. E Gotlib prossegue:

E há gnomos. E outros seres fantasmáticos. São os fantasmas do corpo, no livro. A via-crucis (*sic*) do corpo que ela escreve sob encomenda, onde aparece o corpo jovem, do adulto maduro, do velho, do homossexual, das lésbicas, da própria narradora flagrada no cotidiano em conversa com amigos, ouvindo rádio relógio do MEC e fazendo alusões a Alencar e Machado.

Em suma, ler Clarice Lispector, para Gotlib (1978, p. 182), é necessário para, antes de qualquer especulação teórica, encontrar a “coragem de mergulhar no enfrentamento dos seus outros, dando vazão às fantasias, invenções de si e do mundo, de tudo, para além dos limites redutores”.

Já Ligia Chiappini (2004), em estudo acerca da crítica que discorre sobre a obra de Clarice Lispector, adverte para leituras pouco afeitas às articulações necessárias para que não se construa uma crítica empobrecedora e redutora. Chiappini atenta, desse modo, para o excesso de leituras que giram em torno da escrita clariciana e deixam de realizar o que ela denomina “perspectiva integradora” da crítica.

Ao apontar para o que considera reducionismo da visão crítica, Chiappini (2004, p. 239) afirma, dentre outros pontos, que essa visão reducionista da crítica parece “não ver que a reflexão sobre a existência em Clarice Lispector tem, quase sempre, a mediação da reflexão sobre a condição da mulher, e de uma mulher de classe média na sua relação com seus outros”. Estes “outros”, para Chiappini, são “os pobres e despossuídos, os primitivos, os bichos, as crianças, os velhos e, especialmente, as velhas”, tão presentes na obra dessa autora.

Sobre essa obra, como vemos, incidem visões opostas. Por um lado, há a discussão que a considera inferior às demais obras produzidas pela autora – seja, como foi apontado, pelo tratamento pouco apurado da linguagem presente nos contos, seja pela discussão de temáticas polêmicas ainda consideradas escandalosas para a época. Por outro lado, há a discussão que a considera relevante por ela enfatizar o

comportamento transgressor da mulher que, em certos contextos, ainda é submetida a concepções conservadoras.

A própria autora não parece isentar-se de uma autocrítica pela “ousadia” com que tratou de certos temas, e foi alvo de críticas moralistas quanto aos temas a que se reportou no livro. A sexualidade da mulher velha, abordada em *Mas vai chover*, por exemplo, instigou Hélio Pólvora (1974, p. 02) a dizer: “Ver, a propósito, Mas vai chover – os amores de uma senhora de 60 anos por um rapaz de 19. Clarice Lispector tem obra mais do que satisfatória e consciência aguda para não querer imitar o estilo de Dalton Trevisan”.

Já Emanuel de Moraes (1974, p. 04), remetendo-se ao suposto teor “pornográfico” do livro, tece o seguinte comentário: “Talvez a Autora tenha pretendido realizar uma obra “pornográfica”, ao estilo Henry Miller<sup>3</sup>. No texto há referência a essa intenção. Não o conseguiu, porém”. Teriam faltado para a autora, segundo ele, “os meios de expressão e filosofia de vida necessária a esse tipo de literatura”.

Clarice Lispector deixa claro, em *Explicação*, que ela mesma vislumbra nesse livro a presença de “indecências”, ao que ela se permite “espantada”, “chocada”. Tratar de temas que margeiam, para alguns, o “pornográfico”, em livro escrito sob encomenda, e criar tipos femininos dados à vivência de suas pulsões sexuais são ousadias pouco aceitáveis para espaços sociais pautados em visões falso moralistas. No entanto, Clarice Lispector o fez. *A via crucis do corpo* é, desse modo, um livro pornográfico? Mas o que o caracterizaria uma obra pornográfica?

Lucia Castello Branco (1984, p. 15) discute, em livro sobre o erotismo, o uso do termo pornografia em oposição ao termo erotismo. Ela faz um passeio histórico em busca de compreender o porquê dessa discussão que, segundo ela, “é uma das mais antigas [...] quando se fala de erotismo”. Ela afirma, embora consciente da necessidade de problematizar tal conceito, que: “Uma das distinções mais corriqueiras que se fazem entre os dois fenômenos refere-se ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia”. Desse modo, ela completa (1984, p. 19): “Essas definições desembocam, invariavelmente, em afirmativas do tipo *pornografia: sexo explícito:: erotismo: sexo implícito* (a pornografia *está para* o sexo explícito assim como o erotismo *está para* o sexo implícito)”.

---

<sup>3</sup> Henry Miller (1891 – 1980) é um escritor norte-americano de obra marcadamente erótica e, para alguns, pornográfica. Um dos seus livros mais importantes, *Trópico de câncer* (1934), foi proibido no Brasil, na década de 1970, por ser considerado um atentado à moral e aos bons costumes.

Castello Branco (1984, p. 18), no entanto, enfatiza: “Se o conceito de pornografia é variável de acordo com o contexto em que se insere, e se é impossível articular todas as variantes desse conceito numa definição, torna-se ainda mais difícil e perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia”.

Francesco Alberoni (1986, p. 11), ao tratar o erotismo com ênfase em discrepâncias existentes entre o sexo masculino e o feminino, apoia-se em concepções, quando se refere a cada um destes termos, marcadamente generalizantes. Ele diz, a propósito, que: “Estudando o erotismo não descrevemos um estado, mas um processo. É a primeira vez, na história da humanidade, que mulheres e homens se observam a fundo para se compreenderem”.

Compreender o erotismo, para Alberoni, é, antes de tudo, pensar as diferenças de sexo e observar suas peculiaridades. Para ele, o erotismo – e esta constatação não deixa de ser um clichê – é vivenciado de modo diferenciado pelos sexos. Assim, Alberoni (1986, p. 11) afirma: “A própria possibilidade do erotismo, seu aparecimento no Ocidente, é o resultado dessa descoberta, do jogo da troca de papéis, por meio do qual cada um penetra nas fantasias eróticas do outro, cedendo-lhe as suas”. Alberoni (1986, p. 66) aponta, ainda, para o fato de que:

Não existe apenas uma raiz do erotismo, mas duas. Uma é mais profundamente presente nas mulheres e a outra, nos homens. A primeira tende a produzir uma comunidade de vida, unida pelo amor. A segunda, ao contrário, não tem projetos, vive de fragmentos. Não é justo estabelecer se uma é superior à outra ou se, no futuro, uma prevalecerá sobre a outra. Ninguém pode sabê-lo. Muito importante, isso sim, é mantê-las logicamente.

Pensar o erotismo sob perspectiva homogênea, como o faz Alberoni, dadas as diferenças que o século XXI vislumbra em termos comportamentais para ambos os sexos, não nos parece mais pertinente. No entanto, algumas concepções apresentadas por ele podem auxiliar-nos em nossa discussão.

Ao discorrer, por exemplo, sobre o termo pornografia, Alberoni dá a entender que, embora a pornografia esteja mais para uma construção do universo masculino, isto também é inerente ao erotismo. Sobre pornografia, ele (1986, p. 12) pontua: “A pornografia é uma figura do imaginário masculino. É a satisfação alucinatória de desejos, necessidades, aspirações, medos próprios deste século”.

Nesta perspectiva, o sexo masculino estaria mais propenso à necessidade sexual. Sobre isto, Alberoni afirma (1986, p. 74): “Nenhuma forma de erotismo cutâneo, muscular, [...] nenhum tipo de intimidade amorosa, nenhum carinho tipo maternal é capaz de substituí-lo e diminuir-lhe a urgência”. E, em seguida, ainda numa perceptível generalização, ele completa: “Para o homem, renunciar ao sexo é tão difícil quanto renunciar a comer ou a beber”.

E, numa das tentativas de conceituar o erotismo, Alberoni (1986, p. 74) menciona o termo pornografia como algo intrínseco ao erotismo:

O erotismo é uma fantasia de identificação com as partes eróticas do corpo. Preciso falar delas, ilustrá-las, desnudar o que está encoberto. A pornografia é obscena porque faz isso de maneira errada e no momento errado, como o mal-educado e o inábil. [...] O erótico é, portanto, uma pornografia pessoal.

De qualquer modo, Alberoni (1986, p. 65) pensa a pornografia como a parte negativa da manifestação erótica. A pornografia estaria, ainda, vinculada ao prazer sexual desinteressado, sem compromisso afetivo, sem “os deveres, responsabilidades e vínculos que o amor comporta”. O erotismo, por sua vez, segundo Alberoni (*ibidem*, p. 83), “corre em todas as veias, de jovens e velhos, homens e mulheres, adultos e crianças. Não existe nojo ou rejeição. Não existe cansaço”.

Por este viés, não consideramos *A via crucis do corpo* uma obra pornográfica porque, embora surja o sexo em vários contos, o modo como a autora o faz – seja pelo tratamento linguístico, seja pela densidade psicológica de algumas personagens – aponta para um trabalho que se pretende literário, apesar da perceptível diferença dessa obra em relação às outras da autora no que concerne à apuração da narrativa.

Se considerarmos a pornografia pejorativamente como explicitação do sexo, e como vulgaridade pela forma como esse assunto é tratado, esse livro de Clarice Lispector não é pornográfico. Ao considerá-lo pornográfico, à luz de uma concepção negativa do termo, parece-nos uma tentativa indireta de tolher a liberdade feminina de, em dado contexto, expor aspectos intrínsecos à vida cotidiana com seus cenários “grotescos” e, por vezes, indigestos a quem se apoia em visões de cunho moral.

Martanézia Rodrigues Paganini (2005, p. 133), na dissertação *Erotismo e representação: particularidades do universo feminino na ficção de Clarice Lispector*, afirma: “Nessa obra, publicada em 1974, fica ainda mais evidenciada a presença do

erotismo. Este se impõe como força primeira, atuando como elemento desestabilizador de um sistema que reprime a sexualidade, principalmente a feminina”.

Concordamos com Paganini, pois o erotismo presente nesse livro caracteriza-se como uma transgressão ao sistema repressor que impõe normas a serem obedecidas pela mulher. Nos contos recortados para nossa análise, que apresentam personagens femininas velhas cujos comportamentos não se adéquam a esse sistema, podemos compreendê-las sob a perspectiva defendida por Paganini.

O erotismo, nelas latente, seria desestabilizador da ordem social cerceadora de tudo o que não coaduna com seus ditames. Paganini (2005, p. 134) endossa isto ao dizer que, em *A via crucis do corpo*, poderíamos constatar “uma espécie de crítica a uma sociedade que oprime e condiciona os desejos. Pode-se constatar isso no comportamento das protagonistas. Estas, em diferentes universos e situações, lidam com a sexualidade que julgam ter que rejeitar”.

Paganini (2005, p. 12) aponta, ainda, para o fato de que, nesse livro, “verifica-se uma tensão entre erotismo e moralidade como marcas de identidade e representação de um sujeito, em sua maioria feminino, que anseia por um desejo de autonomia e afirmação”. Isto pode ser confirmado, desse modo, tanto nos textos que esse livro comporta, quanto pela forma como ele foi recebido por ocasião de sua publicação.

Partimos do pressuposto de que há dois ângulos de visão quanto à apreciação dessa obra clariciana: uma vislumbra os supostos aspectos negativos que a tornam inferior quanto às demais realizações literárias da autora, seja pelo tema, seja pelo trato da linguagem; a outra, no entanto, contempla nela uma tentativa de transgressão que, longe de ser uma adequação aos moralismos e preconceitos literários presentes no meio social em que a obra foi escrita, pensa no comportamento contrariador de algumas dessas personagens como forma de denunciar a condição subjacente a que muitas mulheres foram relegadas numa sociedade ainda pautada em visões machistas e acríicas.

Consideramos pertinente recorrer aos contos selecionados – o que fazemos pormenorizadamente no terceiro capítulo deste trabalho –, de modo que, por meio deles, possamos compreender como essa autora constrói suas personagens femininas e, sobretudo, como essas personagens, que são velhas, podem ser apreendidas se considerarmos o que Paganini propõe – sujeitos que buscam “autonomia e afirmação” em contextos pouco animadores para quem, sendo mulher, e velha, se encontra num universo marcadamente falocêntrico e em que, além disso, preponderam perspectivas

capitalistas que deploram o indivíduo não apto a exercer uma atividade trabalhista representativa de lucratividade.

## 1.2 – FORTUNA CRÍTICA DE ANTÔNIO CALLADO

Romancista, dramaturgo, contista e jornalista, Antônio Callado obteve, sobretudo com a publicação da obra *Quarup* (1967), o reconhecimento do público e dos críticos literários, embora, como afirma Arturo Gouveia (2012, p. 10), em denso estudo sobre a violência do governo militar presente nas obras *Quarup* e *Bar Don Juan*: “No que concerne especificamente à obra de Antônio Callado, não é exagero dizer que sua fortuna crítica ainda é muito insuficiente”.

A propósito das características da obra desse autor, Lígia Chiappini Moraes Leite (1982, p. 104) aponta para o fato de que, “se Antônio Callado pode ser representativo do projeto nacional e popular, definido e redefinido continuamente pelos artistas e intelectuais brasileiros, sobretudo a partir de 1960”, ele apresenta, também, desde o início de sua incursão pela literatura, “implicitamente, nas redes de suas histórias, feitas de morte e ressurreição [...], a suspeita de que o nacional popular” corresponde a “mais uma aspiração do que uma possibilidade”. Sugerimos que esta afirmação, que se refere especificamente aos romances desse autor, pode ser aplicável também à sua contística.

Os primeiros a apontar a importância desse romancista para a literatura brasileira foram Nelson Werneck Sodré e Ferreira Gullar. Ambos escreveram suas impressões sobre *Quarup* em mesma edição da *Revista Civilização Brasileira*, em 1967. Com perspectivas diferentes, Gullar conseguiu formular melhores considerações acerca dessa obra e, como afirma Gouveia (2012, p. 16), “apesar da visão impressionista e da fragilidade conceitual de certas expressões e categorias que abstraem da leitura do romance”, as resenhas que eles produziram sobre essa obra foram relevantes em se tratando da necessidade de considerar o “impacto causado por *Quarup*” por ocasião de sua publicação.

A respeito das considerações que tais autores apresentam sobre a obra de Antônio Callado, Gouveia (2012, p. 17) afirma:

Enquanto Sodré vê o quarup indígena como fato central do romance, prendendo-se, portanto, a um aspecto interiorano e não-ocidental,

Gullar vai muito além: vincula as representações de *Quarup* a questões internacionais. Com isso, evita leituras folclóricas ou exóticas do romance, apontando a necessidade vital de assimilação crítica do que vem de fora, reafirmando o espírito antropofágico dos melhores modernistas. Além disso, Ferreira Gullar é o primeiro a apontar o percurso essencialmente problemático do protagonista e a mensagem de deseducação completa que marca suas experiências.

A propósito da importância dessa obra para a literatura brasileira, Gouveia (2012, p. 20) considera *Quarup* um “romance tão significativo para os anos 60 quanto *Grande sertão: veredas* para os anos 50”. Seja pela densidade psicológica de algumas personagens, sobretudo o protagonista, caracterizado por constantes mudanças comportamentais, seja pela retomada de temas que nos remetem, irônica e criticamente, ao projeto de construção dos valores identitários nacionais – projeto já considerado no Romantismo e, com novas perspectivas, revisitado pela geração heroica do Modernismo brasileiro –, essa obra representa uma profícua reflexão sobre o contexto sociocultural e sociopolítico brasileiro.

Outro autor que discorre sobre *Quarup* é Helmut Feldmann (1990, p. 67) que, com a pretensão de discutir a “utopia de um Brasil matriarcal, em oposição às suas raízes europeias e em concordância com as matrizes ameríndias”, apresenta uma breve leitura da obra de Antônio Callado, com ênfase em *Quarup*, por dispor de um protagonista cujo objetivo seria implantar, por meio da fé, um novo horizonte sociopolítico no Brasil.

Feldmann (1990, p. 68) afirma, acerca das personagens protagonistas dos romances de Antônio Callado, que “seus protagonistas, insatisfeitos com a realidade existencial, concebem o projeto quixotesco de reverter a História, até o momento em que esta entrou no atalho errado, para então recomeçá-la em condições melhores”. Feldmann realiza uma análise profícua, embora sucinta, de *Quarup* e consegue, de certa forma, apontar os aspectos intrínsecos desse romance que dariam suporte para sua tese de que no Brasil, a partir da obra calladiana, seria possível pensar a utopia de um país matriarcal.

Maria Ângela D’Incao (2000), em livro organizado por Ligia Chiappini Moraes Leite, estuda, por um viés sociológico, textos jornalísticos e romances de Antônio Callado com a intenção de identificar a visão que esse autor apresenta acerca do Brasil em sua escrita.



D’Incao (2000, p. 111) conclui, neste caso, que pela “leitura que fizemos de Antonio Callado, como para muitos outros pensadores de nosso tempo, a luta em favor de um progresso da cidadania e da democracia é difícil e quase impossível”. Essa dificuldade se daria, sobretudo, porque esse progresso estaria inserido numa “estrutura de influências políticas tão fortes” que não seria incorreto afirmar que “em alguns setores de produção estamos ainda mantendo relações sociais servis”.

Gouveia (2000), que também integra o livro organizado por Ligia Chiappini, em artigo que destaca o legado de Antônio Callado, tanto em sua produção jornalística quanto ficcional, aponta para o surgimento da violência perpetrada pelo governo militar como temática por excelência de narrativas desse autor, e de demais autores modernos, que transformaram o contexto político em que estavam inseridos em material de pesquisa para a concepção de suas obras literárias.

Gouveia (2000, p. 118) sugere que a tematização da violência estaria “dentro do projeto modernista de direito permanente à pesquisa estética e atualização da inteligência artística brasileira” e, por Antônio Callado ser pioneiro em discutir as consequências do golpe militar para o panorama sociopolítico e sociocultural do país, torna-se evidente o quanto esse escritor teria desenvolvido obras cuja preocupação seria, principalmente, expor a tortura advinda do cenário político surgido no pós-64. No entanto, para Gouveia (2000, p. 19), “é de admirar como os anos de autoritarismo fornecem a matéria-prima para uma das produções mais férteis, irreverentes e ousadas da literatura brasileira” e que representava, do ponto de vista formal, o surgimento de “propostas estéticas as mais heterogêneas, especialmente no que respeita à narrativa”.

Sobre a obra romanesca de Antônio Callado, deparamo-nos com alguns estudos e análises, como podemos constatar nesta breve explanação. Por meio deles, podemos dimensionar o valor estético de sua obra romanesca. Supomos que muitos dos aspectos estruturais da obra de Antônio Callado, apontados por seus comentadores, são conservados tanto em sua produção romanesca quanto em sua contística. Desse modo, mantendo os devidos cuidados, é possível compreender o contista também a partir do que o romancista produz.

Alguns dos contos compilados na obra *O homem cordial e outras histórias*, como é o caso de *Violeta entre os felinos* e *Dona Castorina de Paissandu*, eram inéditos. Quanto aos contos *O homem cordial* e *Prisão azul*, o primeiro foi publicado na antologia *64 D.C.*, em 1967, e o segundo foi publicado em língua inglesa na antologia *New writing and daylight*, publicada por *The Hogarth Press*, entre os anos de 1943 –

1944. *O último indivíduo da tribo Rondon-Vilas Boas* teria sido publicado em uma das edições da revista *Playboy*.

Antônio Callado (1994, p. 03), em entrevista que consta na edição da obra de contos que utilizamos para nosso estudo, ao ser indagado acerca de sua breve passagem pelo conto, afirma: “O conto para mim é sempre uma roupa apertada. Como contista (bissexto) me controlo para não espichar a história”.

De fato, a assertiva do autor coaduna com a evidente recorrência deste ao romance, gênero que o consagrou. Sua contística, portanto, é consideravelmente menos expressiva, do ponto de vista quantitativo, em relação aos demais gêneros a que ele acorreu, e tem sido pouco avaliada.

Nosso trabalho traz em si, desse modo, uma dupla responsabilidade: apontar para a contística desse autor de modo a observar criticamente sua estrutura para, por meio de uma apreciação de caráter estético, problematizá-la e observá-la em seus pormenores, além de contribuir com a construção de uma fortuna crítica que vislumbre, em seus aspectos estruturais, esse gênero a que o autor acorreu.

Sobre o livro de contos *O homem cordial e outras histórias*, encontramos uma resenha de Silviano Santiago (1993)<sup>4</sup>. Embora com o teor sintético que caracteriza este gênero, Santiago apresenta alguns aspectos importantes. Inicialmente, ele aponta para o fato de que, numa primeira leitura, poderíamos supor que os textos compilados nesta não teriam muito a ver entre si, uma vez que foram realizados em períodos distintos. Santiago (1993, p. 134) afirma, posteriormente, que “uma leitura mais cuidadosa da coleção apresenta um duplo fenômeno que acaba por ser uma das graças do livro”. Santiago, a propósito desse duplo fenômeno mencionado, diz que:

Por um lado, cada conto mantém relação estreita com a obra publicada pelo autor, já que personagens ou temas de cada um deles se aproximam de seres ou temáticas encontrados nos grandes romances. Por outro lado, esta relação entre conto e romance acaba por entretecer um desenho sutil e delicado entre os contos, desenho que é uma réplica da arquitetura que os leitores atentos encontram na “evolução” da obra completa do romancista.

---

<sup>4</sup> A resenha realizada por este diz respeito à primeira edição da obra que foi publicada provavelmente em 1993. SANTIAGO, Silviano. O homem cordial e outras histórias. In: *Boletim / CESP*, v. 13, n. 16, p. 134 – 136 jul./dez. 1993. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br>. Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

Os cinco contos que compõem essa antologia trazem relações de proximidade com as temáticas abordadas por Antônio Callado em sua obra romanesca. Seja pela observação da sociedade brasileira recortada no momento específico em que prepondera a ditadura militar, seja pelo viés psicológico de personagens cuja interioridade parece refletir o descompasso sociopolítico a que estão submetidas, ou mesmo o conflito resultante das relações tumultuárias que estas vivenciam, Antônio Callado desenvolve contos notáveis a partir das temáticas abordadas em cada um deles.

Encontramos, também, sobre o conto *O homem cordial*, um artigo intitulado: *A policialidade durante a Ditadura Militar no conto de Antônio Callado: O homem cordial*, de Filemon Souza (2008).

Além de tratar-se de um texto problemático por apresentar constantes inadequações do ponto de vista gramatical, esse artigo apresenta uma discussão superficial sobre a obra de Antônio Callado, com afirmações reducionistas que pouco contribuem para a compreensão do conto.

Para ficarmos com alguns exemplos, ao remeter-se à contística de Antônio Callado, Souza (2008, p. 02) afirma que ele “se desintegra da mesmice na produção de romances”. Dizer que a produção de romances em Antônio Callado teria caído numa mesmice, e por isto ele teria recorrido ao conto, não só denota desconhecimento em relação à produção romanesca do autor, como aponta-nos para a visão restritiva com que sua produção literária é considerada no artigo em discussão. Ele parece não estar atento à importância da obra de Antônio Callado, seja por seu valor estético, seja por seu pioneirismo em discutir – como é o caso da quadrilogia *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Sempreviva* e *Reflexos do Baile* – os problemas gerados pela ditadura militar.

Quanto à análise do conto, Souza restringe-se a desenvolver descrições das personagens e relacioná-las aos conflitos desencadeados pela cerceadora violência com que a polícia procura conter as manifestações que contrariavam o regime vigente – sempre de modo incipiente, ressalte-se. Ele não discorre, por exemplo, sobre o que parece constituir-se como sua categoria analítica: o que ele denomina no título do seu trabalho como “policialidade”.

Ele deixou de mencionar, nesta perspectiva, que durante as ditaduras de Getúlio Vargas e dos militares, como diz Carneiro (2014, p. 23), “o Estado procurava evitar que ocorresse uma suposta revolução político-social no Brasil” e que, para “reforçar esta missão, nos dois momentos foi criada uma polícia especial que deveria identificar e

coibir reações adversas, armadas ou não, que colocassem em perigo” a segurança nacional.

Quanto à criação dessa polícia, por ocasião especificamente da ditadura militar, Carneiro (2014, p. 23) aponta para o fato de que:

Uma legislação específica para legitimar a repressão foi aprovada em 1935, e voltou a ser invocada na ditadura militar. Ela incluía a Lei de Segurança (LSN), o Tribunal de Segurança Nacional (TSN) e as figuras do Estado de Sítio e do Estado de Guerra. [...] Após o golpe de 1964, as atividades da Polícia Política foram (re)orientadas pelos Atos Institucionais e pela outorga da Constituição de 1967 que, no seu conjunto, (re)instalaram o Estado de Segurança Nacional. Criou-se também uma rede de informações de combate à subversão, preconizada pela “Doutrina de Segurança Nacional”.

Criava-se, portanto, a lógica militar de segurança nacional que prendia, torturava e assassinava em nome da manutenção da ordem, do bem-estar e do crescimento econômico da pátria. Essa mesma lógica instigou o desenvolvimento das atrocidades que o terror militar instaurou no país.

Além disso, Cláudia Helena da Cruz e Silvana Assis Pitillo (2014) discorrem sobre o conto *O homem cordial* numa tentativa de desenvolver uma relação entre a literatura e a história – desta feita, a história cultural.

A proposta das autoras consiste na explanação de estudiosos que pensam o conceito de documento como algo mais amplo. Isto possibilitaria ao historiador, segundo eles, desenvolver estudos em diversas áreas do conhecimento, dentre elas a literatura. Assim, a literatura, para elas, (2014, p. 02), deveria ser considerada como “fonte, como representação de um determinado momento histórico”. O conto de Antônio Callado, pelo tema que aborda, poderia, pelo ângulo de visão delas, caracterizar-se como documento.

Nossa pretensão, ao citar esse artigo, não consiste em desenvolver debate acentuado sobre o que pode ser considerado, ou não, como documento historiográfico, o que parece ser a discussão por excelência do texto dessas autoras. Nossa intenção é apontar o modo como elas discorrem especificamente sobre o conto de Antônio Callado, na seção em que elas realizam a análise a que se propõem.

Enfatizamos, nesta perspectiva, que a tentativa de análise recai numa restritiva paráfrase que, apenas em alguns momentos, esboça resquícios de interpretação textual. Nela, há uma descrição das personagens que margeia a obviedade e alguns pontos

pouco criativos em que o texto é considerado como meio através do qual seria possível compreender certos aspectos históricos.

Embora as autoras afirmem (2014, p. 07) que “o texto literário transformou-se em objetos (*sic*) de estudo mais aprofundado, esclarecendo questões importantes e atuais da função social e política da arte no contexto em que vivemos”, isto parece contraditório se considerarmos que elas não desenvolveram discussões senão superficiais quando se detêm à realização de uma leitura sobre o texto.

Não percebemos, por exemplo, relações mais aprofundadas entre o conto de Antônio Callado e contribuições teóricas que discorrem sobre a ditadura militar no Brasil – o que é estranho, uma vez que sobre o assunto há vasta publicação. Tampouco as considerações finais desse artigo parecem desenvolver apontamentos capazes de nos oferecer maiores contribuições de caráter interpretativo acerca dos componentes textuais, ou dos aspectos históricos que surgem no contexto da narrativa.

Retomando nossa discussão, ressaltamos que dispomos, em termos de fortuna crítica sobre esse gênero pouco explorado pelo autor, de uma quantidade tímida de textos que sobre ele discorrem. A propósito do conto *Dona Castorina de Paissandu*, por exemplo, nada encontramos em termos de apreciação crítica.

Dona Castorina é uma mulher singularizada pela velhice e, também, pela loucura. O narrador-observador apresenta as personagens do conto em dois planos: no primeiro, o foco incide sobre Dona Castorina e, no segundo, o foco incide sobre Zacarias, que desde a infância trabalha para a família da velha.

Entre um plano e outro da narrativa, podemos encontrar, num tempo que se confunde entre o presente da narrativa e o passado, a história de Castorina: sua relação familiar, traços de sua infância, juventude e as possíveis causas de sua loucura.

Antes de nos determos, mais detalhadamente, sobre a análise desse conto, realizamos uma discussão sobre o componente narrativo que constitui nossa categoria analítica: a personagem. A personagem, neste caso, singularizada pela velhice e seus correlatos, como podemos constatar a seguir.

## 2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERSONAGEM

Anatol Rosenfeld (1998), no texto *Literatura e Personagem*, discute os critérios de valorização que devem ser observados em relação ao texto ficcional. Desta feita, além de tratar dos aspectos que o constituem, ele aponta a personagem como a categoria mais relevante para esse tipo de texto. Segundo Rosenfeld (1998, p. 31): “Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção”.

Neste sentido, em uma das seções de seu texto, Rosenfeld estabelece distinções entre os aspectos caracterizadores da *pessoa real* e da *personagem de ficção*. Ele (2008, p. 34) afirma que “as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto”.

Se, por um lado, as pessoas reais, para Rosenfeld (2008, p. 32), “são totalmente determinadas, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados”, por outro lado, as personagens são dotadas de “uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico”, apesar de estas serem construídas como se fossem seres reais.

Rosenfeld (2008, p. 35) aponta, ainda, para a ideia de que:

Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov e Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.

Se as personagens dispõem, por esse ângulo de visão, de maior coerência, exemplaridade, significação e maior riqueza em relação ao ser humano, isto se dá porque, por serem construções imagéticas especificamente do mundo ficcional, elas nascem no texto e para o texto, ou seja, são construídas a partir de categorias específicas do universo artístico que, ao materializar-se textualmente, ganham autonomia em relação ao mundo real. Alguns autores colhem em suas experiências empíricas, ou mesmo a partir de uma pessoa real que lhes serve de modelo, as ideias que enformam

certa personagem de uma obra literária. Em relação à pessoa real, no entanto, a personagem sempre deverá ser considerada a partir do material linguístico que a engendra. Pensar o texto literário, em suas especificidades, podemos afirmar, é uma condição *sine qua non* para que percebamos as diferenças existentes entre a personagem e a pessoa real. Em estudo que reúne de modo sucinto teorizações acerca da personagem, Beth Brait (1998) retoma esta dicotomia em capítulo específico.

Brait (1998, p. 09) faz, nesta perspectiva, a seguinte indagação, sobre a personagem: “[...] que matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?”

Ao tentar conceituar essa categoria narrativa recorrendo, inicialmente, a um verbete de dicionário não especializado em teoria literária, Brait (1998, p. 11) constata que há, neste, um problema conceitual entre os termos *personagem* e *pessoa*, o que a leva a formular dois princípios básicos a partir dos quais seria possível estipular uma discussão acerca do assunto: 1) “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras”; 2) “as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção”.

Com isto, reforçamos nossa discussão anterior que pressupunha a personagem como ser criado no texto e para o texto, pois, ao considerar que a personagem seria um problema linguístico, Brait a associa à ideia de que essa categoria narrativa estaria vinculada direta, e indiretamente, à palavra e suas especificidades. Sua segunda assertiva, que se apoia em verbete proposto por Ducrot e Todorov, reforça a primeira, uma vez que aponta para o fato de que personagens “representam pessoas” a partir de “modalidades” específicas da produção ficcional, ou seja, não trazem em si o compromisso com a “realidade” do ser humano, quando são inseridas numa enredística, embora internamente retomem vários aspectos dessa realidade.

Ainda em discussão sobre a personagem, neste caso sobre como essa categoria narrativa tem sido considerada na tradição literária, Brait (1998, p. 28) afirma que: “Tanto o conceito de personagem quanto sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer”. Desse modo, Brait retoma enfoques sobre a personagem desde as concepções propostas por Aristóteles, que teriam influenciado Horácio em sua *Ars poética*, e que teriam preponderado, segundo a autora (1998, p. 37), até a segunda metade do século XVIII,

quando, “sendo substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico do seu criador”, teria entrado em declínio.

As transformações por que o mundo passa nos séculos XIX e XX são refletidas simbolicamente na forma como a arte é considerada e, conseqüentemente, no modo como a personagem é concebida. Ao apresentar nomes relevantes para a discussão sobre essa categoria narrativa, sobretudo discussões surgidas no início do século XX, Brait aponta para as contribuições de: E. M. Forster (1998) – para quem, à luz de concepções advindas do *New criticism*, as personagens poderiam ser classificadas em *planas* e *redondas* –, Philippe Hamon – que propõe, com base numa concepção semiológica, uma classificação da personagem em três tipos: *referenciais*, *embrayeurs* e *anáforas* – e György Lukács – proposta que discutimos de modo pormenorizado, tendo em vista que constitui a base teórica sobre a qual pensamos as obras que constituem nosso *corpus*.

Forster (1998, p. 65 – 66) classifica as personagens, quanto à função que exercem na obra, como *planas* e *redondas*. *Planas* são as personagens “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade”. Podendo ser divididas em duas subcategorias, essas personagens pouco, ou nada, demonstram em termos de alteração de comportamento ao longo da narrativa. Elas podem ser personagens: *Tipo* – personagens que, segundo Brait (1998, p. 41), “alcançam o auge da peculiaridade sem atingir deformação” – e *Caricatural* – “a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira”.

Quanto às personagens *Redondas*, podemos identificá-las porque, segundo Forster (1998, p. 75), estas são capazes de “surpreender de modo convincente”. Brait (1998, p. 41) complementa esta informação com a ideia de que elas são “multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano”.

A obra de Forster, publicada originalmente em 1927, corresponde a conferências do autor compiladas em livro e tem sido utilizada com recorrência pelos estudiosos que discutem teoricamente a personagem. O conceito de *personagem plana* e *personagem redonda*, embora incipiente, pelo que observamos, é o ponto de partida para a discussão da maior parte dos estudiosos que ora citamos.

A tipologia apresentada por Hamon, por sua vez, está dividida em três pontos: 1) Personagens “*referenciais*” (*apud* BRAIT, p. 45 – 46), que “são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, comumente chamadas históricas”, e estão mobilizadas “por uma cultura”; 2) Personagens “*embrayeurs*”, que “são as que funcionam como elemento de conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa,



do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior”; 3) Personagens “*anáforas*”: “são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra”.

O estudo de Brait tem sido, apesar de sucinto, relevante pelos apontamentos que realiza sobre essa categoria narrativa. Em se tratando da personagem, desse modo, dispomos de muitas tentativas de tipologização, como a autora aponta em sua obra, por exemplo, as proposições de Forster e Hamon. A primeira se apoia ainda, como é notório, na aparentemente não superada relação entre pessoa/personagem, o que aponta uma necessidade de relativizá-la; enquanto a segunda surge após a decisiva ruptura da visão tradicionalista sobre a qual se apoiavam os estudiosos do assunto, ocorrida pela discussão realizada pelos formalistas russos. Segundo Brait (1998, p. 44), tratar a personagem como se esta fosse um ser vivo, para Hamon, constitui “uma postura banal e incoerente”.

Mas, após esta explanação, como podemos definir, em detrimento da relação da personagem com a pessoa real, essa categoria narrativa que supomos ser imprescindível para a construção do texto narrativo?

Vicente Ataíde (1973), em estudo pouco expressivo sobre o assunto, em sua obra *A narrativa de ficção*, discorre sobre o que ele denomina constituintes ficcionais – enredo, tempo, espaço, situação-ambiente, ponto de vista e personagem. Ataíde (1973, p. 37) afirma que: “Personagem é o ser que desempenha as funções ativas na narrativa de ficção. São os atores”. E, mais adiante, ele diz: “A personagem [...] é um suporte para a comunicação da experiência do artista e um dado essencial para a completção de sua mundividência. A personagem é capaz de provocar o enredo, como pode ser provocada por este”.

Massaud Moisés (2012), que discute a personagem do conto, da novela e do romance com tentativas de diferenciá-las em suas especificidades, apoia-se, ao referir-se à obra romanesca, também na proposta de Forster. Para Moisés (2012, p. 446 – 447), as personagens do romance seriam “‘pessoas’ que vivem dramas e situações, à imagem e semelhança do ser humano, “representações”, “ilusões”, [...] “máscaras”, de onde “personagens” (do lat. *Persona*, máscara de ator)”.

Moisés recorre, em sua explanação, à tipologia de Forster e enfatiza-a quando faz considerações sobre romances diversos, mas restringe-se, de certo modo, a isto. Chega a citar a tentativa de James Woods de refutar a concepção de Forster, mas aponta para o fato de que ele acaba por apenas renomear o que buscava refutar destas

concepções.

Ao referir-se à personagem do conto, Moisés (2012, p. 277) desenvolve comentários que parecem pouco elucidativos a este respeito. Ele restringe-se à aplicação da ideia proposta por Forster e enfatiza, apoiado na concepção de “unidades” – categorias, segundo ele, determinantes para que um texto seja considerado como tal –, que “poucas são as personagens que intervêm no conto: as unidades de ação, tempo, lugar e tom implicam a existência de uma reduzida população no palco dos acontecimentos”. Ele afirma, no entanto, “não ser possível o conto em torno de uma personagem”, porque, em sua percepção, “ainda que uma só avulte como protagonista, outra participará, direta ou indiretamente, na formulação do conflito que sustenta a história”.

A propósito das diferenças entre a personagem do conto e do romance, Moisés (2012, p. 277) afirma que as personagens do conto: “Ao contrário de crescerem no decurso da narrativa, como as personagens de romance, oferecem uma faceta do seu caráter, no geral a mais relevante, como que à luz do microscópio”. Ele diz, ainda, numa constatação aparentemente óbvia, que: “O convívio com as personagens de um conto dura o tempo da narrativa: já que a “vida” dos protagonistas está encerrada no episódio que constitui a matriz do conto”.

Já Candido (1998, p. 54), em estudo sobre a personagem do romance, afirma que três seriam os componentes de um “desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado – e que são no conjunto elaborados pela técnica)”. Embora não possa ser considerada senão dentro de um contexto que a torna significativa, a personagem seria, com algumas ressalvas, algo imprescindível para a construção enredística.

As ressalvas feitas por Candido (1998, p. 54) dizem respeito ao fato de que, de certo modo, a personagem teria sido considerada como o mais importante para uma obra. Ele afirma, portanto, que: “Não espanta que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor”. E ele completa: “Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem”.

Candido (1998, p. 54) afirma, no entanto, que a personagem “é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX”.

Com as mudanças vivenciadas pelo mundo moderno, a personagem teria sofrido

alterações na caracterização de sua psicologia. Segundo Candido (1998, p. 60), do ponto de vista estrutural, o romance vivenciou uma passagem do “enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada”. A personagem, portanto, teria sido redimensionada no que concerne à sua psicologia, que teria se tornado mais densa, enquanto o enredo teria se tornado mais coeso por ser pautado em ações reduzidas.

Candido (1998, p. 62 – 63), assim como Brait, passa a explicar, de modo panorâmico, concepções que discorrem sobre a personagem. Ele cita, inicialmente, a ideia de Johnson que, no século XVIII, propôs duas categorias de personagens: *personagens de natureza* – que consiste em personagens “apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser” – e *personagens de costumes* – que consiste em personagens “apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados”.

Em seguida, Candido discorre sobre a já mencionada concepção de Forster sobre a personagem. Ele desenvolve com maior detalhamento a concepção proposta por Forster, como a tentativa de diferenciar o *homo sapiens* do *homo fictus*, o que nos remete, novamente, à relação entre *pessoa real* e *personagem de ficção* e suas tentativas de diferenciação.

Posteriormente, Candido (1998, p. 68) apresenta a classificação de personagens de François Mauriac: 1) “Disfarce leve do romancista, como ocorre ao adolescente que quer exprimir-se” (romances memorialistas); 2) “Cópia fiel de pessoas reais, que não constituem propriamente criações, mas reproduções” (romances retratistas); 3) “*Inventadas*, a partir de um trabalho de tipo especial sobre a realidade”.

Candido (1998, p. 69) problematiza – o que nos parece pertinente – a classificação de Mauriac ao afirmar que:

É curioso observar que Mauriac admite a existência de personagens reproduzidas fielmente da realidade, seja mediante projeção do mundo íntimo do escritor, seja por transposição de modelos externos. No entanto, declara que a sua maneira é outra, baseada na invenção. Ora, não se estaria ele iludindo, ao admitir nos outros o que não reconhece na sua obra? E não seria a terceira a única verdadeira modalidade de criar personagens válidas? Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do

escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.

Concordamos com o ponto de vista de Candido, neste caso, sobretudo porque parece-nos difícil, ao analisar uma obra literária, precisar a que aspectos da realidade um autor recorre para desenvolver uma produção ficcional. Podemos, quando muito, aceitar o que nos é indicado por este quando ele se pronuncia a respeito de sua criação, mas até nesse caso seria problemático aceitar como verdade absoluta o que ele diz. Buscar em obras literárias os dois primeiros pontos propostos por Mauriac poderia conduzir-nos a considerações hipotéticas, pautadas em dados biográficos, ou poderia levar-nos a uma leitura prescritiva do texto – o que seria problemático – e esquecer, na análise, o texto literário em suas peculiaridades.

Candido (1998, p. 70) apresenta, pautado na ideia de que a personagem poderia ser criada a partir do desejo do autor de ser fiel à realidade, duas possibilidades de criação: “ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária”. Nesta perspectiva, Candido apresenta sete pontos através dos quais é possível compreender a construção de personagens romanescas de alguns autores que, para ele, teriam possibilitado levantar tais hipóteses.

Para Candido (1998, p. 71 – 73), personagens romanescas podem ser: 1) “Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, – seja interior, seja exterior”; 2) “Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, – por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha”; 3) “Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida”; 4) “Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia”; 5) “Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação”; 6) “Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova”; 7) Personagens “cujas raízes desapareceram de tal modo na personalidade fictícia resultante, que ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor”.

Após este comentário, indagamo-nos, na linha do que questionamos

anteriormente, se é coerente discorrer sobre a personagem de uma obra de modo a concebê-la, no exercício da análise literária, por um aspecto da realidade a que um autor teria ocorrido em sua criação artística. Mesmo que certo autor afirme que criou uma personagem a partir de um modelo, pensamos se é viável, e necessário para a análise textual, aceitar a fidedignidade com que este teria construído o ser ficcional que vive o enredo de sua obra.

O próprio Candido (1998, p. 74) nos explica que, em se tratando do trabalho de criação artística, é indispensável considerar o papel que “a memória, a observação e a imaginação” representam para esta atividade. Ele atenta, desse modo, para a ideia de que: “O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir”.

Para concluir essa apresentação panorâmica, julgamos viável expor o que Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988, p. 215), ao referirem-se à personagem em verbete que consta no *Dicionário de teoria narrativa*, afirmam sobre esse componente. Para eles, a personagem se constitui como “uma categoria fundamental da narrativa” e, desse modo, “revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”.

Os autores desse dicionário explanam essa categoria narrativa em quatro pontos. No primeiro, como prenunciado no parágrafo anterior, eles se preocupam em conceituar a personagem; no segundo, eles apontam para o fato de que a personagem teria acompanhado a “própria evolução” dos estudos literários e, em seguida, citam algumas abordagens, como a de Hamon – cuja concepção acerca da personagem a vê como um *signo* – e dos funcionalistas – Propp, Greimas e Bremond que, segundo os autores, teriam contrariado “os excessos psicologistas e conteudistas” a que alguns estudiosos costumavam recorrer, ao realizar análises de personagens.

No terceiro ponto, Reis e Lopes (1988, p. 216) ampliam a discussão sobre a personagem concebida como um *signo*. Desta feita, eles afirmam: “Entender a *personagem* como *signo* corresponde a acentuar [...] a sua condição de *unidade discreta*, suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas”.

Por este viés, alguns procedimentos determinariam e constituiriam uma *semântica* e um *léxico* próprios da personagem. Quanto à *semântica*, Reis e Lopes (1988, p. 217) consideram fazer parte desta *semântica*, além de aspectos “indissociáveis

de sentidos de extração temática e ideológica”, alguns componentes identificadores da personagem, tais como: “o *nome próprio*, a *caracterização*, o *discurso da personagem*”. O *léxico*, por outro lado, seria caracterizado pela existência de componentes que “contemplam prioritariamente as características psicológicas, sociais e culturais da *personagem* [...] analisada como lugar de concentração de sentidos suscetíveis de abstração típica”.

Em função disso, na construção da personagem é possível constatar o que Reis e Lopes (1988, p. 217) apresentam no quarto ponto: “procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato”. Nesta perspectiva, eles enfatizam dois aspectos da personagem: o “relevo” – que está ligado à ação e à caracterização desempenhada pela personagem quando ela se configura como *protagonista*, *secundária* ou *figurante* – e a “composição” – os autores relacionam a composição à tipologia proposta por Forster: *personagem redonda* e *personagem plana*; além disso, fariam parte da composição das personagens aspectos como, por exemplo, “densidade psicológica”, “ilustração do espaço social” e “motivações ideológicas da personagem exemplificado por duas classes de personagens: a personagem *tipo* e *coletiva*.”

Posteriormente a esse verbete, Reis e Lopes discorrem sobre a classificação de Forster acerca da personagem *redonda* e *plana* e, com isto, percebemos que essa classificação tem sido enfatizada em se tratando de estudos vinculados à personagem – é citada, também, por Brait, Moisés e Candido, por exemplo.

Outro verbete do dicionário a que acorremos, por tratar-se de um conceito essencial em termos de discussão sobre a personagem, é o que corresponde ao *herói*. Reis e Lopes (1988, p. 210) afirmam:

A postulação teórica do conceito de *herói* relaciona-se diretamente com uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história.

Por este ângulo, o *herói* é a personagem protagonista, ou seja, o ser antropomórfico através do qual as ações realizadas no enredo se efetivam. À personagem protagonista estão ligados os demais componentes da narrativa porque, de certo modo, todas as demais histórias na trama confluem para a presença desse ser sobre

quem um narrador discorre, ou que pode assumir, no caso de narrativas com personagem autodiegética, o papel de narrador.

Para Reis e Lopes (1988, p. 210), a narrativa e “as categorias que a estruturam são, pois, organizadas em função do herói, cuja intervenção na *ação*, posicionamento no *espaço* e conexões com o *tempo* contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível”.

De fato, toda ênfase de uma obra literária recai sobre o *herói*, seu caráter, sua capacidade de realizar ações em espaço e tempo que, por vezes, podem ser significativos para realçar a constituição psicológica deste. O *herói* tem no romance, segundo Reis e Lopes (1988, p. 211), o “enquadramento preferencial” para sua instituição. Estes autores atribuem a Lukács tal percepção e citam a relação, estipulada pelo filósofo húngaro, entre a epopeia e o romance. A epopeia, para Lukács, é o gênero em que o destino da comunidade grega está em pauta, e em que o *herói* é seu representante; e o romance é o gênero em que “a psicologia do herói” é demoníaca por vivenciar uma busca de sua própria essência num mundo degradado.

Gouveia (2011, p. 103) – para quem a personagem é também um “dos elementos centrais da narrativa”, uma vez que, através dela, transcorreriam “os fatos” – retoma as concepções de Lukács e, desta maneira, alude à ideia de que, na modernidade, as personagens tendem a ser solitárias. Três argumentos comprovariam esta condição de solidão do herói romanesco, segundo Gouveia (2011, p. 104):

- a) Eles não têm a mesma grandeza mítica dos heróis antigos [...]; b) Eles não se distinguem de sua comunidade, muitas vezes têm ambições que a comunidade não tem e por isso ficam isoladas [...]; c) No capitalismo tardio, depois das revoluções industriais, eles tendem a ser ainda mais solitários nas cidades grandes, sentindo-se inertes e inoperantes [...].

Em decorrência disso, a personagem moderna tende ao esvaziamento, à impotência, à sensação de ausência de sentido ou, como temos percebido em obras literárias do último século, a conflitos interiores e inadequações em relação ao mundo, que só ampliam seu vazio existencial. A este propósito, Gouveia (2011, p. 104) afirma: “Isso levou [...] Lukács a definir o personagem do romance moderno como ‘herói problemático’ ou ‘herói demoníaco’”.

O termo “herói problemático” decorre, desse modo, da aparente inadequação desse herói em relação ao mundo – ele tem uma meta autêntica em um mundo que

parece opor-se à sua aspiração. Pelo modo como este realiza seus anseios, em sua relação com o mundo e suas vicissitudes, ele é classificado, por Lukács, em três tipos, como aponta Gouveia (2011, p. 104): “a) Herói do idealismo abstrato b) Herói do romantismo da desilusão c) Herói da maturidade viril”.

Sobre esta classificação, nos detemos na seção seguinte de nosso trabalho. Isso justifica o fato de que não recorremos diretamente, até aqui, a nenhuma abordagem de modo mais pormenorizado. Ressaltamos, no entanto, que muitos são os estudos sobre essa categoria narrativa e, dentre as abordagens a que os comentadores citados acorrem, a concepção de Forster mostrou-se a mais discutida.

Detemo-nos, a partir daqui, ao que nos propõe Lukács em *A teoria do romance*, com ênfase na classificação das personagens, já apontada anteriormente por alguns dos autores apresentados em nossa investigação.

## 2.1 – A TIPOLOGIA DA PERSONAGEM SEGUNDO GYÖRGY LUKÁCS

### 2.1.1 – A TEORIA DO ROMANCE – UMA SÍNTESE:

Antes de dar início à construção d’*A teoria do romance*, segundo José Marcos Mariani de Macedo (2000)<sup>5</sup>, Lukács pretendia escrever sua *Estética* – ele teria iniciado este projeto em 1911-12 e, por enfrentar dificuldades de sistematização do trabalho, também em decorrência da eclosão da guerra, o teria cessado para começar outro texto que deveria discorrer sobre a obra de Dostoiévski.

Macedo apresenta um trecho de uma correspondência de Lukács, endereçada a Paul Ernst, provavelmente de 1915, em que ele escreve (p. 167): “Ocupo-me agora, finalmente, com meu novo livro sobre Dostoiévski (por ora, deixo a *Estética* de lado). O livro, contudo, irá além de Dostoiévski; conterá minha ética metafísica e uma parte significativa de minha filosofia da história”.

Como resultado dessa obra sobre Dostoiévski, que não foi finalizada, Lukács publicou, no dizer de Arlenice Almeida da Silva (2006, p. 81), “uma introdução e uma apresentação histórico-filosófica da obra” desse romancista russo.

Em prefácio de 1962, Lukács (p. 07) detalha seu processo de escrita:

---

<sup>5</sup> A partir daqui, mencionaremos apenas o número de página da edição que consultamos para realização de nosso trabalho.



Este estudo foi esboçado no verão de 1914 e redigido no inverno de 1914-15. Apareceu primeiro na *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* [Revista de estética e de história geral da arte] de Max Dessoir, no ano de 1916, e, em forma de livro, na editora de P. Cassirer (Berlim, 1920).

Nesta, considerada uma de suas obras de juventude, podemos reconhecer a influência de concepções kantianas e hegelianas em suas incursões e, ao mesmo tempo, constatamos, como ele adverte em sua carta, suas intenções metafísicas.

A propósito da concepção metafísica a que Lukács alude, Silva (2006, p. 79), em artigo que questiona como um texto notadamente fragmentado, e de ocasião, como *A teoria do romance*, tornou-se “um clássico da reflexão sobre a modernidade”, tece o seguinte comentário:

A ausência de balizas históricas concretas atordoa o leitor e reforça a dimensão metafísica do texto: de um lado, encontramos um jovem Lukács idealista, neorromântico, anticapitalista, que fala em valores, essência, substância, conceitos universais, e, de outro, paralelamente, um autor que busca considerar o legado hegeliano, pensar nas categorias estéticas em um plano histórico e não apenas normativo [...].

Isto é, esse livro parece conter, em seu escopo, tanto ideias advindas das incursões filosóficas dos já citados Kant e Hegel – segundo Silva (2006, p. 83), por exemplo, o conceito de *totalidade*, que em Lukács surge como uma “totalidade do ser”, seria resultante da tradição metafísica de Kant –, quanto uma evidente visão idealista sob influência de autores do romantismo alemão. Houve, ainda, pelo menos dois fatores que instigaram Lukács a desenvolver essa obra: 1) a explosão da Primeira Guerra Mundial, que prenunciava contornos catastróficos para a Europa, e 2) uma crise cultural que perpassava o continente europeu.

Michael Löwy (1998, p. 133) afirma, a este respeito, que “a fuga para o misticismo, o desespero suicida, o aristocratismo espiritual ascético, a visão trágica de mundo de Lukács, só podem ser compreendidos em relação à sua profunda recusa, radical, absoluta e intransigente do mundo burguês e inautêntico”.

Lucien Goldmann (*apud* LÖWY, p. 134) teria dito que Lukács “foi um dos primeiros a revelar a crise da sociedade ocidental, a perceber suas falhas invisíveis que solapavam um edifício cuja fachada ainda parecia intacta”. Ele diz ainda, de modo mais contundente, que “Lukács previu a catástrofe que se preparava”. No entanto, Löwy se

opõe à consideração de Goldmann porque, em sua concepção, “o que desespera Lukács é exatamente esta estabilidade, esta imutabilidade da sociedade capitalista que ele odiava, sociedade na qual os valores estético-filosóficos idealistas e absolutos, ao quais estava ligado, eram irrealizáveis”.

Löwy<sup>6</sup>, em seguida, faz uma explanação descritiva sobre *A teoria do romance* e aponta para o fato de que seu autor está impregnado de visões trágicas, embora nessa obra fosse perceptível, ainda, um resquício de “esperança”. Ele compartimenta a obra em três partes e elabora uma síntese de cada uma, além de realizar comentários críticos a respeito. Sobre a primeira parte do livro, Löwy (1998, p. 135) o define como:

Um estudo da arte grega, da época clássica (Homero), concebida como sendo a expressão de uma totalidade fechada e harmoniosa, como a forma que corresponde a uma adequação absoluta entre indivíduo e a comunidade, o homem e o universo. [...] Ser e destino, aventura e consumação, existência e essência são aí noções idênticas. É evidente que tal descrição não tem muito a ver com a realidade da Grécia arcaica. Trata-se, no fundo, de um modelo ideal, de uma “idade de ouro” imaginária, na qual Lukács (como muitos outros pensadores alemães antes dele) projeta suas próprias aspirações, seus sonhos de absoluto, totalidade e harmonia ético-estética.

Isto coaduna com o que apontamos acima, sobre a visão idealizada que parece nortear a escrita lukacsiana. O primeiro parágrafo do livro sobre o qual discorreremos dimensiona, e a linguagem metafórica também demonstra isto, o teor idealista com que Lukács (p. 25) concebe o universo grego: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina”. Ele se refere, neste caso, à relação estreita que o homem grego vivencia com os deuses que, direta e indiretamente, determinam sua existência? Supomos que sim, pois o trecho seguinte pode comprovar isto: “O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”.

O homem grego, nesta perspectiva, não vislumbra uma cisão em relação a seu mundo, sua alma está impregnada dos valores de uma coletividade a que ele pertence. O mundo épico pauta-se, segundo Lukács, num espaço em que essência e exterioridades não são dissociadas, há a identificação do herói épico com a comunidade, este nunca

---

<sup>6</sup> Ressaltamos que no capítulo da obra de Löwy (p. 144 – 150) que lemos, por ocasião da realização desta síntese, ele faz uma análise do plano original do que seria o livro de Lukács (György Markus e Ferenc Fehér o teriam encontrado) sobre a obra de Dostoiévski. Este dado pode interessar a quem discute a obra de juventude de Lukács.

age sozinho, ou por si mesmo, mas em total integração com o ideal coletivo.

As formas artísticas estão submetidas a uma dialética histórico-filosófica que terá resultados diversos para cada forma, segundo Lukács. No caso da epopeia, cuja forma apreende o mundo grego – que, em sua visão idealista, é detentor de uma cultura fechada, perfeita, integrada, sem resquícios de alteridade – como uma *totalidade*, a alma do herói repousa em si mesma durante a ação e encontra, na proteção dos deuses, o suporte para sua existência e para a efetivação de seus atos.

A epopeia, gênero configurado por aquilo que Lukács denomina *totalidade*, dispõe, portanto, de um herói incapaz de agir por si mesmo e que sequer tem consciência de individualidade. A ele cabe, sob a proteção dos deuses – e estes são detentores, e controladores, do destino do herói –, sempre em consonância com sua comunidade, realizar uma ação que mais remete a um engodo, à medida que não há interioridade e que, como afirma Lukács (p. 26): “Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se”.

O romance se assemelha à epopeia quanto ao sentido de que também busca apreender essa *totalidade*. No entanto, nesse gênero, a busca, embora seja autêntica, nunca alcançará o princípio da *totalidade* como o apreendemos da epopeia. O romance, para Lukács (p. 89), “é a epopeia do mundo abandonado por Deus”. No romance, segundo este teórico (p. 70), a *totalidade* “só se deixa sistematizar abstratamente”, e esse gênero é “a única forma possível de totalidade fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade” encontrável na epopeia. A forma romanesca é, assim, “algo em devir, como um processo”.

Em suma, enquanto a epopeia é caracterizada como gênero em que a *totalidade* do mundo grego possibilita a existência de um herói sem interioridade, e em concordância com o mundo exterior em que ele está inserido – Lukács (p. 67) afirma que o herói da epopeia “nunca é, a rigor, um indivíduo” –, o romance é caracterizado como gênero que “busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”.

Löwy (1998, p. 135), em sua descrição d’A *teoria do romance*, diz que a segunda parte dessa obra trata de: “Uma análise do romance (tema central da obra) enquanto universo caracterizado pela cisão [...] entre o indivíduo e a comunidade, a ruptura insuperável entre os heróis e o mundo”. Ele diz ainda que: “Para Lukács, o romance é a expressão de “dados histórico-filosóficos” da sociedade moderna”.

Neste sentido, para Lukács (p. 89):

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade [...].

Lukács sintetiza, neste trecho, de certo modo, sua concepção acerca da obra romanesca. Assim, o romance é um gênero em que a integridade do mundo épico, que era habitado por deuses detentores do destino dos homens, já não pode ser apreendida: o mundo moderno (dotado de uma interioridade impregnada da ausência de senso coletivo impetrado pela visão burguesa) já não comporta deuses capazes de assistir ao homem em seu conflito com o mundo.

Quanto ao termo *sentido*, Gouveia (1998, p. 115) o considera a “interioridade da personagem”. Ele diz a este respeito que: “Quem detém o sentido (imanência) é a alma do herói romanesco; mas este sentido é ineficaz no mundo, embora necessário à realidade para que ela subsista enquanto estrutura”.

Ao remeter-se à psicologia do herói romanesco, Lukács (p. 60) diz que “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”. Dessa busca, desprovida da presença e auxílio dos deuses, como já apontamos, resulta o herói problemático, que dispõe de uma subjetividade que constrói para si um projeto, um *dever-ser*, ao mesmo tempo em que o mundo objetivo, desprovido de deus e, conseqüentemente, demoníaco, dificulta o projeto desse herói.

Esse herói, portanto, é um indivíduo dotado de uma interioridade que detém em si uma meta autêntica, porém o mundo, que pela ausência de deus se torna demoníaco, parece torná-lo incapaz de alcançar sua meta.

Em suma, parece-nos pertinente dizer que dois pontos são determinantes na proposta de Lukács: de um lado há o herói do mundo épico, que tem na epopeia criada por Homero seu exemplar por excelência; do outro, há o herói romanesco que, em decorrência do mundo demoníaco em que está inserido, vivencia um conflito profundo entre as duas naturezas – a interioridade do herói e a exterioridade do mundo.

Goldmann (1976), em *Sociologia do romance*, apresenta considerações pertinentes acerca da obra lukacsiana à qual nos reportamos. Desta feita, ele afirma

(1976, p. 08): “A forma de romance que Lukács estuda é a que caracteriza a existência de um herói romanesco por ele definido, com muita felicidade, na expressão *herói problemático*”. Goldmann (1976, p. 09) alude, ainda, ao fato de que o herói problemático depara-se com “uma busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção”.

De fato, o que caracteriza a problematidade do herói, para Lukács, como já apontamos, é a inserção deste em um processo de ruptura: a exterioridade do mundo e a interioridade do herói, para ele, estão fadadas à degradação. Ao herói resta, desse modo, uma busca degradada – no dizer de Goldmann “inautêntica” – de valores autênticos.

Sobre a condição do herói, quanto a este processo de ruptura, Erickson (2001, p. 120) tece o seguinte comentário:

Ao mundo épico, Lukács contrapõe o mundo moderno, que se caracteriza pela cisão, ou antes, o divórcio, entre a essência e a vida. Neste mundo cheio de perigos o sujeito se tornou um fenômeno, ou seja, um objeto diante de si mesmo. Ser herói não é mais o modo natural, mas, antes, o elevar-se a si mesmo acima do meramente humano.

Nesta perspectiva, o herói, embora fadado ao fracasso, empreende uma luta. Inserido no mundo moderno, ele está forçado a encontrar por si mesmo sua essência e impelido a lutar para realizar, segundo Erickson, “seu próprio projeto existencial, projeto este que é o resultado da própria escolha individual”.

Partimos da ideia de que, como aponta Brait (1998, p. 39), o “herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance”. Ela ressalta, também, que a “forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo”.

Após esta síntese, remetemo-nos mais pormenorizadamente à configuração do herói apresentada por Lukács em sua tipologização do romance, para entendermos como se caracteriza este percurso da personagem que, diferente do que diz Brait, nem sempre chega, de fato, à clara consciência de si mesmo.

## 2.1.2 – SOBRE A TIPOLOGIA LUKACSIANA DO HERÓI

Lukács formula n'A *teoria do romance* uma classificação do herói romanesco a partir do modo como este concebe uma meta, e como ele age em busca da efetivação desta meta, na enredística da obra romanesca. Lukács, como aponta Gouveia (2008, p. 105), “sempre parte do herói épico para caracterizar, com maior precisão histórica, a forma e o sentido do herói romanesco”.

O herói épico, em sua estreita relação com o mundo grego, e com os deuses, encontra-se em equilíbrio interior, suas aventuras não o conduzem à problematização a que o herói romanesco – herói abandonado por deus e impelido a coadunar com os ideais individualistas propagados pela burguesia – está submetido.

Neste sentido, Gouveia (2008, p. 113) diz que “o herói épico não tem ideal próprio”, enquanto o herói romanesco, por sua vez, dispõe desse ideal, embora este esteja fadado ao fracasso. Assim, como já havíamos mencionado, Lukács apresenta o herói romanesco em três tipos gerais:

- 1) *Herói do Idealismo Abstrato*;
- 2) *Herói do Romantismo da Desilusão*;
- 3) *Herói da Maturidade Viril (Educação)*.

A partir da segunda parte d'A *teoria do romance*, Lukács desenvolve o *Ensaio de uma tipologia da forma romanesca*, dividido em quatro partes: 1) *O idealismo abstrato*, 2) *O romantismo da desilusão*, 3) *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como tentativa de uma síntese* e, por último, 4) *Tolstói e a extrapolação das formas sociais da vida*. Para nossa discussão, apontamos de modo comparativo a tipologia romanesca apresentada por Lukács, com ênfase no modo como o herói é configurado em cada uma delas.

Remetemo-nos, em primeiro lugar, ao que Lukács (p. 102) denomina como herói do *Idealismo Abstrato*, ou seja, o herói cuja “ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade”. Trata-se, portanto, de um herói que age, que está disposto a vivenciar aventuras em busca de um ideal e que é caracterizado por um estreitamento da alma. A este respeito, Lukács (p. 102) afirma:

A concentração aproblemática de sua interioridade, tida por ele como

a essência mediana e trivial do mundo, obriga-o a convertê-la em ações; quanto a esse aspecto de sua alma, falta-lhe todo tipo de contemplação, todo pendor e toda aptidão para uma atividade voltada para dentro.

Sua mentalidade, predisposta à realização de um ideal, não está pautada na reflexão – pensar sobre si mesmo e sobre o mundo não é uma prerrogativa desse herói. Ele não é detentor de uma problemática interna e, além disso, em decorrência de sua visão marcadamente idealista, a ele resta uma “alma em pura atividade”. De acordo com Lukács (p. 100), a esta alma, dotada de um ideal inabalável em sua busca, cabe escolher “uma série de aventuras”. Para Lukács (p. 102), “falta-lhe todo tipo de contemplação, todo pendor e toda aptidão para uma atividade voltada para dentro”.

*Dom Quixote de la Mancha*<sup>7</sup> é, na concepção lukacsiana, o exemplo por excelência desse herói romanesco. Nesta obra, Cervantes apresenta um protagonista que, na tentativa de restaurar os valores medievais, retoma o universo das novelas de cavalaria e constrói seu projeto de restauração por meio de ações as quais denunciam sua visão idealista do mundo – visão perpassada por evidentes traços de loucura.

Sobre a proximidade do comportamento desse herói com a loucura, Lukács (p. 103) expõe: “Assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania. E essa estrutura da alma tem de atomizar completamente a massa possível de ações”.

Na tentativa de efetivar seu ideal, concebido como uma busca autêntica, e não menos obsessiva, o herói do idealismo abstrato encontra em si um *sentido* para sua existência, embora paradoxalmente este excesso de *sentido* desencadeie a *ausência de sentido* a que Lukács se refere – hipotetizamos que a *loucura* e a *monomania* seriam, desse modo, resultantes dessa *ausência de sentido*.

Perdido na *cegueira* e no *egoísmo*<sup>8</sup>, esse herói está fadado a uma condição inevitável, de acordo com Lukács (p. 110):

O agravamento da monomania e o excesso de abstração [...] é tão grande que os personagens beiram as raias da comicidade involuntária, e a menor tentativa de considerá-lo ironicamente os

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar, para fins de ilustração, que temos, nas literaturas universal e brasileira, algumas personagens que poderiam ser compreendidas à luz do idealismo abstrato. É o caso, por exemplo, do Dr. Pangloss, de *Cândido*, ou *O Otimismo*, de Voltaire. No Brasil, destacamos: o Major Policarpo, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; o capitão Vitorino Carneiro da Cunha, de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego; Macabéa, de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, dentre outros.

<sup>8</sup> Colhemos estes dois termos de uma nota que consta na página 109 da edição d’*A teoria do romance* que consultamos para nosso trabalho.

transforma, ao suprimir o sublime, em desagradáveis figuras cômicas.

Uma peculiaridade do herói do idealismo abstrato, sobretudo se pensarmos a figura de Dom Quixote, é a ideia de que, em sua tentativa de efetivar seu projeto individual, ele torna-se uma personagem cômica. Incapaz de assimilar a realidade em que está inserido com lucidez, ele está propenso à loucura.

Ao mesmo tempo em que o herói do idealismo abstrato defende com firmeza uma ideia, esta mesma ideia o conduz à aparente fuga da realidade caracterizadora da loucura. A este respeito, Lukács (p. 111 – 112) afirma:

Os homens grotescamente configurados ou são rebaixados à comichade inofensiva ou o estreitamento de sua alma, sua concentração aniquiladora de todo o resto sobre um ponto da existência, que no entanto nada mais tem a ver com o mundo das ideias, tem de levá-los ao puro demonismo e fazer deles, ainda que tratados humoristicamente, representantes do mau princípio ou da pura ausência de ideias.

De tanto fixar-se num ideal, de tanto agir para que sua ideia seja concretizada, esse herói torna-se um monomaniaco. Por não enxergar a realidade em que está inserido sem imergir numa concepção utópica da existência, ele está propenso à ausência de ideias. Isto é: vislumbrar uma meta de modo obsessivo o torna incapaz de refletir sobre a realidade em que está imerso.

As ações de Dom Quixote em busca de consolidar seu objetivo, por exemplo, tornam-no uma figura patética: ele não consegue conceber o mundo para além daquilo em que acredita e, pelos equívocos cometidos, torna-se uma personagem que margeia o cômico. O modo como age evidencia o quanto ele não coaduna com a realidade. Sua incapacidade de assimilar o mundo por meio de uma visão crítica, além de sua inaptidão para entender ou adequar-se a este, o torna um ser voltado para o mundo exterior, para o mundo demoníaco. Neste mundo, o herói do idealismo abstrato está imerso com sua inaptidão para compreender o quanto sua meta pode ser absurda e inexecutável.

Em segundo lugar, remetemo-nos ao herói do *Romantismo da Desilusão*. Se ao herói do idealismo abstrato a alma está condenada a um estreitamento, no caso do herói do romantismo da desilusão, como propõe Lukács (p. 117), a inadequação nasce “do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. Esse herói dispõe de uma realidade interior que entra em conflito com a realidade exterior. Sua interioridade o proporciona, no dizer de Lukács (p. 118), “uma



vida própria rica e dinâmica” que reforça seu descompasso em relação ao mundo exterior.

Gouveia (2011, p. 105) sintetiza, didaticamente, o que Lukács compreende como sendo o herói do romantismo da desilusão no trecho: “O herói do romantismo da desilusão é aquele que pensa mais do que age. Ao contrário das precipitações do idealismo abstrato, ele pensa muito e, com isso, retarda a realização de seus sonhos”.

De fato, o herói do romantismo da desilusão vive de tal modo imerso em sua subjetividade que sua tendência ao excesso de reflexão o tolhe. Ele traz em si, assim como o herói do idealismo abstrato, uma meta, mas seus pensamentos conflituosos tornam-no hesitante e, frequentemente, qualquer ação a que ele se dispõe encontra inúmeros entraves psicológicos, dentre eles, como diz Lukács (p. 118), “a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma”.

No romantismo da desilusão o herói caracteriza-se como um indivíduo cuja alma comporta intensa inadequação em relação ao mundo exterior. Nesta perspectiva, Lukács (p. 122) afirma: “A importância intrínseca do indivíduo atingiu o ápice histórico: ele não é mais significativo, a exemplo do idealismo abstrato, como portador de mundos (transparentes) transcendentais, mas porta seu valor exclusivamente em si mesmo”. A luta desse herói tende a ser solitária e impregnada de sensações de frustração. A certeza do fracasso norteia suas ações.

Além disso, Lukács (p. 122) diz que: “A elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade”. Trata-se de um indivíduo que busca em si mesmo, e não no mundo exterior, a concretização de sua meta existencial. Disto resulta a aparente “autossuficiência da subjetividade” que, como afirma Lukács (p. 119), é “seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior”. E esta luta deve ser compreendida como “inútil e somente como humilhação”, pois ela está fadada, reiteramos, à derrota.

O exemplo desse tipo de romance é *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert. Este apresenta os conflitos amorosos, no contexto da revolução francesa de 1848, de um jovem chamado Frédéric Moreau, que se apaixona por uma mulher mais velha e vê-se impedido de efetivar seu desejo amoroso por ela ser casada.

A problemática vivenciada por Frédéric Moreau de fato coaduna com o que Lukács (p. 122) propõe: “Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em

oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; uma utopia que, desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota”.

Por este viés, ao herói do romantismo da desilusão cabe, ante o desejo de alcançar uma meta, o conflito entre querer realizá-la e, ao mesmo tempo, perceber o quanto tal meta pode figurar como inviável, ou mesmo inútil. Gouveia (2011, p. 105) acrescenta, a propósito, que esse herói “procura o momento mais oportuno para agir, mas mesmo assim é derrotado pela realidade objetiva”.

Se o herói do idealismo abstrato é caracterizado pela *cegueira* e pelo *egoísmo*, consideramos pertinente caracterizar o herói do romantismo da desilusão pela *sofreguidão* e pela *hesitação* – ele aspira realizar sofregamente seu objetivo, mas as implicações advindas das constantes ponderações que o perpassam impedem-no de efetivar qualquer aspiração.

Em suma, Lukács (p. 124) afirma que o romantismo da desilusão “torna-se cético, decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo; o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida”. E sobre esse herói, ainda, Lukács diz que ele experimenta a “graça do estado de ânimo”, e este estado tende a ser “desnudado pelo todo em sua nulidade reflexiva”.

Em discussão sobre a modernidade a partir do que é proposto por Lukács n’A *teoria do romance*, Willian Mendes Martins (2008, p. 271) faz a seguinte consideração: “A categoria que caracteriza essa forma é a *duração* [...], ‘uma luta contra o poder do tempo’. Pela sua onipotência, o tempo ‘é o princípio depravador: a poesia, o essencial, tem de perecer, e é o tempo [...] que causa esse definhamento’”. Martins (2008, p. 271) afirma, também, que “quando o herói, pela sua luta e busca, constata essa impossibilidade de configurar sentido à vida, é tarde demais, se torna um desiludido”.

Em terceiro lugar, remetemo-nos ao herói da *Maturidade Viril (Educação)*. A este respeito, Lukács (p. 139) afirma: “Tipo humano e estrutura da ação [...] são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível”.

O romance da maturidade viril (educação) é uma espécie de síntese dos tipos anteriores. Nele percebemos uma pretensa harmonização quanto à meta a ser alcançada pelo herói: o indivíduo é capaz de pensar, mas, também, de agir. Esse herói, segundo Lukács (p. 139), é caracterizado por um objetivo que “lhe determina as ações”. Ele traz em si como “conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma”.

Além dessa peculiaridade, o herói da maturidade viril é apontado por Lukács (p. 141) como um indivíduo que busca um “caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo”. Em seguida, ele alude ao fato de que a “humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele”. O conflito do herói, detentor de uma meta autêntica em um mundo demoníaco, no romance de educação pressupõe uma concisão concernente ao que caracteriza os heróis anteriormente apresentados.

Lukács (p. 141) dá a ideia de que o herói da maturidade viril desenvolve sua ação como um “processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa dos homens e felizes acasos”. E ele completa, na sequência, que “o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação”.

*Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, é o romance citado, por Lukács, como exemplo do herói da maturidade viril. Nesta obra, o herói passa por um processo de amadurecimento espiritual, psicológico e intelectual e consegue, por meio de uma constante busca, encontrar uma aparente harmonia entre sua interioridade e o mundo externo. Para Lukács, no entanto, sua tríade de heróis está sempre fadada a deparar-se com a destruição de suas aspirações existenciais.

Recorremos novamente à leitura de Gouveia (2011, p. 105), acerca da obra lukacsiana, e consideramos adequado o que ele afirma sobre o herói da maturidade viril:

O herói da maturidade viril é aquele que procura equilibrar pensamento e ação. Ele procura aprender com a realidade, para poder intervir nela. Ele tem ideais autênticos [...], faz certas concessões à realidade, mas jamais abdica de seus projetos, ou seja, não se corrompe. O que ele mais planeja é compreender a situação em que vive para encontrar o momento de tentar realizar seus ideais.

Esta definição traça o perfil desse herói de modo sintético e elucidativo, e reforça nossa compreensão acerca desse tipo de herói. Assim, podemos, a partir dela, afirmar que: se o herói do idealismo abstrato está isento de grandes reflexões, o que denota uma fuga à interiorização e um maior vínculo com a exterioridade, o herói do romantismo da desilusão vivencia o mundo interior efetivamente; já o herói da

maturidade viril, por sua vez, embora não esteja isento da degradação do mundo, consegue equilibrar, no enredo, o modo de agir destes e, por meio da busca e descoberta processual, pode apoiar-se, no dizer de Lukács (p. 142), na crença da “possibilidade de destinos e configurações de vidas comuns” e suas vivências resultam numa “experiência compreensiva”.

Reportamo-nos, neste sentido, aos contos de Clarice Lispector e Antônio Callado de modo a relacioná-los à proposta de Lukács, que constitui nossa base teórica. Consideramos pertinente, a propósito, pensar se seria viável desenvolver uma análise literária desses contos à luz da concepção lukacsiana, uma vez que ele se remete a personagens especificamente romanescas.

Partimos do pressuposto de que, embora a teoria de Lukács se remeta ao gênero romance, ele propôs uma tipologia da personagem que, mantendo os devidos cuidados, pode ser aplicável, sim, ao estudo da personagem em textos do gênero conto.

Dois aspectos são determinantes para que nosso estudo privilegie a concepção de Lukács sobre a personagem. O primeiro consiste no fato de que, se excluirmos de nossa análise a concepção lukacsiana sobre a personagem, porque nosso *corpus* é constituído por textos do gênero conto, estaremos pressupondo que o conto é um gênero de estatuto definitivo, ou seja, ele teria finalmente sido delimitado, explicado em sua estrutura, conceituado em seus pormenores, pelos muitos estudiosos que sobre ele discorreram, mas, em verdade, isto ainda não ocorreu.

Nos estudos que discorrem sobre o gênero conto, numa tentativa de teorização, podemos perceber alguns traços comuns que, por vezes, não são elucidativos – poucos deles conseguem apresentar de modo mais aprofundado, e com visões inovadoras, definições<sup>9</sup> sobre esse gênero.

O segundo, instiga-nos a indagar sobre o que é a personagem do conto e a do romance. É possível afirmar a existência de diferenças ontológicas entre elas? Partimos da ideia de que, essencialmente, independente do gênero em que elas estão inseridas, não há possibilidade de uma delimitação precisa quanto às diferenças entre essas personagens, uma vez que, pelo que apreendemos de Lukács, cuja preocupação se centra em aspectos formais, em *A teoria do romance* a personagem se caracteriza como um reflexo de uma realidade empírica, independente do gênero. Sua teoria é aplicável, portanto, mantendo as devidas relativizações, aos contos sobre os quais discorreremos –

---

<sup>9</sup> Dentre os autores que desenvolvem discussões sobre o assunto, merecem destaque as propostas de Edgar Allan Poe, Júlio Cortázar, Massaud Moisés, Nádia Batella Gotlib e Ricardo Piglia.

comprovamos isto em nosso capítulo de análise.

Nos contos *Ruído de passos* e *Mas vai chover*, deparamo-nos com heroínas detentoras de algumas peculiaridades. Ambas vivenciam uma predisposição erótica concebida por elas de modo distinto: a protagonista do primeiro conto não aceita sua condição e busca solucioná-la com auxílio médico; a segunda isenta-se de qualquer conflito à medida que vivencia efetivamente seu desejo erótico, embora sofra as consequências de sua entrega a este desejo que a torna, ante a sociedade moralista em que está inserida, uma espécie de transgressora.

Na linha da concepção lukacsiana, Gouveia (2011, p. 105) aponta-nos para o fato de que “no século vinte [...] surgiram muitos heróis problemáticos (sempre em conflitos, com graus variados, com a realidade objetiva), mas sem qualquer projeto significativo”. Se pensarmos as protagonistas dos contos em discussão, nesta perspectiva, ambas são dotadas de uma meta, mas esta meta consiste na aparente insignificância a que Gouveia alude.

Em *Ruído de passos* e *Mas vai chover* Clarice Lispector constrói heroínas, salvo algumas relativizações, que trazem, respectivamente, características atinentes à maturidade viril (educação) e ao idealismo abstrato.

No primeiro conto, a personagem Cândida Raposo percebe-se como alguém que não coaduna com o estereótipo imposto socialmente à mulher velha, pois ela percebe em si desejo sexual e sente necessidade de concretizá-lo. No segundo, a personagem Maria Angélica depara-se com a possibilidade de vivenciar um caso amoroso com um homem mais jovem mesmo que, para isto, ela tenha que ceder à exploração financeira impetrada por este, e suportar o preconceito social decorrente da notória diferença de idade existente entre eles.

No caso de Cândida Raposo, percebemos traços do herói da maturidade viril (educação) à medida que a busca de efetivação do seu objetivo centra-se numa tentativa de equilibrar as ponderações típicas do herói do romantismo da desilusão e do herói do idealismo abstrato. Ela tende, em sua busca por equilíbrio, a lidar compreensivamente diante dos conflitos que podem expandir sua alma.

Maria Angélica, por sua vez, para vivenciar seu relacionamento amoroso, parece alienar-se, despreza as censuras advindas do seu meio social, não reflete criticamente sobre o caos financeiro a que seu objeto amoroso a conduz. Para ela, estar vinculada ao amante a torna incapaz de pensar sobre si mesma. Esquecer-se do mundo parece-lhe melhor para que, assim, ao dar vazão ao seu princípio de prazer, ela não se sinta tolhida

por seu princípio de realidade.

Maria Angélica traz em si, desse modo, caracteres que nos possibilitam uma análise por um viés do idealismo abstrato. Sua primeira natureza – a interioridade – entra em conflito com a segunda natureza – a exterioridade – à medida que busca efetivar seu desejo. Ela, no entanto, depara-se com inúmeros entraves: a idade avançada, a coerção social que incide sobre o sujeito feminino com vistas a considerá-lo inferior em relação ao sujeito masculino, as concepções religiosas que apregoam punições para quem foge do que é estipulado por seus preceitos, dentre outros.

Para que Maria Angélica atinja seus objetivos, parece imprescindível adequar-se ao sistema de compra e venda próprio do capitalismo. As adversidades que ela encontra, quando decide, mediada pelo desejo sexual, “apropriar-se” do homem que pode satisfazer suas vicissitudes eróticas, parecem ser dissolvidas por ela ser detentora do poder de compra do seu objeto afetivo.

Antônio Callado, por sua vez, apresenta-nos em *Dona Castorina de Paissandu* uma protagonista caracterizada por traços que poderiam ser compreendidos, também, por um viés do idealismo abstrato. Sua ideia fixa de não sair da casa paterna, sua inaceitação ante a possibilidade de mudança e sua obstinação a conduzem à loucura. O narrador a apresenta em dois planos, mas em ambos essa personagem está envolta, em sua psicologia doentia, de inúmeros conflitos: além da loucura, da solidão e da velhice, ela vivencia um profundo esvaziamento da alma. Dona Castorina não comporta senão lembranças que ampliam sua angústia no mundo demoníaco em que ela vive e que, por sua inadequação, a impele à desilusão e, conseqüentemente, à morte.

Essas personagens são singularizadas, como já apontamos, pela velhice. Desse modo, traçamos, a seguir, algumas linhas de pensamento que nos possibilitam apreender o modo como o Ocidente concebe a mulher velha.

## 2.2 – A PERSONAGEM SINGULARIZADA PELA VELHICE

A propósito da velhice, o jurista latino Cícero desenvolveu uma das mais notáveis discussões sobre o tema em sua obra *Saber envelhecer*. Para ele, a velhice não deve ser considerada como um período infeliz e detestável da existência, de modo que, com a intenção de combater os motivos que levam o indivíduo a considerar deplorável tal idade, ele aponta quais são estes motivos e refuta-os em seguida.

Nesta perspectiva, Cícero (2013, p. 18) diz que vê “quatro razões possíveis para

acharem a velhice detestável”, uma vez que: “1) Ela nos afastaria da vida ativa. 2) Ela enfraqueceria nosso corpo. 3) Ela nos privaria dos melhores prazeres. 4) Ela nos aproximaria da morte”.

Esta visão depreciativa da velhice, embora Cícero a tenha refutado em sua obra com pertinentes argumentos, tem sido preponderante no Ocidente. E isto nos impele à ideia de que: se a velhice tem sido amplamente apreendida sob um ângulo de visão pouco amistoso, se pensarmos especificamente a condição da velhice na mulher isto se torna mais complexo.

Podemos perceber que à mulher é imposta, e um breve passeio pela história comprova isto, uma aparente condição de subserviência e inferioridade em relação ao homem. Para compreender como se constrói tal concepção, recorremos à discussão proposta por Jean Delumeau (1989, p. 310) que, ao discorrer sobre as representações do medo no Ocidente, aponta para a representação da mulher no início da Idade Moderna com a seguinte assertiva: “Do mesmo modo que o judeu, a mulher foi então identificada como um perigoso agente de Satã; e não apenas por homens de Igreja, mas igualmente por juízes leigos”.

Com isto, a mulher parece ser compreendida à luz de uma concepção no mínimo contraditória, uma vez que, segundo Delumeau, as artes, a vida cortesã e a teologia protestante pareciam direcionar-se, no início da Idade Moderna, para uma suposta revalorização da mulher.

Delumeau (1989, p. 310) aponta, desta feita, para o fato de que: “A atitude masculina em relação ao “segundo sexo” sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade”. Esses sentimentos opostos teriam sido propagados rigorosamente pelo judaísmo e pelo classicismo grego. E a exaltação da mulher, que o homem na Idade Moderna teria retomado, deveria ser considerada, segundo Delumeau, pela ideia de que esta visão foi “contrabalançada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo, particularmente nas sociedades de estruturas patriarcais”.

Este medo foi, nesta perspectiva, o responsável pela construção do viés depreciativo com que a mulher tem sido vista ao longo da história. Assim, Delumeau realiza uma explanação que apresenta as raízes da contundente, e também ambígua, hostilidade com que o homem abordou a mulher, e chega a um ponto que muito nos interessa: a representação da mulher velha.

Segundo Delumeau (1989, p. 347):

Frequentemente a mulher velha e feia é apresentada como a encarnação do vício e a aliada privilegiada de Satã. Na época da Renascença ela desperta verdadeiro medo. De modo que um tema literário e iconográfico que era apenas fugidio na Idade Média torna-se um invasor no começo da Idade Moderna, sob as influências conjugadas da Antiguidade mais bem conhecida, das obras de Bocaccio e de *A celestina* de Fernando de Rojas (1499).

Ao fazer esta consideração, Delumeau assinala que, se a figura feminina era considerada sob um viés por vezes depreciativo, à mulher velha esta depreciação tornou-se mais evidente. Ele considera, ainda, que na Renascença e no Barroco alguns autores apresentavam a mulher velha sob um ângulo de visão totalmente pejorativo e, não raro, ela era figurada como personificação da morte e causadora de outras maledicências. Ele aponta, também, para o fato de que, tendo em vista que a beleza feminina estava em processo de redescoberta, na Idade Moderna não é possível vislumbrar de modo positivo a velhice, uma vez que esta passou a simbolizar a decrepitude e o fim da vida.

Conforme a concepção neoplatônica que considerava a beleza e a bondade como termos equivalentes, à mulher velha restava ser vista como um ser maligno, pois o corpo desta figurava como a reiteração da finitude humana. Delumeau (1989, p. 348), ao tecer comentários sobre a representação da mulher velha na iconografia desse período, cita as recorrentes simbologias a que os autores acorrem ao tratar dessa figura feminina: “Em geral esta simboliza, segundo as necessidades, o inverno, a esterilidade, a fome, a quaresma, a inveja [...], a alcoviteira e, naturalmente, a feiticeira”.

A propósito de estudos iconográficos em que a mulher velha é representada à luz desse olhar notadamente negativo, Joel Rosa de Almeida (2004) relaciona a personagem velha do conto *A partida do trem*, numa das análises que realiza sobre as personagens velhas de *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, à pintura *O tempo, As velhas*, de Francisco de Goya y Lucientes.

Sobre esta pintura, Almeida (2004, p. 119 – 120) afirma que:

Trata-se do retrato de duas velhas encarquilhadas que, duvidosas, refletem-se no espelho. A pintura remonta a dicotomia da beleza perdida na velhice, ainda que haja uma tentativa vã de recuperá-la através do excesso de joias, adereços e roupas em ambas as figuras, a possível patroa e sua empregada. O efeito aterrador é provocado por essa excessividade grotesca da aparência externa que não se coaduna com o corpo, não se verifica uma incorporação equilibrada de vestes e adereços aos corpos das velhas. [...] Por apresentar no cabelo a famosa



flecha de diamantes usada pela rainha María Luisa, a velha dama proeminente à direita pode ter sido o alvo da sátira do pintor, que já nessa época não temia represálias, uma vez que a nobre decaía no gosto popular por também ser responsabilizada pelos desastres da invasão napoleônica na Espanha, tão magnificamente representada em outros quadros do próprio Goya.

Percebemos, na pintura de Goya, que as personagens retratadas trazem em si o desejo de, por meio de adereços indicativos da vaidade nelas ainda latente, tentar ocultar a decrepitude do corpo resultante da velhice. Essa imagem, produzida no início do século XIX, endossa a concepção pejorativa com que a mulher velha foi retratada, na linha do que Delumeau aponta.

Retomando o assunto, consideramos pertinente mencionar o ensaio *A velhice*, de Simone de Beauvoir (1990), publicado na década de 1970. Escrito em duas partes, este apresenta reflexões com implicações políticas, filosóficas e sociais sobre a velhice. Nele, Beauvoir analisa como tem sido concebida, historicamente, a condição do indivíduo velho desde as sociedades primitivas até sociedade moderna.

A velhice, de acordo com Beauvoir (1990, p. 15), é “um fenômeno biológico: o organismo do homem idoso apresenta certas singularidades”. E acarreta, também, “consequências psicológicas: certos comportamentos são considerados, com razão, como característicos da idade avançada”.

A sociedade moderna, na concepção de Beauvoir, está cada vez mais imersa em percepções utilitaristas que não consideram o indivíduo em sua condição humana, antes o exploram por toda a vida e, em sua velhice, o relegam ao abandono. Para Beauvoir (1990, p. 468), a sociedade está “longe de oferecer ao velho um recurso contra seu destino biológico assegurando-lhe um futuro póstumo, a sociedade de hoje o rechaça, ainda vivo para um passado ultrapassado”.

Desse modo, segundo Beauvoir (1990, p. 10): “Os velhos que não constituem qualquer força econômica não têm meios de fazer valer seus direitos”. Isto ocorre, para ela, porque “o interesse dos exploradores é o de quebrar a solidariedade entre os trabalhadores e os improdutivos, de maneira que estes últimos não sejam defendidos por ninguém”.

Isto se acentua em países capitalistas que, como afirma Beauvoir (1990, p. 277), “levam em consideração quase que exclusivamente o interesse da economia, isto é, do capital, e não o das pessoas”. Neste sentido, os velhos tendem a ser excluídos “cedo do mercado de trabalho” e “os aposentados constituem uma carga que as sociedades

baseadas no lucro assumem mesquinamente”. Essa autora enfatiza, ainda, que “democracias burguesas, quando retiram dos indivíduos a possibilidade de trabalhar, condenam a maioria deles à miséria”.

O ideal seria, desse modo, que o indivíduo tivesse assegurados direitos e condições dignas de trabalho e existência em todas as idades. Assim, o indivíduo poderia estar livre da degradação proporcionada pela exploração do trabalho e, no fim da vida, poderia viver com dignidade.

Como isto não ocorre tendo em vista o capitalismo crescente e a inércia, e pouca praticidade, da cultura Ocidental em relação ao assunto, Beauvoir propõe que se faz necessário pensar a condição do indivíduo em sua velhice de modo imperativo, porque a não aplicabilidade de políticas que lhe assegurem direitos, e a solidão resultante de sua suposta inutilidade, uma vez que ele pode deixar de representar mão-de-obra, podem desumanizá-lo e isto representa, afirma Beauvoir (1990, p. 664), “o fracasso de toda a nossa civilização”.

Nesta perspectiva, Beauvoir (1990, p. 664) assinala: “É o homem inteiro que é preciso refazer, se quisermos que a condição do velho seja aceitável. Um homem não deveria chegar ao fim da vida com as mãos vazias, e solitário”.

A velhice para a mulher, na concepção de Beauvoir (1990, p. 152), traz, por sua vez, implicações específicas. A este respeito, ela afirma: “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade”. E ela completa que a mulher, por este ângulo, que endossa a perspectiva de Delumeau, “torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo; do mesmo modo que para certos primitivos, ao cair fora da condição humana, a mulher assume um caráter sobrenatural: é uma mágica, uma feiticeira com poderes sobrenaturais”.

No Brasil, Ecléa Bosi (1998, p. 77), que coaduna com esta afirmação de Beauvoir, e discute a velhice sob um viés memorialístico, afirma: “Além de ser um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social. Tem um estatuto contingente, pois cada sociedade vive de forma diferente o declínio biológico do homem. A sociedade industrial é maléfica para a velhice”.

Isto se dá, segundo Bosi, porque, numa sociedade mercadológica em que o indivíduo tem valor por aquilo que é capaz de produzir, ao velho restaria a condição de presumível inatividade. Para Bosi (1998, p. 78): “Quando se vive o primado da

mercadoria sobre o homem, a idade engendra desvalorização. A racionalização, que exige cadências cada vez mais rápidas, elimina das indústrias os velhos operários”.

Bosi (1998, p. 79) defende a tese de que: “O velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo homem”. Para defender sua afirmação, ela argumenta: “A degradação senil começa prematuramente com a degradação da pessoa que trabalha”.

Desse modo, se ao homem recai uma degradação por meio da exploração do seu trabalho, à mulher, ante a misoginia com que esta tem sido tratada ao longo da história, cabe uma dupla condição de degradação: 1) a própria exploração do trabalho que a conduz, na linha do que defende Bosi, à velhice prematura; e 2) a luta para que este trabalho seja, de fato, valorizado do ponto de vista salarial, porque, não raro, algumas mulheres têm jornada de trabalho igual, ou superior, a dos homens, mas ainda precisam lutar para que seus salários não sejam inferiores aos deles.

Podemos afirmar que a mulher velha sente-se, desse modo, um indivíduo diminuído a quem, além da velhice advinda do excesso de exploração do trabalho, cabe lutar, também, para ter reconhecidos os direitos que sua condição de mulher suscita.

Em estudo sobre o corpo e a decrepitude vivenciada pelo indivíduo em decorrência da velhice, Andrea Moraes (2001, p. 428) aponta para a complexa construção das relações sociais que são desenvolvidas, dentre outros aspectos, pela “atribuição de *status*” de acordo com “a idade cronológica” dos indivíduos. Dessa forma, Moraes faz a seguinte consideração (2001, p. 428): “O curso da vida estaria marcado por passagens rituais de uma etapa para outra, e cada uma comportaria expectativas e papéis sociais apropriados aos indivíduos nelas inseridos”.

Embora Moraes (2001, p. 429) aponte para as “formas de manipulação da apresentação da idade”, surgidos “na passagem do século XX para o XXI”, que dariam maior autonomia ao indivíduo, e que lhe possibilitariam driblar a concepção anteriormente apontada sobre o *status* proporcionado pela idade, sabemos que essas formas de manipulação não estão ao alcance da maior parte das pessoas – as diferenças de classes tornam-se determinantes para a efetivação desta autonomia.

Dentre as discussões que têm surgido em torno da velhice no Brasil, segundo Moraes, tem sido relevante o tema das diferenças de gênero. Sabemos que a experiência da velhice não é vivenciada da mesma forma quando se trata da mulher velha – Beauvoir e Bosi endossam esta assertiva.

Moraes (2001, p. 439) faz observações que consistem em apresentar as mudanças ocorridas no comportamento da mulher velha, mudanças estas que estão vinculadas à ideia de que: “Há sempre uma disputa acerca dos valores e sentidos sobre o corpo e seu uso, em que estão em jogo classificações sociais, posições de prestígio e a produção de acusações”. O corpo velho – e o da mulher, por vezes, tem sido o principal alvo –, para Moraes, “é atravessado por esse jogo de classificações e posições de *status*. A mídia, a medicina, as políticas públicas são arenas de configuração dos corpos”.

A mulher – cuja imagem é construída por discursos, na maioria das vezes, subjugadores de sua condição – quando velha está ainda mais propensa a sofrer cerceamentos em decorrência de regras sociais que estipulam comportamentos estereotipados.

A partir dessas considerações, julgamos pertinente refletir sobre o modo como a velhice da mulher tem sido discutida na literatura. Obras literárias de autoria feminina abordam, com certa frequência, a temática da velhice feminina. A este respeito, Elódia Xavier (2007, p. 85) reforça que: “É significativa a presença do tema da velhice nas narrativas de autoria feminina”. E acrescenta que se “a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude”.

Dentre as autoras brasileiras cujas obras discorrem sobre essa temática, Clarice Lispector mostra-se uma das mais proeminentes. As personagens velhas de Clarice Lispector, no dizer de Almeida (2004, p. 107), ao referir-se especificamente à personagem do conto *A procura de uma dignidade*, e que podemos relacionar também às personagens recortadas para nosso estudo, dispõem de “máscaras e disfarces” que são, “de fato, os recursos de que a velha dispõe para sobreviver”.

A velhice, como propõe Cícero (2013, p. 20), tem suas qualidades: “Não são nem a força, nem a agilidade física, nem a rapidez que autorizam as grandes façanhas; são outras qualidades, como a sabedoria, a clarividência, o discernimento”. Tais qualidades, para ele, são totalmente possíveis à velhice.

No entanto, se pensarmos a perspectiva com que Cícero disserta sobre esse tema, e considerarmos o ângulo de visão de Delumeau, Beauvoir, Bosi, Moraes e Xavier a velhice não foi assimilada, no Ocidente, por um viés amistoso como o jurista romano nos apresenta no trecho acima. Ao contrário, percebemos que, embora debates coloquem em pauta o assunto, e busquem repensar a condição do indivíduo velho, ainda

não é possível perceber a erradicação de problemas sociais que o acometem em diversos países ocidentais.

Quanto à mulher, a velhice torna-se mais problemática, pelas razões já apontadas. A literatura brasileira tem retomado esse assunto com recorrência e tem dado abertura para que, dessa maneira, seja possível refletir a partir de que pressupostos são construídas as personagens femininas, singularizadas pela velhice, nas obras literárias que as apresentam em variados contextos.

Dentre estas obras, a de Clarice Lispector apresenta uma das que mais recorreram ao assunto. Inúmeras personagens femininas velhas, sejam secundárias ou protagonistas, como já dissemos antes, irrompem na contística dessa autora. Observamos, portanto, através dos contos que constituem nosso *corpus*, que aspectos são utilizados por essa autora para a concepção de suas personagens femininas velhas.

Antônio Callado retrata a personagem velha com pouca recorrência em sua contística – consideremos, porém, sua pouca incursão pelo gênero conto. Como protagonistas, localizamos apenas duas: ele escreveu um dos contos que recria *Missa do galo*, de Machado de Assis, na obra *Missa do galo: variações sobre um mesmo tema* (seu conto foi intitulado *Lembranças de Dona Inácia*), e *Dona Castorina de Paissandu*.

### 2.3 – SOBRE PERSONAGENS VELHAS NA CONTÍSTICA DE CLARICE LISPECTOR

Na contística de Clarice Lispector personagens femininas singularizadas pela velhice são recorrentes. Em seus seis livros de contos<sup>10</sup>, podemos localizar uma quantidade significativa de personagens velhas protagonistas ou, quando não protagonistas, que assumem comportamentos relevantes para a enredística de algumas narrativas.

Analisamos dessa autora dois contos que apresentam personagens velhas como protagonistas. Neste caso, nós nos indagamos sobre que aspectos comportamentais as personagens dos textos que constituem nosso *corpus* apresentam, em relação às demais personagens velhas que surgem em sua contística. Queremos observar se elas são detentoras de caracteres que as aproximam entre si, ou se entre elas há perceptíveis

---

<sup>10</sup> Com exceção de *A bela e a fera*, livro publicado postumamente, em 1979, remetemo-nos apenas aos livros publicados sob supervisão da própria autora.

distanciamentos. Se há aproximações, como elas se estabelecem? Se há distanciamentos, como eles se configuram?

Observamos, assim, nos livros de contos de Clarice Lispector quais deles trazem personagens femininas velhas na condição de protagonistas e, a partir disso, conseguimos tirar algumas conclusões.

A seguir, pela ordem em que foram publicados, apresentamos os títulos dos livros de contos dessa autora e os textos em que podemos verificar a presença dessas personagens:

|  |   |
|--|---|
| <i>Laços de família</i> (1960)         | <i>Feliz aniversário</i><br><i>Os laços de família</i><br><i>Mistério em São Cristóvão</i>            |
| <i>A legião estrangeira</i> (1964)     | <i>Viagem a Petrópolis</i>  |
| <i>Felicidade clandestina</i> (1971)   | <i>O grande passeio</i>   |
| <i>Onde estivestes de noite</i> (1974) | <i>A procura de uma dignidade</i><br><i>A partida do trem</i><br><i>As manigancas de Dona Frozina</i> |
| <i>A via crucis do corpo</i> (1974)    | <i>Ruído de passos</i><br><i>Mas vai chover</i>   |
| <i>A bela e a fera</i> (1979)          | <i>Não há ocorrência</i>  |

Três dessas personagens aparecem em *Laços de família*: D. Anita, de *Feliz aniversário*; D. Severina, de *Os laços de família*; e a avó de *Mistério em São Cristóvão* – a personagem não é nomeada.

D. Anita vislumbra, em sua comemoração de aniversário de 89 anos, familiares hipócritas esforçarem-se para compor o cenário festivo quando, em verdade, entre eles há desconforto e hostilidades veladas. D. Severina despede-se do genro e da filha após uma temporada ao lado deles e, entre recomendações e desconfortos, ela faz, sozinha, sua viagem de volta para casa. A avó, que integra uma família moradora de São Cristóvão, parece estar em harmonia com os demais familiares e, como eles, recolhe-se para, como de hábito, dormir.

As três personagens estão em concordância com o que é atribuído à mulher velha no espaço familiar: são mulheres dotadas de experiência e que detêm, de algum

modo, a atenção e certo respeito dos familiares. Clarice Lispector, no entanto, as insere – com exceção da avó do *Mistério em São Cristóvão* – em espaços em que certo desconforto, mal-estar e disparidade em relação aos demais personagens, por algum motivo, mostram-se com nitidez.

Nos livros *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, consta a história de D. Mocinha (Margarida). No primeiro, o texto é intitulado *Viagem a Petrópolis*; no segundo, *O grande passeio*. A protagonista, Dona Mocinha, diferente das personagens apresentadas anteriormente, é uma viúva nordestina – ela é de Maranhão –, cujos filhos e demais familiares haviam morrido, e que chega ao Rio de Janeiro sob cuidados de alguém que depois a abandona. Ela vive, desse modo, da caridade de pessoas estranhas.

Enquanto as demais personagens, de algum modo, ainda dispõem da salvaguarda de algum familiar, ou demonstram lucidez para lidar com situações cotidianas, D. Mocinha não parece coadunar com o perfil destas. Ela se recorda do seu passado apenas em relances, e parece ter fugido da realidade para não ter que enfrentar de modo direto suas perdas familiares.

Em *Onde estivestes de noite*, localizamos três textos protagonizados por personagens velhas: a Sra. Jorge B. Xavier, em *A procura de uma dignidade*, Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, em *A partida do trem*, e Dona Frozina, em *As manigaças de Dona Frozina*.

As duas primeiras, como podemos supor pela quantidade de sobrenomes, são mulheres detentoras de condição socioeconômica abastada. Ambas dispõem de um *status* que pode compensar-lhes a velhice – percebida por elas como algo desagradável e inferiorizante. Elas dispõem de dinheiro, e fazem questão de mencionar direta e indiretamente esta disponibilidade, que lhes possibilita burlar a inaceitação do corpo e de sua possível decrepitude.

A Sra. Jorge B. Xavier, que já tem quase 70 anos, deseja, equivocadamente, encontrar uma sala no Maracanã em que haveria uma conferência e acaba perdendo-se no emaranhado de corredores do local. Ao retornar para casa, ela descobre, como saída para a sensação de esvaziamento e aflição em que se encontra, o desejo erótico que nela ainda é latente.

Dona Maria Rita, por sua vez, que deixa para trás a filha, e está prestes a viajar para morar com outro filho, reflete sobre a vida e a chegada da velhice. A velhice é compreendida, por ela, como uma condição abjeta, porque suscita os cuidados dos outros e, ao mesmo tempo, aproxima o indivíduo da morte.

Dona Frozina, diferentemente, tem em torno de setenta anos, ficou viúva aos vinte e nove anos e permaneceu sozinha – teve filhos, no entanto. Ela recorre à religiosidade e a uma postura discreta no modo de vestir-se, e no modo de agir, para viver. Sua condição social, diferente das personagens dos contos do mesmo livro, permitia-lhe apenas perfumar-se de *Leite de Rosas*.

Além dessas personagens, há as do livro sobre o qual discorreremos: *A via crucis do corpo*. Nele, observamos pelo menos dois momentos em que a velhice feminina é enfatizada: *Ruído de passos* e *Mas vai chover*, que constituem nosso *corpus* e, em ambos, as personagens são caracterizadas pela continuidade das pulsões eróticas apesar da idade avançada.

Pelo que podemos constatar, os dois últimos livros de Clarice Lispector, com base na discussão a que nos propomos, apontam mais efetivamente para temas como a presença do erotismo na mulher de idade avançada. Nos anteriores, no entanto, percebemos uma tendência a discutir o assunto por um viés das relações familiares. Algo que nos parece claro, nesta perspectiva, é a possibilidade de classificarmos essas personagens em dois grupos: 1) personagens cuja condição socioeconômica lhes possibilita, embora com suas propensões ao esvaziamento e ao conflito interno, sublimar, de certo modo, a sensação de que a velhice representa algo lastimável; 2) personagens – em menor quantidade – cuja condição socioeconômica conduz para subterfúgios, como a religiosidade, ou para o desamparo que culmina com o encontro fatal com a morte.

O que reúne todas elas, no entanto, é a sensação de que algo se perdeu – supomos que foi a juventude – e, como resultado disto, há uma busca por uma “saída”, por um subterfúgio que lhes possibilite suportar o esvaziamento vivido. Elas recorrem a uma viagem, à efetivação do desejo erótico, à religião, à submissão aos ditames sociais que determinam o comportamento da mulher de idade avançada no espaço familiar ou, até mesmo, à insubmissão a estes ditames, que resultam em punição e sofrimento para algumas delas. Ressaltamos, também, que a maioria delas deparam-se com a necessidade de transportar-se, deslocar-se de alguma forma. Carro, táxi e trem são mencionados com recorrência, e parecem remeter à necessidade de mudança, de passagem, de fuga.

Desse modo, como afirmamos anteriormente, a obra de Clarice Lispector apresenta, dentre os tipos femininos que ela desenvolve, personagens velhas emblemáticas. Ela talvez tenha sido uma das escritoras que, neste gênero, mais atentou



para a condição da mulher de idade avançada no país, e um passeio por sua obra, como o fizemos acima, comprova nossa observação.

## 2.4 – SOBRE PERSONAGENS VELHAS NA CONTÍSTICA DE ANTÔNIO CALLADO

Como a produção de contos de Antônio Callado, como dissemos, é pouco extensa em comparação com a de Clarice Lispector, e como queríamos localizar as personagens femininas velhas em sua contística para desenvolver uma possível tipologização, ressaltamos que, além de *Dona Castorina de Paissandu*, encontramos outro exemplar desse tipo de personagem no conto *Lembranças de Dona Inácia*.

Osman Lins teve a iniciativa de, em 1977, a partir do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, convidar autores brasileiros para que fossem desenvolvidas releituras deste texto machadiano. Foram convidados: Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Julieta de Godoy Ladeira e Antônio Callado.

Dentre os textos, uma das contribuições mais notáveis foi a de Antônio Callado. Ele retomou o enredo do conto machadiano a partir da visão da personagem Dona Inácia que, no conto original, é apenas uma personagem secundária que, enquanto se dá o diálogo repleto de insinuações entre sua filha Conceição e o narrador-personagem – Nogueira –, se encontra no quarto prestes a dormir.

Antônio Callado elabora uma narrativa em que observamos a recorrência, já prenunciada no título que evoca, também, a protagonista, de lembranças que essa personagem de idade avançada retoma por meio de *flashbacks*. Informações de sua vida social, de sua vida conjugal, de pessoas que povoaram seu passado surgem, às vezes com certa imprecisão, em seus pensamentos.

Além de recriar esse conto, Antônio Callado retoma outra personagem significativa de Machado de Assis – Capitu –, e a apresenta como uma mulher bondosa e diligente, embora astuta. Conceição diz, a seu respeito, que ela é uma exímia conhecedora dos homens.

O narrador heterodiegético, por meio das recordações de Dona Inácia, apresenta uma construção narrativa em que o discurso indireto livre é utilizado com frequência. Enquanto perscruta, com ouvido afiado, o que a filha faz na sala àquelas horas, sozinha com o hóspede, Dona Inácia relembra, também, sua vida com seu marido Veiga, um

joalheiro sempre fiel e cordato. Ela tece, ainda, comentários ácidos contra seu genro Menezes, que deixa sua filha Conceição sozinha em plena noite de natal, e sobre a sociedade em que está inserida.

Assim como em *Dona Castorina de Paissandu* o passado e o presente estão interligados, no conto *Lembranças de Dona Inácia* isto também ocorre, embora em menor intensidade. Além de ambas serem evocadas já no título das obras que protagonizam, essas personagens são psicologicamente densas. Por meio delas, portanto, podemos tentar compreender a que aspectos composicionais Antônio Callado recorre ao criá-las: 1) a personagem velha desse autor é vinculada profundamente ao passado e sobre ele ruma, como se não conseguisse dele libertar-se; 2) as lembranças de ambas trazem sempre um componente familiar, pois elas buscam preservar, de algum modo, mesmo que inconscientemente, seus valores familiares; 3) elas diferem quanto ao modo como lidam com a realidade em que estão imersas: Dona Castorina manipula, rebela-se, enlouquece, é autoritária; Dona Inácia mantém as aparências apesar de, embora veladamente, tecer críticas contra seu genro, que mantém um caso extraconjugal, e lamentar o fato de que Veiga, ao morrer, a deixa sem grandes posses.

Embora em sua contística Antônio Callado tenha desenvolvido poucos textos vinculados à nossa discussão, esses dois textos do autor poderiam dimensionar os aspectos composicionais da personagem velha por ele desenvolvida. Desse modo, encerramos nossas considerações e ampliamos a discussão sobre *Dona Castorina de Paissandu* em nosso capítulo de análise.

### 3 – ANÁLISE DOS CONTOS *RUÍDO DE PASSOS*, *MAS VAI CHOVER* E *DONA CASTORINA DE PAISSANDU*

Pelo formato de alguns textos, ou desenvolvimento de certos temas, *A via crucis do corpo* não teve a mesma aceitação que demais obras da autora em relação à crítica. No entanto, esse livro tem sido considerado, em algumas abordagens, como relevante pela discussão sobre o comportamento da mulher que, em certos contextos, ainda é submetida a cerceamentos impostos por visões conservadoras.

Em *Ruído de passos*<sup>11</sup>, conto mais curto do livro, Clarice Lispector nos apresenta um narrador heterodiegético onisciente neutro que inicia o enredo com a apresentação da personagem feminina que o protagoniza. O narrador adianta, já na primeira linha do texto, a idade avançada da personagem, como percebemos na passagem (p. 55): “Tinha oitenta e um anos de idade. Chamavam-na dona Cândida Raposo”.

Julgamos que a urgência em expor sua idade figura como uma advertência ao leitor – a idade da personagem parece algo absurdo frente ao que o narrador apresenta na sequência narrativa. O que pode ser surpreendente para o leitor, por este ângulo de visão, surge no terceiro parágrafo do texto (p. 55): “Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava”.

O narrador, sutilmente irônico em sua narrativa “manchetada”, parece compartilhar do estranhamento que o “desejo de prazer” existente nessa mulher de oitenta e um anos poderá causar no leitor. Ela mesma, ao perceber seu desejo sexual, o compreende como algo embaraçoso, e busca mecanismos para libertar-se dele. Este suposto estranhamento é indicativo de que há uma padronização comportamental, estipulada socialmente, a que uma mulher que alcança uma idade considerada avançada teria que obedecer.

Em conformidade com esta visão, qualquer indivíduo que foge à regra tende a ser visto como transgressor e, conseqüentemente, pode sofrer cerceamentos e punições. Sentir-se envergonhada por dispor de desejo sexual, a ponto de tentar “saná-lo”, aponta-nos para o quanto a personagem em pauta assume uma atitude que endossa, paradoxalmente, a força repressora dessas padronizações.

Essa personagem, que se chama dona Cândida Raposo, traz no nome – o narrador a apresenta com o vocábulo “dona”, pronome de tratamento indicativo de uma

---

<sup>11</sup> Apontaremos, a partir daqui, apenas o número da página dos contos que constituem nosso *corpus*.

idade que suscita tratamento condecoroso – certa ambiguidade, e pode delinear muito do seu comportamento.

O adjetivo *cândido* significa (LUFT, p. 141) o que é “alvo; imaculado” e, também, o que é “puro; inocente; singelo”. Cândida traz no nome certa inocência perceptível no modo como ela concebe sua predisposição erótica. Ela age ingenuamente quando não é capaz de entender seu próprio corpo, e suas vicissitudes, a ponto de pedir ajuda médica para melhor compreender-se. Por outro lado, percebemos o tom irônico alusivo a esse nome, porque ser puro e imaculado, do ponto de vista de concepções religiosas, e do universo patriarcal falso moralista que se mostra como a base da família tradicional, se opõe ao comportamento “erotizado” que essa personagem evidencia.

Além disso, Cândida traz, como continuidade da presença do marido já falecido, o sobrenome dele. O vocábulo (LUFT, p. 557) “Raposo” remete-nos ao nome de um “mamífero carnívoro, parecido com o cão, de cauda reta e peluda”. Pode significar também, figurativamente, “pessoa astuta”. Consideramos que, mesmo após a morte, a presença/ausência do marido se mostra efetivamente na vida da esposa viúva – o ruído de passos evocado no título reporta-nos a isto.

Cândida traz em si, também, além da presença/ausência do marido, o sobrenome deste atendendo a uma convenção social. Inferimos que ele, nas camadas profundas do texto, ronda, com passos meticulosos, vigilantes, especuladores, como o faria um animal astuto como a raposa, em busca de alimento, a mente e o corpo de Cândida.

O nome do marido dessa heroína – Antenor – significa<sup>12</sup> “adversário e indica uma pessoa que lidera naturalmente as outras”. A partícula *ant-* do vocábulo, que representa negação, antagonismo, pode indicar o poder exercido pelo marido dessa personagem feminina impregnada, consciente e inconscientemente, de sua presença.

Apesar disso, o narrador dá-nos a conhecer que um dos predicativos de dona Cândida Raposo é ser dotada de uma “vertigem de viver”, ou seja, viver é algo tão profundo que o sentir-se viva a conduz a uma espécie de estremecimento, perturbação, estonteamento. Sobretudo quando ela está em contato maior com a natureza, como quando ela vai para a fazenda, essa sensação se acentua. Para dona Cândida Raposo, deparar-se com “a altitude, o verde das árvores, a chuva” torna-a vulnerável: sua “vertigem de viver” se amplia consideravelmente.

---

<sup>12</sup> *DICIONÁRIO de nomes próprios*. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>. Acesso em: 20 de dez. de 2015. Sempre que nos remetemos ao significado do nome das personagens referimo-nos a este site.

Somos informados pelo narrador, também, de que ela fora “linda na juventude” e que, ao escutar composições de Franz Liszt<sup>13</sup>, compositor húngaro dedicado especialmente ao piano, e proeminente representante do Romantismo (sobretudo porque sua vida conflituosa coadunava bem com os ideais românticos de suas composições), ela sente arrepios. Até ao sentir o perfume de uma rosa ela se sente extasiada.

Desse modo, Cândida é uma mulher que, em detrimento da idade, tem predisposição à percepção do mundo e suas representações por ser demasiadamente sensível. Sua excitação sexual e sua “vertigem de viver” tornam-na, sobretudo para si mesma, alguém que não coaduna com o que é normativo – e isto a assusta. Cândida Raposo decide procurar um ginecologista para tentar resolver seu “problema”. Como se visse nisto um problema de saúde a ser tratado, e como se fosse possível diagnosticar e prescrever uma medicação que solucionasse sua latente predisposição ao desejo sexual, ela tem, enfim, “a grande coragem de ir a um ginecologista”.

Sem consciência do que lhe ocorre, Cândida Raposo submete-se, sempre, ao mostrar-se envergonhada, e ao abaixar a cabeça ao falar com o médico, aos ditames socioculturais atribuidores de limitações ao corpo feminino. Ela sequer parece entender que sentir desejo sexual faz parte de sua natureza de mulher, e que isto não se constitui, ou não deveria se constituir, como inadequação ou doença a ser tratada.

O diálogo que se segue reforça a sensação de desconforto da personagem por ela considerar indecente o que tem a dizer ao médico. Este, por sua vez, parece dotado de um discurso que supostamente considera natural o que Cândida Raposo, numa tentativa de reprimir suas sensações, lhe pergunta inconformada e constrangida. Ela sequer consegue nomear o que sente e prefere utilizar-se, neste caso, de um termo acessório – o vocábulo “coisa” – para explicar ao médico o que a fez procurá-lo.

Nomear sua excitação sexual parece-lhe, além de algo vexatório, uma inadequação. Seu conflito centra-se na ideia de que lhe parece absurdo aceitar que sente *frissons* e tendências eróticas, com a idade de que dispõe, quando crenças religiosas e a sociedade condenam isto.

Ao escutar do médico que o desejo sexual poderia perdurar até sua morte, Cândida Raposo remete-se a um vocábulo arraigado nos discursos religiosos do cristianismo: inferno. Para ela, que se considera velha demais para tais sensações, constatar que esse desejo pode perdurar por tempo indeterminado figura-se como uma

---

<sup>13</sup> BURROWS, John; WIFFEN, Charles. *Guia de Música Clássica*. Tradução de André Telles. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

angústia difícil de expressar: o termo inferno parece-lhe o mais apropriado para sintetizar o conflito moral que nela é despertado. Mas o médico a adverte de que assim é a vida.

O diálogo prossegue, mas ganha novos contornos: ressalte-se a cena patética que ocorre quando Cândida Raposo lamenta ao médico (p. 56): “E o que é que eu faço? ninguém me quer mais...” Isto faz o médico olhá-la com piedade. O tom irônico do narrador é ampliado e, de certo modo, torna-se cômico, quando o médico diz que não “há remédio” e ela pergunta: “E se eu pagasse?” Cândida Raposo parece estar disposta, se não fosse o médico adverti-la de sua idade avançada, a pagar para satisfazer-se sexualmente.

Isto a aproxima da personagem Maria Angélica, do conto *Mas vai chover*, que também pensa na satisfação de seu desejo sexual por meio de pagamento. A diferença entre elas é que Maria Angélica realiza a compra, enquanto Cândida Raposo, pressionada pela moral pequeno-burguesa de que faz parte, se deixa tolher pelo conselho repressor do médico.

Cândida Raposo faz outra pergunta que exige dela coragem e, por isto, ela recorre a eufemismos: “E... e se eu me arranjassem sozinha? O senhor entende o que eu quero dizer?” Ao ouvir a resposta afirmativa do médico, ela sai do consultório e o narrador apresenta-nos alguns detalhes de sua vida: a filha dela a espera no carro e seu outro filho, que fora pracinha, morrera na guerra. A este respeito, o narrador, numa frase que nos aponta o estilo inconfundível de Clarice Lispector, afirma (p. 56): “Tinha essa intolerável dor no coração: a de sobreviver a um ser adorado”.

Dá-se, então, que Cândida Raposo recorre à masturbação como subterfúgio e consegue satisfazer-se. Em seguida aos mudos “fogos de artifícios” – metáfora empregada pelo narrador para referir-se ao orgasmo experimentado pela personagem –, ela sente necessidade de chorar. De tal forma estavam impregnadas em si concepções moralistas, advindas, sobretudo, da ideologia cristã – que muitas vezes sugere a mortificação do corpo para que, por meio deste, não se obtenha a condenação eterna –, que Cândida Raposo sente vergonha pelo gesto que executa.

Essa personagem se adéqua ao que Beauvoir afirma sobre o modo como na velhice o indivíduo vivencia sua sexualidade ante a repressão que a sociedade constrói. Segundo Beauvoir (1990, p. 393): “A pessoa idosa dobra-se ao ideal convencional que lhe é proposto. Teme o escândalo, ou simplesmente o ridículo. Torna-se escrava do ‘o

que vão dizer'. Interioriza as obrigações de decência e de castidade impostas pela sociedade”.

No entanto, apesar de envergonhada, e com sentimento de culpa, impregnado nela sobretudo pelo cristianismo, Cândida decide que, dali por diante, “usaria o mesmo processo”. Embora triste, e sentindo-se desavergonhada, ela permite-se à vivência de suas pulsões até que a morte “liberte-a” de si mesma.

Castello Branco, ao discorrer sobre o erotismo na tentativa de conceituá-lo, aponta para a relação paradoxal entre erotismo e morte (Eros/Tanatos). Atrelado a estes dois componentes, ela sugere outro componente: a repressão sexual. Desse modo, Castello Branco (1984, p. 32) aponta para o fato de que “se esses três fenômenos estruturam nossos mitos cristãos sobre a origem da humanidade, é provável que eles ajudem a construir no imaginário ocidental [...] um erotismo pecador”. Neste caso, seria recorrente, por seu viés cristão, uma espécie de erotismo “de feições torturadas, envergonhadas ou declaradamente agressivas, todas elas reveladoras da poderosa repressão sexual a que somos submetidos”.

Castello Branco (1984, p. 32) conclui que: “Em outras palavras, é possível que a morte esteja definitivamente inscrita em nossa sexualidade, e que estejamos mesmo condenados a viver eternamente essa conexão Eros-morte, como fruto de nossa natureza reprimida”.

Consideramos, assim, que a personagem Cândida Raposo se adéqua a essa concepção, sobretudo se considerarmos as últimas linhas do conto, em que percebemos a presença efetiva da paradoxal relação entre Eros (representativo de pulsões de vida) e Tanatos (representativo da presença da morte), como percebemos no trecho (p. 56): “Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte. A morte”.

Ser velha e ainda dispor de impulsos eróticos, para Cândida Raposo, representa uma inadequação. Logo, esta inadequação deve, do seu ponto de vista, ser questionada e sanada. Beauvoir (1990, p. 390) diz, a propósito das atividades sexuais da velhice:

O velho muitas vezes deseja desejar, porque conserva a nostalgia de experiências insubstituíveis, porque permanece ligado ao universo erótico construído por sua juventude ou sua maturidade: é pelo desejo que ele reavivará todas as suas cores empalidecidas. E também é pelo desejo que ele viverá sua própria integridade.

Cândida Raposo, ao contrário, sente desejo, mas busca estratégias para refrear estas sensações. Por sua condição socioeconômica, ela pode criar subterfúgios para lidar melhor com seu conflito. Dispor de um espaço como a fazenda, em que ela pode passar dias, ter dinheiro para ir ao ginecologista e deslocar-se de carro sugerem que ela pertence a uma classe social privilegiada. Ela representa, por ser detentora também de preconceitos que atira contra si mesma, o discurso da sociedade coercitiva que a tolhe em sua sexualidade. Isto parece não ocorrer, por outro lado, com Maria Angélica, heroína do conto *Mas vai chover*.

Maria Angélica, cujo nome nos remete a certo teor irônico do narrador – o que indica mais um ponto de proximidade com o conto *Ruído de passos* –, é apresentada, já no primeiro parágrafo do texto, como uma mulher de sessenta anos que tem um amante excessivamente mais jovem – ele tem dezenove anos, como percebemos no trecho (p. 75): “Maria Angélica de Andrade tinha sessenta anos. E um amante, Alexandre, de dezenove anos”.

Tão ingênua quanto rica, Maria Angélica mantém financeiramente seu amante, como se, com isto, buscasse compensar a disparidade de idade existente entre eles. Em detrimento da percepção dos outros, ela é explorada pelo amante e regozija-se com a errônea ideia de que o rapaz também nutre por ela algum sentimento amoroso. Quanto à percepção das pessoas, o narrador nos adverte, já no segundo parágrafo do texto, de que (p. 75): “Todos sabiam que o menino se aproveitava da riqueza de Maria Angélica. Só Maria Angélica não suspeitava”.

Nesse conto, deparamo-nos com um narrador cujo foco narrativo é heterodiegético, assim como o narrador de *Ruído de passos*. No entanto, enquanto em *Ruído de passos* observamos a existência de um narrador onisciente neutro, em *Mas vai chover* o narrador difere por ser onisciente intruso. Isto fica nítido na passagem em que o narrador interpõe-se no enredo e questiona-se, criticamente, acerca do que deve ou não ser apresentado ao leitor (p. 77): “O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber”. Isto é reforçado pelo trecho em que o narrador se constrange em descrever os gritos de Maria Angélica na ocasião do ato sexual: “[...] oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto [...]”.

A narrativa inicia *in medias res*. Centra-se, de início, na apresentação da idade das personagens com ênfase na diferença de faixa etária existente entre a heroína e seu amante e, na sequência, retoma a história atípica do caso amoroso vivido por eles.



A respeito do teor irônico evidenciado em torno do nome da personagem, ressaltamos que o cristianismo nos dá dois exemplos de mulheres que se chamam Maria, e cujos comportamentos nos remetem à dicotomia sagrado/profano presente na simbologia deste nome. De um lado, temos Maria, a virgem mãe de Jesus Cristo que, de acordo com a crença judaico-cristã, teria concebido sem pecado; e, por outro, temos Maria, a Madalena, cujo comportamento fora reprochável, apesar de sua regeneração ocorrida após sua conversão.

Com base na tradição cristã, Maria, mãe de Jesus, traz a simbologia da pureza, da castidade, da obediência aos planos divinos e representa, desse modo, o modelo feminino a ser seguido, já que em seu corpo, sem a mácula do pecado carnal, teria ocorrido o mistério, parafraseando o texto bíblico, do verbo que se fez carne e habitou entre os homens. Enquanto Maria, a Madalena, embora seja uma prostituta regenerada pela fé, traz no nome a simbologia da mulher propensa ao pecado da carne, à impureza do corpo entregue aos desejos. Ela representa, portanto, o modelo feminino não imitável, reprochável e profano.

Maria Angélica traz, no primeiro nome, a presença ambivalente do sagrado/profano: embora resguarde um bom coração, ela age de acordo com seus impulsos e é indiferente a qualquer consideração pecaminosa que pudesse condená-la. Sua bondade é reforçada, neste caso, pelo segundo nome. Além de ser nome de uma flor, simbologia recorrente em se tratando da representação literária do sujeito feminino, Angélica se remete ao termo latino *angelicus* – relativo a anjo.

No entanto, devemos atentar para o que diz Almeida (2004, p. 107), ao referir-se a personagens velhas de Clarice Lispector. Para este autor, essas personagens dispõem de “máscaras e disfarces” que são, “de fato, os recursos de que a velha dispõe para sobreviver”.

A ambivalência do nome dessa heroína, em relação às ações que ela executa na enredística do conto, se centra em dois aspectos pontuais que nos remetem ao uso dessas “máscaras e disfarces”: por um lado, ela parece ser benevolente, ingênua, abnegada e afetuosa; por outro, ela demonstra ser, em verdade, ambiciosa, alienada, esbanjadora e passional.

Em resenha sobre a obra *A via crucis do corpo*, Pólvora (1974, p. 02), ao remeter-se ao conto *Mas vai chover*, afirma:

Clarice, descarnada demais, esquece o halo que imprime ao seu texto uma atmosfera a bem dizer purificadora; fica, então, o relato nu e cru, meramente expositivo. Ver, a propósito, *Mas vai chover* – os amores de uma senhora de 60 anos por um rapaz de 19. Clarice Lispector tem obra mais do que satisfatória e consciência aguda, para não querer imitar o estilo de Dalton Trevisan. Afinal, não é o tema que mais importa, senão o seu tratamento.

O resenhista não considerou o aparente desejo da autora de transgredir regras ao acrescentar à sua obra um livro dotado de personagens cujo comportamento, em sua maioria, destoa drasticamente do que ela já havia criado em obras anteriores. Ele também não se deu conta, por exemplo, do teor irônico com que as personagens são construídas. Pouco resta à personagem Maria Angélica senão contrariar as repressões da sociedade pouco afeita à mulher, e suas subjetivações, e transgredir regras que representavam um entrave ao seu desejo erótico.

A relação entre Maria Angélica e Alexandre começa quando ele, que trabalha numa farmácia, vai à sua casa realizar uma entrega. Ela, imediatamente, demonstra interesse sexual pelo rapaz e, a seguir, manifesta seu interesse através de gentilezas hiperbólicas como: café com “uma grossa fatia de bolo” e uma “gorjeta enorme, desproporcional”.

Se em *Ruído de passos* Cândida Raposo cogita a possibilidade de pagar para satisfazer seu desejo sexual, porém é tolhida pelo médico, que a desencoraja ao lembrá-la sua idade, em *Mas vai chover* Maria Angélica efetiva, sem qualquer resquício de culpa, o que Cândida Raposo apenas mencionou como possibilidade.

Para Maria Angélica, não importa se o prazer desejado é obtido por meio de um ou outro *souvenir*. É assim que, no segundo encontro com o rapaz, ela oferece um carro a ele em troca de sexo, como confirma o trecho em que ela, por meio de discurso direto, diz (p. 77): “Eu lhe dou um presente grande! Eu lhe dou um carro!”.

Uma peculiaridade dessa personagem, ressaltemos, é a assimilação de um comportamento considerado típico de alguns representantes do universo masculino. Há uma inversão nos papéis, por este ângulo de visão. É muito mais aceitável, para uma sociedade pautada em visões masculinistas, que o homem deseje uma mulher e, em troca da satisfação do seu desejo, pague por ela. O corpo feminino submetido, por vezes, à mera condição de objeto do desejo masculino encontra, neste caso, uma inversão. Em *Mas vai chover* é a mulher quem deseja, é a mulher quem vê no corpo

masculino um objeto que, por meio de pagamento, é possível obter. Ela paga um preço para além de quantias financeiras, no entanto.

O nome Alexandre, proveniente do grego, forma-se pela junção dos vocábulos *aléxos* (repelir, defender ou proteger) e *andros* (homem), e traz algumas acepções como: “protetor dos homens”, “defensor da humanidade” e o “que repele os inimigos”. Uma figura histórica das mais expressivas que comporta este nome é o governante Alexandre Magno, reconhecido pela alcunha “Alexandre, o Grande”, rei da Macedônia. Ele, apesar de ser jovem, foi um dos maiores conquistadores do mundo antigo.

Ao remetermo-nos ao poder de conquista que Alexandre exerce sobre Maria Angélica, parece-nos pertinente a associação com o poder de conquista do rei macedônico que, embora jovem, foi capaz de conquistar um extenso império, em pouco tempo, no mundo antigo. Além disso, seria perceptível uma ironia atrelada a seu nome se considerarmos seu significado: aquele que seria apto a “proteger”, “defender” e “repelir” homens, com sua força e abnegação, está submetido a uma condição que não condiz com o suposto poder que seu nome representaria. Ele não é capaz de repelir sequer a mulher velha que o assedia, porque atrelado a este assédio há a possibilidade de ascensão social – e ele é vulnerável a isto. Ele é incapaz, sobretudo, de defender ou proteger, simbolicamente, o homem da sua predisposição a tornar-se, numa sociedade capitalista que o exonera de sua capacidade de inteligir o mundo de modo menos alienado, objeto de uma troca comercial. O narrador diz, ironicamente, que Alexandre (p. 77) “aos vinte e sete anos ficou impotente”.

Alexandre, desse modo, é descrito como um “jovem forte, alto, de grande beleza”. Há nele, por sua condição social, o desejo de melhorar de vida. Ele exerce a função de entregador de farmácia, o que nos remete a um trabalho que representa instabilidade, risco e pouco *status*. No segundo encontro com Maria Angélica, ao ser assediado por ela, que lhe fez a proposta de ofertar-lhe um carro em troca de sexo, o narrador nos faz saber que (p. 77): “Os olhos do rapaz faiscaram de cobiça. Um carro! Era tudo o que desejava na vida”.

Segue-se a isto uma cena que denota certa comicidade. E ocorre por ocasião da primeira relação sexual protagonizada por Maria Angélica e Alexandre. O narrador, que assume o ângulo de visão da sociedade moralista que retrata, assim a descreve:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe

por ter que escrever isto! – Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta.

Ao descrever a cena, o narrador interfere, como já foi apontado, demonstrando sentimento de culpa por ser obrigado – obrigado por quem? – a dar detalhes da cena. A propósito do que é dito acerca de Alexandre, parece pertinente nos indagar sobre o porquê de Alexandre estar tão enojado. Sugerimos que ele se sente assim por estar numa aparente condição de passividade na relação, ou pela sensação de que naquele momento ele se sente mero objeto sexual nas mãos de alguém que detém um poder financeiro que o subjuga. Pode ser, também, por ele vislumbrar o corpo de Maria Angélica como um “objeto” que, por estar envelhecido, não lhe parece desejável.

Como se quisesse punir sua amante pelo sacrifício a que ela o obriga, Alexandre explora-a financeiramente da pior forma. Ela, no entanto, sente-se uma mulher bem-sucedida. Mesmo diante da advertência direta e indireta de suas criadas, e até de uma amiga, de que Alexandre a explora, ela, ingenuamente, não quer acreditar e responde, ofendida, que ele a ama.

Em certo trecho, Alexandre informa a Maria Angélica sobre sua ida, com uma moça, para uma viagem, e exige dela dinheiro para custear sua aventura. Cinco dias depois, Alexandre volta e traz um presente para Maria Angélica (p. 78): “Trouxe-lhe de presente uma goiabada-cascão. Ela foi comer e quebrou um dente. Teve que ir ao dentista para pôr um dente falso”.

Percebemos, assim, que há uma incompatibilidade entre as ações de Maria Angélica e Alexandre, e que isto causa o efeito irônico perceptível no trecho. Enquanto ela se desdobra para oferecer ao rapaz os melhores e mais caros presentes, ele retribui seu afeto com um presente notadamente barato e que, além disso, representa prejuízo para a amante: ela precisa pagar a consulta odontológica e comprar um novo dente após “usufruir” do presente ofertado por ele. A falta de reação de Maria Angélica ante o desrespeito e o cinismo de Alexandre torna a cena tragicômica: a passividade dela diante do gesto grotesco do amante é tão absurda que parece cômica, mas, ao mesmo tempo, incita à compaixão, pois ela é uma vítima de si mesma à medida que suporta as agressões do rapaz por amá-lo demais.

Manter o caso amoroso torna-se, dessa maneira, um negócio pouco rentável. Além das exigências de caráter financeiro, Alexandre não preza em nenhum aspecto por Maria Angélica. Em seu aniversário de sessenta e um anos, por exemplo, ela “ficou sozinha diante do bolo de aniversário”. Vilipendiada e, ainda por cima, desprezada,

Maria Angélica parece não querer perceber o preço alto que está a pagar para manter sua relação amorosa.

O clímax do conto se dá no momento em que Alexandre pede-lhe um milhão de cruzeiros. Ela, perplexa, e certa de que não dispõe de tal quantia, implora ao rapaz que se apiede de sua situação. Ele, como se resguardasse há tempos o que tem a lhe dizer, atira contra a amante, enfurecido, exercendo sobre ela intensa violência psicológica, o que ele realmente pensa a seu respeito (p. 78): “Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!”

A mulher, neste caso, volta a ser alvo do olhar masculino que a subjuga, desta feita por meio da pior das agressões: ele a atinge profundamente quando expõe sua verdadeira percepção sobre ela. O desejo sexual que ela trazia em si era, para Alexandre, por ela ser velha, uma “sem-vergonhice” e, para tolerá-la, ele exigia um pagamento exorbitante. Desta feita, ela se dá conta de que não dispõe de tal quantia e, neste momento, descobre que sem dinheiro sua velhice, finalmente, vem à tona e a impede de executar aquilo que deseja.

Ao ser chamada de velha, comparada a uma porca, xingada de vagabunda, Maria Angélica vê sua dignidade ser destruída completamente. A ela caberia alguma reação, mas, sem palavras, muda, ela elabora mentalmente o conteúdo que sobre ela é atirado (p. 78): “Maria Angélica ficou ali de pé. Doía-lhe o corpo todo”. Como uma “ferida de guerra”, sem cruz vermelha que lhe valesse, Maria Angélica, estarrecida, aliena-se mais uma vez: “Parece – pensou – parece que vai chover”.

Para Regueira (2006, p. 263): “A mudez de Maria Angélica revela-se, de certa forma, num parâmetro para que uma mudança seja aparentemente visualizada. Se antes não possuía um saber [...], nesse momento suscita-se a assunção de outra condição: a de saber e de compreender os fatos”.

Diferente da personagem Cândida Raposo, Maria Angélica não se sente culpada por dar vazão às suas pulsões sexuais, porque ela sequer reflete sobre isto. Com relação a seu amante, por exemplo, ela não só aceita a atração física que ele desperta nela, como cria meios para satisfazer seu desejo de tê-lo consigo. Além disso, ela não hesita em proporcionar a manutenção, financeiramente, desse caso amoroso nada convencional.

Diante disso, embora ambas sejam personagens femininas velhas com visões de mundo diferentes, elas se igualam principalmente em um aspecto: são mulheres que trazem em seus corpos, em detrimento da idade avançada, o desejo erótico latente,

quando lhes parece improvável que tivessem predisposição para isto, sobretudo no caso de Cândida Raposo.

Chiara (1998)<sup>14</sup>, em nota sobre *A via crucis do corpo*, afirma que o corpo é a grande personagem dessa obra: “O corpo nos seus desarranjos pulsionais, na tirania de seus desejos, nas suas fraturas e feridas, nos seus êxtases. O corpo como bênção e maldição. Como tudo que excede, o que sobra, mas que não chega nunca a suprir a falta primordial”. Os contos recortados para nossa leitura comprovam isto.

Quanto ao conto *Dona Castorina de Paissandu*, percebemos já no título, que evoca a protagonista, uma construção sintática que pode remeter a acontecimentos que ocorrem em sua tessitura narrativa. A locução *de Paissandu*, por exemplo, funciona sintaticamente como adjunto adnominal<sup>15</sup> do substantivo Castorina, e dá-nos ideia de que Castorina torna-se mais elemento pertencente ao lugar em que ela mora, do que o contrário.

Paissandu é a rua em que se localiza a casa em que Castorina habita, todavia ela está impregnada neste espaço de tal maneira que ela se vê como parte constituinte deste. Paradoxalmente, o ser possuidor se torna possuído. Ante a decisão do pai de derrubar a antiga casa e, em seu lugar, construir um edifício, o que força Castorina a hospedar-se no Hotel dos Estrangeiros, ela reivindica a posse da casa que está prestes a perder e sente-se à iminência de uma perda maior: de sua estrutura familiar. Há uma inversão, com isto, na hierarquia de pertencimento que indica o comportamento obcecado da personagem que se deixa aprisionar, irrefreadamente, pela sensação de que vive enraizada no lugar em que sua família a concebeu e a criou.

O nome de Castorina nos remete a uma das primeiras possibilidades de comparação em relação às personagens Cândida Raposo e Maria Angélica. Assim como estas trazem em seus nomes significados que parecem remeter ironicamente às ações que elas executam na narrativa em que se inserem, Castorina traz, também, esta mesma possibilidade de leitura.

O nome Castorina é uma variação do nome *Catarina*, de origem grega, que significa “pura, casta”. A Castorina de Antônio Callado também é pura e casta, é

---

<sup>14</sup> Texto que se encontra na orelha da página da edição de *A via crucis do corpo* que utilizamos para nossa discussão.

<sup>15</sup> MESQUITA, Roberto Melo. *Gramática da Língua Portuguesa*. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 1997. p. 419. Adjunto adnominal corresponde ao “termo que serve para determinar ou caracterizar um substantivo, independentemente da função que este exerce na oração”.

“naturalmente virgem”, apesar de constatarmos que, de certo modo, seu comportamento contradiz esta afirmação.

Além disso, no radical do nome de Castorina podemos inferir o nome de um mamífero, roedor, herbívoro, de vida semiaquática e hábitos peculiares: o castor<sup>16</sup>. Este animal tende a derrubar árvores com facilidade, com a potência de seus dentes, mas é considerado um dos mais exóticos do mundo selvagem por ser capaz de construir, com as árvores que derruba e lodo, tocas com grande estrutura e protegidas por represas que impedem a passagem da água. Este animal é peculiar, também, por apresentar comportamento monogâmico<sup>17</sup>, de modo que os filhotes do casal permanecem ao lado deles ao chegarem à fase adulta. Devemos ressaltar, ainda, que para o casal a fêmea tem papel dominante.

Em se tratando de um texto literário em que está em pauta a derrubada de uma casa antiga, e a construção de um prédio em seu lugar, o que é determinante para a ocorrência dos fatos que constituem sua tessitura narrativa, podemos inferir, nas camadas profundas do texto, que Castorina traz no nome a alusão ao comportamento desse animal que derruba (árvores) para construir (tocas). Nossa inferência se confirma, sobretudo, se relacionarmos a dicotomia derrubar/construir à figura do pai de Castorina – cujo nome não é apresentado. Ela, que seria herdeira do instinto de demolição do pai, nega paradoxalmente este instinto ao tentar preservar a palmeira que ela considera sua por excelência. Como fêmea dominante – como são as fêmeas dos castores –, percebamos que todos do seu entorno são subjugados a ela, apenas o pai foge de seu domínio direto, instigando-a, por isto, a idealizar um plano de vingança contra ele.

A propósito do topônimo Paissandu, esta rua é localizada, segundo Pedro Paulo Bastos (2014), na região do Flamengo, Zona Sul do Rio de Janeiro, e é assim denominada “em memória à tomada da cidade de Paissandu, nas margens do rio Uruguai, pelas tropas brasileiras em 1865”. Para Bastos, esta rua é singular por apresentar palmeiras imperiais gigantescas que teriam sido instaladas “na época do Império” e “cobrem toda a extensão da Rua Paissandu – desde o seu início na caótica Rua Pinheiro Machado, até seu fim, na Praia do Flamengo”.

Mariana Moreira (2013) endossa a assertiva de Bastos quando afirma: “Originalmente, as palmeiras foram plantadas em 1853 pelo comerciante português José

---

<sup>16</sup> *CASTOR*. Disponível em: [www.nationalgeographic.es/animales/mamiferos/castor](http://www.nationalgeographic.es/animales/mamiferos/castor). Acesso em: 20 de dez. de 2015.

<sup>17</sup> *ANIMAIS monogâmicos*. Disponível em: [www.mundodosanimais.pt/animais-selvagens/animais-monogamicos/](http://www.mundodosanimais.pt/animais-selvagens/animais-monogamicos/). Acesso em: 20 de dez. de 2015.

Machado Coelho”. Esta teria sido ampliada “pelo marido da princesa Isabel, o Conde D’Eu, nos anos 1860 [...] a rua é uma das mais importantes da cidade [...]”.

Nesta rua, que foi, no dizer de Moreira, “prestigiosa passagem da realeza”, uma vez que ostentava palmeiras imperiais que “ornamentavam o caminho da princesa Isabel”, moradora do Palácio Guanabara, se insere a personagem feminina velha de Antônio Callado sobre a qual discorreremos.

O narrador desse conto, que se assemelha ao narrador de *Mas vai chover*, por ser observador onisciente intruso, apresenta Castorina em dois planos: no primeiro, o foco incide sobre ela insistentemente e, no segundo, o foco incide sobre Zacarias, personagem que desde a infância está a serviço de sua família. Do ponto de vista formal, constatamos que o primeiro plano está construído em letras tecnicamente convencionais, enquanto o segundo plano está destacado em itálico.

No primeiro parágrafo, com verbos no presente do indicativo, e um período que constitui todo o parágrafo, o narrador apresenta-nos Castorina. O excesso de vírgulas, que sugere justaposição de frases, e um fluxo de informações a que o narrador acorre para apresentá-la, dá-nos impressão de que o narrador onisciente perscruta a personagem e assimila sua mente tumultuada. Há um fluxo de palavras, de ideias, de expressões que se repetem, que podem nos remeter à mente doentia da personagem que, pelo que nos apresenta o narrador (p. 54), encontra-se “sentada no sofá ao pé da janela do apartamento do décimo andar, rua Paissandu, sentada, sim, mas como se estivesse de joelhos num genuflexório”.

Ainda neste primeiro parágrafo, ficamos sabendo de alguns hábitos da personagem: ela lava o rosto, toma café puro, senta-se para realizar orações matinais, repetidamente, em seus prováveis “setenta anos”. Há menção, ainda, ao local em que ela mora: rua Paissandu, décimo andar do edifício que seu pai construiu após derrubar sua antiga casa. Esta informação colhemos no segundo parágrafo que, em relação ao primeiro, é curtíssimo: “Menina e moça saíra, desesperada e aos gritos, da casa de seu pai para o Hotel dos Estrangeiros, ali na esquina”.

Na sequência do texto, notamos que o terceiro parágrafo, escrito em itálico e separado dos dois parágrafos anteriores, incide sobre Zacarias, e seu pai Ananias, e as impressões que Castorina causa neles por ocasião de sua forçada instalação no Hotel dos Estrangeiros. O narrador, com verbos indicativos de pretérito, detalha a cena no trecho:



*O menino Zacarias, filho do jardineiro Ananias, positivamente não soubera o que pensar ao ver a filha do patrão, sempre tão composta e contida em círculos – a travessa de tartaruga nos cabelos, as escravas de ouro no pulso, o arco na mão –, carregada assim aos berros, feito uma leitoinha que fossem sangrar*<sup>18</sup>.

Surgem informações relevantes sobre a personalidade de Castorina neste trecho: ela sempre fora “*composta e contida*”. Ao sair da casa em que passara sua infância, que estava prestes a ser demolida, e ser obrigada a hospedar-se no Hotel dos Estrangeiros, durante a construção de sua nova casa, Castorina depara-se com a perda de algo que a remete à seguridade familiar e à infância.

No parágrafo seguinte, um dos mais longos do texto, o narrador, com vários pontos de interrogação, menciona o estranhamento de Castorina em relação à nova morada: se em sua casa, em Paissandu, ela deleitava a imagem, e pompa, de sua palmeira imperial, ao ser conduzida, contra sua vontade, para o Hotel dos Estrangeiros, Castorina depara-se com outro tipo de árvore, uma (p. 55) “figueira plantada à porta do Hotel”. Esta, conforme o narrador aponta, uma árvore “trapaceira, plebeia”, diferente da palmeira que Castorina tinha “diante de sua casa, no meio da calçada, a *sua* palmeira imperial, sempre verde”.

Castorina cria, como o narrador aponta, ao referir-se à palmeira com um pronome possessivo enfatizado pelo itálico, uma relação de pertencimento tão intensa que, ao sair da casa, e deixar para trás sua palmeira, “neta da palmeira que D. João VI importara das Antilhas”, vivencia uma sensação próxima da perda de um ente querido. O narrador, a propósito, faz-nos saber que, em decorrência desta suposta perda, Castorina sente-se como se perdesse suas raízes, tamanha é sua sensação de pertencimento e posse em relação à casa paterna e à palmeira plantada em sua calçada, como apreendemos do trecho (p. 55):

Depois do escândalo que armara ao ser, como que pelas raízes, arrancada da casa de seu pai, ou, para dizer a verdade, da sombra de sua palmeira, Castorina resolvera endoidar com uma tranquila e cortante ira: falava baixo, grifando e aprofundando as palavras como se as gravasse a navalha em pele de mãe, pai, parentes em geral, na esperança de a todos cobrir com uma minuciosa tatuagem de impropérios, de transformá-los em parede de casinha pública, como aquela que vira da estação de Leopoldina, na praia Formosa [...].

---

<sup>18</sup> Transcrevemos, a partir daqui, o texto em itálico, tanto em citações diretas quanto em citações indiretas, para conservar a intenção do autor de diferenciar os parágrafos que representam o segundo plano da narrativa.

Neste trecho, deparamo-nos com a condição em que se encontra Castorina que, pressionada a sair de sua casa paterna, de tal modo se sente parte desse ambiente, e tão agredida se sente ao perder o que representa sua posse, resolve “endoidar”. Questionamo-nos se o enlouquecimento desta é, como propõe o narrador, uma resolução da personagem, como uma atitude punitiva direcionada aos pais, ou se consequência da sua incapacidade doentia de perder o abrigo, a seguridade, o amparo familiar simbolizado na casa, assim como a relação de afeto, também de cunho familiar, simbolizado na falocêntrica palmeira.

Sugerimos que o termo “resolvera endoidar” corresponde não a uma resolução da personagem de, a partir daquele momento, conscientemente, resolver enlouquecer, mas um modo irônico a que o narrador acorre para indicar o problema psíquico que a personagem passa a evidenciar. Sua “tranquila e cortante ira”, expressa em palavras proferidas em tom baixo e aprofundamentos que remetiam ao corte de “navalha em pele de mãe, pai, parentes em geral”, em verdade é um recurso encontrado por ela para punir seu pai por ele tê-la “expulsado” do lugar a que ela se sente pertencente, e do lugar que ela julga seu, no entanto não podemos afirmar que sua loucura ocorra em decorrência de uma decisão consciente.

Deparamo-nos, na sequência narrativa, com uma Castorina obcecada que imagina que (p. 55) “as paredes da casa de Paissandu desmoronavam em silenciosa mas alta cachoeira de pedras e caliça que se punham a soterrá-la e a soterrar a palmeira”. Seu pai que, segundo o narrador, é “mais paciente”, tenta convencê-la a animar-se com a construção do novo lar, porém ela permanece “muda e queda” e, à noite, tem pesadelos em que o concreto do novo edifício tenta “esmagar tórax e tronco até que as duas não podiam mais respirar, nem a palmeira pela copa nem Castorina pela boca”.

No parágrafo seguinte, novamente o segundo plano da narrativa aponta para as impressões que Zacarias tem acerca de Castorina e seu pai: *“Zacarias lembrava que, apesar de muito preocupado com Castorina, que tentara mordê-lo e arranhá-lo na hora da mudança [...], o bom patrão tranquilizara seu pai Ananias”*. Ananias, desse modo, deixaria de ser jardineiro para ser porteiro, dentre outras funções, do edifício. O narrador indica-nos que o pai de Castorina, ao construir o arranha-céu, objetiva *“restaurar as fortunas da família”*.

Posteriormente, o primeiro plano é retomado – esta mudança de planos ocorre alternadamente ao longo do texto – e temos contato com informações sobre os pais de

Castorina e sua relação com eles. A mãe de Castorina é a primeira a ser apresentada. O narrador (p. 56) menciona-a a partir das impressões de Castorina, “que sempre considerara a mãe uma figura algo transparente, esfumada e vaga”. A propósito, a presença materna é inexpressiva no conto. Seja pelas poucas menções, seja pela figura paterna ter, para Castorina, maior relevo, a mãe tem pouca representatividade nessa enredística.

O pai, por outro lado, não só é mencionado com frequência, como é alvo inegável da atenção de Castorina. Ao derrubar a casa antiga, ele tem intenção de construir um edifício no mesmo local para melhorar as finanças da família. Esta ação constitui o mote que desencadeia o desentendimento entre ele e a filha. Por não aceitar a demolição da casa, Castorina disfare desde tentativas de mordidas e arranhões, quando é levada pelo pai para o Hotel dos Estrangeiros, até atos mais expressivos de vingança, demonstrativos de sua revolta contra a decisão paterna. Desse modo, percebemos que a relação dessa personagem com o pai é tão intensa quanto complexa.

O narrador traça pormenorizadamente, em constantes menções, o perfil psicológico do pai de Castorina. Além de Zacarias o considerar um bom patrão, e de sermos informados de que ele é um homem empreendedor, culto e paciente, ele se autodenomina (p. 57) um “parisiense empedernido, *boulevardier*”, e se compraz com os convites para a Legação da França, espaço em que pode vivenciar, mesmo no Brasil, resquícios da cultura francesa.

Deste lugar, como afirma o narrador, ele “saía aos suspiros, cantarolando *Auprès de ma blonde*”, canção de teor infantil cuja letra apresenta um diálogo em que uma voz lírica se jacta de que: “Qui chante pour les filles / Qui n’ont point de mari / Pour moi ne chante guère / Car l’en ai un joli”. Na ausência do citado marido, a voz lírica é indagada: “Dites-nos donc ma belle / Où est votre mari?” Como resposta, ela afirma que seu marido se encontra preso e, para recuperá-lo, diz que: “Je donnerai Versailles, / Paris et Saint-Denis”. E, também: “Les tours de Notre Dame, / Le clocher d’mon pays / Et ma jolie colombe / Qui chante jour et nuit”. A letra dessa canção prenuncia, de certo modo, a relação que Castorina vivencia com a palmeira – que representa a possibilidade de encontrar seu marido/marujo. Assim como a voz lírica se autoafirma detentora de um amante que, embora não esteja ao seu lado, existe, Castorina vive à espera de seu amado que, em sua fantasia, sairá da palmeira. Sua expectativa em relação a este ser que povoa sua imaginação a acompanha, obsessivamente, por toda vida.

Ainda sobre o pai de Castorina, ao sair da Legação ele tece comentários exaltados que demonstram sua paixão pela França:

De volta ao Brasil, mas, como dizia, Du Bellay, *heureux qui comme Ulysse a fait un beau Voyage*. Que metáfora, a extraterritorialidade! Abre-se, no Rio, um portão encantado e está-se na *douce France*. Sai a gente de *chez soi* para achar-se sem mais aquela *chez Marianne*, abre-se a porteira dum quintal brasileiro e penetra-se no horto ardente, no círculo mágico, neste jardim de França em Paissandu plantado.

A Legação da França, em Paissandu, o conduz às lembranças da França que ele visitara com Castorina. Em Paris, eles presenciaram um espetáculo ao som de Darius Milhaud – compositor francês que viveu um tempo no Brasil no início do século XX. O narrador informa-nos de que ele, “àquele tempo querido, senão bem-amado”, dirige-se à Castorina citando trecho da *Marselhesa*: “Vamos, *mon enfant de la patrie*”. Mas, ao obrigá-la a sair de sua casa, “ele deixara, no mesmo instante, de ser seu pai”.

Em decorrência do empreendimento do pai, Castorina se rebela contra ele, idealiza vinganças – atirar-se pela janela do novo edifício era seu principal projeto contra o pai – e hiperboliza a mágoa que ele nela incita. Por ocasião da entrada no novo prédio, por exemplo, Castorina vivencia (p. 61) a “sensação de carregar em si, como um filho, sua própria morte que, bem vulgar, bem grosseira, ia cravar no peito do pai mesureiro e *boulevardier* como se fosse filho dele feito nela, incestuoso”.

Apesar disto, Castorina “até que se dera bem” com o pai. Ressaltemos que ele é responsável por ampliar seu “relacionamento com a palmeira”. O narrador (p. 56) afirma que Castorina deve ao pai “a intuição de que um dia sairia da palmeira, tal e qual um palmito, seu marujo da colombina frota”.

Percebemos que a palmeira, imagem recorrente ao longo do texto, traz em si ampla conotação. Castorina a assimila, após seu pai lhe instigar a fantasia de que um “marujo” sairia do seu interior, e viria (p. 56) “do fundo do mar cantando Milhaud e pronunciando [...] compridos versos de Claudel”, como a possibilidade de encontrar o ser a quem ela poderia direcionar seu afeto. Não à toa o narrador enfatiza que ela se dera bem com o pai, mas “não tão bem quanto com a palmeira”.

A propósito da palmeira de Castorina, esta é do gênero *Roystoneas oleracea*<sup>19</sup>. Originária das Antilhas, Venezuela e Colômbia, é denominada, popularmente, palmeira

---

<sup>19</sup> ROYSTONEAS – diferença entre palmeira imperial e real – botânica. Disponível em: [perfildaplanta.blogspot.com.br](http://perfildaplanta.blogspot.com.br). Acesso em: 23 de dez. 2015.

imperial e é “a mais alta palmeira de porte do mundo, chega a mais de 40 m de altura e é um dos vegetais mais impressionantes do planeta”. Além disso, “o clima do Rio de Janeiro é o padrão para seu bom desenvolvimento” e cedo essas espécies “já apresentam as típicas folhas ‘penteadas’ e a peculiar e esguia elegância de porte”.

Diante disso, atribuímos à palmeira, imagem marcante na existência de Castorina, e que é uma personagem relevante presente no enredo, uma simbologia que admite várias conotações. Erigida à frente de sua casa, como um obelisco, uma coluna, um totem, a palmeira remete-nos a um objeto fálico que indica, metaforicamente, a presença da figura masculina que Castorina deseja eroticamente, embora ela não se sinta instigada à efetivação do desejo erótico, motivo pelo qual ela (p. 63) ria “por dentro ao sentir em alguém pena dela, pena da sua condição de virgem, homessa”.

Além disso, ela poderia, segundo o narrador (p. 63), chegar “a um estado de fúria ao imaginar que um homem pudesse lambuzá-la de beijos, esfregar-se nela e eventualmente despejar líquido quente dos testículos dentro dela”. O que parece uma recusa do desejo erótico, que lembra o modo de agir de Cândida Raposo, é, paradoxalmente, contrariado pela cena em que Castorina, curiosa – o que é estranho se considerarmos que o narrador a denomina “incuriosa” –, ordena que Zacarias se dispa em sua presença, ao que ele obedece resignadamente.

Poderíamos supor que Zacarias se submete a Castorina por ver em sua atitude apenas um acesso de loucura. Além de velha, Castorina estaria, neste sentido, assegurada pela fuga à realidade representada pela loucura, o que lhe permitia “passagem livre” para a efetivação de atos aparentemente absurdos. Pensamos, porém, que o texto nos aponta para outra possibilidade: Zacarias se submete por ser de uma condição socioeconômica inferior à de sua patroa.

Neste caso, devemos considerar outro aspecto de Castorina que a aproxima das personagens claricianas. Assim como as personagens velhas de Clarice Lispector em pauta, Castorina é detentora de uma condição socioeconômica que a torna capaz de subjugar, apesar de sua “loucura”, Zacarias. Ele, embora seja uma figura masculina que em vários aspectos difere de Alexandre, do conto *Mas vai chover*, também se deixa subjugar por Castorina por estar numa condição socioeconômica inferior. Zacarias, diferente de Alexandre, que era levado por Maria Angélica a uma troca de favores proporcionada pelo dinheiro de que ela dispunha, é o protótipo do funcionário subserviente, “domesticado”, sobretudo por seu pai, Ananias, e está apto a suportar as

humilhações, os despropósitos comportamentais e a falta de sanidade de sua patroa com resignação e aparente lealdade.

Zacarias, na tradição bíblica, é o marido de Isabel, prima da virgem Maria. Ele e a esposa eram de idade avançada, e ela era estéril. Quando informado por um anjo de que eles teriam um filho, Zacarias duvidou e foi emudecido até o nascimento da criança, que deveria chamar-se João. Após o nascimento do filho, Zacarias confirmou o nome sugerido pelo anjo e recuperou a fala. Zacarias, que significa “lembrado por Deus”, figura como alguém que deve obedecer sem questionar. A punição a que é submetido é uma resposta à sua incredulidade, desobediência e insolência diante daquele que representa o poder, a soberania, a força inquestionável.

O empregado da família de Castorina, que traz esse nome, vê-se numa condição parecida em relação àquela que representa o poder: ele é obrigado a silenciar, obedecer, agir sem questionamentos e aceitar a maneira como sua patroa o trata.

A respeito dos subservientes ensinamentos paternos, Zacarias recorda-se do que o velho Ananias lhe disse (p. 66): *“Quando o homem, condenado pelo orgulho a andar de pé, não consegue se livrar de alguma aflição grande nem quando se põe de joelhos [...], o único remédio era cair de quatro, e foi afinal o que fez Zacarias”*.

Zacarias lembrava-se de que (p. 59), desde que o “patrão adoeceu e se operou, pouco antes de morrer”, já era Castorina quem *“mandava nele [...] e na mulher com quem tinha se casado, Esmeralda”*. Zacarias torna-se, a partir da cena em que Castorina ordena-lhe que ele se dispa, *“criado dela como nunca tinha sido antes e dali pra frente nunca mais deixou de ser”*.

Castorina diz-lhe: *“Dispa-se, Zacarias”* e, em seguida, *“Tira a roupa, Zacarias”*. A reação dele, de perplexidade no início, e de submissão na sequência, demonstra sua predisposição à subserviência que nos remete à relação nada igualitária entre: rico/pobre, patrão/empregado. Percebamos que, embora constrangido, em nenhum momento Zacarias demonstra objeção às ordens impostas pela patroa. Detentora do poder conferido por sua condição social, Castorina, curiosa e indiferente ao constrangimento a que submete seu empregado, e utilizando-se de verbos no imperativo, subjuga-o sempre: *“Tira tudo, Zacarias, tira a cueca também”*. O narrador descreve essa cena no trecho (p. 59):

*[...] morto de vergonha, com vontade de sumir num buraco no meio do chão, tinha perguntado, de sem jeito, de parvoíce, ou pra ganhar*

*tempo, se o sapato também, e só então é que assim feito uma sombra de riso tinha passado pela boca sempre cerrada, lábios finos feito um risco róseo, de dona Castorina, “sapato e meia não, não precisa”. O tato das pontas dos dedos das mãos de Zacarias não ia esquecer nunca os botões de pressão da cueca se abrindo e ele frio, hirto, na maior patetice que já se viu no mundo, tirando primeiro a perna esquerda de dentro da cueca, depois a direita, e aparecendo nu.*

Na obra de Antônio Callado, dispomos de exemplos em que, pelo confronto entre classes sociais, no dizer de Chiappini (1982, p. 101), “chega-se à temática mais geral da exploração do homem pelo homem e das centelhas de revolta que periodicamente acendem fogueiras entre os dominados”. No conto em discussão, no entanto, não percebemos tentativa de confronto direto por parte de Ananias, Zacarias e Esmeralda, que estão numa condição social inferior em relação aos patrões. Antes, eles se enquadram, no dizer de Forster, como personagens planas que pouco se alteram ao longo da narrativa, e que representam a personagem tipo, ou seja, aquela cujo comportamento representa um tipo social específico. No caso destas personagens calladianas, elas representam o empregado submisso – por que não dizer bajulador? – que aceita a função que executa como meio através do qual se pode auferir a confiança do patrão e, conseqüentemente, suas “benesses”.

Mesmo após um ano da morte de Castorina, Esmeralda, que foi quem constatou a morte da patroa, demonstra certa submissão ao visitar seu túmulo para (p. 63) “levar um ramo de saudades”. Deparamo-nos, nesta ocasião, todavia, com um momento de exceção no que concerne ao aspecto de subserviência de Esmeralda: ela tem a sensação, diante do túmulo de Castorina, de que a velha (p. 64) “não estava morta e sim passando tempos num outro apartamento”. Esmeralda tem esta impressão, mas a vivência “incomovida” – o que aponta para uma percepção diferente da que ela, provavelmente imposta pelo marido, demonstra em relação à patroa a quem durante anos teve que servir com resignação.

Castorina, sempre indiferente à condição dos empregados, vive à espera de que da palmeira saia seu marujo para ela deixar de ser (p. 63) “naturalmente virgem, incuriosa de sensações”. Reiteramos que a palmeira traz em si a simbologia do desejo erótico de que Castorina – assim como Cândida Raposo e Maria Angélica – dispõe. Isto se dá apesar de seu suposto desinteresse pela efetivação do sexo, que ela considera, pelo que nos aponta o narrador (p. 63), uma “sinistra perversidade” que poderia ter como consequência “o nascimento de alguma criança de remela no olho, baba, cocô”. Ela

recorre a interjeições, pelo que aferimos do discurso indireto livre utilizado pelo narrador, para afirmar seu aparente pavor ao pensar na possibilidade de efetivação do ato sexual: “Aqui del-Rei! Socorro!”

No entanto, ao mesmo tempo em que Castorina identifica-se com o que diz o poeta de *pince-nez*, recitado no tempo em que ela tinha vida social, sobre a grandeza de uma “virgem inteiriça, inconsútil”, ela traz à mente a imagem da palmeira, com seu “tronco liso e linheiro”, que em noite de luar (p. 63): “Aproximava-se, varava o muro, crescia branco no meio da sala, pulsando, latejando, latejando”.

A descrição da imagem da palmeira nos permite uma nítida associação com o objeto de desejo de Castorina. Os verbos utilizados pelo narrador remetem a características da anatomia do genital masculino. Neste sentido, temos os verbos no pretérito imperfeito: “aproximava”, “varava” e “crescia”. Em seguida, temos os verbos indicativos de continuidade da ação verbal, na forma nominal gerúndio: “pulsando” e “latejando”.

A palmeira figura sempre, para Castorina, como possível personificação do seu objeto de desejo erótico. Ao instalar-se no edifício recém-construído “enrolada em seu cobertor”, e salvaguardada pelos “braços do pai”, que “a envolvem com ternura”, Castorina depara-se pela primeira vez com a copa da palmeira próxima de si, e o narrador apresenta-nos um trecho lírico em que alguém a torna sua interlocutora.

Nesta perspectiva, ao contrário do que poderia ser a personificação da palmeira, como aconteceria em narrativas típicas do realismo fantástico, sugerimos que esse discurso é fruto da mente devaneadora de Castorina que, ao vê-la “à altura de sua cabeça”, idealiza tal discurso e, com isto, altera seus planos de atirar-se pela janela, o que representa desistência do plano de vingança direcionado ao pai, e salvação advinda da presença/ausência do suposto marujo a quem ela espera desejosa:

Lá do fundo do céu que fui penetrando depois de crescida eu te perdia de vista, Castorina, e para te suspender até nosso *vis-à-vis*, nossa contemplação, precisei te mergulhar – desculpa – na escuridão em que arrancaste, em desamparo e desespero, tuas próprias raízes, com tuas próprias mãos, para que, livre de ti mesma, subisses comigo pelas minhas.

Além do lirismo presente neste trecho, observamos que ele aponta para o fato de que Castorina concebe sua saída da casa antiga, ocasião em que ela passa a odiar o pai, como um (p. 61) “risco, plano, estratégia da palmeira”. Apoiada nesta ideia, ela



encontra novo sentido para sua existência, como apreendemos do que ela diz a Zacarias quando uma criança é encontrada numa das palmeiras da rua: *“Minha palmeira um dia vai parir, mas por cima e não por baixo”*.

A este respeito, o desfecho do conto remete, em tom de comicidade, para a concretização dos vaticínios de Castorina algum tempo após sua morte. A palmeira (p. 66) *“estalou, alarmante, atraindo guardas do trânsito”*, a rua é interditada e bombeiros realizam o trabalho de derrubá-la a fim de evitar acidentes.

Na mesma ocasião, Zacarias, que realiza a limpeza no imóvel para que ele seja melhor apreçado pelos compradores, encontra-se, desconcertado, no quarto de Castorina. De repente, Zacarias escuta uma voz:

*Primeiro uns clarins longínquos e depois, do lado de fora da janela, a voz alegre, alta, só que falando língua direita e clara: “Ô, meu tio!” e Zacarias viu então entre as palmas da palmeira, no alto da escada Magirus, a cara do moço sorridente: “Se a gente não sobe depressa para aguentar as pontas a palmeira ia entrar pela sala a dentro, malandro!”*

Ante o surgimento inesperado do homem na copa da palmeira, Zacarias, cujo comportamento sempre foi silencioso e subserviente, tem uma reação agressiva, o que é um momento de exceção dessa personagem na narrativa. O narrador assim descreve sua reação (p. 66): *“Zacarias, sem soltar a escova [...] e o esfregão [...], trançou os braços numa banana tesa, colérica, enquanto rugia, rouco: “Porra, seu merda, mais de um ano de atraso!”*

Zacarias se surpreende com o fato de que, exatamente no dia em que ele estava no quarto de Castorina, um ano após a morte dela, aparece por trás da copa da palmeira um bombeiro, como se o desejo de sua patroa tivesse se concretizado. Consideramos sua reação atípica como desapontamento por Castorina ter morrido antes de ver aquela cena em que, como ela previra, saía da copa da palmeira um homem fardado. Mas, por outro lado, poderia ser uma reação inconformada por Castorina não ter morrido, dando-lhe finalmente paz de espírito, um ano antes.

Devemos lembrar-nos de trechos em que Zacarias, talvez como forma indireta de punição, se prontifica em atemorizar Castorina com boatos de que a palmeira poderia ser derrubada. Percebemos isto em passagens nas quais Zacarias é apontado como propagador de más notícias, como o trecho em que o narrador afirma (p. 60) que ele *“trazia à velha Castorina rumores que circulavam sobre derrubada, às vezes de todas,*

*outras vezes de algumas palmeiras de Paissandu*". Também no momento em que (p. 62) ele "*veio tremendo de medo falar a dona Castorina [...] que aquela palmeira ia ser posta abaixo, a da porta do edificio*".

Castorina diz-lhe, ante sua tentativa de amedrontá-la, "*que a palmeira [...] só morreria no dia da morte dela*" e "*que antes do fim dela e da palmeira ia surdir do tronco um marinheiro [...], ia brotar como alvo palmito, como alma largando o corpo morto, para só deixar [...] no apartamento Castorina morta*". Como Zacarias ri, ante o discurso devaneador da patroa, Castorina o agride com uma pancada de leque.

Diante disso, é pertinente associar a reação de Zacarias, dotada de espontaneidade e decepção, à ideia de que Castorina merecia, antes de morrer, ver a sua palmeira ser demolida. Com isto, ele finalmente se sentiria vingado. Ao reportar-se ao bombeiro com agressividade, portanto, mesmo que por um momento, Zacarias expurga seus anos de servilismo, e externa sua insatisfação ante o modo opressor com que fora, durante anos, tratado pela patroa.

Seu discurso, porém, admite outra conotação. Apesar de sua necessidade de vingança, afinal Castorina o submete a vários tipos de assédios e humilhações, sua fala irrompe numa reação impulsiva que poderia, também, estar eivada de algum resquício de comportamento masoquista que o instiga a, além do temor gerado nele pela patroa desde a infância, demonstrar revolta pelo fato de o bombeiro não ter aparecido antes de Castorina morrer, pois se isto tivesse ocorrido ela teria realizado, finalmente, sua aspiração de encontrar, embora de modo ilusório, seu objeto de desejo. Zacarias, além de temor, neste caso, nutriria pela patroa, se não afeto, respeito e compaixão.

Podemos confirmar isto a partir do que Zacarias diz a si mesmo (p. 66) após recompor-se de sua reação agressiva: "*Também assim era demais*". Com esta afirmação, ele parece arrepender-se de querer vingar-se de sua patroa. Ela merece, segundo ele, punição, porém, pelo que inferimos de seu discurso, ver a palmeira morta já lhe seria castigo "*demais*".

Por outro lado, seu discurso poderia endossar que ele, dando-se conta do quanto é subserviente à sua patroa, a ponto de decepcionar-se por ela ter morrido antes de ver seu sonho realizado, se autocritica dizendo a si mesmo que seu lamento, por ela não ter realizado seu sonho, "*era demais*", era demasiado absurdo, inconcebível.

A relação de Zacarias com Castorina pode parecer ambígua, mas devemos considerar sua condição socioeconômica. Ele é ideologicamente criado para servir, sem rebelar-se, sem demonstrar desrespeito aos ditames impostos. Ele está tão acostumado

com essa relação patrão/empregado que até na ausência de Castorina ele se reprime, se tolhe em sua necessidade de oposição.

Em seguida à fúria, Zacarias retoma seu comportamento sempre comedido, propenso à passividade e à submissão. Segundo o narrador (p. 66), “*deu medo nele e uma alegria grande de ter nas mãos o que tinha e que ia usar, continuando as coisas da vida*”. Uma vida restrita à execução de tarefas que o oprimiam.

Após estas explicações sobre os contos que constituem nosso *corpus*, remetemo-nos a alguns pontos que, além dos que já foram expostos, aproximam, e distanciam, as personagens Cândida Raposo, Maria Angélica e Castorina de Paissandu.

“Morrer prematuramente, ou envelhecer: não há outra alternativa”, diz Beauvoir (1990, p. 347). Essas três personagens não morreram prematuramente, logo envelheceram. Singularizadas pela velhice, elas encontram subterfúgios os quais, em maior ou em menor grau, representam alternativas para lidar com o envelhecimento inevitável do corpo. Cândida Raposo vê seu corpo envelhecer sem perder seu desejo sexual, Maria Angélica – dentre as três a mais jovem – percebe-se inapta para lidar com limitações impostas pela velhice que a espreita e Castorina, numa espera obcecada pela concretização de suas aspirações, não percebe a velhice somar-se ao seu corpo já “limitado” pela aparente loucura.

A propósito, Beauvoir (1990, p. 356), em menção a Jean-Paul Sartre na obra *O ser e o nada*, diz: “É que a velhice pertence àquela categoria que Sartre chamou: os irrealizáveis”. Segundo Sartre (*apud* BEAUVOIR, 1990, p. 357), o irrealizável é “o meu ser a distância, que limita todas as minhas escolhas e constitui seu avesso”. Beauvoir explica o conceito de irrealizáveis com a seguinte afirmação:

Em nossa sociedade, a pessoa idosa é designada como tal pelos costumes, pelos comportamentos de outrem, pelo próprio vocabulário: ela tem que assumir essa realidade. Há uma infinidade de maneiras de fazê-lo: nenhuma me permitirá coincidir com a realidade que assumo. A velhice é um além de minha vida, do qual não posso ter nenhuma plena experiência interior.

Com isto, Beauvoir nos aponta para o fato de que, à medida que compreendemos a nós mesmos por meio da visão que os outros têm de nós, a velhice, também, não é assimilada interiormente senão através do que os outros compreendem por velhice. Em se tratando das personagens sobre as quais nos remetemos, devemos dizer que apenas

Cândida, propensa que é a uma visão autocrítica, compreende a si mesma como uma velha. As demais, por seus perfis psicológicos, alienam-se quanto a isto.

Quanto à vivência do erotismo, isto as aproxima à medida que elas experienciam o desejo erótico apesar de suas idades avançadas. Se, como afirma Bataille (1987, p. 163), “a experiência erótica nos conduz ao silêncio” e, segundo ele, o erotismo “é definido pelo secreto”, pelo que “não pode ser público”, parece-nos pertinente considerar as personagens femininas em discussão como contrariadoras, de certo modo, de tais considerações.

Nenhuma delas parece silenciar, direta ou indiretamente, sobre seus desejos eróticos: Maria Angélica recorre a um amante contrariando as visões de reprovação do seu entorno; Castorina, à espera de seu marujo, recorre à nudez de Zacarias quando sua curiosidade de ordem sexual vem à tona; Cândida, com um comportamento mais moralista em relação às demais, recorre ao médico para entender suas pulsões eróticas.

Bataille (1987, p. 163) afirma, também, que o erotismo, por ser tema de difícil abordagem, nos “leva à solidão”. Essas personagens não contrariam esta ideia. O erotismo como elas vivenciam, cerceado pelos limites do envelhecimento, e da loucura em Castorina, as conduz efetivamente à solidão e ao abandono – isto ocorre sobretudo com Maria Angélica e Cândida.

Dentre os subterfúgios de que elas dispõem, para conseguir alcançar suas metas existenciais, e nisto localizamos um dos principais aspectos de aproximação entre elas, ressaltamos o fator socioeconômico. Todas dispõem, como já apontamos, de condições financeiras que as possibilitam amenizar o peso dos conflitos vivenciados. As velhas claricianas são viúvas abastadas, enquanto a velha Calladiana é solteira, mas conta com a herança paterna. Por disporem de capital, os conflitos existentes tornam-se menos impactantes por serem resolvidos por meio do poder de compra.

É essa condição socioeconômica, por exemplo, que lhes assegura *status* para secundarizar os homens com os quais se relacionam, no caso de Maria Angélica e Castorina. Cândida, por outro lado, está fadada a lidar com os homens através da ausência do filho e do marido – ambos mortos – e da presença de um médico que representa possibilidade de “sanar” seu problema que, em verdade, é mais um problema de caráter moral.

Acerca das concepções moralistas as quais essas personagens estão submetidas, Beauvoir (1990, p. 661) afirma: “A moral prega a aceitação serena dos males que a ciência e a técnica são impotentes para suprimir: a dor, a doença e a velhice”. Ser velha,

diante disto, é apreendido como algo doloroso que deve ser suportado, sobretudo quando imperam a lógica judaico-cristã, que assimila atitudes cometidas pelo indivíduo como pecado, e a lógica capitalista – em que o indivíduo só é relevante pelo que produz e consome.

De acordo com as visões estipuladas pela moralidade, para quem é velho qualquer comportamento que fuja às regras socialmente estipuladas por ela tende a ser rechaçado. Neste sentido, Beauvoir (1990, p. 661) diz: “Suportar corajosamente o próprio estado que nos enfraquece, seria, pretende ela, um modo de nos engrandecer”. Para Beauvoir, no entanto, “é preciso desejar conservar na última idade paixões fortes o bastante para evitar que façamos um retorno sobre nós mesmos”, como o quereria o moralismo com suas amarras de resignação e conformidade.

Devemos observar, ainda, considerando-se as complexas perspectivas morais que a mudança do século nos proporcionou<sup>20</sup>, que, em se tratando da velhice, incidem discursos cada vez mais contraditórios e falso moralistas. A velhice tem sido combatida, na atualidade, por exemplo, como algo desfavorável à busca pelo prazer – tão ao gosto do incerto e fragmentário século XXI –, à conservação da saúde físico-psíquica e à preservação da juventude sempre associada à beleza e suas prerrogativas – com o apoio crescente da mídia e de outras formas de manipulação do pensamento.

Frente a isto, Cândida e Castorina estão, aparentemente, em maior conformidade em relação ao falso moralismo que impõe suas regras sobre elas. Cândida, na tentativa de expurgar suas pulsões, recorre, envergonhada, ao prazer solitário – a masturbação figura, neste caso, como meio eficaz para que o prazer seja alcançado sem que ela precise dar explicações à sociedade que a julgaria e puniria se ela adotasse um comportamento semelhante ao de Maria Angélica.

Castorina, em sua loucura e solidão, perpassada por visões moralistas que não a impedem de recorrer à nudez de Zacarias para aplacar sua curiosidade, evita a efetivação do sexo. Entretanto, Maria Angélica difere das demais, pois ela efetiva, por meio de pagamento, seus desejos contrariadores da moralidade e seus cerceamentos.

---

<sup>20</sup> O início do século XXI nos mostra que estamos longe de perder a influência ideológica da cultura judaico-cristã, muito menos do capitalismo crescente. A fé cristã tem sido usada, desde sempre, a favor de um falso moralismo que propaga o amor ao próximo e o desapego às posses materiais, quando visa, em verdade, cada vez mais ao poder de compra e venda de que o capitalismo dispõe. Nessa perspectiva, enquanto o discurso aponta para uma direção da solidariedade, da compreensão e do amor, tal como Cristo teria proposto nos textos bíblicos, a prática vai por outro caminho: o egoísmo impera, a intolerância religiosa é fomentada e o amor é mal compreendido em sua essência.

Maria Angélica, devemos ressaltar, é dentre elas a mais jovem e parece não estar acostumada com a suposta chegada da velhice.

Como consequência de inadequações vividas por elas no espaço social em que estão inseridas, a essas personagens cabem diferentes desfechos: Cândida espera a morte que a libertará das vicissitudes do corpo, Maria Angélica aliena-se para não tomar consciência da sensação que sente em decorrência do abandono e Castorina, após uma existência de esperas, depara-se com a morte.

Após estas notas em que procuramos apresentar algumas peculiaridades das personagens dos contos *Ruído de passos*, *Mas vai chover* e *Dona Castorina de Paissandu*, recorreremos, a seguir, à tipologia da personagem proposta por Lukács, por meio da qual pensamos as três heroínas desses contos sempre por um viés comparativo.

### 3.1 – MARIA ANGÉLICA, CÂNDIDA RAPOSO E CASTORINA DE PAISSANDU SEGUNDO A TIPOLOGIA DA PERSONAGEM DE LUKÁCS

Lukács, em *A teoria do romance*, apresenta a tipologia do herói romanesco a partir da maneira como este herói cria, para si, uma meta e busca concretizá-la ao longo de sua saga. Para isso, Lukács opõe o herói romanesco ao herói épico, de modo a apresentar as discrepâncias estruturais existentes entre eles.

Reiteramos que o herói romanesco, abandonado pelos deuses, e solitário na tentativa de concretizar sua meta, se depara com um conflito entre duas naturezas fadadas à degradação: 1) a sua interioridade e 2) a exterioridade do mundo. A partir do modo como esse herói vivencia seus conflitos, subjugado sempre à demonização desse mundo degradado, em busca de efetivar seus ideais, Lukács o classifica em três tipos: 1) herói do idealismo abstrato, 2) herói do romantismo da desilusão e 3) herói da maturidade viril (educação).

Embora Lukács não se refira a obras produzidas no século XX, período em que a personagem passa por mudanças vertiginosas em sua estrutura, sobretudo no que concerne à sua meta, que parece ter se tornado menos significativa ou “heroica”, consideramos pertinente pensar as heroínas dos contos em pauta com base na tipologia da personagem concebida por ele. Nossa leitura nos aponta para a ideia de que, se considerarmos o modo como as três heroínas desses contos vivenciam relações com seus respectivos mundos, temos que Maria Angélica e Castorina de Paissandu

apresentam traços do herói do idealismo abstrato, enquanto Cândida Raposo apresenta traços do herói da maturidade viril (educação).

O herói do idealismo abstrato, conforme Lukács, evidencia aspectos gerais que destacamos no quadro a seguir e que retomamos pormenorizadamente ao analisar as heroínas Maria Angélica e Castorina de Paissandu.

1) é um herói cujo estreitamento da alma “esquece toda distância entre ideal e ideia” e se entrincheira na “crença mais autêntica e inabalável” que o conduz a ver o mundo como “substrato de suas ações” e, desse modo, o mundo torna-se, também para sua alma, “mais estreito do que é na realidade” (p. 100 – 101);

2) sua estrutura psíquica é pautada em atividade desmedida, e nada obstruída, em relação ao mundo exterior, ou seja, como afirma Lukács (p. 102): “A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade. Como ela repousa intocada por todos em sua existência essencial, cada um de seus impulsos tem de ser uma ação voltada para fora”;

3) para efetivar sua meta, ele se torna “monomaniaco” e, por vezes, parece louco, como apreendemos de Lukács (p. 103): “Assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania”;

4) em sua cegueira e egoísmo, esse herói percebe que o mundo “com que ele se depara não está só pleno de vida, mas também da aparência daquela mesma vida, que nele vive como o unicamente essencial” (p. 102);

5) é um herói cujo pensamento se converte em ação e entra em conflito com o mundo exterior, como aponta Lukács (p. 106), ao dizer que “o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma”, e este, “reforçado por laços utópicos”, “move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo”;

6) é um ser configurado de modo grotesco, por vezes rebaixado à “comicidade inofensiva ou o estreitamento de sua alma” e, mesmo retratado por um viés cômico, pode cair na “pura ausência de ideias” ou ser representante “do mau princípio” (p. 111 – 112).

A partir deste quadro descritivo, analisamos como a personagem Maria Angélica pode ser pensada, uma vez que apontamos nela traços que a enquadrariam como heroína do idealismo abstrato. Também recorremos a ele quando nos remetemos à personagem Castorina, do conto de Antônio Callado, ocasião em que a aproximamos de Maria Angélica, já que ambas trazem traços desse tipo de herói.

Devemos considerar, nesta perspectiva, que não podemos supor a aplicação da teoria lukacsiana ao nosso *corpus* em sua completude. Além de referir-se a um gênero específico da literatura, dotado de especificidades e valores históricos peculiares, como é o romance, essa teoria encontra, como o próprio Lukács adverte, após ter aderido ao marxismo, no prefácio da edição de 1962, algumas limitações. Lukács (p. 13) diz a respeito que: “Seu método [...] permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contexto de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas”.

Como uma teoria, para a análise textual, é um ponto de partida com vistas à compreensão de seus aspectos intrínsecos, e não uma verdade absoluta a que o texto precisa obedecer, partimos do pressuposto de que nos contos em análise podemos retomar alguns pontos que nos remetem à proposta teórica de Lukács.

Ao pensar a personagem Maria Angélica, do conto *Mas vai chover*, percebemos que é possível identificar nela aspectos comportamentais que nos remetem ao herói do idealismo abstrato. Deste modo, começemos por observar que, ao deparar-se com Alexandre, Maria Angélica despreza as convenções sociais, a diferença de idade, as diferenças socioeconômicas existentes entre eles e entrincheira-se na ideia de tentar concretizar o desejo que o rapaz nela desperta. No dizer de Lukács (p. 100), ela vivencia “a crença mais autêntica e inabalável” que a faz deduzir “do dever-ser da ideia a sua existência necessária”. Há um empecilho em seu caminho, mas ela esforça-se para encontrar “a palavra mágica” ou realizar a “batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais” que, neste caso, impedem-na de efetivar seu desejo.



A “palavra mágica” que Maria Angélica descobre, ao tentar concretizar sua meta, é provavelmente: dinheiro. Contra os poderes que atuam em contrariedade aos seus intentos, ela recorre a algo que facilmente pode reverter o quadro e favorecê-la em sua “batalha”: ela dispõe de poder aquisitivo que lhe assegura a realização do sistema de compra e venda típico do capitalismo. Com isto, ela passa a ver o mundo como “substrato de suas ações”, sua alma, mais estreita do que é na realidade, entra em confronto com o mundo demoníaco sem que ela pense muito a respeito.

É notório que ela está decidida a agir a favor de seus objetivos, em detrimento de qualquer tentativa de coerção. Não cabe, para ela, uma problematização interna, isto torna sua alma “pura atividade”.

Percebamos, nesta perspectiva, que Maria Angélica conhece Alexandre por ocasião de uma entrega da farmácia e, imediatamente, conquistar o rapaz torna-se seu ideal, sua meta. Embora disponha de empregadas, a própria Maria Angélica abre a porta ao entregador e, como o narrador expõe (p. 75): “Em vez de receber o remédio que encomendara e pagar o preço, perguntou-lhe, meio assustada com a própria ousadia, se não queria entrar para tomar café”.

Vemos claramente que ela se esquece do remédio, se sente assustada – mas não constrangida e impedida – pelo gesto impensado de convidar o rapaz para um café e, segue-se a isto, que Maria Angélica tenta envolvê-lo de todas as formas, como percebemos no trecho (p. 75): “Alexandre espantou-se e disse que não, obrigado. Mas ela insistiu. Acrescentou que tinha bolo também”.

Todas as tentativas de prolongar a presença do rapaz ocorrem motivadas pelo desejo de impressioná-lo através daquilo que ela pode lhe oferecer, a ponto de Maria Angélica, excitada, realizar mais um gesto incomum para o rapaz (p. 75): “Deu-lhe uma grossa fatia de bolo e café com leite”. Em seguida, estranhamente (p. 76): “Deu-lhe uma gorjeta enorme, desproporcional, que surpreendeu o rapaz”.

Sem atinar com o que faz, em sua “generosidade” hiperbólica, Maria Angélica assume um comportamento cômico quando diz, “com uma vozinha cantante e com trejeitos de mocinha romântica”, que só permitirá que ele saia se ele lhe assegurar o retorno.

Com isto, percebemos que todos os impulsos impetrados por Maria Angélica tendem a ser extensões de sua alma em pura atividade. Estes impulsos se voltam para fora de si, em sua existência essencial, no entanto, ela permanece intocada. Sequer ela parece hesitar em se tratando de dar vazão àquilo que deseja.

Além de se mascarar com “trejeitos de mocinha romântica”, Maria Angélica, sob o pretexto de comprar vitaminas, traz o rapaz de volta ao seu apartamento. A compra, mais uma vez, se faz presente: uma condição *sine qua non* para o rapaz voltar a vê-la está atrelada à realização de compras.

Maria Angélica torna-se “monomaníaca”, em sua tentativa de conquistá-lo, e margeia a loucura quando cria meios para reencontrá-lo, estando subitamente excitada por ele, uma hora após tê-lo visto pela primeira vez. Com isto, ela assume comportamento que seria severamente tachado como vulgar para alguém com sua idade, ou por ela ser mulher e, além disso, de uma classe social privilegiada (p. 76): “Ela havia mudado de roupa, estava com um quimono de renda transparente. Via-se a marca de suas calcinhas. Mandou-o entrar. Disse-lhe que era viúva. Era o modo de lhe avisar que era livre”.

Se o herói do idealismo abstrato parece, por vezes, louco, ressaltamos que Maria Angélica se enquadra notavelmente nesta acepção, tendo em vista o modo como lida com Alexandre em seu segundo encontro: 1) ela se insinua ao recebê-lo, 2) sua vestimenta indica intenções de parecer sensual e, conseqüentemente, incitar o rapaz ao sexo, 3) ela afirma que é livre, pois é viúva, 4) tenta impressionar o rapaz ao mostrar-lhe o apartamento em que mora, 5) o conduz ao quarto e, assumindo um comportamento ativo na relação, por vezes atribuído ao homem, pede-lhe “um beijinho”.

Ante o assédio de Maria Angélica, o narrador diz que (p. 76): “O rapaz se espantou, estendeu-lhe o rosto. Mas ela alcançou bem depressa a boca e quase a devorou”. Sua aparente loucura não se restringe a esta cena, posteriormente ela convida o rapaz, já ciente de suas intenções, a ir para a cama com ela (p. 77): “Venha para a cama comigo...”. Na ocasião, o narrador nos faz saber que ela está “morta de vergonha”, no entanto isto não a impede de realizar seu desejo que, para o rapaz, parece ser absurdo, tresloucado e incomum.

Mais uma vez, o sistema de compra e venda vem à tona quando Maria Angélica, para convencer o rapaz a consumir o ato sexual que ela tanto almeja, afirma (p. 77): “Eu lhe dou um presente grande! Eu lhe dou um carro!”.

Desde que sua meta seja alcançada, Maria Angélica não hesita em agir impulsivamente, muito menos hesita em parecer ridícula, patética ou louca. Dar sentido ao que sente a torna incapaz de perceber que há nela uma intensa “ausência de sentido”, e que disso resulta seu comportamento monomaníaco e tresloucado.

Percebemos, além disso, que o comportamento dessa heroína centra-se numa inversão de papéis que a torna ativa, enquanto ao amante resta um comportamento passivo. Ela toma atitudes impulsivas, detém o poder conferido ao capital que lhe assegura a efetivação de seus desejos e exerce sobre o amante um domínio que o inferioriza, tendo em vista que ele se torna objeto de desejo vulnerável à compra.

Enquanto Maria Angélica emite “gritinhos na hora do amor”, o rapaz a suporta “com nojo, com revolta”. Maria Angélica não tem consciência das sensações negativas que desperta em Alexandre, e dá pistas de que não tem pretensões de querer ter esta consciência. Em sua cegueira e egoísmo, ela se adéqua ao que Lukács propõe, quanto à percepção do herói do idealismo abstrato, em relação ao mundo em que ele se encontra. Segundo Lukács (p. 102), esse herói percebe que o mundo “com que ele se depara não está só pleno de vida, mas também da aparência daquela mesma vida, que nele vive como o unicamente essencial”. A uma amiga – que percebe o quanto o rapaz a explora e o chama de “pilantra” –, Maria Angélica diz (p. 77): “Não admito que você chame Alex de pilantra! E ele me ama!” Para ela, sua vida está plena, sua meta foi alcançada, ela se sente privilegiada, “mal acreditava na sua sorte” e não “se importava com as criadas que quase riam na sua cara”.

Em sua busca de completude, Maria Angélica não percebe que Alexandre age como se a punisse, consciente e inconscientemente, por ela ser detentora do poder conferido à posse do dinheiro que o torna vulnerável, passivo, tolhido em sua possibilidade de escolha. Enquanto isto (p. 78): “As contas aumentavam. Alexandre exigente. Maria Angélica aflita”.

Além da exploração, Maria Angélica é humilhada por Alexandre sem que isto a faça despertar para a indignidade a que ele a conduz. Quando o rapaz anuncia sua viagem com uma garota, e que a informa de que precisa de dinheiro para custeá-la (p. 78): “Foram dias horríveis para Maria Angélica. Não saiu de casa, não tomou banho, mal se alimentou. Era por teimosia que ainda acreditava em Deus. Porque Deus a abandonara. Ela era obrigada a ser penosamente ela mesma”.

Ao retornar, Alexandre oferta-lhe, de presente, “uma lata de goiabada-cascão”. Ao comer da goiabada, ela teve o prejuízo: de ter um dente quebrado, de ter que custear a consulta ao dentista e de ter que comprar um dente postiço. Esta cena, se não fosse de uma crueldade gritante, e de um humor macabro, poderia ser das mais cômicas do texto.

Outro momento em que a humilhação beira o patético e, conseqüentemente, o humor, ocorre quando, ao fazer sessenta e um anos, Maria Angélica se surpreende com

o não comparecimento do amante e termina por colocar-se diante do bolo de aniversário, a amargar sua ausência.

Todas as comprovações de que ela é violentamente usada pelo rapaz, de que é vilipendiada em sua feminilidade e desprezada em sua condição humana parecem não surtir efeito sobre sua visão acrítica, monomaniaca e alienada. Ela passa a crer que seu amante de fato a ama e, apoiada neste ideal, constrói sua existência idealista.

Em concordância com o que Lukács (p. 106) afirma, Maria Angélica encontra “o sentido e a substância apenas em sua alma”, e entra em conflito contra esse mundo exterior em que, solitária, ela “move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes”. Todos veem sua humilhação e o quanto ela está submissa ao explorador, contudo ela desenvolve uma luta demoníaca contra todas as impossibilidades de concretização do seu ideal vigentes no mundo, e prossegue incólume em sua busca.

Como heroína que apresenta, comprovadamente, fortes traços do idealismo abstrato, ela corresponde ao que Lukács (p. 111 – 112) diz sobre este tipo de herói que se configura, de modo grotesco, rebaixado à “comichidade inofensiva ou o estreitamento de sua alma” e que pode ser reconhecido pela “pura ausência de ideias” e por ser representante “do mau princípio”.

O sistema de compra e venda tende a falhar, na relação entre Maria Angélica e seu amante, quando ele exige dela uma quantia exorbitante de que ela não dispõe. Alexandre a pressiona (p. 78): “Venda o apartamento, então, e venda o seu Mercedes, dispense o chofer”.

Ante o diálogo que ocorre entre o casal, o narrador afirma: “Então – então aconteceu”. Esta intervenção do narrador nos dá uma pista de que, finalmente, Maria Angélica poderá tomar consciência da passionalidade que a impede de perceber-se vulnerável na relação corrosiva em que está envolvida.

A resposta de Maria Angélica, mediante o pedido do rapaz, no entanto, consiste em tentar chantageá-lo emocionalmente (p. 78): “Mesmo assim ainda não dava, meu amor, tenha piedade de mim!” Neste momento ela vislumbra, pela primeira vez, a fúria que ela consegue despertar em Alexandre. Consideramos que Alexandre não externou seu desprezo por Maria Angélica apenas por ela estar impossibilitada de custear-lhe um capricho, mas como uma reação por ela tê-lo submetido à condição de dependência financeira. Exigir que ela lhe entregue “um milhão de cruzeiros” é uma maneira que ele encontra de mostrar o quanto o poder de compra da amante não alcança mais o preço

pago pelo sacrifício de suportá-la. O rapaz dá uma cartada final: exige dela aquilo que ele sabe que ela não lhe poderá dar. Assim, o desfecho epifânico, tão ao estilo clariciano, acontece.

Enfurecido, Alexandre atira sobre a amante o que ele de fato sente por ela (p. 78): “Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices”. Embora estivesse implícita a percepção de Alexandre sobre sua amante, somente com os xingamentos atirados sobre si ela parece despertar para a realidade dos fatos.

No xingamento, o rapaz aponta para o fato de que Maria Angélica está velha. Além disso, expressa a náusea que ela desperta nele ao chamá-la de porca e tenta rebaixá-la em sua feminilidade ao chamá-la de vagabunda – termo pejorativo sinônimo de prostituta, ou de mulher disponível ao sexo sem reflexões morais. Este último xingamento parece remeter ao machismo com que ele a vislumbra. Ela adotou para si uma postura, tradicionalmente, conferida ao homem: ela sempre toma iniciativas para efetivação do ato sexual, age como o provedor, evidencia uma postura ativa que o relega a uma postura passiva na relação. Ser vagabunda, neste caso, tem a ver com o modo ousado, objetivo e impulsivo com que ela procura suprir seu desejo por sexo.

Ao sair, Alexandre não se dá conta de que Maria Angélica permanece de pé com a sensação de que lhe doía “o corpo todo”. Em seguida, o narrador aponta para o fato de que Maria Angélica (p. 78 – 79): “Parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. Estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer”.

A violência das palavras proferidas pelo amante faz com que ela caia em estado de torpor. Sequer falar ela consegue, porque não sabe o que dizer diante de tamanha afronta à sua dignidade. Mais uma vez, sua tendência a fugir da realidade, a não encarar diretamente os conflitos que o mundo externo a apresenta, são evidenciados quando o narrador (p. 79) perscruta seu pensamento e dá-nos a conhecê-lo: “Parece – pensou – parece que vai chover”.

Este desfecho pode indicar-nos duas possibilidades de leitura: 1) a primeira consiste na ideia de que, perplexa com o que foi dito pelo amante, Maria Angélica se dá conta do que ocorre e foge da situação por meio do silêncio, porém este silêncio poderia indicar seu despertar para a reflexão e para o quanto ela se conscientiza do teor corrosivo de sua relação com o amante explorador, assim, ela, finalmente, estaria disposta a repensar sua vida; ou 2) como heroína do idealismo abstrato, Maria Angélica foge do conflito com um pensamento que em nada tem a ver com a dor existencial

experimentada por ela, o que só reforça a ideia de que, em sua cegueira e egoísmo, ela fará de tudo para que as coisas permaneçam como estão – fazer menção ao tempo é um recurso típico de quem, em situação de desconforto num contexto comunicativo, tenta criar uma estratégia discursiva para amenizar a tensão do ambiente, ou mesmo recurso de quem tenta fugir de assunto que representa mal-estar.

Na última frase do conto temos, portanto, a explicação para seu título e a pista de que nossa primeira hipótese é a mais plausível. A conjunção adversativa *mas* introduz frase que indica restrição ou oposição ao que foi proferido anteriormente. E, dessa forma, é uma prolepse que nos remete à condição desoladora em que se encontra a heroína posteriormente ao término do relacionamento. Poderíamos pensar esse título como indicativo de algo positivo que está para acontecer na vida de Maria Angélica, após os dissabores que ela enfrenta com o suposto fim de sua relação amorosa. Ela perdeu seu amante, perdeu sua dignidade, encontra-se desolada, solitária, *mas vai chover*. O verbo *chover*, que nos remete à imagem da água, apresenta várias acepções. Dentre elas, chover pode representar renovação da vida, iniciação, recomeço, possibilidade de esperança – o que nos indica o sentido positivo a que aludimos.

Castorina de Paissandu, por sua vez, embora com perspectivas diferentes em sua construção, também pode ser compreendida como uma heroína do idealismo abstrato. Começamos por dizer que Castorina, assim como Maria Angélica, se entrincheira na crença “autêntica e inabalável” que a possibilita ver o mundo como “substrato de suas ações”. Há nela, também, um estreitamento da alma que a torna inapta à reflexão, às ponderações quanto à sua meta existencial ser exequível ou não.

Inicialmente, pelo que apreendemos da leitura do texto, Castorina assume para si a meta de punir o pai por ser forçada, por ele, a deixar sua antiga casa e ir para o Hotel dos Estrangeiros durante a construção do novo prédio. Esta, porém, não é sua meta existencial por excelência, uma vez que instalada no quarto do prédio recém-construído ela passa a prender-se, cada vez mais, à ideia impregnada em si, também pelo pai, de que um marujo sairia da copa da palmeira, plantada à frente de sua casa, declamando versos em francês – este seria o homem com quem ela deveria casar-se.

Suas ações convergem sempre para a preservação de sua meta: conservar a palmeira, porque nela está sua esperança de afeto e concretização sexual. Disto resulta a tentativa obstinada de Castorina de preservar essa planta. A ilusão do possível amor, atrelada à conservação obcecada dessa palmeira, a absorve por toda vida, a ponto de ser assimilada também por Zacarias que, segundo o narrador, já não se recordava como (p.

59) “*se encontrou com a ideia da patroa Castorina de esperar um marinheiro que falava francês e saía da palmeira feito um rebento*”.

Notamos, com isto, que em Castorina a problemática interna se transforma em pura atividade, como afirma Lukács (p. 102) sobre o herói do idealismo abstrato: “A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade”. Seus impulsos tornam-se ação voltada para fora, porquanto sua interioridade repousa intocada.

O narrador (p. 56) nos revela que Castorina deve ao pai “a intuição de que um dia sairia da palmeira, tal e qual um palmito, seu marujo da colombina frota”. Ela, em sua necessidade de preservar a intuição do pai acerca do homem que representaria seu encontro com o amor, torna-se, também, “monomaniaca” e margeia a loucura. Consideremos que Castorina assimila a destruição da casa antiga como a impossibilidade de encontrar-se com seu objeto amoroso, como podemos confirmar no trecho (p. 55) em que o narrador afirma que “arrancada da casa de seu pai, ou, para dizer a verdade, da sombra de sua palmeira, Castorina resolvera endoidar com uma tranquila e cortante ira”.

Após ser “arrancada” da sombra de sua palmeira, aliás “*arrancada aos berros, feito uma leitoinha que fossem sangrar*”, Castorina cria planos de vingança contra o pai e passa a considerá-lo morto. Desde a ideia de puni-lo com sua loucura, até o pensamento de atirar-se pela janela do novo prédio, quando nele fosse instalada, Castorina age, monomaniacamente, com vistas a preservar sua meta.

Além disso, Castorina não aceita discursos que contradizem sua expectativa em relação à palmeira, como apreendemos da cena em que Zacarias “*meneou a cabeça, rindo*”, ao ouvi-la reiterar sua crença inabalável de que da palmeira viria seu amado. Ela agride-o, irrefletidamente, com o leque aplicando-lhe “*tal lapada na boca que o vergão vermelho durou dias*”.

Inicialmente, Castorina conta com a presença paterna que tenta curá-la de sua insanidade. Na sequência narrativa, percebemos que ela torna-se cada vez mais solitária, a ponto de lidar, após a morte do pai, apenas com os empregados do prédio e o advogado da família. Ela permanece (p. 54) “sentada no sofá ao pé da janela do apartamento do décimo andar”, como louca, em descompasso com o mundo em sua obsessão por ver concretizado seu desejo afetivo-erótico. À medida que entraves podem representar a não concretização do seu objetivo, ela foge destes entraves e, em sua cegueira e egoísmo, passa a assimilar seu mundo interior como extensão do mundo

exterior, daí resulta que ela vê, no dizer de Lukács (p. 102), o mundo “pleno de vida” e, conseqüentemente, da “aparência daquela mesma vida” que ela vive como algo “unicamente essencial”.

Perdida em sua necessidade egoísta de concretização amorosa, solitária, impregnada de uma visão inflexível, Castorina corresponde ao que Lukács (p. 106) concebe acerca do herói idealista que, “reforçado por laços utópicos”, encontra “sentido e substância apenas em sua alma”. Ela, como representativa desse tipo de herói, ressaltamos, “move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito” contra as adversidades que experimenta.

Outro aspecto a que Lukács alude, ao remeter-se a este tipo de herói, diz respeito ao fato de que ele pode ser configurado, além do estreitamento da alma, por um viés da comicidade. Neste sentido, desde cenas em que, na infância, Castorina é levada para o Hotel dos Estrangeiros, até a crença de que da palmeira virá seu amado, suas ações margeiam o absurdo e, de certo modo, o cômico.

A relação de Castorina com a palmeira, por exemplo, já nos dá motivos para considerá-la por este viés. Primeiro, a palmeira representa a crença de materialização do seu amado; segundo, Castorina cria para si, cegamente, a meta de assegurar que a palmeira seja preservada contra tudo e todos; terceiro, ela é tão obcecada em seu desejo que chega a fundir-se com a palmeira. Sabemos, no entanto, que ela, em conformidade com a proposta de Lukács em sua tipologia, é fadada ao fracasso – ela morre e seu desejo não se consolida.

Sobre este terceiro ponto, notemos que, levada por sua loucura, Castorina foi (p. 59) “parar nas duchas do dr. Eiras”, momento em que ela deixa à mostra um comportamento sádico que se manifesta no prazer em dar ordens, como no caso em que ela tenta controlar, aos gritos, a temperatura da água em seu tratamento. Ela ordena “mais quente, mais quente, pelando, frio, gelado” como se, num aparente jogo sadomasoquista direcionado ao próprio corpo, ela quisesse chegar a tal ponto de identificação com a palmeira que vislumbra, insana, a “esperança de um dia se crispar, rígida, recoberta de casca, gestando cocos e palmas”.

Ela chega ao ponto de, em suas fantasias, escutar a voz da palmeira, momento em que ela constata a saída da casa antiga como um plano desta. Somente assim, ela (p. 61) se desinteressa “do pai como uma palmeira da palma seca tombada ao chão por haver chegado ao fim dos seus dias”.



Contra seu pai, Castorina vivencia um embate que a força a elaborar planos de vingança escalafobéticos, em que ela procura puni-lo, sadicamente, por ele representar um entrave em sua meta. Temos, neste caso, um embate que se estabelece na oposição pai/filha. Esta relação nos remete ao conflito entre o universo falocêntrico, tradicionalmente representado pela figura paterna que, na hierarquia da estrutura familiar, tem papel majoritário, e a filha que, nesta hierarquia, está em condição inferior. Há, por parte de Castorina, uma nítida tentativa de desconstrução dessa ordem.

Assim, em contrariedade às decisões da figura paterna, Castorina cria subterfúgios que terminam por torná-lo alvo de seu sadismo e, com isto, a ordem familiar é desestabilizada. O pai destrói a relação da filha com a palmeira e, como desforra, ela destrói a autoridade paterna – ela zomba de sua impotência e angústia.

Assim, Castorina sente, sádica e vingativa, (p. 60) “vontade de rir com o que ouvia de médicos que o pai consultava em série, temeroso, sem dúvidas, pela saúde dela, mas igualmente preocupado com o bom nome da família”. Na tentativa de curá-la, seu pai chega à conclusão, erroneamente, de que “ela sofria de um horror à água psicótico”, ou seja, segundo ele, Castorina “sofia de hidrofobia”. Por amor à filha e, também, para preservar o *status* familiar, o pai de Castorina tenta ajudá-la. Em resposta, quanto mais ele percebe-se fraco e desesperado ante a loucura da filha, cada vez mais evidente, ela com mais veemência zomba de sua aflição.

Além disso, Castorina vivencia outro embate que se manifesta, desta feita, na dicotomia patrão/empregado. Neste caso, percebemos um conflito aparentemente silencioso entre Castorina e Zacarias: enquanto ela não hesita em fustigá-lo com suas ordens e maus-tratos, ele, passivo-agressivo, se vinga da patroa apavorando-a com a ideia de que a palmeira poderá ser derrubada a qualquer momento.

Assim, há duas cenas, ao menos, que apresentam o absurdo dessa relação conflitante: a primeira corresponde ao momento em que Castorina agride Zacarias com uma pancada de leque, a segunda quando ela ordena-lhe que ele se dispa em sua frente. Essa relação, em suas camadas profundas, indica a tensa oposição entre o mundo burguês, que se entrincheira no poder de que dispõe, e a classe operária que, sem forças para opor-se à opressão a que está submetida, sofre as consequências, por vezes, de sua subserviência.

Sobretudo na cena em que Zacarias é forçado a despir-se, sem que Castorina lhe explique o motivo de tal exigência, notamos que há expressivo teor de comicidade. Em sua insanidade e sadismo, Castorina não se importa sobre o quão vexatório é, para

Zacarias, desnudar-se diante dela tendo consciência, com isto, de que ele só age sob efeito de um temor, também de ordem socioeconômica, que ela lhe proporciona. Quanto a ele, passa em sua cabeça, ante a vergonha que o fustiga, que (p. 59), “graças a Deus, pensou, estava de cueca mudada na véspera, branca, até ainda com marca de vinco do ferro de engomar de Esmeralda”.

Castorina, portanto, configurada grotescamente, é uma heroína que, no dizer de Lukács, cai na representação do “mau princípio”. Seus atos são, como apontamos, realizados em “pura ausência de ideias” e, patéticos que são, margeiam a comicidade.

Castorina e Maria Angélica podem ser consideradas, portanto, como heroínas que trazem fortes marcas do idealismo abstrato. Embora a heroína clariciana pareça mais facilmente lida por esse viés, tendo em vista que, pela forma, conteúdo e extensão, o texto calladiano exige leitura mais atenta, ambas trazem características que comprovam uma relação de proximidade com o que Lukács propõe sobre esse tipo de herói. Parece-nos mais expressivo, nesta aproximação, o modo como elas agem para concretizar a meta que lhes absorve em suas existências.

Quanto à personagem Cândida Raposo, se considerada a partir do que Lukács propõe, diferente de Maria Angélica e Castorina, a apontamos como uma heroína cujas ações indicam a presença de traços do herói da maturidade viril (educação).

Nesta perspectiva, começemos por retomar o que Lukács considera sobre esse herói que traz a possibilidade de reconciliação entre a exterioridade do mundo e sua interioridade, embora esta reconciliação não deixe de ser problemática. Assim:

|   |
|---|
| 1) quanto à meta a ser concretizada, esse herói procura equilibrar pensamento e ação. Há, nele, a necessidade de, como propõe Lukács (p. 138), buscar concretizá-la “em penosas lutas e descaminhos”; |
|---|

|   |
|---|
| 2) esse herói comporta uma interioridade que se situa entre os outros dois. Lukács (p. 138 – 139) afirma, a seu respeito, que “sua relação com o mundo transcendente das ideias é frouxa, tênue tanto subjetiva quanto objetivamente, mas a alma voltada puramente a si própria não integra o seu mundo numa realidade que é ou deve ser perfeita em si mesma”; |
|---|

3) se, por um lado, a interioridade desse herói remete-nos a “um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando”, por outro lado há nele “uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente” (p. 139);

4) Lukács (p. 139) afirma que “o ideal que vive nesse homem e lhe determina as ações tem como conteúdo e objetivo encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma”;

5) esse herói está propenso a colocar de lado “a individualidade solitária como algo efêmero, petrificado e pecaminoso” e dispor-se a um “lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada” (p. 140);

6) há nele a possibilidade de haver “equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele” (p. 141);

7) o objetivo desse herói é desenvolver “qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos, pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação” (p. 141);

8) Lukács (p. 143) afirma que o “advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou uma conspurcação de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade”;

9) disto resulta ao herói “adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma”, ou seja, há por parte dele uma “experiência compreensiva” em relação ao mundo (p. 143).

Pensamos Cândida Raposo, desse modo, como uma heroína cuja interioridade entra em conflito com a exterioridade do mundo, porém há nela possibilidade de maior equilíbrio entre essas duas naturezas, se comparada aos heróis do idealismo abstrato e do romantismo da desilusão. Essa heroína tende, em busca de concretizar sua meta, a equilibrar pensamento e ação e lidar compreensivamente com percalços que podem ampliar sua alma.

Diante disto, ao perceber que seu corpo responde a estímulos externos com excitação, e que seus sentidos instigam-na ao “desejo de prazer”, Cândida Raposo sente-se tolhida pelas normas sociais do seu tempo e depara-se com a aparente incompatibilidade entre o que ela sente e o que ela pode ou não sentir, do ponto de vista social. Ela é uma heroína que, solitária e destituída de auxílio divino, vislumbra um descompasso em relação ao mundo. Sua meta torna-se, imediatamente, reverter o descompasso percebido, por isto ela empreende uma luta, não menos “penosa”, para encontrar algum equilíbrio.

Ela se divide, então, entre: a sensação de que seu corpo tende a buscar satisfações sexuais e, ao mesmo tempo, o temor de deparar-se com as punições do mundo representadas pelos cerceamentos morais impostos pela sociedade. Sua alma se situa entre dois aspectos a que Lukács alude: de um lado, ela traz a ideia fixa de alterar seu comportamento, de reprimir seus desejos, de reverter aquilo que a deixa em descompasso com o mundo; por outro lado, ela pondera, hesita, sente-se intimidada porque o que a preocupa é um assunto embaraçoso para uma velha de oitenta e um anos.

Entre agir – idealismo abstrato – e pensar – romantismo da desilusão –, Cândida Raposo resolve agir, mas isto não a isenta de ter hesitado profundamente antes de tomar alguma atitude, como apreendemos do trecho (p. 55): “Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista”. Sempre constrangida, “de cabeça baixa”, ela pergunta-lhe envergonhada, sem conseguir, sequer, nomear o que sente (p. 55): “Quando é que passa?” Como o médico não a compreende, ela recorre ao termo “coisa” – eufemismo indicativo da luta interna entre a ação que ela executa e a crise moral que a atormenta –, quando precisa externar o motivo vexatório que a leva ao consultório ginecológico.

Cândida comporta uma alma que, no dizer de Lukács, “voltada para si própria”, não coaduna com a realidade do mundo “que é ou deve ser perfeita em si mesma”. Sua interioridade se situa, portanto, entre as duas outras interioridades.

Nesta perspectiva, essa heroína traz em si uma interioridade que nos remete, conforme Lukács (p. 139) indica, a “um idealismo mais amplo e que se tornou com isso

mais brando”. Em seu descompasso com o mundo, simbolizado pela latente propensão ao sexo apesar da idade avançada, ela tende a agir para resolver seu “problema”. Seu idealismo, no entanto, não a condiciona à irreflexão. Embora ela traga uma “alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente”, ela é capaz de pensar sobre estar no mundo demoníaco que lhe oferece conflitos e “descaminhos” a serem superados. Para estabelecer sua luta em busca do equilíbrio aparentemente perdido, ela cria subterfúgios que sua condição socioeconômica lhe possibilita, o que a aproxima de Maria Angélica e Castorina de Paissandu. Mas, diferente destas, Cândida não se entrancheira na irreflexão em sua luta.

Se o herói da maturidade viril (educação), como afirma Lukács, busca encontrar nas “estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma”, ao pensarmos Cândida Raposo podemos inferir que ela coaduna com essa concepção à medida que, em sua crise moral, ela recorre aos mecanismos de que a sociedade dispõe para quem, assim como ela, se encontra fora de seus padrões. Sua alma vivencia intenso conflito: ela contraria os padrões sociais, todavia não suporta lidar consigo mesma diante disso e busca ajuda médica para “readaptar-se”.

Em sua busca, ela encontra na estrutura social que a perpassa possíveis respostas para sua necessidade de readaptação. Reiteramos que procurar medicalização é uma tentativa de satisfazer sua alma e, ao mesmo tempo, mostrar-se em conformidade com a visão social que poderia ver nela uma transgressora e, conseqüentemente, puni-la. Com a resposta do médico, ela se sente triste, passa a realizar a autossatisfação sexual, mas, agora, ela está apaziguada em sua crise moral, pois a sociedade jamais poderia puni-la, uma vez que ela busca solucionar suas aparentes inadequações.

Quando o médico informa-lhe de que seu “desejo de prazer” não tem prazo para cessar, ela fica espantada e informa-lhe: “Mas eu tenho oitenta e um anos!” Ao que o médico responde: “Não importa, minha senhora. É até morrer”. A resposta de Cândida, que denota revolta e inaceitação, também perplexidade, ante o que lhe diz o médico, é marcada por um termo impregnado de sentido punitivo para a ideologia judaico-cristã: “Mas é o inferno!”

Nesta acepção, ao perceber-se como inadequada ao mundo, Cândida apavora-se e passa a elaborar perguntas que visam à tentativa de encontrar paz de espírito uma vez que a informação oferecida pelo médico só amplia sua angústia. Primeiro, ela pergunta o que deve fazer já que ninguém a quer mais; segundo, ela se indaga sobre a possibilidade de pagar – como faz Maria Angélica sem grandes hesitações – e o médico

atira sobre ela sua idade e a desencoraja; e, por fim, ela, por meio de eufemismos, pergunta sobre “arranjar-se sozinha” e, neste caso, o médico a apoia.

Cândida dispõe-se, como Lukács (p. 140) aponta, a “lapidar-se e habituar-se”, como “fruto de uma resignação rica e enriquecedora”, em sua tentativa de alterar, em nítido equilíbrio entre atividade e contemplação, a ordem dos acontecimentos. Se sua sexualidade aflorada é um percalço para a adequação a que ela aspira, no espaço social em que vive, não resta, senão, pensar em meios que a tornem ajustada e pacificada.

Cândida ilustra o que Lukács (*ibidem*, p. 141) afirma sobre o herói da maturidade viril (educação), cuja ação “tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um único objetivo”. Quanto a este objetivo, esse herói busca para si “qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos, pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação”.

Além disso, o objetivo desse herói tem, como diz Lukács (p. 142 – 143), “algo da tranquilidade e da segurança” de quem traz em si “vontade de formação” que, embora não isente o herói do mundo e seus perigos, o conduz a uma percepção resignada de sua solidão sem que esta signifique “um colapso total ou a conspiração de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade”.

Cândida sai do consultório certa de que é necessário lidar com sua interioridade em notório descompasso com o mundo, entretanto, em sua solidão, apesar de não ter encontrado solução para seu conflito objetivamente, ela está apta a compreender como lidar consigo mesma no mundo demoníaco que atira sobre ela suas inadequações.

Talvez sua experiência de vida, afinal sobrevivera à morte de “um ser adorado” – o filho – e à morte do marido – que a circunda, em sua imaginação, com passos ruidosos –, represente a inclinação necessária para que sua percepção sobre si mesma e sobre o mundo seja mais compreensiva, mais madura. Eis o “coroamento de um processo educativo” e da “maturidade alcançada e conquistada” a que alude Lukács (p. 140).

Cândida intervém no mundo e, ao mesmo tempo, é receptiva a ele. É uma heroína que enxerga o subterfúgio a que acorre, para reduzir sua pulsão sexual, como algo amoral e demonstrativo de “falta de vergonha” da sua parte – a masturbação, como outras formas de satisfações sexuais, sempre foi considerada uma ação pecaminosa para a ideologia cristã. Ela, no entanto, recolhe-se à sua solidão, cessa, de certo modo, sua

luta vã para solucionar seus “problemas” e vislumbra uma “adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e no encerrar-se em si”. Assim, percebemos que ela se torna apta a guardar uma “interioridade apenas realizável na alma” numa experiência que se torna compreensiva em relação ao mundo.

Em suma, podemos ver que essa tríade de heroínas apresenta comportamentos que representam ampla possibilidade de leitura a partir da proposta teórica de Lukács. Salvo o fato de que são personagens femininas velhas de contos, e não de romances, o que poderia representar algum entrave para nossa análise, percebemos a tipologia da personagem de Lukács como um meio enriquecedor para o desenvolvimento de trabalhos na linha do que realizamos.

A propósito, pensamos o conceito de personagem, aqui, ontologicamente, de modo que não consideramos impertinente aplicar a ideia de Lukács aos textos sobre os quais discorreremos. Sobretudo porque, como apontamos no segundo capítulo, não podemos definir as discrepâncias entre personagens do conto em relação a qualquer outro gênero. Isto se dá, reiteramos, porque sendo o conto um gênero cuja estrutura não foi definida, e sobre o qual incidem abordagens diversas pouco elucidativas, em se tratando desse viés estrutural, ainda não podemos analisar personagens do conto de maneira a apresentar os limites conceituais que poderiam diferenciá-las das demais personagens dos muitos gêneros textuais conhecidos.

Portanto, Maria Angélica e Castorina de Paissandu podem ser denominadas heroínas do idealismo abstrato. E Cândida Raposo, em contrapartida, pode ser denominada como heroína da maturidade viril (educação). Personagens femininas velhas delineadas pelo erotismo, e aspectos comportamentais aparentemente contrariadores da ordem social dos seus respectivos mundos, elas comportam leituras diversas, além da que apresentamos, por serem dotadas de caracteres ficcionais marcadamente ricos em polissemia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolvemos nosso trabalho com o objetivo de, através de um estudo comparativo, entender que aspectos formais Clarice Lispector e Antônio Callado utilizam para construir suas personagens.

Nesta perspectiva, procuramos observar como as personagens femininas velhas dos contos que constituem nosso *corpus* vivenciam, em detrimento das coerções sociais que sobre elas incidem, as predisposições eróticas que as tornam, na concepção de Lukács, heroínas demoníacas em descompasso com o mundo, também demoníaco, em que elas estão inseridas.

Consideremos, desse modo, que essas mulheres lidam com uma sociedade conservadora que tende a recriminar qualquer comportamento inadequado ao que moralmente é estipulado como correto. Se a temática do erotismo, apesar das mudanças que vislumbramos nos últimos anos, ainda se mostra um *tabu*, o erotismo associado à figura feminina é alvo, certamente, de maiores recriminações e preconceitos.

Isto se acentua, sobremaneira, se pensarmos a mulher velha. A velhice, ante uma sociedade capitalista que a compreende como um problema, tende a ver quem envelhece como um ser limitado. Ressaltemos o quanto a velhice pode representar a inatividade do indivíduo, numa perspectiva da força de trabalho indispensável para o capitalismo, e oposição ao ideal de beleza e jovialidade que a grande mídia propaga.

Ante tantos cerceamentos, à mulher velha, por este ângulo de visão, não caberia a vivência de suas pulsões eróticas, muito menos seria coerente adotar posturas como as da personagem Maria Angélica. Seria mais cabível, para não contrariar as regras sociais com seus julgamentos e punições, aderir às regras, como ocorre, de certo modo, com Cândida Raposo e Castorina de Paissandu. Mas ambas, apesar de estarem mais propensas a internalizar o comportamento que a sociedade espera delas, também vivenciam, em menor proporção em relação a Maria Angélica, algo considerado moralmente reprochável. No caso de Cândida, ela recorre, não sem sentimento de culpa, à masturbação e, no caso de Castorina, em sua obsessão e loucura, ela se entrincheira na tentativa, embora inútil, de negação de suas pulsões eróticas, mas termina por viver à espera do seu objeto de desejo erótico, metaforizado na falocêntrica palmeira.

Além disso, ao escolher como categoria analítica a personagem, realizamos um estudo de modo a compreender as concepções que incidem sobre este componente da narrativa e, desse modo, consideramos pertinente utilizar a concepção teórica de



Lukács, sobretudo sua tipologia da personagem, como ponto de partida para a leitura que desenvolvemos.

No início, parecia-nos problemático recorrer a uma teoria que se remete ao gênero romanesco para estudar os contos sobre os quais discorreremos. Justificamos que, ontologicamente, não há diferença entre personagens do romance ou do conto, sobretudo porque este gênero, do ponto de vista formal, não dispõe de estudos que possam delimitá-lo em suas especificidades a ponto de estabelecer diferenças entre suas personagens e as de outros gêneros narrativos. Nesta perspectiva, na linha do que pensa Lukács, consideramos a personagem como reflexo de uma realidade empírica independente do gênero que a comporta.

Assim, Maria Angélica e Castorina são heroínas que trazem marcas do herói do idealismo abstrato e Cândida Raposo traz marcas do herói da maturidade viril (educação). A velhice, ponto que primeiro as aproxima, é vivenciada por elas em contextos variados, o mesmo vale para o erotismo nelas evidente.

Maria Angélica e Castorina, que apresentam caracteres que as reúnem como heroínas do idealismo abstrato, são diferentes mesmo na maneira com que este idealismo nelas se manifesta. Com relação à Cândida Raposo, então, a diferença em relação às demais personagens é maior. No entanto, todas, pelo que apreendemos delas à luz de Lukács, são heroínas solitárias, em desequilíbrio com o mundo demoníaco em que estão inseridas, detêm metas autênticas, embora pouco heroicas, se comparadas com as dos heróis épicos, e, sobretudo, estão fadadas ao vazio, à impotência e ao fracasso.

Diante disso, consideramos que nosso trabalho, que se pretende concluído, foi possível porque os contos escolhidos, em associação à teoria que nos serviu de ponto de partida para melhor compreendê-los, nos possibilitam amplas leituras seja pelo conteúdo ou pela forma que comportam. Devemos enfatizar, ainda, que a contística de Clarice Lispector, que detém uma variedade de estudos, será sempre instigante, comportará abordagens inúmeras e análises diversas, além da que aqui apresentamos. Quanto a Antônio Callado, um dos mais notáveis romancistas do país, não só constatamos o valor estético de sua contística pouco estudada, como enfatizamos que nosso trabalho, ao analisar o conto *Dona Castorina de Paissandu*, representa um olhar que visa, também, incentivar outros pesquisadores a buscar na contística desse autor leituras que explorem suas qualidades artísticas mais que perceptíveis.

## REFERÊNCIAS:

ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ALMEIDA, Joel Rosa de. Retratos de personagens velhas. In: *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

ANIMAIS MONOGÂMICOS. Disponível em: [www.mundodosanimais.pt/animais-selvagens/animais-monogamicos/](http://www.mundodosanimais.pt/animais-selvagens/animais-monogamicos/). Acesso em: 20 de dezembro de 2015.

ATAÍDE, Vicente. A personagem. In: *A narrativa de ficção*. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.

BASTOS, Pedro Paulo. *A Rua Paissandu e as suas palmeiras*. 2014. Disponível em: [asruasdoorio.blogspot.com.br](http://asruasdoorio.blogspot.com.br). Acesso em: 11/12/2015.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEDASSE, Raimunda. *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector*. Salvador: EDUFBA, 1999.

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

BURROWS, John; WIFFEN, Charles. *Guia de Música Clássica*. Tradução de André Telles. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CALLADO, Antônio. Lembranças de Dona Inácia. In: LINS, Osman (*et al*). *Missa do galo: variações sobre um mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.

\_\_\_\_\_. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico de Lígia Chiappini Moraes Leite. São Paulo: Abril, 1982.

\_\_\_\_\_. *O homem cordial e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1994.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio (*et al*). *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. 1977. Disponível em: [www.pt.scribd.com/doc/253799002/no-raiar-de-clarice-lispector](http://www.pt.scribd.com/doc/253799002/no-raiar-de-clarice-lispector). Acesso em: 25 de janeiro de 2015.

\_\_\_\_\_. O sistema literário consolidado. In: *Iniciação à literatura brasileira: um resumo para estrangeiros*. 3. ed. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 1999.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Quando um país se apequena. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 103, p. 22 – 25, abr. 2014.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CASTOR. Disponível em: [www.nationalgeographic.es/animales/mamiferos/castor](http://www.nationalgeographic.es/animales/mamiferos/castor). Acesso em: 20 de dezembro de 2015.

CÍCERO, Marco Túlio. *Saber envelhecer e A amizade*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CRUZ, Cláudia Helena; PITILLO, Silvana Assis. As possibilidades da história e ficção na produção do conhecimento e no campo de atuação do historiador: um estudo do conto O homem cordial (1967) de Antônio Callado. ANAIS do XIX Encontro Regional de História. *Profissão historiador: formação e mercado de trabalho*. Juiz de Fora – MG: ANPUH, julho de 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.mg.anpuh.org>.

DELUMEAU, Jean. Os agentes de satã. In: *História do medo no Ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DICIONÁRIO de nomes próprios. Disponível em: <http://www.dicionariodenomespropios.com.br>. Acesso em: 20 de dez. de 2015.

D'INCAO, Maria Ângela. Será um país cruel, disse a fada ao Brasil. In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: 2000, EDUSP / Boitempo.

ERICKSON, Sandra S. F. Resenha. In: *Revista Princípios*. URFN, Natal. v. 08. n. 09. p. 114 – 123, jan. / jun., 2001.

FELDMANN, Helmut. *A utopia de um Brasil matriarcal em “Quarup”, de Antônio Callado*. In: *Literatura sem fronteiras*. Fortaleza: UFC – Casa José de Alencar – Programas culturais, 1990.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOTLIB, Nádia Batella. Por que ler Clarice? In: *Revista de Letras*, v. 1, Fortaleza, p. 175 – 182, jan. / dez. 1988.

GOUVEIA, Arturo. Algumas categorias narrativas. In: *Teoria da literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

\_\_\_\_\_. A ironia estrutural no romance. In: REBELLO, Lucia Sá e SCHNEIDER, Liane (org.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

\_\_\_\_\_. O legado de Antônio Callado. In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: 2000, EDUSP / Boitempo.

\_\_\_\_\_. *Os ciclos de Mariana* (Literatura e violência pós-64) Tomo II. João Pessoa: Ideia, 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

\_\_\_\_\_. Nem lero, nem clero: historicidade e atualidade em Quarup. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *O primeiro beijo & outros contos (antologia)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ática, 1993.

LÖWY, Michael. Como um intelectual se torna revolucionário: Lukács (1909 – 1919). In: *A evolução política de Lukács: 1909 – 1929*. Tradução de Heloísa Helena A. Mello, Agostinho Ferreira Martins. São Paulo: Cortez, 1998.

LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Ática, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACEDO, José Marcos Mariani. Posfácio do tradutor. In: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARTINS, William Mendes. A modernidade e A teoria do romance de G. Lukács. In: *Revista de iniciação científica da FFC*, v. 8, n. 3, p. 263 – 273, 2008.

MASSAUD, Moisés. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MESQUITA, Roberto Melo. *Gramática da Língua Portuguesa*. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 1997.

MORAES, Andrea. O corpo no tempo: velhos e envelhecimento. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Orgs.) *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

MORAES, Emanuel de. A via crucis do corpo. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 04, 17 de ago. 1974.

MOREIRA, Mariana. *Palmeiras imperiais na Rua Paissandu estão doentes e não recebem manutenção*. 2013. Disponível em: [oglobo.oglobo.com/rio/palmeiras-imperiais-da-rua-paissandu-estao-doentes-nao-recebem-manutencao](http://oglobo.oglobo.com/rio/palmeiras-imperiais-da-rua-paissandu-estao-doentes-nao-recebem-manutencao). Acesso em: 12 de dez. de 2015.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. *Erotismo e representação: particularidades do universo feminino na ficção de Clarice Lispector*. Vitória, ES: Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2005. Dissertação de mestrado.

PÓLVORA, H. Da arte de mexer no lixo. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 02, 13 de ago. 1974.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (*et al*). *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROYSTONEAS – diferença entre palmeira imperial e real – botânica. Disponível em: [perfildaplanta.blogspot.com.br](http://perfildaplanta.blogspot.com.br). Acesso em: 23 de dez. de 2015.

SANTIAGO, Silviano. O homem cordial e outras histórias. In: *Boletim / CESP*, v. 13, n. 16, p. 134 – 136 jul. / dez. 1993. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br>. Acesso em: 20 de jan. de 2015.

SILVA, Arlenice Almeida da. O símbolo esvaziado: A teoria do romance do jovem György Lukács. In: *Trans/Form/Ação – Revista de Filosofia*, São Paulo, v. 29, n. 01, p. 79 – 94, 2006.

SOUZA, Francisco Filemon Lopes. A policialidade durante a Ditadura Militar no conto de Antônio Callado: O homem cordial. In: RIBEIRO, Danilo Ferreira (org.) *Anais de Evento do XXI Encontro Regional de Estudantes de Direitos e Encontro Regional de Assessoria Jurídica Universitária: 20 anos de constituição: parabéns! Por quê?*. Crato – CE: Fundação Araripe, 2008. Disponível em: <http://www.urca.br/ered2008>. Acesso em: 20 de jan. de 2015.

VARIN, Claire. *Langue de feu: essais sur Clarice Lispector*. Québec: Éditions TROIS, 1990.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.