UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARIANA BORRASCA FERREIRA

(Des)mascaramentos: um estudo dos contos de Clarice Lispector

Versão corrigida

São Paulo

2018

MARIANA BORRASCA FERREIRA

(Des)maskamentos: um estudo dos contos de Clarice Lispector

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

De acordo: _____

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F383 (Ferreira, Mariana Borrasca
(Des)mascaramentos: um estudo dos contos de
Clarice Lispector / Mariana Borrasca Ferreira ;
orientadora Yudith Rosenbaum. - São Paulo, 2018.
186 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. DISSERTAÇÃO. 2. LITERATURA BRASILEIRA. 3.
CRÍTICA LITERÁRIA. I. Rosenbaum, Yudith, orient. II.
Título.

FERREIRA, Mariana Borrasca. **(Des)maskamentos**: um estudo dos contos de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho à minha família, grata
pelo apoio e compreensão de sempre.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Yudith Rosenbaum, pela orientação e anos de convivência, que muito tem me ensinado e contribuído para meu crescimento científico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg e à Profª Cris Torres, pela leitura e pelas observações referentes aos primeiros passos desta pesquisa.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra
como isca: a palavra pescando o que não é palavra.
Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a
isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se
pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a
palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra,
ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é
escrever *distraidamente*.

(LISPECTOR, Clarice, 1971)

RESUMO

FERREIRA, Mariana Borrasca. **(Des)mascaramentos**: um estudo dos contos de Clarice Lispector. 2018. 186 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Situações de mascaramento são frequentes na ficção de Clarice Lispector, se fazendo notar em muitos de seus contos, crônicas e romances. Este estudo analisa os modos como tais momentos, de revelação e disfarce, são configurados pela escritora em textos de sua produção contística, efetuando análise temático-estilística de algumas de suas narrativas. Na obra de Clarice, a presença das máscaras adquire diferentes significações, mesmo o vocábulo *máscara* figura com diferentes sentidos. Tomando por base os próprios escritos claricianos, foram selecionadas quatro noções de máscara que serviram de esteio para esta pesquisa: a *máscara objeto*, acessório parte de figurinos; a *maquiagem-máscara*, pintura do rosto que assume a função de disfarçar e proteger as personagens; a *máscara psicossocial*, os diversos papéis, modos de ser e funções que o sujeito assume ao longo da vida; e a *linguagem-máscara*, a própria substância do texto compreendida enquanto disfarce. O estudo do *corpus* selecionado indica que, para Clarice, as máscaras são imbuídas de caráter paradoxal, podendo esconder ou revelar algo sobre aquele que a veste. Em algumas situações, elas são sentidas como essenciais para o contato com o Outro, e, em outras, como impedimento para a vida livre da personagem. O processo de (des)mascaramento é retratado enquanto contínuo e constante ao longo da existência, sendo composto por dois movimentos: o vestir a máscara, que ganha ênfase nos textos referentes a personagens mais jovens (crianças e adolescentes); e o momento em que se percebe que a versão de si assumida não representa mais quem se é, instante de queda da máscara, destacado nos contos que abordam protagonistas adultas. Deve-se ressaltar, contudo, que não é possível afirmar que as personagens claricianas fiquem sem a máscara – o desejo de uma vida, e de uma escrita, sem máscaras permanecendo como busca utópica.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Conto. Máscara. Escritura. Crítica Literária.

ABSTRACT

FERREIRA, Mariana Borrasca. **Masquerade:** a study of Clarice Lispector's short stories. 2018. 186 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The use of the mask is frequent in Clarice Lispector's fiction, being notable in many of her short stories, chronicles and novels. In this work, we shall present a study of how the moments of revelation and disguise are structured by the author in some of her short stories, through the analysis of its thematic and stylistic aspects. In Lispector's production, the presence of the masks acquires different meanings, the very word appearing with different senses. Four notions of mask were selected from her own writings as a cornerstone for this research: the mask as an object, part of a costume, an accessory; the makeup working as a mask; the psychosocial mask; and the language understood as a disguise itself. The study of the selected *corpus* will indicate that the masks are constructed as a paradox in Lispector's works – since it hides or reveals the one who wears it. In some situations they are understood as essential for living in society, and, in others, as impediments for a free, spontaneous life. The process of wearing (multiple) masks is continuous and constant during lifetime, and composed by two steps. On one hand, there is the movement of wearing the mask, step that has great emphasis in the short stories about children and teenagers. On the other hand, we can see the mask dropping as it is highlighted in the narratives about adults. However, it should be noted that it is impossible to say that Lispector's characters can stay without the mask – the desire for a type of life and writing without any remaining mask as an utopian search.

Keywords: Clarice Lispector. Short Story. Mask. Literary Criticism. Writing.

SUMÁRIO

1 O JOGO DE MÁSCARAS CLARICIANO: POLISSEMIAS E PROPOSIÇÕES	19
1.1 AS MÁSCARAS EM CLARICE	20
1.2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A POLISSEMIA DE "MÁSCARA"	24
1.3 OS OLHOS POR TRÁS DA MÁSCARA: UMA PROPOSTA DE TRABALHO	27
1.3.1 <i>Uma coreografia: os passos da pesquisa</i>	29
1.3.2 <i>Nas coxias: o suporte teórico</i>	31
1.4 IDEALIZANDO A FANTASIA: ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES ANTES DA MASCARADA	37
2 FIANDO SENTIDOS: AS VERSÕES DE MÁSCARA EM “PERSONA”	39
2.1 FRAGMENTAÇÃO DO EU	45
2.2 ESCOLHAS DIFÍCEIS	49
2.3 A MÁSCARA FRÁGIL	54
2.4 REPLICAÇÃO: A <i>PERSONA</i> RECONTADA	56
2.5 A ESCOLHA: VERSÕES FINAIS DA MASCARADA	60
3 MÁSCARA E FANTASIA: VERSÕES DO EU	65
3.1 O DESABROCHAR-SE NA PRIMEIRA MASCARADA	67
3.2 O MISTÉRIO NA MÁSCARA-OBJETO	77
3.2.1 <i>Sentidos e progressão das máscaras</i>	89
3.3 A MÁSCARA-OBJETO: INFÂNCIA E JUVENTUDE	94
4 O VAZIO NO ARTIFÍCIO: QUANDO A PINTURA APAGA O ROSTO	97
4.1 A PINTURA QUE APAGA	99
4.1.1 <i>A maquiagem que desfaz</i>	106
4.1.2 <i>O duplo e o espelho</i>	110
4.1.3 <i>Rumo ao auto(re)conhecimento</i>	112
4.1.4 <i>O texto: maquiagem-máscara?</i>	116
4.2 TRAÇOS GERAIS DA PINTURA	118
5 MÁSCARAS COTIDIANAS: PAPÉIS (E VERSÕES) SOCIAIS	121
5.1 O COTIDIANO MASCARADO DE CLARICE LISPECTOR	126

5.1.1 A “mulher de verdade”	137
5.1.2 A linguagem que revela	138
5.1.3 Das consequências do diálogo acusatório	141
5.2 FUNDAMENTOS E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA MÁSCARA PSICOSSOCIAL	143
6 SOBRE A FORMA E A LINGUAGEM: MASCARAMENTOS TEXTUAIS	149
6.1 FALSEAMENTO DAS PALAVRAS	150
6.2 (DES)MASCARAMENTOS DA LINGUAGEM: “A LÍNGUA DO ‘P’”	156
6.3 OUTROS EXEMPLOS DO MASCARAMENTO NA LINGUAGEM	165
6.4 A CONSTRUÇÃO DA MASCARADA: PROCEDIMENTOS	168
7 A MASCARADA CLARICIANA: MOVIMENTOS DA CRIAÇÃO	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181

1 O JOGO DE MÁSCARAS CLARICIANO: POLISSEMIAS E PROPOSIÇÕES

As máscaras e o disfarce, enquanto mecanismos de encobrimento, de defesa e, paradoxalmente, de revelação, são temas recorrentes na literatura. O ser humano considerado em suas múltiplas faces está na base de muitos enredos e não passou incógnito pela sensibilidade de Clarice Lispector. Assumir diferentes papéis na rotina diária, recorrendo ao disfarce para adquirir a blindagem necessária para o convívio em sociedade, em atitude de defesa ou para se beneficiar de certas situações, são práticas cotidianas da construção da sociabilidade e participam dos processos de formação e questionamento da identidade do sujeito. Sob esse movimento das máscaras no dia-a-dia, o olhar de Clarice parece encontrar contradições fundantes do jogo de simulação e dissimulação, apontando para possíveis relações entre a troca dos disfarces e situações de auto(re)conhecimento.

Talvez seja possível pensar na máscara como um escoadouro da busca identitária clariciana, revelando e, ao mesmo tempo, ocultando o “de dentro” do sujeito¹, a todo tempo se colando e descolando do rosto, trazendo à tona as várias possibilidades encarnadas em cada existência e, de certa maneira, borrando fronteiras – entre o Eu e o Outro; entre o ser e o parecer; entre o estar e o permanecer. Sua presença ganha destaque em situações relacionadas a processos de autoconhecimento, à necessidade de adaptação e, ainda, ao desejo de pertencimento, isto é, está associada de modo quase direto à questão da alteridade, aos momentos nos quais o indivíduo busca conhecer a si mesmo e ao outro e se esforça para encontrar seu espaço, sua função, na sociedade em que vive.

Nos escritos de Clarice, têm lugar situações em que a máscara vira rosto, passando o sujeito a observar completa identificação entre si mesmo e o disfarce adotado, assumindo-o em sua completude, e, também, momentos que vão no sentido oposto, quando a personagem não se reconhece em sua própria pele, estranhamento de si mesma que marca as ocorrências em que o rosto se transforma em máscara. O mascaramento clariciano, então, parece marcado por um caráter paradoxal, podendo atuar em sentidos opostos (de identificação com o sujeito ou afastamento do Eu; de revelação e ocultação), sendo encarado, em algumas situações,

¹ É preciso destacar que, na produção de Clarice Lispector, apesar de haver a procura incessante por uma “essência” do Eu, um “âmago” que estaria no “originário” das personagens, cuja existência aparece suposta pela própria autora muitas vezes, podendo ser observada em expressões como o “núcleo duro da vida” e o “de dentro” do sujeito, não parece possível afirmar, pelo conjunto da obra, que esse “núcleo” realmente exista. Ele permanece enquanto miragem, horizonte utópico nunca alcançado.

como essencial para a existência em sociedade e, em outras, como impedimento para a vida espontânea, livre, do sujeito.

Os textos são permeados pela utopia de que haveria a possibilidade de se viver sem o uso de máscaras, de que seria sem elas que o sujeito se revelaria em sua verdade mais íntima. No entanto, se faz sentir a consciência de que isso não é, em realidade, possível, o que faz as personagens viverem na instabilidade da troca de máscaras a todo o momento. Se, em um raro instante de liberdade, o ser ficcional parece conseguir se despojar do rosto social adquirido, no qual se sente, muitas vezes, aprisionado, no momento imediatamente seguinte, ele recebe um novo rosto, sendo difícil a compreensão de quem se é em realidade e incessante a busca pela própria identidade².

É a investigação dos modos como esses momentos são construídos por Clarice Lispector o que será estudado ao longo deste trabalho, procurando entender as significações dadas ao assunto no intuito de desentranhar, dos próprios contos selecionados, relações entre máscara e sujeito, perspectivas claricianas sobre os processos de (des)mascaramento da vida cotidiana.

1.1 As máscaras em Clarice

O tema do (des)mascaramento é explorado de modo incessante na produção clariciana, sendo vários os exemplos dos modos como ele é abordado pela autora³. No livro de estréia de

² O vocábulo “identidade” faz parte de um complexo debate conceitual. No campo da psicologia, os termos “individualidade”, “subjetividade”, “identidade” e “personalidade” não são idênticos e respondem a formulações teóricas diversas ao longo tempo. Sem entrar nos detalhes dessa conceituação teórica, é preciso apontar para o fato de que a teoria psicanalítica, com a qual este trabalho faz interface, prefere o uso da palavra “subjetividade”. No entanto, o emprego de “identidade” aqui se dá em referência ao limiar entre o interno e o externo, uma vez que se aborda a fronteira entre o sujeito e o mundo no processo de constituição pessoal. Tal uso está longe de significar a visão de um indivíduo “idêntico” a si mesmo ou sem a dimensão inconsciente; ao contrário, mesmo quando o vocábulo for utilizado para referir-se ao processo de constituição de um eu no jogo social, está suposta essa densidade maior do sujeito, ainda que o foco seja o limiar entre o mundo interno e externo. Sem adentrar nas vicissitudes dessa discussão teórica para não perder de vista a temática central da pesquisa e para evitar a repetição, o trabalho poderá oscilar entre as palavras “pessoa”, “subjetividade”, “indivíduo”, “identidade” e “singularidade”, entre outros termos que entrarão como variantes que também participam do processo de formação, ou “deformação”, das personagens analisadas. O emprego de “identidade”, também é preciso ressaltar, está de acordo com o uso da palavra feito pela própria Clarice, como pode ser observado em: “Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas” (LISPECTOR, 2009a, p. 56 – grifo nosso).

³ Segundo Nádia Batella Gotlib (*Clarice: uma vida que se conta*, 2013), seria possível falar, inclusive, de uma ficcionalização da própria vida da escritora, repleta de mistérios deixados em suspense pela própria Clarice,

Clarice, *Perto do coração selvagem* (1943), por exemplo, observa-se, de forma indireta, no princípio do enredo, o questionamento de Joana a respeito de quem verdadeiramente é, o qual ganha força nos capítulos seguintes, como no momento em que ela relata que Otávio “transformava-a em alguma coisa que não era ela” (LISPECTOR, 1998a, p. 31), mas ele mesmo, imposição que ela aceitava por “piedade”.

Esse aprisionamento de si própria em nome da relação com o outro será nocivo à protagonista que, capítulos à frente, diz que se surpreende “ao fundo do espelho”, se assusta ao se ver, percebendo-se “recortada e definida”, estranhamento do Eu que participará do processo de reconhecimento da máscara em muitos dos momentos em que o tema é trabalhado por Clarice. A percepção de que se vive sob um disfarce atinge um de seus ápices quando Joana se percebe diferente de si mesma e conclui que sempre fora duas, “a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 77).

Essa necessidade de assumir um papel, compondo um alguém diferente daquele que seria o tão procurado Eu originário, também aparece, de modo indireto, em *O lustre* (1946), no trecho em que Virgínia pensa se conter “para não ser amada por todos”. A personagem ganha forças, por exemplo, quando assume postura altiva para adentrar em um salão, coragem que também vem do álcool, da bebida que, talvez, seja usada para retirar um pouco o peso da máscara vestida. Está ainda, entre outros, no instante em que Adriano, ao observá-la, conclui que ela não parecia uma mulher, mas que parecia imitar as mulheres, como se a própria feminilidade caísse em Virgínia como máscara⁴. Assim como no romance de estreia da autora, a tópica central deste trabalho se alia, aqui, à questão do como se apresentar perante os outros, relação que é recorrente em toda a obra. No conto “A partida do trem”⁵, para citar outro exemplo, é a protagonista Angela Pralini (homônima da personagem de *Um sopro de vida* com a diferença de que o primeiro nome não é acentuado) quem sente que deixa de lado parte de sua verdade interior quando está na presença de Eduardo.

como a questão pertinente à sua data de nascimento, divergente em diferentes documentos. A pesquisadora também trata do processo de mitificação em torno da vida da autora, o qual a incomodava, mas que, paradoxalmente, era alimentado por Clarice, sendo incentivado por sua postura reticente em entrevistas, por exemplo. Ela “talvez tenha sido sempre uma artista, acalentando o mesmo sonho de Ângela Pralini [a protagonista do livro póstumo *Um sopro de vida*], o sonho de ser personagem de si mesma e de querer morrer, fingidamente, no palco dessas ficções inventadas” (2013, p. 596), explica Gotlib.

⁴ Talvez seja possível reconhecer aqui a etapa inicial que antecede as transformações do percurso de G.H. no romance de 1964, no qual protagonista se vê, muitas vezes, como réplica, um ser entre aspas, cópia de si mesma. “Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira – como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café – quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo ‘como se não fosse eu’ era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção” (LISPECTOR, 2009a, p. 30).

⁵ Lispector, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 19-35.

Já para a narradora de *Água Viva* (1973) angustia o fato de, por “trágico destino”, não ser possível viver além “dos ecos” de si mesma, uma vez que não se capta o “mim” propriamente dito, isto é, só se vive algumas possíveis versões do Eu uma vez que a realidade do ser, inconstante e amorfo, se faz inalcançável – “sou caleidoscópia: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (LISPECTOR, 1998b, p. 34), mutações, talvez se possa pensar, usadas no decorrer dos dias e que se apresentam como única possibilidade real. Parece ser evidente, nesse caso, o reconhecimento de que a busca incessante por um Eu originário é utópica, restando à protagonista apenas os “ecos” dessa que seria a verdade de si mesma⁶.

As máscaras do “ritual da vida” são abordadas por Clarice em *A paixão segundo G.H.* (1964), em que a narradora afirma que a identidade lhe é proibida. Ela comenta que chamava “‘máscara’ de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade”, sendo necessário vestir a máscara do ritual para que se ame. Se o escaravelho nascia com a máscara, e a barata era apenas a própria máscara, os homens teriam perdido a sua pelo pecado original, reflete G.H. (LISPECTOR, 2009a, p. 116): máscara-ritual, que ligaria o humano ao divino, à criação, à natureza, essencial para que o sujeito caminhe pela existência.

Essa necessidade de uma máscara para o ritual de vida é desenvolvida também na crônica “Persona” e em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), que trazem trechos replicados sobre o assunto, sendo referências essenciais para se pensar em uma perspectiva clariciana dos processos de (des)mascaramento. No romance, por exemplo, em seu movimento de autocompreensão, Lóri percorre algumas das possibilidades que os diversos disfarces lhe oferecem.

Em determinado momento do enredo, a protagonista resolve assumir a “responsabilidade” de ser ela mesma. No trecho, Lóri reflete sobre as diversas máscaras da existência, acreditando que o dar-se pela máscara seja tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto, sendo a eleição da própria máscara “o primeiro gesto voluntário humano”, afirmações feitas em excerto que aparece de modo praticamente idêntico na crônica citada. Ela afirma ser preferível escolher a máscara a deixar o rosto se fechar em máscara

⁶ O retrato de um “eu” mutante e não fixo ecoa a noção de sujeito lacaniana, tal como Lacan elaborou no conhecido ensaio “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1949). Dessa experiência de reconhecimento do próprio Eu na imagem unificada dada pelo espelho, quando a criança ainda é pura dispersão pulsional, deriva-se a noção de um Eu avesso a uma essência, sendo puro feixe de identificações. Comenta Antonio Godino Cabas: “[...] para o discurso analítico o sujeito é uma função. Não uma substância. Em consequência, a pergunta que lhe convém não é ‘quem ele é’, e sim ‘no que’ ele se encarna, ou também ‘onde e como’ ele se materializa” (*O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan*: da questão do sujeito ao sujeito em questão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p. 15).

involuntária, sendo que, depois dessa escolha, “a pessoa era” (LISPECTOR, 1998c, p. 86-87). Também tem lugar em *Uma aprendizagem...* a possibilidade da máscara não se colar à face e cair aos pedaços, deixando o rosto nu, então, pronto para uma nova escolha.

Interessa observar que, no romance, ganha destaque, ainda, a noção da maquiagem como máscara, que perpassa a obra clariciana. Para criar coragem de sair e para se sentir pronta para encontrar um homem, Lóri recorre à maquiagem e observa que, com ela, seu rosto “parecia máscara” – “ela estava pondo sobre si mesma alguém outro”, que era “exatamente o que ela não era” (LISPECTOR, 1998c, p. 84). O disfarce criado pela pintura do rosto e pelas poses, enfeites e figurino, também está presente, por exemplo, em *A cidade sitiada* (1949), na figura de Lucrécia Neves. Outro exemplo é a crônica “A bravata”, originalmente publicada no *Jornal do Brasil* em 26 de outubro de 1968, com enredo bem semelhante a trecho de *Uma aprendizagem...*, que trata de episódio da vida de Z. M., a qual, ao se arrumar para ir a um coquetel de professores, percebe se vestir de outra pessoa e exclama – “ah *persona*, como não te usar e enfim ser!” (LISPECTOR, 1999a, p. 147).

A pintura da face que, de repente, parece não se encaixar no rosto da personagem, como máscara que não serve, ganha destaque no conto “A procura de uma dignidade”⁷, no qual a Sra. Jorge B. Xavier se sente, enquanto maquiada, a representação de um “palhaço”, lado negativo da máscara que não consegue externar o que a alma quer representar. Semelhante relação pode ser observada, ainda, em *A hora da estrela* (1977), quando Macabéia, ao passar um batom vermelho, ganha feições grotescas, lembrando que o próprio esmalte vermelho que usa nas unhas roídas parece não ter lugar em sua figura.

Por fim, outro tipo de máscara que parece presente na obra clariciana é a noção da personagem enquanto máscara do autor/narrador. O tema ganha destaque, por exemplo, em *Um sopro de vida* (1978), livro póstumo de Clarice, onde se observa a relação estabelecida entre um escritor e sua personagem. O “Autor” confessa se sentir personagem de alguém de vez em quando, sendo “incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros” (LISPECTOR, 1999b, p. 29), já a personagem que cria, Ângela Pralini, é entendida como sua “reverberação”, seu íntimo exteriorizado.

São inúmeras as repercussões deste romance para a análise das máscaras que aqui se propõe efetuar. Primeiro, o autor-narrador, que se enxerga como dois: o que acredita ser e o que se disfarça, assumido na frente dos outros. Depois, tem-se Ângela, sua criação, personagem que não deixa de ser máscara dele mesmo e, em seguida, encontramos o leitor,

⁷ LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**, p. 9-18.

cuja vida é entendida como ficcional, o qual, por vezes, se aproximaria do próprio narrador, criando suas ângelas e ajudando na composição de Ângela Pralini. Por fim, tem-se Clarice, a escritora por trás de todo esse pacto ficcional. Simulacros de simulacros – autor, narrador, personagem e leitor confusos entre si, trocando de papel a todo o momento, o exemplo máximo do baile de máscaras.

Como se pode notar, estudar os processos de mascaramento parece essencial para compreender melhor os caminhos percorridos pela escrita clariciana: analisá-los de modo pontual, dando destaque às significações que seu emprego adquire nos escritos, parece percurso indicado a se seguir para contribuir com os estudos críticos que se debruçam sobre o universo da autora.

1.2 Breves considerações sobre a polissemia de “máscara”

Como pode ser observado nos exemplos do emprego das noções de máscara e disfarce na obra clariciana, são muitas as acepções nas quais o assunto é abordado pela autora. Merecem destaque, no caso específico dos contos, que serão o enfoque deste trabalho, a maquiagem funcionando como disfarce (protetor, revelador ou encobridor); a máscara metafórica, enquanto papel assumido na sociedade, identidade utilizada para o convívio com o Outro e de grande importância e peso para a construção, e questionamento, da própria identidade do sujeito; e não se pode esquecer, ainda, da máscara física, enquanto objeto, figurino, que também aparece em contos como “Mistério em São Cristovão”.

Ao propor o estudo das máscaras e do disfarce em narrativas da produção contística da autora, tanto pelo teor do assunto, quanto por conta do estilo de Clarice e das expectativas suscitadas por seus textos, parece automática e inevitável a exploração da abordagem metafórica do assunto. No entanto, tratar a noção apenas sob tal ponto de vista seria reduzir um conteúdo extremamente complexo e cheio de significações culturais e históricas. Nesse sentido, levar em conta a complexidade das noções de máscara e disfarce, abordando as outras facetas ao lado de suas possibilidades metafóricas, se faz necessário.

Para tanto, é evidente a necessidade de explorar as acepções comumente dadas aos dois termos (máscara e disfarce) para confrontá-las com o modo como o assunto se constitui nos contos claricianos selecionados. Caldas Aulete, no *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* (1964), define disfarce como “fingimento, dissimulação; falsa aparência, artifício”

(p. 1250), isto é, associa ao termo um valor negativo, de falsidade. Algo semelhante se aplica à sua definição de máscara, que, entre outras acepções, é definida como “disfarce, aparência enganosa”, “falso valor; presunção; prosápia”, além, é claro, de artefato que se coloca ao rosto para encobrir as feições e que também pode ser usado para “resguardar o rosto”, como no caso da prática da esgrima, por exemplo (p. 2532-2533). Ele lembra, ainda, das expressões “deixar a máscara”, significando “deixar de fingir”, e “tirar a máscara”, “tornar conhecido pelo que realmente é”. Analisando as acepções, observa-se que ambos os termos trazem a significação de ocultação de uma realidade, uma mentira, aparência sem essência.

Já Antônio Geraldo da Cunha, em *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* (1982), liga a noção de disfarce ao que encobre, apaga o rastro. O fingimento, Cunha atribui à noção de dissimular, e, não, de disfarçar. Máscara é por ele definida como “‘peça com a feição do rosto de uma pessoa ou de um animal, que se destina a cobrir o rosto com a finalidade de disfarce e/ou proteção’ XV. Do a. it. *máscara* (atualmente *màschera*) derivado provavelmente do ár. máshara ‘bufão, personagem ridículo’” (1982, p. 504).

Interessa destacar, como lembram os dois teóricos, que, em sua acepção não metafórica, a máscara também possui a finalidade de proteção (como as máscaras usadas por agentes de saúde, bombeiros e etc). Logo, ao se pensar na máscara física, objeto, é preciso levar em consideração que se trata de algo que encobre o rosto e o altera, podendo servir como disfarce, mas, ainda, podendo ser usado como tipo de abrigo, refúgio protetor, significado que não se deve esquecer.

Em *Texto/Contexto I* (2013), Anatol Rosenfeld explica que a indagação minuciosa do conceito, mais longinquamente,

[...] conduziria aos cultos dos povos primitivos, à máscara como captadora dos espíritos e demônios chamados nos rituais à presença dos crentes, à máscara como mediadora entre o eu humano, encoberto e apagado pelo disfarce, e o deus invocado que vive no objeto que o representa. Muitas vezes a máscara exerce uma função semelhante àquelas esculturas em que se estabelece e se passa a residir a alma dos mortos. Ressalta aí a afinidade entre a máscara e a arte. Segundo certo autor, de tendências um tanto gnósticas, toda arte tem a função de invocar o “espírito” que baixa das alturas e se radica na matéria sensível da obra, enquanto esta, ao mesmo tempo, se eleva à altura do espírito, num processo que tanto teria de magia como de mística. (ROSENFELD, 2013, p. 16)

Isto é, em rituais primitivos, residiriam, na máscara enquanto objeto, os próprios deuses invocados, ela funcionando como intermédio entre o humano e o divino – o indivíduo que a vestisse se tornaria, ele próprio, uma força divina por conta do artefato místico.

Faz-se necessário destacar a associação que Rosenfeld faz entre as máscaras desses rituais e uma concepção de arte que encontraria, na obra, essa função de invocar um “espírito”, uma força maior, teoria um tanto mística que, talvez, possa se adequar à análise dos contos claricianos, uma vez que essa função maior da escrita, a tentativa de entrar em contato com o indizível e irrepresentável, é inerente à escritura⁸ clariciana, como será desenvolvido ao longo do estudo.

Parece importante, ainda, olhar, *en passant*, para as definições de máscara que podem ser encontradas nas obras que dizem respeito ao teatro, em tentativa de complementar os significados possíveis que circundam o assunto, uma vez que a associação entre máscara e teatro aparece descrita nos escritos claricianos, como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e em “Persona”.

No *Dicionário de teatro* (1999), Patrice Pavis comenta que *máscara* é também o nome de um gênero dramático inglês que teve espaço do século XVI ao XVIII, de origem francesa e italiana, um espetáculo de dança, música, poesia, alegoria e encenação com atores mascarados. Em tempos mais recentes, comenta Pavis, o teatro contemporâneo ocidental teria voltado a recorrer ao uso da máscara física em busca da promoção da expressão corporal, de uma “reteatralização”. O emprego do objeto, além de motivações antropológicas (como “imitação de elementos” e “crença em transubstanciação”), é dado, nas artes cênicas, ainda em função de alguns fatores, como “observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares” (PAVIS, 1999, p. 234).

Essa breve passagem pelas significações atribuídas à máscara e ao disfarce, que se segue aos exemplos dos modos como a noção de mascaramento aparece na produção de Clarice, demonstra que não é possível pensar na máscara enquanto tema na obra da autora, com definição precisa e fechada. Ela deve ser compreendida numa complexa concepção, abrangente e polissêmica, parecendo necessário abordá-la enquanto tal no intuito de não restringir as possibilidades significativas oferecidas pela própria produção clariciana.

⁸ O conceito de escritura utilizado neste trabalho é o desenvolvido por Leyla Perrone-Moisés em *Texto, crítica, escritura*. Definido por Roland Barthes, o termo passou por reformulações ao longo do tempo. Perrone-Moisés (2005, p. 29-38) explica que tal definição surgiu em *Le degré zero de l'écriture* (1953) para indicar “uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos” (Barthes apud Perrone-Moisés, p. 29), sendo uma questão de enunciação. O termo foi aqui empregado em razão da acepção que adquire posteriormente, segundo a qual escritura seria “a radicalização de um estilo, numa fusão de pensamento e impulso inconsciente” (2005, p. 35). O conceito continua associado ao inconsciente em tempos contemporâneos ao livro de Perrone-Moisés, onde se ressalta “a travessia da escritura pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor” (2005, p. 38).

1.3 Os olhos por trás da máscara: uma proposta de trabalho

Ao decidir abordar tal assunto, então, é de grande importância enfrentar o fato de que o vocábulo *máscara* engloba vários significados, os quais poderiam constituir diferentes objetos de análise. Para não deixar a problemática em aberto e definir um recorte de sentidos que serão aqui utilizados, ação essencial para o estudo, propõe-se utilizar o termo nas acepções e noções que a própria autora lhe confere, as quais serão desentranhadas de textos claricianos, partindo, principalmente, do conteúdo desenvolvido na crônica “Persona”, publicada originalmente no *Jornal do Brasil* em 2 de março de 1968. Nela, a autora lança diretrizes fundantes deste estudo ao abordar a questão de modo direto e abrangente.

Na tentativa de rastrear as possibilidades significativas do processo de mascaramento/desmascaramento na produção clariciana, propõe-se a análise temático-estilística de contos da autora que são estruturados a partir da questão das máscaras, sendo mais representativos para o desenvolvimento do assunto, como “Restos do carnaval”, “Mistério em São Cristóvão”, “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”. No entanto, apesar do trabalho se centrar na análise detalhada de tais textos, outros escritos claricianos serão convocados na tentativa de compreender melhor o ponto de vista da escritora sobre a questão.

As máscaras na obra de Clarice já foram objeto de estudo de outros pesquisadores. Carlos Mendes de Sousa (2012)⁹, por exemplo, trabalha o tema de maneira geral, relacionando-o à questão do (des)mascaramento da figura da autora em seus escritos. O assunto também mereceu a atenção de Edson Costa Duarte (1996)¹⁰, que, em dissertação de mestrado, procurou entender o movimento de mascaramento/desmascaramento de Clarice por trás de seus narradores ao longo de sua obra. A questão biográfica não é enfoque desta pesquisa, no entanto, as contribuições dos dois estudiosos serão levadas em consideração neste estudo.

Recorrer a artifícios de disfarce, assumindo-os e abandonando-os depois de um tempo, parece, na produção de Clarice, ser um movimento constante e contínuo da vida, essencial no contato do Eu com o Outro, relação sempre complexa. No entanto, mesmo sendo um mecanismo aparentemente natural, não é sem sofrimento que seus passos se dão, estando destacados não só a complexidade da escolha de uma máscara, como, ainda, o sofrimento no

⁹ SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

¹⁰ DUARTE, Edson Costa. **Clarice Lispector**: máscara nua. 1996. 121f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1996.

momento em que abandoná-la parece essencial para que o sujeito tenha um (re)encontro consigo mesmo. Tal movimento se constitui como paradoxal, uma vez que, ao abandonar a máscara até então utilizada, o sujeito se (re)conhece ao mesmo tempo em que perde parte de si mesmo.

No registro dos processos de (des)mascaramento estruturados pela autora, parece possível reconhecer dois movimentos de grande importância: o da escolha de uma máscara e o momento em que se percebe que o disfarce escolhido não serve mais, já não condiz com o sujeito. Interessa notar que tais passos não estão em relação de oposição, mas de complementaridade, sendo ações constantes ao longo da vida das personagens – não é possível ficar sem a máscara, mas é frequente a sua troca por outra que, de repente, se mostre mais adequada.

Sousa (2012) também destaca esse movimento. Ele afirma que seria possível ler a obra de Clarice sob o prisma de que “tentar ir ao mais fundo e tirar as máscaras é o que nela se faz continuamente, mas mantendo, ao mesmo tempo, suspensas as ocultações. Há uma dialética permanente entre o tirar e o manter a máscara” (SOUSA, 2012, p. 501). A dialética descrita marcaria as personagens claricianas na busca pela identidade mais íntima de si mesmas.

Sobre esse tema, Benedito Nunes (1989)¹¹ comenta que as personagens da autora estão sujeitas a situações mutáveis, permanecendo “mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência que também lhes é comum” (p. 104). A existência autêntica, “da qual essas personagens se afastam continuamente em razão dos simulacros com que se envolvem” (NUNES, 1989, p. 108), se constitui como inalcançável.

O mundo clariciano, então, viveria em constantes mutações, cabendo às personagens acompanhar as transformações que, de certa maneira, lhes são impostas. Talvez seja essa uma das molas propulsoras que levam ao uso das máscaras – sem poder agir de modo efetivo, o disfarce, possivelmente, é uma maneira de se adequarem às situações, permitindo às personagens adentrar nessa realidade transitória, ficcionalizando-se a si mesmas.

A leitura dos contos aqui selecionados parece indicar que os dois movimentos do baile de máscaras ganham matizes diversos quando relacionados a diferentes fases da vida dos protagonistas: se, para personagens mais jovens, de contos como “Mistério em São Cristóvão”, a assunção de um disfarce parece ter destaque na iniciação do contato com o Outro, no caso de protagonistas já maduras, como em “Praça Mauá”, o desmascaramento

¹¹ NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

pode ser encarado como passagem essencial ao auto(re)conhecimento. Esta pesquisa visa analisar tal hipótese.

Para tanto, como indicado, as narrativas escolhidas serão analisadas no intuito de apreender, dos próprios textos, concepções claricianas sobre os processos de (des)mascaramento do sujeito. O estudo será feito de modo pontual, focado, observando o modo como esses momentos são tecidos pela autora, com o objetivo de apreender as significações que são ofertadas a tais situações, bem como observar as recorrências dos procedimentos estilísticos adotados nos diferentes textos.

Acredita-se que a análise abrirá caminho para um segundo tempo da pesquisa, qual seja compreender de modo mais integrado uma relação entre o emprego do recurso das máscaras nos contos claricianos e a própria escritura da autora. Pretende-se mostrar uma possível articulação entre a forma como Clarice elabora o uso das máscaras e do disfarce por parte de seus protagonistas e o seu próprio modo de escrever – uma “escrita nua”.

1.3.1 Uma coreografia: os passos da pesquisa

A análise detalhada da crônica “Persona” (1968) parece passo essencial para entender o conteúdo aqui em evidência, sendo o enfoque do primeiro capítulo desta dissertação. Na crônica, a escritora parte da crítica ao filme homônimo de Ingmar Bergman para elaborar uma reflexão acerca do conceito de *persona*, das máscaras e papéis que o sujeito-ator assume ao longo da vida. Do estudo de tal texto, associado a outros escritos da autora, serão abstraídas quatro possibilidades de entendimento para a noção de máscara (a máscara objeto, a máscara psicossocial¹², a maquiagem-máscara e a linguagem enquanto disfarce), uma espécie de glossário clariciano que determina, dentre as vertentes possíveis, as significações que devem merecer mais destaque na análise do assunto nos contos da autora.

Em seguida, partindo das acepções selecionadas, serão estudados, por meio de análise temático-estilística, alguns contos que abordam os mascaramentos de modo mais evidente. A pesquisa se centrará em “Restos do carnaval”; “Mistério em São Cristóvão”; “Ele me bebeu”;

¹² Conforme será desenvolvido ao longo do trabalho, o emprego das máscaras nos contos selecionados é referido sempre a relações alteritárias, tendo, portanto, um componente social. Sendo assim, para fazer referência às máscaras enquanto versões, papéis e modos de ser assumidos pelo sujeito ao longo da vida, entendimento mais metafórico do termo, preferiu-se empregar a definição mais específica de máscara psicossocial, uma vez que ela se refere a disfarces que acabam atingindo, de algum modo, também a subjetividade das personagens, relação que será aprofundada em outros momentos da pesquisa.

“Praça Mauá” e “A língua do ‘p’”. No entanto, como já dito, o assunto corre ao largo pela obra de Clarice, e, por isso, além da crônica e dos contos selecionados, outros textos e trechos de sua obra serão convocados no intuito de auxiliar a compreensão do modo como os processos de (des)mascaramento são constituídos em seu processo de escrita.

Os contos indicados como parte central do *corpus* deste trabalho foram publicados nos livros *Laços de família* (1960), *Felicidade Clandestina* (1971) e *A via crucis do corpo* (1974). No primeiro, está “Mistério em São Cristóvão”; do segundo, foi selecionado “Restos do carnaval”, sendo dele também o conto “Encarnação involuntária”, que trará algumas contribuições para a pesquisa; “Ele me bebeu” e “Praça Mauá” aparecem no terceiro livro citado, onde também se encontra “A língua do ‘p’”.

Os contos “Restos do carnaval” e “Mistério em São Cristóvão” são representativos do modo como Clarice trabalha o processo de mascaramento em personagens mais novas, na infância e juventude, e serão detalhadamente analisados no segundo capítulo deste trabalho. Os dois são exemplos do emprego da máscara enquanto objeto e figurino, a máscara física, participante do momento do encontro entre as protagonistas e o outro, representantes do sexo masculino. Com as análises de tais textos, espera-se compreender, em detalhes, o modo como a autora configura o uso das máscaras por essas personagens, figuras centrais de enredos que retratam situações próximas de “rituais de iniciação”, momentos de passagem entre a infância e a vida adulta. Talvez se possa considerar que haveria um processo de aprendizado do emprego do disfarce, o qual teria seus primeiros passos nesta etapa da existência.

Já em “Ele me bebeu”, que aborda situação da vida adulta, é possível observar o modo como a autora explora a maquiagem enquanto máscara, sendo essa variação do disfarce o destaque do terceiro capítulo desta pesquisa. Como já desenvolvido, essa relação aparece com certa frequência na produção clariciana, parecendo necessário voltar o olhar para a questão – quais seriam os fios estabelecidos entre a representação do sujeito feminino, elaborada pela autora, e a pintura do rosto, então, atuando como parte de um processo de disfarce? Partindo de teorias relacionadas à psicanálise e à sociologia, será analisado o modo clariciano de retratar a construção de um novo Eu por meio do uso da maquiagem e de adereços, versão de si que, no caso da narrativa central do capítulo, a protagonista precisará apagar para que se reencontre consigo mesma e se (re)conheça.

“Praça Mauá” é objeto de estudo do quarto capítulo e exemplifica o ponto extremo da mascarada, figurando a máscara psicossocial, aquela que não necessariamente é visível, física, mas que parece absorver o sujeito, se tornando maior e mais forte que a mera fantasia concreta. Em última instância, talvez se possa pensar, todas as noções de máscara

anteriormente citadas acabam indo em direção a essa, menos visível, mas mais abrangente, como se o objeto fosse se dissolvendo ao mesmo tempo em que vai sendo interiorizado pelo sujeito, caminho que orientou a organização das etapas deste trabalho. A análise desse texto, que aborda personagens de vida dupla, será essencial para demonstrar os recursos utilizados por Clarice para descrever o (des)mascaramento cotidiano de suas personagens, apontando para a convivência do sujeito com seus diversos disfarces e retratando seres de várias de faces e com diversos papéis – o sujeito cindido.

Esses são alguns exemplos dos escritos de Clarice que este estudo crítico pretende percorrer, já aqui indicados como apontamento de caminhos e índice de possibilidades para o entendimento do assunto abordado. Espera-se, ainda, após a análise dos contos, dar início a um último passo da pesquisa. Encontrando-se, no esforço analítico, recorrências na maneira como a questão das máscaras é retratada pela autora, pode-se, então, tentar estabelecer uma relação entre sua concepção sobre os (des)mascaramentos e sua escritura – a criação narrativa, talvez, podendo ser entendida como forma de disfarce, encobridora e reveladora, assim como a própria linguagem.

Para tanto, por fim, pensando na literatura e na linguagem em suas possibilidades de mascarar ou desmascarar realidades, pretende-se analisar, no último capítulo, o conto “A língua do ‘p’”, no qual a figuração e o disfarce da língua são de grande importância e trazem apoios significativos para o entendimento do conteúdo da narrativa, mostrando a associação fundo-forma essencial na escritura clariciana. O esforço analítico se referirá à questão intrínseca ao próprio texto que, enquanto representação, também pode fingir e falsear o real, fazendo referência ao questionamento, surgido em tempos modernos, da capacidade da linguagem de abarcar a realidade.

1.3.2 Nas coxias: o suporte teórico

Ao abordar a noção de máscara, é evidente a necessidade de se recorrer a diversas áreas do conhecimento para uma melhor compreensão do assunto. Teorizações da antropologia, filosofia, do teatro e da psicanálise, entre outras, serão elencadas quando se mostrar relevante para o aprofundamento da questão, contribuindo para a investigação sobre

os sentidos que o mascaramento/desmascaramento adquire na obra de Clarice e quais são suas possíveis relações com o processo de escrita da autora¹³.

Quando se pensa, por exemplo, nas duas situações marcantes do movimento da mascarada em Clarice (a escolha da máscara e a descoberta de que a antiga já não serve mais), parece interessante pensar na teoria elaborada por Giorgio Agamben em “O rosto”¹⁴ (2010, p. 79-86), parte de suas notas sobre a política. Na definição do teórico, a ideia de rosto não coincide com a de face, “*cara*”, sendo que, segundo ele, em qualquer parte em que um ser submerge na aparência e tem que se desviar dela, existiria um rosto.¹⁵

O autor comenta que a revelação do rosto é a revelação da linguagem mesma, e, precisamente por isso, ele não tem conteúdo real, não diz a verdade sobre nenhum aspecto do homem, nem do mundo, sendo só abertura, comunicabilidade. O rosto seria, sobretudo, paixão da linguagem, sendo a exposição da *cara* em sua nudez. Ele só se descobre na medida em que oculta, e oculta na medida em que descobre, sendo que o aparecer, que deveria ser sua revelação, se converte em uma aparência que trai o homem e na qual este não se reconhece. O autor diz que aquilo que o homem verdadeiramente é não é outra coisa que a dissimulação e a inquietude na aparência.

Agamben (2010, p. 85) completa afirmando que o rosto não é um *simulacro*, no sentido de algo que dissimula e encobre a verdade, mas é *simultas*, o estar-junto das múltiplas *caras* que o constituem, sem que nenhuma seja mais verdadeira do que a outra. Captar a verdade do rosto significaria apreender a simultaneidade das *caras*, a “inquieta potência” que as une. O rosto, então, se constituindo de todas as faces, de todas as aparências do ser, o rosto enquanto linguagem.

¹³ A psicanálise, por exemplo, pode auxiliar no entendimento da noção de disfarce, normalmente associada ao vocábulo “máscara”. Na elaboração de sua interpretação dos sonhos, Sigmund Freud (1900-1901) se refere ao “trabalho dos sonhos”. Para representar desejos que estariam em estado de recalque, isto é, reprimíveis, ele explica que os sonhos são elaborados por um processo que dissimula esses conteúdos, o que permite que eles escapem à censura. O trabalho dos sonhos envolve quatro atividades: a condensação, que faz com que várias experiências sejam retratadas por uma única situação; o deslocamento, que dirige a intensidade psíquica de um pensamento central para outro que não teria tanta ênfase (essencial ao disfarce); a disposição pictórica, isto é, a transformação do pensamento em cena; e a consideração à inteligibilidade. A teoria descrita, por se referir ao modo como um conteúdo (latente) é manipulado para fugir à censura, transformando-se em uma representação “aceitável” (conteúdo manifesto), parece oferecer elementos interessantes de análise para o corpus deste trabalho.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. “El rostro”. In: _____. **Medios sin fin** – notas sobre la política. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 79-86.

¹⁵ “El rostro no coincide con la cara. En cualquier parte en que algo llega a la exposición y trata de aprehender el propio ser expuesto, en cualquier parte en que un ser que aparece se sume en la apariencia y tiene que huir de ella, hay un rostro. [...]” (AGAMBEN, 2010, p. 80)

É interessante perceber que tal teoria se relaciona com a afirmação de João Luiz Lafetá¹⁶ de que

No jogo da mascarada há uma situação-limite bastante conhecida: é aquela em que o indivíduo vai retirando, uma por uma, as várias máscaras que recobrem seu rosto, até a última – que nem por estar no fim de todas deixa de ser máscara também. A verdadeira cara nunca se mostra; por trás do último disfarce (e será mesmo o último?) a face sempre escondida nega-se à exibição. A verdadeira cara, no fim de todas, é talvez a mais enigmática de todas: é a face íntima, a imagem da intimidade. [...] (LAFETÁ, 1986, p. 35)

Ao analisar a obra de Mário de Andrade, o crítico ainda lembra que as tensões fazem parte dessa busca pela identidade, sendo que atuam, nesse campo, “forças de todo tipo, em todos os sentidos, e é natural que a linguagem, recebendo essa carga, tensione-se também”, o que ocorreria, em destaque, nas situações em que a “matéria” que se toma como princípio para a investigação do “eu” “já está em si mesma marcada por um feixe acentuado de conflitos”(LAFETÁ, 1986, p. 16). Esse conflito, espera-se, deve estar presente nos contos que serão analisados, uma vez que, tratando eles das máscaras, referem-se aos questionamentos sobre a identidade.

Pensar nessa questão do rosto como algo que não se mostra, sendo a simultaneidade das várias faces aparentes, aquilo que as une, como diz Agamben, ou, ainda, estando no âmago, no mais profundo e nunca revelado do ser, como define Lafetá, traz interessantes implicações para este estudo. Indicando a compreensão do mascaramento enquanto processo contínuo e constante na vida, se alia a uma busca, sempre incessante, dessa que seria a “verdadeira” natureza do Eu e que teria, talvez, como melhor achado, o encontrar-se diluído na soma de todas as máscaras assumidas ao longo da existência.

Também se faz essencial para o trabalho aqui proposto o levantamento da fortuna crítica acerca da obra clariciana. Além dos trabalhos já citados, serão considerados outros estudos que buscaram entender o mundo da autora e, em destaque, seu processo de escritura, que serão de grande auxílio no segundo tempo deste trabalho. Algumas crônicas da escritora, junto a “Persona”, também serão convocadas a contribuir nesse sentido.

Em “Máquina escrevendo”, por exemplo, Clarice afirma:

Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das

¹⁶ LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? não sei). Agora mais não. Sou um ser. E deixo que você seja. Isso lhe assusta? Creio que sim. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo. (LISPECTOR, 1999a, p. 347).

Entende-se, de acordo com o trecho, que Clarice se sente o próprio ato de escrever, como se não houvesse distanciamento entre ela e a escrita, os livros se escrevendo por meio dela, e, não, sendo produzidos e controlados por ela. Sobre o que seria seu processo de escritura, diz ainda a autora em “Dois modos”:

Como se eu procurasse não aproveitar a vida imediata, mas sim a mais profunda, o que me dá dois modos de ser: em vida, observo muito, sou ativa nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido. Escrevendo, tenho observações por assim dizer *passivas*, tão interiores que *se escrevem* ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim. (LISPECTOR, 1999a, p. 319)

Explicação que resume na crônica “Sem título”, originalmente publicada no *Jornal do Brasil* em 19 de junho de 1971: “[...] No momento em que escrevo, minha nudez é casta. E é bom escrever: é a pedra passando enfim. Entrego-me toda a esses momentos. E possuo a minha morte” (1999a, p. 354).

A análise de crônicas da escritora permite, ainda, entender que ela procura por uma escrita que não represente, mas que seja propriamente aquilo que diz, como tem sido apontado pela crítica. Clarice buscava por uma linguagem originária, a “coisa em si”, de modo semelhante ao utilizado por suas personagens, as quais buscam a versão “verdadeira” de si mesmas – uma procura utópica pela escrita sem máscaras nem disfarces.

Na produção da autora, o banal cotidiano ganha ares de extraordinário, sendo o chão para descobertas sublimes e rompantes epifânicos, abrindo-se para o inesperado, o metafísico. As personagens se desindividualizam em suas exposições e reflexões mais íntimas, sendo, como comentam Nunes (1989) e Sousa (2012), na maioria das vezes, indefinidas com relação ao local onde vivem, ao tempo, enfim, ao contexto histórico-social em que se inserem. Segundo a análise de Nunes (1989), nelas, a natureza fala mais alto que a cultura e as determinações da vida cotidiana, as ações humanas sendo grotescas quando comparadas às qualidades dos objetos e animais – mundo em que o humano estranha a si mesmo. Parece possível entender que as máscaras, também por isso, ganhem destaque na obra da escritora, uma vez que representam esse estranhamento do próprio eu, que, então, passa a se observar enquanto outro.

Tais reflexões se fazem realidade estrutural no texto, como comenta Vilma Arêas (2005), a autora se afastando dos modelos textuais então existentes por meio da ruptura da barreira entre os gêneros, por exemplo. Outra característica desta escrita seriam os enredos não lineares, que não seguem o tradicional início, meio e fim, textos que não se iniciam com “era uma vez”, como a própria Clarice comenta na crônica “Ainda impossível”¹⁷. Nos seus escritos, ainda, ganham espaço o sujeito cindido e a fragmentação, apregoados pelo enfoque dado ao monólogo interior.

Essa expressão de um sujeito que já não se reconhece uno, cara à modernidade, encontra lugar de destaque na obra clariciana e parece estar diretamente associada à questão das máscaras, então entendidas metaforicamente. Tem-se versões do Eu, papéis assumidos no cotidiano que não chegam a formar uma consciência unificada, íntegra – são as possibilidades das máscaras nunca totalizantes, sempre parciais. A linguagem, para retratar tal situação, se torna também fragmentada, rompendo divisões de gêneros, dissolvendo regras sintáticas e tentando quebrar a distância entre o que é dito e o ato de dizer, inserindo em sua forma o assunto de que trata (a escrita que “performa”, como define Plínio Prado Jr.¹⁸).

Ao analisar as representações do mal na obra da autora, Yudith Rosenbaum¹⁹ comenta que há, em Clarice, uma “potência demolidora da palavra” em relação a “um universo que com ela dialetiza” (2006, p. 19). A pesquisadora ressalta que tal escrita revela “simbolicamente conflitos de um sujeito cindido por demandas antagônicas”, buscando, em atitude análoga à da psicanálise, “desmascarar as forças inconscientes” que movimentam o sujeito nas relações que estabelecem com o mundo. Sua escritura refletiria questões da contemporaneidade, uma vez que, estando o sujeito fragmentado, a linguagem, para expressá-lo, vai acompanhar as dificuldades de seus atos, “mimetizando a periclitância do enredo e das personagens” (2006, p. 23).

[...] Ardilosa, a narração frequentemente suspende o leitor num estado de tumulto e incerteza, demolindo as referências definidoras, fazendo ruir as verdades estabelecidas. Outras vezes, a linguagem captura um interlocutor indefeso em meio

¹⁷ “Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: ‘Era uma vez...’ Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com ‘era uma vez’. Eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada. E mesmo então era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também.” (LISPECTOR, **A descoberta do mundo**, 1999a, p. 406)

¹⁸ PRADO Jr., Plínio. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 21-29, 1989.

¹⁹ ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

ao arrebatamento dos sentidos paradoxais e enlaça-o para que experimente o mesmo desamparo e sofrimento das personagens e da narradora. (ROSENBAUM, 2006, p. 24)

A linguagem, assim, daria “volteios agônicos”, os quais dramatizariam a perplexidade do sujeito perante o mundo. Para retratar esse sujeito cindido, a escrita clariciana recorre, ainda, a frases abruptas, muitas vezes paradoxais, fazendo com que o leitor se afaste da leitura fácil e tranquila, experimentando, ele também, os sentimentos decorrentes das vivências das personagens, que, de certo modo, se tornam suas máscaras potenciais.

Parece possível notar, nessa escritura, reverberações da desconfiança das possibilidades da representação, característica da modernidade. O questionamento metalinguístico, constante na obra de Clarice, faz sentir a preocupação com a maneira, a forma, de estruturar o conteúdo em uma linguagem que, muitas vezes, não seria capaz de reproduzi-lo enquanto realidade, no que lhe seria central, mascarando-o.

A sintaxe tentará aproximar o “eu” do que é sentido no presente da enunciação, no agora, como explica Prado Jr. (1989). A escritura surge como tentativa de aproximação entre “sintaxe e sentimento”, sem, contudo, levar a uma unificação da experiência; pelo contrário, exigindo o desamparo, vivenciando “os paradoxos do instante jamais presente”, indica que sua via não leva à transparência, mas a “provar a incomensurabilidade que há entre sentimento e linguagem, entre a ‘coisa’ e a palavra, entre o ‘escuro’ infinito e o sujeito humano” (1989, p. 23). Uma escrita que destaca o fato de que algo precisa ser deixado de lado para que outra coisa possa ser dita, sendo essa a condição de impossibilidade desse modo de escrever.

No limite, o fracasso dessa linguagem que quer retratar o núcleo da vida, o inalcançável, acaba levando ao silêncio. O não falar para dizer na obra clariciana foi objeto do estudo de Maria Lucia Homem (2012)²⁰, que explica que, na modernidade, é acentuada a forma de escrever em que personagem, narrador e autor se “interceptam”, despontando o silêncio como saída para a narrativa, situação que, pode-se pensar, carregaria consigo o próprio movimento da escrita. Existiria constantemente, na produção de Clarice, uma falência da representação, “segundo os parâmetros clássicos da máscara externa que poderia vir a representar o objeto subjacente” (2012, p. 20), sendo os registros externos e internos misturados, embaralhados. A falta, o silêncio, seria uma das molas que impulsionam esta escrita, procurando significar a totalidade do vivido, incluindo o que nela é incapturável – a

²⁰ HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

“questão não é tanto ter uma palavra para ‘apontar’ o silêncio, mas sim a de, sem a palavra, não haver sua ausência” (2012, p. 33), sendo a poesia o “artifício para enfrentar o silêncio”. Do silêncio, surgirá a criação.

Através dessa fatura delicada entre caos, silêncio e letra, torna-se presente a obra, a criação: produção operada pela palavra que dá vida ao sujeito, em relação dialética com o inominável, por meio da ausência que se institui nas entrelinhas do texto e aponta para o horizonte da não palavra. No início, no meio, e no fim, o que não se pronuncia esbarra na linguagem e põe o autor na via de seu trabalho de carpintaria-escrita. (HOMEM, 2012, p. 180)

Sua linguagem, então, ao tentar interpretar a vida, agiria de maneira semelhante ao que explica Claude Lévi-Strauss (1981)²¹ sobre a análise das máscaras dentro de um ritual: para entender o significado do visível (da máscara utilizada), seria preciso entrar em contato com o que não foi dito, com o que ele substituiu, enfim, com as possibilidades todas que foram deixadas de lado para que a escolha fosse feita. O silêncio, então, surgindo, no caso da autora, para completar essas variações possíveis.

1.4 Idealizando a fantasia: últimas considerações antes da mascarada

A recorrência dos processos de (des)mascaramento na obra de Clarice chama a atenção, sendo possível supor a existência de uma perspectiva clariciana elaborada e complexa com relação ao assunto. Aproximando-se dos textos do *corpus* selecionado com o olhar focado, atentando para os detalhes da composição do enredo, espera-se ser possível perceber um “padrão” da autora no emprego do recurso, que, supõe-se, pode ser expandido para além das palavras empregadas, do conteúdo, atingindo o próprio modo de escrever, a escritura.

Como dito, o objeto de estudo aqui escolhido mereceu a atenção de outros pesquisadores e rendeu importantes estudos. Esses trabalhos se referem, quase sempre, à noção do autor que se revela por trás da obra, preocupação que ganha destaque com a crise da ficção e os questionamentos acerca do narrador na modernidade, assim como com a própria desconfiança da capacidade das palavras de exprimir. Tais questões são caras e essenciais à produção de Clarice e tomarão lugar no desfile das análises que se seguirá. No entanto, o

²¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

objetivo deste trabalho não é a visão do conjunto de cores que se sobressai da reunião dos textos da autora, mas a atenção à nuance do tecido, ao formato de cada estrutura que compõe o sentido da fantasia, revelando o modo de trabalhar da costureira em cada figurino.

Focalizando os contos escolhidos, assim, com minúcias, espera-se observar se é possível dizer que, de acordo com a concepção descrita por Clarice em “Persona” e reproduzida em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, haveria, nos enredos selecionados que tratam de crianças e adolescentes, uma atenção especial oferecida ao momento de escolha da máscara, necessária à iniciação no contato mais direto com o outro, ocorrendo o contrário naqueles que retratam personagens adultas. Nesse caso, o enfoque seria dado aos instantes em que se percebe que a máscara escolhida não condiz mais com quem se é. O movimento de pôr e tirar as máscaras, deve-se lembrar, é constante e incessante na obra da autora, havendo a consciência de que seria impossível viver sem elas, apesar da utopia de que a nudez completa pudesse ocorrer.

Essa busca pela expressão do “núcleo duro” da vida também tem espaço na linguagem clariciana – não são só as personagens que procuram a liberdade do que simplesmente “é”, como diria a própria autora, mas também a linguagem que, ao invés de dizer, busca ela também simplesmente “ser”, quebrando, com inspiração dionisíaca²² talvez, as barreiras da representação. Nesse jogo, ganharão lugar a não-palavra, o silêncio, as tortuosidades gramaticais e sintáticas, frases quebradas, ritmos solapados, entre outros recursos que acabam por aproximar o leitor das sensações das personagens, tirando-o do lugar de conforto que poderia ser oferecido pela literatura.

Personagens máscaras de si mesmas e do autor, narrador máscara do escritor, a linguagem sendo desmascarada em suas possibilidades e incapacidades de dizer, são questões que movimentam o desfile que agora se abre, no intuito de procurar pelas significações que as noções de máscara e disfarce adquirem no *corpus* escolhido, fantasias da ficção e representação capturadas em instantes do cotidiano e se tornando alvo das atuações literárias.

²² Jean-Pierre Vernant, em *A morte nos olhos* – figurações do Outro na Grécia antiga (1988, p. 13), comenta que, com Dionísio, ganham corpo situações que se afastam do cotidiano. Dionísio ensinaria o sujeito a ser outro, diferente de si, e a enfrentar a experiência “de evasão para uma desconcertante estranheza”.

2 FIANDO SENTIDOS: AS VERSÕES DE MÁSCARA EM “PERSONA”

Cotidianamente, o vocábulo *máscara* é empregado para expressar diversos significados: a máscara objeto, da fantasia, do teatro e rituais; a máscara psicossocial, usada pelo sujeito nos mais diferentes papéis assumidos na vida em sociedade; a máscara associada ao fingimento, ao que esconde uma verdade e, ao mesmo tempo, a máscara que pode revelar profundos segredos, entre outros. Tentar definir as acepções nas quais o termo é utilizado por Clarice Lispector, ação essencial para este estudo, não é tarefa fácil.

Dentre os textos em que a autora aborda o assunto diretamente, “Persona” parece o mais significativo. Publicada originalmente no *Jornal do Brasil* em 2 de março de 1968, e integrante do livro *A descoberta do mundo* (1984), a crônica estabelece algumas das diferentes possibilidades de significação que o termo assume ao longo da obra de Clarice, oferecendo os eixos centrais para uma definição de quais seriam as acepções mais expressivas para tratar do assunto nos contos selecionados para este trabalho.

O título da crônica, que remete ao filme homônimo dirigido por Ingmar Bergman, é, em si mesmo, já carregado de sentidos que merecem ser desenvolvidos. Muitas vezes utilizada como sinônimo de máscara, a palavra *persona* ganhou *status* de conceito na retórica clássica, momento em que era utilizada para designar a “imagem” do orador criada por ele mesmo em seu discurso. Charles Guérin²³ (2009, p. 5-31) comenta que os latinos consideravam que, na origem, tal termo designava a máscara do ator, aparecendo com o sentido de personagem de teatro, o qual, progressivamente, foi expandido para personagem literária e papel, tipo comportamental identificável na vida cotidiana.

A palavra *persona*, então, desde seus primeiros empregos se relacionaria com a noção de “representação” – é uma imagem criada de alguém, uma personagem, um papel assumido em sociedade, se tratando de uma versão do sujeito, construção distante do que seria a sua “expressão primeira”: é a máscara e alguns de seus sentidos derivados. Interessante perceber que, enquanto criação, a noção de *persona* traz em si o distanciamento de uma realidade original, natural, daquela que seria a versão *una* do ser.

Essa associação entre *persona* e atuação é evidente na crônica clariciana. A narradora principia o texto afirmando que não fará uma crítica ao filme de Bergman, no entanto, logo em seguida, tal intenção se desfaz, sendo notória a inspiração na película para o

²³ GUÉRIN, Charles. “Introduction”. In: _____. **PERSONA** - L’élaboration d’une notion rhétorique au Ier siècle AV. J. –C.. V. I. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009. p. 5-31.

desenvolvimento do assunto. O filme *Persona*²⁴ retrata a história de uma atriz que, de repente, emudece (de modo voluntário, como descobrirão os médicos, e não por impedimento de ordem física). Internada em uma espécie de hospital psiquiátrico, ela ganha a companhia de uma jovem enfermeira, Alma, com quem, por sugestão de sua médica, passa uma temporada em uma casa de veraneio. A relação entre as duas vai se tornando cada vez mais intensa até o momento em que uma assume a personalidade da outra, se tornando difícil a diferenciação entre elas – seriam duas pessoas mesmo ou duas facetas de uma mesma pessoa?

Dos assuntos abordados pelo filme, a narradora da crônica clariciana destaca a *mudez* e o silêncio escolhidos pela personagem principal, a atriz Sra. Vogler, para que ela conseguisse “viver sua culpa” de odiar o próprio filho (na leitura de Clarice), ação considerada paradoxal uma vez que, se o calar pode aliviar o sofrimento, ao mesmo tempo, se transformaria em castigo. Na interpretação da escritora, a enfermeira que cuida da atriz acaba assumindo a personalidade silenciosa desta. “Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer” (LISPECTOR, 1999a, p. 80), afirma o texto clariciano.

A frase, tão emblemática, sintetiza uma fala do filme, da médica à Sra. Vogler, onde ela afirma que o sonho da paciente seria ser simplesmente sendo e, não, parecendo, dizendo que Vogler se calara para não mentir, para não precisar representar. No entanto, comenta a médica na película, assumir papéis é imperativo na vida, estando o tratamento da paciente na vivência da personagem escolhida (muda) até o momento em que a experiência cansasse e a atriz escolhesse outro papel.

Destaca-se, na abordagem do assunto, a relação entre representação e realidade, ficção e fato, sendo a realidade encarada como ficcional, construção. As palavras, nesse contexto, participariam da elaboração dessa grande “mentira”, expressariam o fingimento e o disfarce do sujeito que, na vida, encarnaria a função do ator, encenando vários papéis ao longo dos dias sem, contudo, se (re)encontrar com a tão procurada essência, se expressar enquanto entidade una e íntegra.

A busca utópica e paradoxal por uma escrita que seja simplesmente, sem fingir, sem representações (assim como a atriz, que queria ser sem mentir) é característica da escritura de Clarice, sendo emblemática a relação entre a fala destacada do filme e não só o texto em análise, mas toda a produção da autora. Um breve passeio por outras crônicas claricianas, nas quais ela aborda seu modo de escrever, traz observações como: “Quero falar sem falar, se é

²⁴ Direção: Ingmar Bergman. Produção: Suécia: Svensk Filminsdustri, 1966. Distribuição: São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2006. DVD (83 min.); p&b: NTSC.

possível” (1999a, p. 53), de “Bolinhas”; ou “escrever é um modo de não mentir o sentimento” (1999a, p. 236), em “Aventura”; e, ainda, “[...] de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha o escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre as pessoas”, de “Lembrança da feitura de um romance” (1999a, p. 285).

Essa compreensão da palavra como algo que, ao mesmo tempo em que revela, também pode falsear sugere ser de grande importância, ao se referir à obra da autora, pensar nos próprios vocábulos enquanto disfarce, máscaras usadas na composição da grande fantasia que é o texto, a linguagem entendida como fingimento, ficção, sendo essa uma das relações que preferencialmente devem ser abordadas por esta pesquisa: a concepção de uma *linguagem-máscara*.

Ao fazer referência ao filme, a narradora se une a seu leitor, em expressão em primeira pessoa do plural (“nós”), para afirmar que não são geniais por não saberem se aposar “da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o gênio da vida” (1999a, p. 80). Por meio do pronome inclusivo, único momento em que o recurso é empregado ao longo do texto, que, depois, volta a acontecer na narração em primeira pessoa do singular, ela indica, de modo universal, que ninguém nasce completo – o ser não seria capaz de apreender a única completude que lhe seria ofertada ao nascimento, possibilitando o entendimento da existência como processo e construção. Nesse momento em que se alia ao seu leitor, a voz narrativa se torna representante de um fenômeno, uma situação que aconteceria com todos. Tal relação próxima, de identificação entre narradora e leitor, vai se acentuar no desenvolvimento da crônica pelo modo íntimo com que ela fará seu relato, incluindo, por exemplo, referências a seu pai.

Na sequência do texto, a narradora abandona a referência direta ao filme de Bergman para desenvolver suas próprias reverberações do tema. Associando a palavra *persona* a *pessoa*, ela comenta (em trecho aparentemente autobiográfico) que seu pai, quando elogiava alguém, dizia que aquela era uma “pessoa”, palavra então empregada como qualidade, adjetivo.

Esse recurso estabelece uma distinção entre aqueles que merecem ser chamados de pessoa, que “realmente nascem, vivem e morrem” e os outros que, enquanto “gente”, não seriam pessoas de verdade. A associação eleva à categoria de pessoa apenas aqueles que merecem elogios, que vencem “numa luta”, indicando que é digno de ser considerado humano o sujeito que, de algum modo, encontra um caminho de vitória entre as dificuldades da vida, que se desenvolve até realmente se tornar “pessoa”.

A voz narrativa refere-se diretamente ao teatro e à atuação, citando as máscaras empregadas no teatro grego, as quais representavam, nas expressões que traziam marcadas/desenhadas, aquilo que cada papel dramático deveria expressar, apresentando o sentimento central da personagem no lugar da expressão do rosto do ator. Fica retratada, então, a máscara enquanto objeto, físico e concreto, parte da encenação e dos rituais, concepção que também deve ser trabalhada neste estudo: a *máscara-objeto*.

É preciso destacar o comentário feito pela narradora sobre o uso das máscaras por parte dos atores. Ela diz saber que, ao usar o objeto, eles encobrem uma de suas grandes qualidades – “as mutações sensíveis” do rosto. Isto é, as máscaras encobririam as várias expressões possíveis da personagem, estatizando-a em uma única forma, um único sentimento, engessando, em uma única versão, na ficção do objeto, as que seriam variações múltiplas de expressão no rosto humano, de carne e osso, escondendo possibilidades da demonstração do sentimento.

No *Dicionário de teatro* (1999, p. 234), Patrice Pavis comenta que o uso da máscara nas artes cênicas, o qual teria retornado no teatro contemporâneo ocidental em busca da promoção da expressão corporal, ocorre, entre outros, em função de possibilitar que o ator observe o público estando, ele próprio, ao abrigo dos olhares, como anteriormente citado. Dentre as consequências estéticas do porte da máscara estaria a oposição entre o rosto neutralizado e um corpo em movimento, concentrando a atenção do espectador no corpo do ator.

“A máscara desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com o ator. Ela será, portanto, frequentemente utilizada quando a encenação buscar evitar uma transferência afetiva e distanciar o caráter” (PAVIS, 1999, p. 234 - 235). Isto é, segundo Pavis, a máscara distanciaria, no teatro, a personagem da pessoa do público, instituindo um elemento de estranhamento na relação personagem-público, atrapalhando a identificação entre eles.

No entanto, a narradora da crônica esclarece que a ideia dos atores entrarem no palco sem um rosto próprio a agrada: “Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto” (1999a, p. 80, grifos da autora), diz. Para ela, então, há certa equivalência entre a máscara e o rosto, como se o “elemento estranho”, citado por Pavis, não fosse assim tão diferente, podendo promover, do mesmo modo que a face, o *dar-se*, a oferta do Eu ao Outro, sua abertura/exposição ao que lhe é exterior.

A explicação transcrita, afirmativa apesar de elaborada de forma hipotética (introduzida pelo “quem sabe”) – talvez, um disfarce da forma –, introduz um novo elemento

nas concepções de máscara que estão sendo abordadas: a possibilidade dela se equivaler, de substituir e suplantar o próprio rosto, o eu. É interessante notar que Pavis (1999), ao definir o vocábulo “personagem”, de acordo com a teoria do teatro, comenta que, apesar de hoje parecer evidente a relação de identidade entre um homem vivo e uma personagem, no início, esta última “era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego” (1999, p. 285).

Teria sido por meio do emprego de *pessoa*, em gramática, que a *persona* foi, aos poucos, adquirindo o significado de ser animado e de pessoa, passando a ser encarada como “ilusão de pessoa humana”, explica Pavis. A princípio, então, a personagem criada no teatro, por meio do uso da máscara, aqui entendida em sentido mais amplo, como toda a composição do ator, não era associada à ilusão de uma pessoa, mas encarada como outra figura, outro ente.

O fato de que a identidade entre personagem dramática e pessoa se deu aos poucos permite, talvez, pensar que, no teatro, com o passar do tempo, as máscaras deixaram de transformar aquele que as usava em outra entidade passando, ao contrário, a aproximá-lo do outro, das outras versões humanas possíveis de se ser. Essa mudança parece estar expressa, de certo modo, na frase da narradora da crônica, quando afirma que o *dar-se* pela máscara e pelo rosto lhe parecem equivalentes.

Para desenvolver a similitude entre rosto e máscara, a voz narrativa afirma que os adolescentes, que seriam “puro rosto”, vão fabricando a própria máscara “à medida que vão vivendo”. O trecho é de extrema importância para o estudo que aqui se desenvolve por tratar como processo comum a todos, e inevitável, a criação de uma máscara para enfrentar a vida, especificando, na adolescência, o momento em que o sujeito começaria a elaborar esse disfarce, a versão de si mesmo que servirá de camuflagem para o contato com os outros.

Tem-se, assim, um novo sentido atribuído ao conceito-chave deste trabalho: a noção de uma *máscara psicossocial*. Pode-se afirmar, pelo decorrer da crônica, que esse disfarce é essencial para o “ritual da vida”, tema trabalhado também em outros momentos da obra clariciana, como em *A paixão segundo G.H.*. No livro de 1964, a narradora-personagem explica que tal cerimônia é “o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente” (LISPECTOR, 2009a, p. 116), isto é, o “ritual da vida” seria o próprio andamento desta, a vida sendo, em si própria, um rito, para o qual seriam necessárias as máscaras.

[...] O único destino com que nascemos é o do ritual. Eu chamava ‘máscara’ de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade. Teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos. Os escaravelhos já nascem com a máscara com que se cumprirão. Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara. (LISPECTOR, 2009a, p. 116)

Sem essa que seria a máscara originária, parece possível afirmar que os homens precisariam elaborar, então, as suas próprias, as quais seriam essenciais nos diversos momentos da vida para que o “ritual” se cumpra, máscara ritual que, aqui, parece se associar às máscaras psicossociais.

Deve-se notar que, apesar de tal processo parecer essencial e inerente à vida, ele está associado à dor e ao sofrimento, porque “saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora” (1999a, p. 80). Ao entender que será preciso escolher uma máscara para a vida, o adolescente, pode-se pensar de acordo com essa concepção, perceberia a necessidade de se afastar daquilo que, até então, parecia ser sua essência, de conter o que lhe seria espontâneo, distanciamento, de certo modo consciente, de sua “verdade” interior que, na infância, não teria sido necessário (é preciso lembrar, no entanto, que, como já dito, mesmo na infância o sujeito não seria completo, não sendo capaz de apreender o “gênio da vida”, já distante de sua “versão original”).

Recordando o filme de Bergman, ao qual a crônica faz referência, há um trecho em que, em carta, dizem à atriz que as pessoas deveriam ser entendidas como crianças, com boas ideias, mas governadas por forças que não controlam inteiramente. É interessante notar que, também aqui, pode-se pensar na existência de uma associação entre a criança e uma suposta essência, cujas forças se revelam de modo liberto, o que, ao longo do tempo, precisará mudar, devendo ser contido. Parece possível estabelecer uma relação entre esse ato de controle e as máscaras que, de certa maneira, vão fixar o adolescente numa única versão de si mesmo, engessamento que, de acordo com o texto de Clarice, ainda não teria se dado na criança e que se estabelecerá pelo resto da vida, o controle sendo efetuado por meio da máscara²⁵.

Assim como a dor, o medo e a surpresa também são associados ao processo da escolha do papel que se assumirá. Ainda na infância, pode-se pensar de acordo com a crônica, o sujeito não imagina que, em algum momento, será necessário se distanciar de si mesmo, se

²⁵ Disponível em *A descoberta do mundo* (1999), a crônica “Menino a bico de pena” encena esse processo de domesticação da criança: “Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu autossacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito.[...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 241).

afastar daquilo que ele vinha sendo até então, decorrendo disso, talvez, a surpresa no momento em que tal ação se impõe como inevitável.

Já o medo pode estar relacionado não só com o temor do sujeito por ter que, de certa forma, abandonar sua versão primeira, mas, também, ao receio do desconhecido, do que passará a ser a partir de então. Esse é o momento de espanto diante da escolha entre opções incertas e instáveis que marcaria o reconhecimento da cisão interna do sujeito. Isto é, ao se deparar com a necessidade da escolha da máscara, o adolescente percebe que terá de abandonar partes e versões de si que poderiam compô-lo como um todo, tendo, então, consciência de que não será mais aquela versão, ainda que incompleta, mais complexa e próxima do essencial da infância, mas, apenas uma parte dela, se notando dividido, cindido.

2.1 Fragmentação do eu

A cisão do sujeito, que aqui aparece, foi tema caro à arte moderna e tem ainda suas repercussões em tempos contemporâneos. Época de muitas mudanças, a modernidade abriu espaço para o questionamento de valores que permaneciam sólidos até então, se tornando momento de instabilidades e incertezas. Seres fragmentados e mutilados, não mais entendidos como indivíduos íntegros, passaram a ser retratados pela arte, que, à sua maneira, apresentava a nova situação em que se encontravam os sujeitos.

Rosenfeld (2013, p. 75-97)²⁶, ao analisar o romance moderno, comenta que o tema, reforçado em novas técnicas de composição formais, estaria de acordo com uma

nova experiência da personalidade humana, da precariedade de sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. (ROSENFELD, 2013, p. 86)

O entendimento do sujeito enquanto fragmentado encontrava respaldo, nesse contexto, entre outras áreas do conhecimento, nas nascentes teorias da psicanálise que, ao definir a categoria do inconsciente e a noção de pulsão, promoveu o descentramento do sujeito, sendo,

²⁶ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. **Texto/Contexto I** (2013), p. 75-97.

a própria psicanálise, uma ferida, a “terceira ferida narcísica”²⁷, como afirmou Freud. Constituído por instâncias que não pode controlar integralmente e racionalmente, partes suas que fogem ao controle, o homem moderno não se configura mais enquanto ser uno e íntegro.

É essa consciência, da madureza moderna, que parece despontar na adolescência clariciana, quando o sujeito precisa escolher, dentre as diversas formas de si, aquela que irá exteriorizar em máscara, contato direto com sua não unicidade e momento de lidar com os vários fragmentos de que é constituído, como fica evidente no texto em análise.

Ao abordar o assunto da constituição do sujeito na teoria freudiana, Joel Birman (1997, p. 15-42)²⁸ faz uma observação que parece interessante para o trabalho que aqui se desenvolve. Ele comenta que, antes da teoria desenvolvida por Sigmund Freud, já se falava em representações que suplantariam “o campo da consciência”.

[...] O que Freud encontrou estabelecido no campo científico que lhe antecedeu foi o reconhecimento de que existiam fenômenos de *divisão da consciência* onde o sujeito se fragmentaria em várias unidades e poderia apresentar diferentes formas de *persona* na sua existência. (BIRMAN, 1997, p. 23, grifo do autor)

A *persona* não entendida como criação racional, pelo discurso, como dito acerca do conceito retórico, mas fragmento do sujeito, fruto da divisão, cisão, de sua consciência, denotando a possibilidade de a *persona* nem sempre se associar à escolha consciente. Tal entendimento do conceito se mostra interessante uma vez que pode ser relacionado ao que será afirmado pela narradora de Clarice: caso o indivíduo não escolha conscientemente sua máscara, ela surgirá involuntariamente, como será desenvolvido adiante.

Herdeira dos questionamentos modernos, é preciso ressaltar, contudo, que a crônica clariciana, escrita no final da década de 1960, já se insere em época posterior, que recebeu várias denominações teóricas, entre elas, a de pós-modernidade. Birman (2007)²⁹ explica que, por volta dos anos 60, surgiram novas exigências da subjetividade que, em meio a avanços tecnológicos, técnicos, econômicos e sociais, perdeu as garantias que encontrava na sociedade tradicional, de maior estabilidade. Na nova configuração, entrou em pauta uma leitura da subjetividade que não se detinha nas “noções de interioridade e reflexões sobre si mesma”,

²⁷ Freud elencou as três feridas narcísicas da humanidade em “Uma dificuldade da psicanálise” (1917). Ele considera como primeiras feridas a teoria de Nicolau Copérnico, que explicou que a Terra era um dos planetas que giravam ao redor do Sol, tirando-a da posição de centro do universo, e a teoria de Darwin, que inseriu o surgimento do ser humano como um dos resultados da evolução biológica, sendo originado de outras espécies.

²⁸ BIRMAN, Joel. “O sujeito no discurso freudiano”. In: _____. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Ed.34, 1997. cap. 1, p. 15-42.

²⁹ BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade**: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

mas que, paradoxalmente, une o autocentramento e o peso da exterioridade: “Com isso, a subjetividade assume uma configuração decididamente estetizante, em que o olhar do outro no campo social e mediático passa a ocupar uma posição estratégica em sua economia psíquica” (BIRMAN, 2007, p. 23).

A sociedade em que se insere a narradora de “Persona” é aquela que se encaminhava para o que Guy Debord (1997)³⁰, no final dos anos 60, vai chamar de sociedade do espetáculo. Nessa sociedade, explica o teórico, “o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997, p. 13). No fluxo das imagens, que se destacariam de cada aspecto da vida, a unidade da existência se perderia, a realidade se tornando objeto de contemplação, sendo o espetáculo “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. “O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade, e como *instrumento de unificação*”, sendo que esta união efetuada é simplesmente a “linguagem oficial da separação generalizada” (DEBORD, 1997, p. 14, grifo do autor).

Pode-se afirmar que, pela noção de sociedade do espetáculo, Debord indicara que a demanda de engendramento do espetacular definia o estilo de ser das individualidades e da relação entre essas na pós-modernidade. A ideia de espetáculo se conjuga aqui com as de exibição e teatralidade, pelas quais os atores se inserem como personagens na cena social. Tratar-se-ia, antes de mais nada, de máscaras mediante as quais as *personas* se inscrevem e desfilam no cenário social. Além disso, as metáforas do exibicionismo e da *mise-en-scène* remetem para a de exterioridade, forma primordial pela qual se concebe a economia da subjetividade na sociedade do espetáculo. (BIRMAN, 2007, p. 187-188)

Nesse contexto, adquirem grande importância a *performatividade* do sujeito e as imagens, evidentemente. É preciso destacar que a concepção dos homens como atores no palco da vida não é, de modo algum, exclusiva da pós-modernidade – como dito, ela já está presente na Antiguidade Clássica, por exemplo. No entanto, ao entender a sociedade pós-moderna, contemporânea à crônica de Clarice, como uma “sociedade do espetáculo”, destaca-se a grande importância que a atuação e a exterioridade passaram a ter para a expressão da subjetividade em tempos recentes, que, não sendo características exclusivas desse momento histórico, podem ser pensadas como pilares da situação do sujeito de então.

Destacar essa nova sociedade parece fundamental para entender o campo de discussão em que a crônica clariciana se insere, enfatizando a importância dada à necessidade da escolha de uma máscara no contexto histórico em questão. Se o período é marcado por certa hipervalorização do exterior, da performance e das imagens, a construção da

³⁰ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Original: *La société du spectacle* (1967).

personagem que mostrará o sujeito ao outro, intermediando sua relação com o que lhe é exterioridade, adquire nova dimensão, sendo de grande importância.

Birman (2014, p. 55)³¹ desenvolve quais seriam as consequências, para o sujeito, da vida nessa sociedade espetacular. Os laços sociais permaneceriam restritos ao campo da imagem, vivendo-se na “produção e exaltação desenfreada das imagens de si mesmo”, visando a sedução do outro. Ele ainda comenta que, a fragmentação psíquica dos tempos modernos, apontada e estudada pela teoria freudiana, hoje teria se incrementado “em decorrência do excesso intensivo” (2014, p. 133) que marcaria a sociedade atual.

Para finalizar essa breve passagem por teorias que ajudam a entender qual é o contexto histórico-social em que se insere a preconização da escolha da máscara feita pela voz narrativa de “Persona”, demonstrando alguns dos porquês de tal necessidade, parece interessante percorrer, mesmo que *en passant*, uma outra análise. Franklin Leopoldo e Silva (2008, p. 149-162)³², ao explicar o conceito de “mutações”, mudanças na história objetiva que também se dariam na história pessoal, comenta que, pela perspectiva teórica que as levam em conta, seria possível entender a existência como “um processo de transformação no qual o sujeito estaria sempre se tornando outro, sem nunca atingir a identidade estável de si mesmo” (SILVA, 2008, p. 149). A subjetividade moderna, seguindo essa linha de pensamento, afirma ele, poderia ser compreendida como resultado de um processo em que se daria a dissolução do sujeito na objetividade, aquela que construiu e que deveria dominar.

O sujeito moderno seria aquele “que se dispõe a mudar o mundo”, introduzindo mudanças na natureza e no próprio homem, essas últimas tão intensas que levaram à sua própria destituição, o sujeito que, hoje, se veria impossibilitado de mudar. As mutações o atingiriam não mais como protagonista da história, mas como passageiro, que se vê impossibilitado de se projetar no e de projetar o mundo em que vive. Segundo Silva, poder-se-ia afirmar que:

[...] um mundo que se define por tantas e tão freqüentes mutações é ao mesmo tempo um mundo que se caracteriza pela recusa de uma experiência intrínseca das mutações. Se é verdade, como diria Sartre, que o indivíduo somente se constitui na sua singularidade quando interioriza as mudanças exteriores e se exterioriza pela mediação de sua subjetividade, talvez se possa dizer que vivemos num mundo em que as mutações não são verdadeiramente interiorizadas pelos sujeitos, muito menos exteriorizadas enquanto determinações assumidas singularmente. Simplesmente são

³¹ BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade**: espaço, dor e desalento na atualidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

³² SILVA, Franklin Leopoldo e. SILVA, Franklin Leopoldo e. “Descontrole do tempo histórico e banalização da experiência”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Mutações**: ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir, São Paulo: Edições SESC SP, 2008. p. 149-162.

objetos da experiência externa em que a história resvala na composição superficial de um sujeito exterior a si mesmo e de um mundo que se faz estranho na sua profundidade e familiar na sua trivialidade.[...] (SILVA, 2008, p. 157)

Inserido em contexto de mudanças excessivas, o sujeito acabaria se exteriorizando, em um mundo que se faria estranho e familiar, talvez podendo se relacionar ao conceito de *das unheimliche* (o estranho familiar) de Freud³³.

O sujeito retratado por Clarice em “Persona” estaria nos primeiros momentos dessa nova configuração da subjetividade, parecendo possível inseri-lo no contexto então estabelecido. Compreendendo que a exterioridade e a imagem ganham cada vez mais importância para a inserção no contexto social, fica possível dimensionar a necessidade da escolha de uma *persona*, de uma máscara, para a vida. Esse sujeito que se conflituava com a interioridade, cuja consciência da própria cisão e fragmentação se acentua na convivência com as rápidas e excessivas mudanças e mutações pelas quais é atingido, tem, na escolha da personagem de si próprio, seu meio de sobrevivência e inserção nesse mundo que, então, se configurava.

2.2 Escolhas difíceis

O instante da escolha da máscara, momento chave da existência e central na crônica de Clarice, é acompanhado por uma “liberdade horrível de não ser”, comenta a narradora, sensação que traz em si o lado positivo de se poder escolher o que será, isto é, a liberdade de se tornar quem quiser, e o lado negativo de não se saber mais quem realmente é – poder ser qualquer um é, ao mesmo tempo, não ser ninguém. A situação, à beira do oxímoro, é experiência tão complexa e envolve sensações tão contraditórias que, para ganhar corpo no texto, se expressa pelo aparente paradoxo (“liberdade horrível”), solução de Clarice que insere, na forma da descrição, o seu próprio conteúdo.

Ao criar sua máscara, o adolescente se resume à personagem escolhida, na qual se estabiliza e se fixa, transformado em personagem de si mesmo. Precisar escolher essa versão de si próprio indica a impossibilidade de se permanecer livre, sendo que a *persona*, então, reforçando o já dito, passa a significar aprisionamento. A “liberdade horrível de não ser” tem

³³ O conceito de *das unheimliche* foi desenvolvido por Freud em ensaio homônimo em 1919, e ganhou diferentes traduções em português. O estudo recorre ao texto “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann, para explicar situações em que o familiar surge como estranho, estrangeiro, provocando medo e terror.

fim com a prisão do sujeito no papel escolhido, condição que, mesmo estabelecida como essencial para a vida, não deixa de ser experienciada como sofrimento, situação castradora, restritiva.

A afirmação de que, para a voz narrativa, é imprescindível o uso da máscara ganha reforço, e confirmação, no momento em que a narradora diz que, mesmo não sendo atriz e “nem ter pertencido ao teatro grego”, tem a sua – “Aquelela mesma que nos partos da adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta” (LISPECTOR, 1999a, p. 80). Sem a máscara, o indivíduo, segundo essa concepção, estaria desprotegido no momento do confronto, sem sua carapaça, a armadura necessária para esse grande combate que, então, é a vida – a máscara, aqui, entendida como artigo de segurança, essencial para a defesa do sujeito.

Item de revelação e disfarce, usada para proteger o eu nos momentos de contato com o outro, a máscara tem sua fabricação descrita em relação de semelhança com o parto. Nesse primeiro momento em que a vida adulta se rascunha, ao elaborar a primeira fantasia com a qual se apresentará em sociedade daí em diante, como estabelecido no texto de Clarice, o adolescente nasce, não só para o exterior, como para si mesmo (como se parisse a si próprio), produção projetada e introjetada, também instante de autoconhecimento.

Pode-se pensar, talvez, que seja esse um dos primeiros momentos em que o sujeito tenha que dar conta de si, lidar com suas forças e tendências internas que, se antes o atingiam de modo um tanto descontrolado, agora, devem ser domadas, controladas, e enquadradas dentro da e pela máscara escolhida, a qual, dessa forma, o afastará daquela que seria sua primeira e já incompleta existência inaugural da infância.

Anatol Rosenfeld, em “A essência do teatro” (2000, p. 21-34)³⁴, afirma que a “metamorfose, exemplarmente executada pelo ator, define o homem” (p. 25), isto é, todas as pessoas viveriam em atuação, executando diferentes papéis ao longo da vida, como a cronista que, mesmo sem ser atriz, carrega sua máscara. “O ator apenas executa de forma radical o que distingue o homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social. Como o hábito faz o monge, assim a máscara faz a *persona*” (2000, p. 24), comenta ele.

No trecho, que traz a inter-relação entre a máscara e a criação da *persona*, o teórico comenta que, para o Eu fundir-se com o Outro, é preciso que ele se expanda para além dos próprios limites. “Só assim, separado de mim mesmo, tornando-me objeto de mim, consigo

³⁴ ROSENFELD, Anatol. “A essência do teatro”. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 21-26.

definir-me como Ego e conquistar a autoconsciência. Só ao identificar-me com outrem, conquisto minha própria identidade” (ROSENFELD, 2000, p. 24).

A explicação de Rosenfeld corrobora para a compreensão do “parto” da máscara pelos adolescentes, que, no momento em que se preparam para o encontro com esse outro de modo mais direto, construindo a própria *persona*, se afastam, e, simultaneamente, tomam ciência de si mesmos, estando, nesse processo, a “conquista” da identidade. Sendo assim, é a partir da escolha da máscara que o sujeito se dá conta de quem é, ou, melhor dizendo, de quem será dali em diante, para seguir o raciocínio da cronista, versão que, se não representa a unidade do sujeito, não deixa, contudo, de retratá-lo em sua verdade.

Não se faria mal “em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade”, indica a voz narrativa do texto clariciano, no entanto, ao fazer isso, “esse rosto que estava nu, poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível” (1999a, p. 80). Sem a proteção da *persona*, então, o sujeito não teria nenhuma couraça para evitar que se machuque, estando exposto à brutalidade do cotidiano. Assim desprotegido, quando atingido pelas vicissitudes da vida, acabaria perdendo o controle sobre si mesmo, se fechando em versão sua que não escolhe de modo consciente.

Parece possível pensar que a situação do rosto atingido sem a máscara, ferido, configuraria uma situação de trauma. A pessoa, assim machucada, acabaria se encerrando em uma máscara que não escolhe, descrita como “terrível”, o que acontece de modo súbito, brusco, ou seja, sem que ela tenha tempo ou consciência suficiente para tentar se defender, passando, em seguida, a assumir uma *persona* que não escolheu. Deixa, então, de ser quem vinha sendo, e se transforma, sem controle, em um outro, com o qual terá que lidar se quiser restabelecer o seu domínio sobre si mesma. O ser fica marcado pelo evento negativo, ferido, e precisa passar por um processo de reelaboração de si mesmo para que possa retomar o equilíbrio.

É interessante notar que a cronista pauta o viver em sociedade com o “rosto nu” sempre como negativo e perigoso. Estão associados ficar sem a máscara, o ferimento e o fechar-se em máscara terrível, merecendo também destaque a noção de que, ao decidir não elaborar a própria máscara, o sujeito perderia o controle de si mesmo, correndo o risco de o rosto fechar-se “sozinho”, por si mesmo, sem interferência dele.

Parece que, por este ponto de vista, ter consciência da *persona* criada é a única maneira do sujeito conquistar certo domínio de si, evidenciando a importância do autoconhecimento nas questões referentes à alteridade – ao não ter relativo conhecimento sobre quem se é, sobre o Eu, esse corre o risco de perder-se na relação com o Outro, se

transformando em algo inesperado e, possivelmente, indesejado, com o qual o sujeito terá que lidar. Anatol Rosenfeld (2013)³⁵ comenta que quem “perde seu traje, ficando desnudo, perde sua face, seu Ego. O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos [...]” (2013, p. 31).

Sobre o trecho da crônica em análise, é preciso ressaltar, ainda, que o perigo de permanecer sem a máscara não está em ficar o “rosto exposto à sensibilidade”, mas na reação que esse rosto, enquanto revelado e sensível, pode ter ao ferir-se, se enclausurando em máscara involuntariamente. Parte-se do princípio que a sensibilidade em si, a exposição direta do sujeito, não é um mal, mas o problema/terror surge a partir daquilo que o exterior, o Outro, pode fazer com esse sentir – a problemática se desloca para a alteridade, para as marcas que a relação com o Outro podem provocar no Eu.

Para que a suscetibilidade do ser não lhe exponha a uma situação de risco, a cronista dá a solução:

É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (LISPECTOR, 1999a, p. 80, grifo da autora)

Escolher a máscara se equivale, então, a escolher ser *pessoa*, nas palavras da cronista, o vocábulo “pessoa”, aqui, grafado em itálico, identificando uma qualidade, adjetivado. Lembrando que, como dito em momento anterior, ser *pessoa* era a melhor qualidade que alguém poderia ter, de acordo com o pai da voz narrativa, subentende-se que escolher a máscara, mais do que necessário, é positivo, é tornar-se melhor.

A significação da expressão “escolher ser *pessoa*”, associada à explicação paterna do que seria ser verdadeiramente uma *pessoa*, pode-se pensar, é acrescida da noção de que, ao escolher a máscara, o sujeito se distancie de seu lado bicho, mais animalesco, não só sobrevivendo, mas ganhando função ativa na própria vida. Talvez seja justamente por isso que esse momento de escolha seja “o primeiro gesto voluntário humano”, quando o ser decide sobre si mesmo pela primeira vez. Mais do que isso: quando decide deliberar sobre si mesmo, tomando-se às próprias mãos e assumindo a responsabilidade pelo que virá a ser.

Merece ênfase o fato de que tal decisão é solitária – o sujeito está sozinho nessa busca por quem parecerá diante dos outros, por qual versão de si escolherá assumir. Por mais que a motivação da criação da *persona* esteja centrada no perigo do que os outros podem fazer com

³⁵ ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I** (2013).

o eu, a decisão sobre quem se irá representar cabe, de acordo com a voz narrativa, exclusivamente ao próprio sujeito, momento em que precisa se distanciar de si mesmo, e do outro, para deliberar sobre a personagem que fará de si próprio. Tal afastamento, pode-se notar, se assemelha ao do ator na elaboração da criatura que irá representar, conforme anteriormente explicado. Para Clarice, tal gesto é voluntário, o que tensiona a própria teoria psicanalítica, que põe em relevo os aspectos inconscientes desse processo.

Ainda segundo a autora, é, então, ao “afivelar-se” à máscara que o sujeito se torna firme e pode andar com altivez, com a cabeça erguida como a de quem superou um obstáculo. A noção de “afivelar” é interessante, uma vez que pode ser relacionada, entre outros, ao afivelamento de um cinto de segurança, interpretação que aqui se encaixa com o resultado dessa prisão do ser à máscara, que lhe dá confiança para seguir. O uso dela, então, é o que dá forças ao sujeito para enfrentar o mundo e a vida, sendo ela a carapaça que o protegerá dos ferimentos que a saída em direção ao Outro poderá lhe causar.

Fica evidente, pelo desenvolvido na crônica, que é utopia achar que seria possível viver sem o disfarce da *persona*, mesmo que isso seja acenado como possibilidade – é ele que permite o confronto com o externo e desconhecido, sendo que, se a escolha da máscara não for efetuada de modo consciente, ela se dará de modo involuntário. Isto é, mesmo que o sujeito não queira decidir qual máscara usará, ela surgirá, de modo abrupto e terrível, cicatriz de um sofrimento. A escolha é experienciada como uma vitória, como a superação da dificuldade que seria permanecer com o rosto exposto, e é depois dessa decisão então, que o sujeito é, que passa a existir em conformidade consigo mesmo, conscientemente.

Quando se lembra que Clarice Lispector buscava, mesmo enquanto utopia, por uma escrita que simplesmente *fosse* aquilo que diz, como já desenvolvido, pode-se, talvez, transferir para o seu modo de escrever a noção de que é só com a *persona* que o sujeito pode simplesmente *ser*. Isso é, só com a escolha de uma máscara, da melhor forma estrutural, das melhores palavras, que a escritura pode simplesmente *ser*, relação que não deixa de ser contraditória e paradoxal, uma vez que, para dizer, como a personagem do filme de Bergman, o texto precise recorrer às palavras, à linguagem, representação por excelência.

Sobre o tema, é interessante pensar que o entendimento da linguagem enquanto um disfarce que se constrói parece contradizer o que a própria Clarice afirma em alguns momentos, quando diz escrever apenas quando a palavra “nasce”, quase sem ter propriamente um processo, o texto pouco dependendo da autora para que se escreva, ou mesmo sua busca angustiante por aquilo que fica escondido atrás das palavras. A questão, bem complexa e repleta de contradições, passa pelo fato de que, apesar de haver uma procura, na obra da

escritora, por aquilo que as palavras encobrem, também existe a consciência de que sem elas, sem a máscara, o texto sequer pode ser escrito, sendo possível notar nas afirmações claricianas acerca de sua escritura uma tensão entre o voluntarismo e a inconsciência, questão que será melhor desenvolvida no último capítulo deste trabalho.

2.3 A máscara frágil

A cronista, por fim, descreve um momento que coloca em xeque a eficácia da máscara enquanto proteção. Abordando o fato como possibilidade, e não certeza, ela diz que “pode acontecer” uma coisa que é humilhante contar: quando a máscara, até então estável, se quebra e cai aos pedaços. A narradora associa a descrição do momento à humilhação, como se, ao deixar de servir enquanto proteção, a máscara quebrada revelasse uma fraqueza do indivíduo, uma outra face sua que deveria ser mantida às sombras, oculta.

Parece possível pensar que, ao rachar, a máscara exporia a cisão interna do sujeito, situação que, ao revelar sua não unidade, poderia questionar sua integridade, sendo humilhante, então, lembrar que tais momentos podem acontecer. Revela-se, assim, a fragilidade da máscara, que, mesmo carapaça mais resistente que o rosto nu, também pode cindir-se, espelhamento dos conflitos internos do sujeito. O evento também é humilhante, pode-se pensar, por indicar uma escolha errada, equívoco responsável pelo fracasso do que seria a própria segurança pessoal, isto é, a máscara ineficaz estaria relacionada a certa incapacidade do sujeito de cuidar e proteger a si mesmo, sua queda sendo humilhante, então, por expor um potencial erro.

A descrição apresentada no texto indica tal fragilidade da máscara ao apontar que, para que ela se quebre, basta “uma palavra ouvida” ou “um olhar passageiro”, que seriam suficientes para desestabilizar a *persona* que, durante anos, fora forte o suficiente para proteger o sujeito. A “máscara de guerra de vida”, expressão que reforça a noção da existência como enfrentamento, então, racha como “lama seca”.

A referência à máscara feita de lama que se quebra merece análise atenta. Deve-se notar que, enquanto lama, ela precisa se manter úmida para permanecer moldável, elástica, sendo que, ao perder a capacidade de se adaptar às diversas situações, se tornando estática, seca, ela acaba se quebrando – como se o sujeito, ao se perceber engessado em *persona* imutável e inflexível, acabasse se fragilizando.

Feito do material natural, o objeto pode remeter, também, a povos considerados primitivos e a rituais primevos, aproximando, então, a elaboração da *persona* pelo sujeito daquilo que lhe seria mais originário, resquício de antigas eras. A lama, ainda, remete à noção daquilo que, podendo se aproximar das origens, não é, contudo, puro, dando à máscara (ao “traje”) um aspecto negativo. Ao escolher a versão de si, o sujeito se afasta do que lhe é originário, da pureza inicial, cristalizando-se em lama, talvez em associação ao fingimento, ao falso.

Uma vez quebrada a máscara, seus pedaços “irregulares” caem com ruído oco, talvez, como dito, reflexo da fragmentação do sujeito, dividido em partes desiguais, o qual, conforme observa os pedaços de sua máscara caindo, ela que, paradoxalmente, é parte dele, mesmo não o sendo, vai se sentindo esvaziar, oco, sem a *persona* escolhida para a batalha da vida. O rosto, então adulto, fica nu, como quando jovem, e se revela ainda sensível quando já não deveria ser, uma vez que deveria permanecer fechado na máscara.

Desprotegido e rejuvenescido, o rosto sem máscara chora com medo de morrer, como a criança que precisa da sensação de segurança. No entanto, chora em silêncio, uma vez que o sujeito não quer se revelar sem a máscara, ação perigosa, não desejando, então, ser ouvido. O rosto nu fica caracterizado como aquele voltado para o interior, aquele a que só a própria pessoa tem acesso, não podendo ser mostrado, uma vez que, se visto, corre o risco de se fechar.

O medo de morrer e o choro, decorrentes da queda da máscara, reforçam a noção de que ela é necessária como proteção à existência do sujeito, relação já estabelecida. Com sua queda, surge a certeza de que o “ser” – a *persona* – vai morrer: “Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá” (1999a, p. 81). Ao empregar o pronome demonstrativo de proximidade “este”, a cronista deixa clara sua aproximação com o que descreve. Sem a máscara, a *persona* se desfaz e a pessoa morre naquela versão de si, naquele jeito de ser, decorrendo de tal relação a certeza da morte. Fica indicada, no texto, uma única maneira de não morrer: renascer, isto é, construir uma nova máscara, uma nova *persona* completa em sua versão.

Se é possível capturar o sujeito no momento de queda da máscara, apontando suas sensações e sentimentos decorrentes, a crônica deixa evidente o fato de que não existe a possibilidade, em realidade, de viver sem ela, o que fica citado só como utopia cercada de perigos. Para sobreviver, o sujeito precisa passar por novo processo de criação de uma *persona*, “até que dele se possa dizer ‘esta é uma pessoa’”. Assim, ele passa “pelo caminho de Cristo”, ressuscita, reconstruindo-se ao cobrir, novamente, suas cisões internas, consolidando-

se em versão aparentemente íntegra e inteira. Com a máscara, ele protege seu rosto de machucar-se novamente, esconde sua fragilidade e, assim fortalecido, fica mais uma vez pronto para enfrentar a “guerra” da existência.

2.4 Replicação: a *persona* recontada

A explicação de Clarice Lispector para o uso das máscaras no cotidiano, justificando a necessidade do homem de se fazer personagem de si mesmo, aparece também em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). No romance, a autora insere trecho quase idêntico às palavras usadas em “Persona” como reflexão da protagonista Lóri que, dentro de um táxi, passa a se questionar sobre fortes sentimentos e sensações despertados em um coquetel, onde reencontra dois de seus ex-amantes.

A teoria elaborada na crônica, então, ganha corpo como pensamento da personagem, colocado em pauta pela voz do narrador:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como prostituta. ‘Persona’. Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam no rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir.[...] (LISPECTOR, 1998c, p. 86)

O desenvolvimento de uma teoria do uso das máscaras e da criação da *persona* é iniciado, no romance, por uma observação acerca da maquiagem utilizada por Lóri, associando a pintura do rosto à máscara, relação que merece ênfase na busca pelos modos como Clarice Lispector empregava o termo “máscara” em sua obra.

O conteúdo da crônica é replicado no romance sem grandes alterações, havendo também a equivalência entre a entrega dos atores mascarados e a entrega pela dor do rosto, e a explicação referente à dor e à “surpresa amedrontadora” dos adolescentes quando chega “a hora da escolha” da *persona* que assumirão para enfrentar a vida, reflexão que, como já dito, é deslocada para a protagonista.

É preciso, no entanto, destacar uma diferença entre o texto da crônica e o do romance na descrição do momento em que a máscara, então restrita aos atores e adolescentes, aparece como também utilizada na vida adulta, pela própria protagonista, momento em que se percebe

a universalização do emprego da *persona* como armadura de proteção ao “rosto nu” para o confronto que seria a existência.

No texto publicado no jornal, diz a cronista: “Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. [...]” (1999a, p. 80). Já em *Uma aprendizagem...*, o trecho aparece do seguinte modo: “Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhia para não se ficar desnudo para o resto da luta.[...]” (1998c, p. 86). A maquiagem, que não é citada na crônica, ganha destaque no romance dentre as possibilidades de máscara que podem ser utilizadas pelo sujeito.

No caso de Lóri, então, a *persona* é criada por meio da pintura do rosto, estando o pensamento desenvolvido relacionado de modo direto ao emprego do recurso estético. Isto é, na crônica, a teoria da necessidade da criação de um personagem de si mesmo para enfrentar a vida é elaborada a partir da máscara do teatro, termo a que se chega após ponderações sobre o filme de Bergman e da análise das semelhanças entre as significações possíveis dos vocábulos “*persona*” e “pessoa”. Já no romance, a mesma proposição é desenvolvida com base nas reflexões suscitadas pela maquiagem utilizada pela personagem central. Note-se que, no contexto do romance, a protagonista vive sua aprendizagem do feminino a partir da alteridade masculina, concretizada na personagem de Ulisses. Como atributo da mulher, a maquiagem ganha um lugar privilegiado.

Sendo os trechos tão semelhantes e a teoria elaborada acerca das máscaras idêntica e tão representativa, parece possível incluir a noção de *maquiagem-máscara* entre as que merecem destaque no estudo do assunto na obra clariciana. A incorporação da *persona* promovida pelo emprego da pintura do rosto fica evidente em *Uma aprendizagem...* também no momento em que a personagem central se arruma para ir ao coquetel:

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. (LISPECTOR, 1998c, p. 84)

A máscara, nesse caso, é encarada como um ente distinto da protagonista, não sendo possível perceber pontos de contato entre ela e o disfarce escolhido. Lembrando que a situação social do coquetel é comparada a um ritual, pode-se pensar na máscara colocada como máscara-ritual, essencial à vida, como Clarice desenvolve em *A paixão segundo G.H.*. Sobre as máscaras de ritual, Anatol Rosenfeld comenta que:

A metamorfose, fato fundamental no teatro, é simbolizada pela máscara. A máscara é o símbolo do disfarce. O deus grego da máscara é Dioniso, a cujo culto se atribui a origem do teatro grego. Um coro ritual entoava cantos ditirâmbicos e executava dança em homenagem ao deus da fertilidade, do vinho, da embriaguez e do entusiasmo. É no estado da exaltação, fusão e união mística, do entusiasmo, isto é, do “estar-em-deus” ou do “deus-estar-em-mim” – é neste estado de êxtase (do “estar-fora-de-si”) que o crente se transforma em outro ser, se funde não só com os companheiros mas com o próprio deus chamado à presença pelo ritual. Esse êxtase ainda ocorre quando João da Silva ou Maria das Dores põem a máscara, se disfarçam e se transformam em Macbeth ou em Antígona. (ROSENFELD, 2000, p. 22 e 23)

Assim como o João da Silva e a Maria das Dores, de Rosenfeld, ao se maquiar e se arrumar para o evento, Lóri metamorfoseia-se, se disfarça, e, com a máscara selecionada, pode se transformar na personagem escolhida: um outro de si.

No caso da protagonista clariciana, a criação de uma *persona* inadequada a si mesma e que acabará sendo abandonada fica evidente logo em seguida à sua elaboração, destacando o fato de que, mesmo se a máscara não se encaixava bem ao rosto, usá-la ainda era melhor do que sair sem nenhuma. “Quanto tempo suportou a cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo” (LISPECTOR, 1998c, p. 85).

A beleza, de acordo com o trecho transcrito, estaria na inalcançável “essência” do rosto, no não uso da máscara, no entanto, tal “nudez da alma” é logo rechaçada, um perigo que a protagonista não se arrisca a enfrentar. O emprego de “falsamente” para se referir à postura adotada durante o coquetel associa a *persona* criada ao não legítimo, ao falso, fornecendo a ela um caráter de fingimento, talvez referência ao fato de que a personagem criada, *caractere* distante do da protagonista, não revelasse muito dela própria, não fosse face presente em sua versão original, mas rosto simplesmente sobreposto ao dela.

É interessante aqui o emprego do advérbio “ainda”, que, se afirma ser impossível para Lóri viver sem uma *persona* no presente da enunciação, abre a possibilidade de que, no futuro, isso fosse viável. A proposição é exemplo da presença de uma utopia da vida sem máscaras na produção de Clarice, quando os seres poderiam viver sem disfarces, desnudados; no entanto, destaca-se que, na realidade do aqui-agora, isso se faz impossível.

É no momento de percepção da queda da máscara, que Lóri, dentro do táxi, é flagrada pelo narrador, descoberta que ganha clareza no momento em que ela chega em casa e repara na *persona* que afivelara ao rosto como máscara sobreposta. “Parecia um macaco enfeitado. Seus olhos, sob a grossa pintura, estavam miúdos e neutros, como se no homem ainda não se

tivesse manifestado a Inteligência. Então lavou-o [o rosto], e com alívio estava de novo de alma nua” (1998c, p. 87). Apenas no sigilo do lar, sozinha, ela se sente segura e, assim, consegue perceber que a personagem que criara de si mesma não condizia com o que ela gostaria de representar, apagando a máscara.

Deve-se destacar, do excerto, que o narrador clariciano consegue flagrar a protagonista no instante em que ela percebe que a máscara criada não serve, quando esta começa a se quebrar causando sofrimento a Lóri. A voz narrativa retrata-a, ainda, no momento em que ela apaga a *persona* escolhida, ficando, aparentemente, de rosto nu – a situação “humilhante”. No entanto, é preciso lembrar que esses “frames” são rápidos e curtos, *flashes*, não se referindo a grandes extensões temporais apesar de suscitarem profundas e delongadas reflexões. Tal configuração deixa evidente o fato de que, em alguns casos, a máscara escolhida não é suficiente para proteger o sujeito, acabando por quebrar-se. Contudo, como já desenvolvido, é apenas em rápidos e fugazes instantes que o ser se percebe de “rosto nu”, sendo necessária, para seu renascimento, a escolha de uma nova máscara.

Isto é, não parece possível dizer que as personagens claricianas fiquem sem máscaras, mas, sim, que se sintam sem elas, mais próximas da tão buscada “essência” de si mesmas, nos momentos em que percebem que a *persona* escolhida se quebrou, quando acabam se (re)encontrando consigo mesmas e experienciando situações de autoconhecimento.

No caso de Lóri, a percepção de que a *persona* criada não foi suficiente enquanto armadura para o contato com os outros fica evidente quando, em casa, após tirar a maquiagem, ela se promete “que nunca mais se arriscaria sem proteção”, como se a máscara escolhida de nada tivesse adiantado, se equivalendo à “nudez da alma” de alguma maneira. Essa associação leva a pensar nos motivos que fariam com que a personagem de Lóri, rechaçada e condenada por ela mesma, se equivalesse a sair com seu “rosto nu”. Parece possível pensar que a protagonista se sente nu com a maquiagem por ter construído, talvez à sua revelia, de modo inconsciente, a máscara da prostituta, revelação indesejada de um desejo clandestino.

O trecho deixa evidente a necessidade de cuidado na escolha de qual papel o sujeito fará de si mesmo, procurando pela versão de si que se encaixa melhor na situação em que tomará parte – a máscara mais adequada ao ritual específico, para recorrer aos vocábulos empregados por Clarice – e em qual personagem conseguiria resumir os atributos que deseja externar no momento determinado. A seleção de uma *persona* inadequada equivale a utilizar uma armadura mal feita, com falhas em pontos cruciais para a proteção do sujeito.

Também parece possível dizer, observando a explicação da crônica e a situação de Lóri, que, no instante da escolha, é preciso haver algum tipo de identificação entre a *pessoa* e a *persona* escolhida, não podendo apenas ocorrer sobreposição de uma a outra, mas sendo necessários pontos de contato, algumas ligações profundas entre elas para que o sujeito se sinta confortável de alguma maneira na pele criada. Ainda assim, ter que passar por tal “maquiagem” parece sempre um momento de dor, uma “horrível surpresa”, estando a beleza nesses pontos de ligação entre o sujeito-personagem de si e sua versão mais próxima da “originária”.

2.5 A escolha: versões finais da mascarada

Das análises desenvolvidas até o momento, parece possível estabelecer algumas premissas do modo como a noção de máscara se configura na produção clariciana. De acordo com o destacado ao longo do estudo de “Persona”, e do trecho correspondente em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, foram selecionados quatro vieses de sentido para o emprego do vocábulo “máscara” que, parecendo mais significativos na obra da autora, servirão de sustentação para a pesquisa que aqui se propõe fazer, sendo eles: a *máscara objeto*, parte de um figurino, do teatro e dos rituais; a *maquiagem-máscara*, centrada na pintura do rosto; a *máscara psicossocial*, usada pelo sujeito nos diferentes papéis assumidos na vida; e a *linguagem-máscara*, representação essencial para a composição da fantasia ficcional.

A distinção entre as acepções apresentadas, contudo, não é absoluta e nem a única possível, havendo interferência e sobreposições entre os diferentes significados que “máscara” pode assumir. Tais definições e significações, inclusive, se interpenetram em muitos momentos, estão entremeadas, devendo-se lembrar que o processo de mascaramento/disfarce é complexo e se completa por meio de vários elementos. As duas primeiras conceituações de máscara citadas, por exemplo, de expressão mais concreta, física, podem ser entendidas como passo, ainda que não essencial, para a composição de um disfarce maior, a máscara psicossocial, nem sempre de conteúdo visível, mas apontada como de extrema importância para o enfrentamento da vida em sociedade, para o contato com o Outro.

Rosenfeld (2013), explica que, enquanto símbolo do teatro, a máscara tem a função paradoxal de, ao encobrir a pessoa do ator, revelar

a verdade mais profunda do personagem, cristalização representativa da condição e essência humana, tal como cada época ou autor a concebeu. A psicanálise interpreta essas interpretações artísticas por não achá-las suficientemente profundas e conceber as revelações da ficção como mais uma máscara, embora mais transparente que as empíricas (da mesma forma como os sonhos, disfarces de desejos encobertos, permitiriam desvendar esses últimos). (ROSENFELD, 2013, p. 112)³⁶

A noção da linguagem enquanto máscara, responsável pelo disfarce da ficção, pode-se pensar, também funcionaria do modo desenvolvido por Rosenfeld. Sendo o meio pelo qual a autora consegue confeccionar sua composição textual, as palavras, enquanto representação, não são o sentimento e o conteúdo que expressam, mas a forma, intermediária, usada para dizê-los, paradoxo com o qual Clarice tem de lidar e que, como apresentado anteriormente, estará presente em seus questionamentos acerca das vicissitudes da escrita.

Os quatro pilares erguidos como noções centrais de máscara para o estudo dos contos claricianos selecionados como *corpus* desta pesquisa se apóiam na contradição de, ao mesmo tempo em que encobrem o sujeito e/ou algumas de suas características, serem responsáveis por revelá-los. As personagens da autora percebem a impossibilidade de enfrentar a vida sem um disfarce protetor, vestindo a fantasia de si mesmas a partir de então. O encontro com o Outro será sempre realizado por intermédio da máscara, sendo por meio dela que o sujeito se apresentará, se revelará ao mundo.

Faz-se necessário destacar, ainda, que o momento de escolha da máscara se configura, também, como instante de autoconhecimento, revelando à personagem possibilidades suas até então desconhecidas de si mesma. Logo, se parece possível afirmar que a escolha da máscara engessa o sujeito uma única versão de si mesmo, escondendo suas outras facetas, ela também

³⁶ Sobre a interpretação psicanalítica do sonho enquanto representação, tem-se como exemplo os estudos freudianos desenvolvidos em *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Sobre os sonhos* (1901), onde, observa-se que “o sonho é uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)” (vol. IV, 1996, p. 193, grifo do autor), estando presente, já nesta definição central, a noção de disfarce. Tal realização disfarçada se relaciona ao processo elaborado pelos sonhos, que, para abordar conteúdos reprimíveis (em estado de recalque), operam recursos de distorção, dissimulação, estando aí a importância do disfarce no processo, o qual se daria por meio do emprego de símbolos, como explica Freud em *Sobre os sonhos*.

Neste estudo, o psicanalista comenta ser possível considerar os sonhos como espécie de *substitutos* de processos de pensamentos “repletos de significação e afeto” (p. 660), considerando, na análise do produto onírico, dois conteúdos: um *manifesto*, isto é, aquilo que é aparente, mostrado de maneira direta nos sonhos – o sonho em si –, e outro *latente*, referente aos pensamentos que estão na base geradora do conteúdo manifesto. A transformação dos *pensamentos oníricos latentes* em *sonho manifesto* é o chamado “trabalho do sonho”, que transpõe o conteúdo complexo e extenso dos pensamentos, imediatamente inteligível, para outro modo de expressão, mais sucinto, que requer esforço para a compreensão. O “trabalho do sonho”, como anteriormente citado, é composto por quatro atividades: a condensação; o deslocamento; a disposição pictórica; e a consideração à inteligibilidade.

promove seu (re)encontro com essas características que serão mantidas nas sombras a partir de então.

Rosenfeld (2000), falando sobre o teatro, aborda outro tipo de revelação que, na arte, o disfarce pode ter. Segundo ele, “é preciso encobrir João da Silva para que ele se identifique com Macbeth decifrando o mistério humano. Ao apagar-se o cidadão real, pela máscara, transparece a verdade mais profunda da ficção que se adensa em Édipo ou Fedra” (2000, p. 23). Faz-se possível falar, então, de um caráter revelador do disfarce dentro da representação artística, este sendo empregado para que a ficção, se afastando marcadamente da realidade, consiga melhor transmiti-la, raciocínio que cabe para a literatura e, mais especificamente, para a escritura clariciana.

Da poética do emprego das máscaras na obra de Clarice, cujo esboço pode se dar a partir da análise de “Persona”, é preciso destacar o período da adolescência como momento de escolha da personagem que o sujeito fará de si, instante crucial de preparação para a vida em sociedade. A *persona*, então, se configura como proteção necessária para o encontro e enfrentamento do Outro, sendo que, se sua elaboração marcaria o reconhecimento do sujeito de si próprio, de suas várias facetas, também teria, na concepção clariciana, caráter de aprisionamento, de engessamento dele em uma única de suas possibilidades, afastando-o de sua natureza essencial.

Destaca-se, ainda, a impossibilidade da vida sem máscaras, apesar disso aparecer, e permanecer, enquanto desejo utópico. O perigo do sujeito se manter sensível, com o “rosto nu”, estaria no que a convivência com o Outro poderia marcar em tal sensibilidade, sendo preferível escolher a própria máscara protetora a deixar que as cicatrizes da vida acabem provocando o surgimento de um disfarce involuntário, situação que não encontra possibilidade de registro positivo na visão clariciana de acordo com os textos até aqui analisados.

Às personagens na idade adulta, parecem pertencer os momentos de humilhação da queda da máscara, quando esta se racha e cai ao chão, revelando um rosto ainda sensível e a necessidade da elaboração de uma nova *persona* para que o sujeito possa renascer. Interessa ressaltar, então, que, apesar de os textos capturarem as personagens nesses instantes de perda da máscara, não é possível afirmar que as figuras claricianas vivam sem a máscara, ou mesmo fiquem sem ela, sendo apenas flagradas em *flash* nas situações em que a *persona* escolhida se mostra insuficiente para protegê-las, um estopim para a necessidade da criação de uma nova. Essenciais ao ritual da vida, as máscaras seriam escolha importante do sujeito, armadura

obrigatória de proteção para o combate do cotidiano, momento de superação de um obstáculo, de tornar-se, finalmente, *pessoa*.

Não se pode esquecer que, se a existência sem máscaras representa a morte, a elaboração da nova *persona* é um processo doloroso, de sofrimento, que configura, de certa maneira, o despojamento do sujeito de partes de si, seu aprisionamento, como dito. Para que ele consiga sustentar essa máscara elaborada, parece possível dizer que a percepção clariciana é a de que seria necessária a existência de alguns pontos de contato entre o eu e o disfarce escolhido, permitindo a identificação, sendo que, sem isso, a personagem de si não conseguiria proteger o sujeito, se igualando à fragilidade da permanência com o rosto nu.

A beleza, nesse contexto, está associada ao que se aproxima mais do reflexo íntimo do sujeito, do que lhe seria mais originário, podendo se exteriorizar nos pontos de contato que a *persona* estruturada mantém com a pessoa que a veste, e, claro, estando fixada, de modo interno, na própria nudez do rosto, que se manterá coberto ao longo da existência.

Os elementos finalmente assim dispostos parecem configurar uma concepção clariciana acerca do emprego das máscaras, a qual será perseguida ao longo deste trabalho, podendo ser rejeitada, confirmada e expandida de acordo com o resultado das análises que se seguirão, mas já trazendo solo estável para o prosseguimento do estudo – os primeiros traços para o esboço de uma poética das máscaras em contos de Clarice.

3 MÁSCARA E FANTASIA: VERSÕES DO EU

De expressão mais concreta, a primeira noção de mascaramento que merecerá atenção, dentre as elencadas pela análise anterior, é aquela que leva em conta a máscara enquanto objeto, aqui entendida de modo expandido à fantasia/figurino. Parte do “ritual da vida”, ela marca e modifica, diretamente, a fisionomia do sujeito, sobrepondo-se ao rosto e ao corpo, transformação da aparência. Assim como podem servir de proteção, as máscaras entendidas dessa maneira também escondem as pessoas que as usam, as quais, veladas aos olhares alheios, em determinadas circunstâncias, podem se sentir à vontade para revelar, em suas ações e gestos, parte de sua subjetividade que prefeririam esconder.

Jogo de ocultamento e revelação, o uso de máscaras é parte integrante de rituais primitivos, de cerimônias religiosas, do teatro e de festejos de populares, como o carnaval, entre outras situações em que o disfarce, ou transformação, do indivíduo em outro é etapa essencial ou desejável. Anatol Rosenfeld³⁷ (2013, p. 16), como dito, explica que a indagação minuciosa do conceito “máscara”, conduzindo a cultos de povos primitivos, remeteria à noção da “máscara como captadora dos espíritos e demônios”, “à máscara como mediadora entre o eu humano, encoberto e apagado pelo disfarce, e o deus invocado que vive no objeto que o representa”. Isto é, nesses rituais, os próprios deuses invocados residiriam na máscara objeto, ela funcionando como ponto intermediário entre o humano e o divino – o indivíduo que a vestisse se tornaria, ele próprio, uma força divina por conta do emprego do artefato místico.

No “ritual da vida” elaborado na produção de Clarice Lispector, pode-se pensar que as máscaras-objeto trazem em si indícios do caráter das personagens e das transformações pela quais elas passarão, não se relacionando diretamente aos deuses e demônios, como as máscaras rituais expostas por Rosenfeld, mas aos mistérios da existência, podendo revelar desejos ou modos de ser do sujeito que, sem a proteção da máscara, ao claro da luz, seriam mantidos nas sombras.

O objeto, muitas vezes, é empregado pela autora na construção de espécies de ritos de passagem que marcam as personagens. Pensando nisso, é interessante lembrar dos significados que a utilização das máscaras adquire também em rituais e representações da antiguidade clássica, por exemplo. Jean-Pierre Vernant (1988)³⁸ analisa os deuses gregos que

³⁷ ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I** (2013).

³⁸ VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos** – figuras do Outro na Grécia Antiga – Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

são figurados por máscaras ou em cujos cultos as máscaras eram utilizadas – Gorgó (Medusa), Dioniso e Ártemis –, sendo interessante notar que todos eles se relacionam à questão da alteridade, dizendo “respeito à experiência que os gregos tiveram do Outro, nas formas que lhe atribuíram” (p. 12). A associação entre o uso das máscaras e questões referidas à alteridade é de suma importância para o trabalho que aqui se desenvolve, uma vez que pode ajudar a entender as motivações e os sentidos que o emprego delas traz aos enredos em análise.

Vernant (1988, p. 12-18) explica que a monstruosa máscara de Gorgó traduz uma extrema alteridade, o “temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível”, no caso humano, a morte. Já com Dioniso, ganhariam a cena situações que se afastam do cotidiano, como o disfarce, a mascarada, a embriaguez e a representação, entre outros. “Dioniso ensina ou obriga a ser outro, e não mais o que se é normalmente, a enfrentar, já nesta vida, aqui embaixo, a experiência de evasão para uma desconcertante estranheza” (p. 13). Com Ártemis, se daria a representação de uma “alteridade radical em relação à cidade e a suas terras humanizadas”, havendo referência às zonas limítrofes, de “fronteiras onde o Outro se manifesta no contato que regularmente se mantém com ele, convivendo o selvagem e o cultivado, em oposição, é verdade, mas também em interpenetração” (p. 18).

Todas essas situações fazem parte, e, por que não, ganham certo destaque na obra de Clarice Lispector – representações de temor e embate com a morte, presentes em “Perdoando Deus”, por exemplo; momentos de rupturas epifânicas e problematizadoras do cotidiano, em contos como “Preciosidade” e “Mistério em São Cristóvão”; e, ainda, situações de confronto e interpenetração entre o animalesco e o cultivado, evidente em textos como “O Búfalo” e “Tentação”. Nem todos os enredos citados abrigam o emprego do disfarce e das máscaras, muitos não fazendo parte do *corpus* selecionado para este trabalho, mas demonstram que as tópicas elencadas por Vernant são parte integrante da obra clariciana, questionamentos concernentes à sua escrita e que impregnam, possivelmente, seu modo de composição do enredo.

É interessante comparar o que afirma Vernant sobre o emprego das máscaras nos cultos gregos, principalmente sobre a máscara de Gorgó, e o modo como Georges Bataille³⁹ analisa o objeto. Em “Le masque” (1970, p. 404), Bataille comenta que a máscara é o caos encarnado, uma vez que ela se apresenta como um semelhante, figura um humano, simbolizando a própria morte. Pela presença dela, “o caos não é mais natureza estrangeira ao

³⁹ BATAILLE, Georges. “Le masque”. In: _____. **Oeuvres complètes**. V.II (Écrits posthumes 1922-1940). França: Éditions Gallimard, 1987. p. 403-406.

homem, mas o próprio homem carregado, dando vida à sua dor” (tradução nossa), o homem possesso por um demônio, encarnando a intenção da natureza de matá-lo e de lhe fazer apodrecer.

A noção de máscara fazendo referência ao que é semelhante merece destaque, associando-a àquilo que coloca em relação, ao que aproxima e identifica duas realidades diversas, podendo ser alteridade radical, para Vernant, e o caos encarnado, para Bataille, fazendo lembrar o extremo, a morte. Essa interpretação é essencial para o desenvolvimento da análise do *corpus* deste trabalho, uma vez que aponta para uma espécie de “oxímoro” na significação do objeto central desta pesquisa, que faria lembrar, em um mesmo instante, o semelhante, quase próprio, com referência interna, e o Outro, externo, diferente. No momento do uso, então, parece possível pensar, a máscara colocaria em relação os dois opostos, o Eu e o Outro, que se aproximam e se confundem.

Para abordar mais detalhadamente o modo como se configura o emprego dessa máscara-objeto nas narrativas de Clarice, foram selecionados dois textos que se figuram centrais com relação ao tema, os quais serão os esteios deste capítulo: “Restos do carnaval”, publicado originalmente como crônica no *Jornal do Brasil* em 16 de março de 1968 e integrante da coletânea de contos *Felicidade Clandestina* (1971), e “Mistério em São Cristóvão”, publicado em *Laços de família* (1960).

O primeiro relata episódio da vida de uma menina de oito anos que, pela primeira vez, se fantasia para o carnaval. Já no segundo, tem-se o retrato de uma noite de maio, quando três jovens mascarados invadem o jardim da casa de uma “mocinha de dezenove anos” para roubar jacintos com o intuito de pregá-los nas fantasias que vestiam. Os enredos retratam a infância, em sua passagem para a adolescência, e a juventude, períodos em que, como desenvolvido no capítulo anterior, ganha destaque o momento de escolha da máscara pelo sujeito.

3.1 O desabrochar-se na primeira mascarada

Narrado em primeira pessoa, “Restos de carnaval” se constitui como lembrança de uma mulher, aparentemente já adulta, de um episódio ocorrido em sua infância. O conto se inicia *in medias res*, como se fosse continuação de uma conversa já em andamento entre narradora e leitor, momento em que ela indica que irá falar não sobre o passado próximo, mas

de evento distante no tempo: “Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete” (LISPECTOR, 1998d, p. 25).

A narração se inicia, deve-se destacar, com uma recordação do que sobrava do carnaval, dos “restos” – o pós-festa da quarta-feira de cinzas, descrito, metaforicamente, em associação à morte, final categórico da alegria vívida da festa (as ruas “mortas”, os “despojos” de serpentina e confete), tendo como presença viva apenas “uma beata com um véu cobrindo a cabeça”, representante do estado de recolhimento, introspecção em devoção religiosa. A descrição, composta de tal forma, colabora para enfatizar os momentos de alegria que serão associados ao carnaval, primeiro referido ao tempo da infância de modo mais geral para, em um segundo momento, focalizar-se um ponto específico desse passado, quando se dá o evento central do conto.

Todo o relato da narradora, fruto de recordações perdidas na memória de um tempo passado, precisa ser encarado sob a perspectiva de que, enquanto rememoração, é a reconstrução de um evento, e, não, relato fiel de uma situação vivida. Lacunar, a memória não pode ser confiada como arauto leal de um acontecimento, sendo preciso lembrar que ela é permeada por sensações, emoções e desejos que podem modificar, na lembrança, detalhes do evento relatado⁴⁰.

A oposição entre a alegria do carnaval e o “luto” da quarta-feira de cinzas ganha mais destaque quando a narradora se refere à rua “tão extremamente vazia que se segue ao carnaval. Até que viesse o outro ano”, dando um salto no tempo de carnaval em carnaval, como se a tristeza gerada pelo pós-festa só se reduzisse com a proximidade da festividade no ano seguinte. Da recordação dessas quartas-feiras de cinzas do passado é que ela subtrai a lembrança da “agitação íntima” que a tomava com a aproximação do carnaval, saindo de um passado mais remoto para chegar ao futuro do passado, instante exato da festa em que se dá o episódio central do enredo.

No carnaval, comenta a narradora, sua sensação era a de que o mundo, enfim, se abria “de botão que era em grande rosa escarlata”, esse mundo que, então, se constrói como espelhamento do que acontecerá com ela própria na situação que irá descrever, introdução do

⁴⁰ Os trabalhos “Lembranças encobridoras” (1895), “Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise)” (1914) e “Nota sobre o ‘bloco mágico’” (1925), de Sigmund Freud, entre outros, contribuem para o melhor entendimento do tema. Neles, o psicanalista comenta o modo como algumas lembranças de fatos da infância, aparentemente dispersos e sem grande importância, podem encobrir recordações de grande significado psíquico; o processo pelo qual fatos pensadamente “esquecidos” podem acabar sendo atuantes na vida do sujeito; e, ainda, o modo como uma lembrança se instaura na memória, processo que dá margem a transformações no conteúdo do registro.

conteúdo central e indicador de leitura do texto. Na sua memória das ruas de Recife das vésperas do carnaval, ela encontra “vozes humanas” que, enfim, cantavam “a capacidade de prazer que era secreta” nela, ainda criança, prazer que descobrirá como consequência do primeiro uso que fará da fantasia. Interessante perceber, no trecho, a repetição do advérbio “enfim” – “enfim” o mundo se abria, “enfim” a vozes cantavam – insistência vocabular que recria, no relato, o clima de expectativa da menina ansiando pelo carnaval, indicando proximidade emocional da narradora adulta com as sensações de sua versão infantil.

Apesar de sentir o carnaval como propriedade sua, apropriação marcada como se fosse manha infantil (“era meu, meu”), ela revela que participava pouco dele, nunca tendo sido fantasiada até o carnaval de seus oito anos, quando se dará o evento principal da narrativa. Sem ter se fantasiado até então, pode-se pensar que a narradora ainda não conhecia a vivência com a máscara de modo elaborado, sem ter experimentado a fantasia de modo mais concreto e complexo, sendo essa a experiência que ela irá relatar. Antes disso, seu carnaval era observar a festa dos outros, não tomando parte nos eventos, mas deles se apropriando.

Interessa notar que, se na versão do conto publicada em *Felicidade Clandestina* a narradora-protagonista comenta que, até seus oito anos, nunca a haviam fantasiado, delegando essa função a terceiros, na versão do texto publicada antes, como crônica, disponível em *A descoberta do mundo*, a questão era que ela nunca se havia fantasiado, assumindo para si a ação⁴¹. A diferença, sutil, traz uma importante alteração de significado do processo de mascaramento na infância, ritual de passagem, uma vez que, se a princípio, em sua primeira publicação, a decisão caberia à própria menina, responsabilidade sua, na nova versão do enredo, já não é da criança tal encargo, cabendo aos outros fantasiá-la pela primeira vez.

Pode-se pensar que a apropriação da fantasia, do processo de mascaramento pela menina, na segunda versão, se faz do mesmo modo que a assimilação do carnaval, que, apesar de sentido como dela, era, de fato, ela observando a festa dos outros. Parece possível apreender que, na infância, o primeiro contato com o vestir a máscara, se fantasiar, ainda não seja entendido como escolha própria e exclusiva do sujeito, mas iniciativa na qual participam os outros, no caso, adultos que, então, ensinariam às crianças como fazê-lo – por ação direta ou pelo exemplo – as quais, como desenvolvido no capítulo anterior, assumiriam para si tal

⁴¹ É preciso fazer a ressalva de que as alterações de conteúdo nas diferentes versões de “Restos de carnaval”, que serão apontadas ainda em outros momentos deste estudo, podem se referir não necessariamente a revisões voluntárias sugeridas pela autora, mas terem sido fruto de decisões editoriais. No entanto, por serem de expressão significativa para o entendimento do *modus operandi* da fantasia na narrativa em análise, serão indicadas nesta pesquisa.

responsabilidade de modo consciente ao atingir a adolescência. O processo de mascaramento elaborado de tal forma, então, passaria por um processo de aprendizagem.

A voz narrativa, ainda no princípio de sua rememoração, comenta ter certa dificuldade em continuar seu relato: “Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 1998d, p. 25-26). O trecho deixa claro que a distancia temporal entre o momento da enunciação e o evento narrado não cria, contudo, uma distancia emocional entre a personagem narradora e o episódio.

No terceiro parágrafo, é citada, diretamente, a relação entre a protagonista e os mascarados, trecho que merece destaque. Configurado como fala da narradora referente ao passado, quando ainda era uma criança que nunca tinha sido fantasiada, o trecho se inicia com uma interrogação da voz narrativa sobre as máscaras, pergunta retórica: “E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (LISPECTOR, 1998d, p. 26), associação entre rosto e máscara que também aparece na crônica “Persona” e em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, textos explorados no capítulo anterior.

Especificando que, em menina, o medo que sentia dos mascarados era “vital e necessário” por se referir à sua “profunda suspeita” de que o rosto humano também fosse “uma espécie de máscara”, é possível relacionar o conto ao descrito por Clarice em “Persona”. Ainda criança, se encaminhando para o rito de passagem da adolescência, a versão infantil da narradora começa a se questionar sobre as aproximações entre o rosto e a máscara, mas ainda não tem a consciência, nem a necessidade, da escolha da máscara do adolescente, apenas tem medo de que o rosto seja máscara em realidade.

Quando um mascarado conversava com ela, a narradora comenta que entrava em “contato indispensável” com o seu “mundo interior”, povoado por seres mágicos, mas, também, “por pessoas com o seu mistério”. Isto é, o mistério do Outro, do mascarado, parece provocar o seu próprio, fazendo com que ela entre em contato consigo mesma, relação de espelhamento e alteridade em relação à construção do autoconhecimento. O “susto” com os mascarados, então, é “essencial” para ela, revelando-a a si mesma.

Sobre o trecho, ainda, é importante salientar outra diferença entre a versão analisada publicada como crônica, de *A descoberta do mundo*, e a que saiu como parte da coletânea *Felicidade Clandestina*. Na primeira, a narradora afirma que seu medo das máscaras vinha

“ao encontro de” sua suspeita de que o rosto fosse máscara, no entanto, na outra versão, o medo vem “de encontro a” sua suspeita. Sendo assim, se na primeira versão há relação de concordância entre o medo e a suspeita, na segunda, fica indicado o choque entre uma coisa e outra, estando, no primeiro, o medo associado à suspeita como contiguidade, naturalidade, o que não ocorre no segundo caso.

A associação entre alegria e tristeza nas lembranças que ela traz do carnaval ganha corpo, e texto, quando ela comenta que não a fantasiavam por conta da mãe, motivo que ela elenca como culpado pelo pouco de seu carnaval – “Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança” (1998d, p. 26). Interessante pensar que o não fantasiar, em relação indireta, pode receber o sentido de que, naquela situação, não escondiam dela o estado de saúde da mãe, interpretação que associa o fantasiar ao esconder uma realidade.

Sem ganhar uma fantasia completa e complexa, a menina tinha, contudo, seu disfarce, que relaciona a um momento de vaidade: uma das irmãs frisava seu cabelo e a maquiava. Ela diz que seu cabelo liso lhe dava “desgosto”, o que ela resolvia nos dias de carnaval. O anseio por querer outro cabelo, por querer ser outra, é trazido à tona pelo anseio pela fantasia, talvez, por outra realidade, cujas lembranças não fossem marcadas pela doença da mãe.

Uma vez que a noção da maquiagem enquanto máscara também se fará presente neste estudo, é preciso atentar para o modo como a narradora comenta o momento em que a irmã pintava sua boca “com um batom bem forte”. Ela diz que, ao fazer isso, a irmã “acedia” ao seu “sonho intenso” de “ser uma moça”, a menina que ansiava por sair de uma “infância vulnerável”. Essa fuga, ela experimenta, visualiza, no batom (maquiagem) e, pode-se pensar, vai encontrar na adolescência, com a escolha da máscara que cobrirá sua vulnerabilidade. A maquiagem, mesmo para a menina, tem essa capacidade de encobrir, de projetar sobre si um alguém outro, no caso da protagonista do conto, de envelhecer, disfarçar a infância. É com o ruge e o batom bem forte que, nos três dias de carnaval, ela “escapava da meninice”, fuga não definitiva da fragilidade da infância. Recobrir-se com a pintura, aqui, pode ser entendido como um modo de, ao mesmo tempo, evitar e possibilitar a entrada no mundo maior dos outros.

Só então se inicia o relato do evento central do conto, o de um carnaval especial. A demora em se aproximar do episódio principal, que também demonstra a importância emocional do acontecimento para a protagonista, acaba destacando-o do cotidiano de outros carnavais, o qual vinha sendo desenvolvido, enfatizando e dimensionando, para o leitor, a importância do momento-chave. Esse trecho da narrativa é iniciado pelo advérbio “mas”, que

diferencia aquele carnaval, “milagroso”, dos outros – uma dádiva que ela parece associar ao fato de ter aprendido a “pedir pouco” e de não acreditar que “tanto” lhe pudesse ser dado. As palavras, antitéticas, marcam a oposição entre o que a menina esperava daquela festa e o que acaba acontecendo, paradoxo e antítese sendo muito empregados no conto em análise.

Naquele ano, a mãe de uma amiga da narradora decide fantasiar a filha de *Rosa*. A grafia da palavra, com maiúscula, indica que aquela fantasia era a principal, original e completa, próxima do ideal na visão da narradora enquanto menina, caracterização que é mantida como distante da realidade mesmo no texto, mantendo-se a palavra destacada do resto, em itálico, sem mudar seu *status* de pertencente a uma realidade outra. A narradora-criança acompanha atenta às etapas de criação da fantasia da amiga, desde as muitas folhas de papel crepom com as quais seriam feitas as pétalas da flor, que pouco a pouco, ia “tomando forma e se criando”, ao que ela assiste boquiaberta.

É interessante perceber outra diferença entre o texto de *Felicidade Clandestina* e sua versão crônica. No livro de contos, o nome da fantasia da amiga aparece em itálico e com maiúscula, no entanto, na outra versão, ele é grafado em minúscula. Pode-se dizer que, na versão conto, a fantasia da amiga ganha conotação de superioridade ao que será a fantasia da menina narradora, esta grafada em minúscula. Tal diferenciação não existe na versão do enredo publicada em *A descoberta do mundo*.

Também é preciso atentar para o fato de que a voz narrativa, no presente da enunciação, se refere com ironia ao figurino que a mãe da amiga criava, como ao falar das folhas de crepom cor-de-rosa com as quais diz supor que ela “pretendia imitar uma flor”, embora “de pétalas o papel crepom nem de longe lembrasse”. As palavras da adulta contrastam com a reação da narradora-menina, que, em espanto, assistia a construção da fantasia como se observasse um milagre, terminando por considerar aquele um dos figurinos mais belos que já vira. O encantamento da criança com o figurino da outra, um “milagre”, parece se relacionar à situação da menina que, então, também ia se criando aos poucos, caminhando para o desabrochar-se em flor.

Aos olhos da criança maravilhada, a fantasia pouco a pouco vai tomando forma e “se criando”, como composição que surge sem que ninguém a elabore. Parece possível pensar que a criação desse disfarce se refira, também, à máscara se fazendo, que gera susto e espanto na criança ainda sem o controle da escolha e do processo. O entendimento da criação da fantasia enquanto procedimento de elaboração de uma realidade torna possível uma leitura metalinguística do trecho, como se a menina estivesse observando a própria ficção sendo feita

e construída, aparentemente, sem a interferência e controle de ninguém, como se o relato se fizesse sozinho, sem a intromissão de sua versão adulta.

É só então, no meio do texto, que a narradora revela ao leitor o que houve de especial naquele carnaval, remetendo o acontecimento, “inesperado”, ao “simples acaso”: a mãe de sua amiga, vendo que sobrara papel crepom da fantasia da filha, resolve fazer um figurino para a menina-narradora. A segunda fantasia, como já indicado, é nomeada pela voz narrativa também de “*rosa*”, só que, nesse caso, com minúscula, menor, feita das sobras.

Especulam-se as razões para que a mãe da amiga tivesse tal atitude – inseridas pelo emprego do “talvez”, a “pura bondade” aparece como última possibilidade, sendo colocado, primeiramente, o atendimento ao “apelo mudo” da criança ou ao seu “mudo desespero de inveja”. A repetição da noção de mudez da versão infantil da narradora, tão oposta à sua voz adulta, que agora narra o episódio, colabora para a construção da imagem de uma menina que pouco tinha e que, aparentemente, nada pedia, apequenamento tornado visível na grafia de seu figurino.

A leitura atenta, contudo, precisa relativizar essa construção da narradora como uma criança que muito pouco, ou nada, pedia. Apesar da existência da pobreza, pode-se apreender do texto a observação de que há algo maior projetado nessa versão da infância construída no conto, uma vez que a personagem parece ter certa voracidade de prazer, um desejo de acesso a algo distante e inacessível, pedindo, assim, muito da vida, e, não, pouco. Se a humildade existe aqui enquanto gesto, não aparenta estar calcada no imaginário, uma vez que a própria narradora acaba reconhecendo seu orgulho.

Interessa desenvolver a noção de que a primeira fantasia que a menina vestirá, seu primeiro disfarce (projeção da máscara), tem origem nos restos do figurino de outra pessoa, assim como a lembrança desse carnaval mágico se origina de um pensamento sobre a quarta-feira de cinzas, a sobra do festejo. Entendendo esse primeiro disfarce como momento em que a criança percebe que pode se fazer outra, construir outra versão de si mesma, é possível pensar na constituição do sujeito, por essa menina que não tem voz, a partir do que sobra da amiga – se esta última, junto com a mãe, pode elaborar o próprio figurino (a *Rosa*), à narradora, na infância, coube ser aquilo que puderam fazer para ela, escolha que não é sua, mas que tem origem no que lhe “sobra” ser (*rosa*).

Considerando a alteridade como item fundamental para a criação da subjetividade, ao invejar o disfarce maiúsculo da amiga, interessando-se por ele, a menina, tendo a ajuda da mãe da outra, figura de autoridade e exemplo, em contraste com a sua própria mãe doente e frágil, o assume dentro de suas possibilidades minúsculas. Com a configuração de si mesma

quando menina como ser da falta, para quem falta a voz, a fantasia e os cuidados da mãe, entre outros, a narradora parece afirmar que se transformou naquilo que o contexto, a vida, lhe permitiu ser, sem grandes possibilidades de escolha.

A voz narrativa então comenta: “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma” (LISPECTOR, 1998d, p. 27). Isto é, pela primeira vez ela assumiria outra identidade, usaria uma máscara, ainda que não exatamente a máscara que ela escolhera. Assim, ela poderia proteger-se, esconder sua nudez na ficção do ser outro, assim como sua versão adulta, que se protege das lembranças na narração, fazendo-se personagem de si mesma.

A crônica “Dicionário”, originalmente publicada por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* em 3 de abril de 1971, ajuda a entender melhor o significado desta que viria a ser a primeira fantasia da menina. Segundo a autora, a rosa é a

flor feminina, dá-se toda e tanto que para ela própria só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é de um mistério feminino, se profundamente aspirada, toca no fundo do coração e deixa o corpo todo perfumado. O modo dela se abrir em mulher é belíssimo. Suas pétalas têm um gosto bom na boca, é só experimentar. As vermelhas ou as príncipe negro são de grande sensualidade. As amarelas dão um alarme alegre. As brancas são a paz. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são sexualmente atraentes. (LISPECTOR, 1999a, p. 338)

Pode-se pensar na rosa, então, de acordo com a visão clariciana, como aquela que se abre em mulher e para a qual só resta a alegria “de se ter dado”. Lembrando da situação da criança fascinada com a fantasia de rosa, pode-se dizer que ela está encantada com o momento do “se abrir em mulher”, percebendo-se como representante do “mistério feminino”. Assim como à menina, também cabe à rosa a alegria que, de certa forma, sobra, a “de se ter dado”.

A protagonista, então, fica atordoada “de felicidade” com os preparativos para a festa, sofrendo a ansiedade da expectativa. Junto com a amiga, elas decidem usar combinação embaixo da roupa de *rosa*, para que, caso chovesse e a fantasia se desfizesse, continuassem vestidas de algum modo. É interessante perceber que elas não confiam na proteção do figurino do carnaval: a máscara, não tendo sido escolhida nem fabricada por elas próprias, acaba não transmitindo confiança, sendo que as meninas preferem pensar em uma pré-proteção (a combinação), essa, sim, decidida por elas, índice da fragilidade em potencial da fantasia.

No entanto, o pensamento de que o figurino pudesse se molhar com a chuva, expondo-as ao público de combinação, as deixava “previamente” envergonhadas, uma vez que a proteção adicional à máscara, da combinação, é sentida, de qualquer forma, como nudez – “à

ideia de uma chuva que de repente nos deixasse, nos nossos pudores femininos de oito anos, de combinação na rua, morríamos previamente de vergonha” (LISPECTOR, 1998d, p. 27). Isto é, enquanto pré-proteção do sujeito, que só se completa com o uso da fantasia, a combinação deveria ser mantida escondida, sob as vestes, mesmo que tenha sido fruto da reflexão sobre uma saída de segurança caso a fantasia se desfizesse.

O expor-se de combinação na rua tem, associado a si, a sensualidade, parte de uma sexualidade que as duas ainda não se sentem preparadas para assumir, a qual ainda trazem velada, mantida nas sombras pela infância. O que provoca o sentimento de vergonha nas meninas, pode-se entender, não é saírem fantasiadas, disfarçadas de outra coisa/pessoa, ação esperada no carnaval onde o trocar de papel ganha espaço, mas, sim, o de se revelarem além do esperado, na combinação.

A narradora, então, se refere diretamente ao fato de sua fantasia “só existir por causa de sobras de outra”, situação em que ela diz ter “engolido” o orgulho “feroz” e aceitado o que o destino a oferecia “de esmola”, como se a ela, naquela situação, como já desenvolvido, apenas coubessem os restos que os outros poderiam lhe oferecer. Nas expressões empregadas pela narradora, como na noção de “esmola” oferecida pela vida, destaca-se certa ironia e rancor com relação à situação em que se encontrava na época.

Considerando esse fantasiar-se como um passo no processo de aprendizagem da criação da máscara para o “ritual da vida”, interessa notar que, no caso da amiga, tem-se um ensinamento passado em família, de geração para geração, a construção da versão de si sendo aprendida com a própria mãe. Já no caso da protagonista, a aula é oferecida pela mãe da amiga, que ela observa à distância, ensinamento e experiência com os quais toma contato, de certa forma, de modo exterior: se é possível pensar que a amiga teve alguma participação na escolha do fantasiar-se de *Rosa*, no caso da narradora, tal possibilidade não existe. Pode-se entender que, para ela, a aprendizagem do disfarçar-se vem de fora, não de si mesma, mas por relações de alteridade, sendo assim que seu primeiro passo no entendimento da produção das máscaras se dá.

O momento de fantasiar-se pela primeira vez é marcado por sentimentos contraditórios, sendo tingido de melancolia quando poderia ser expressão pura da alegria. Relatando a ansiedade da menina no dia em que festejaria o carnaval, a narradora comenta que, de manhã, já estava de cabelos enrolados, para o frisado pegar até o momento de vestir a fantasia, instante que parecia não chegar. “Enfim, enfim! Chegaram três horas da tarde: com cuidado para não rasgar o papel, me vesti de *rosa*” (LISPECTOR, 1998d, p. 27, grifo da autora).

A repetição do advérbio enfim, sendo seguido por exclamação, mostra a ansiedade em que a menina se encontrava para, pela primeira vez, se passar por outra pessoa, agitação que ela tem que controlar no momento de vestir a pele desse Outro, criação primeira, ainda frágil, que lhe fora oferecida por uma terceira pessoa. Ao mascarar-se, ela está sozinha – é ela mesma a responsável por vestir sobre si mesma, pela primeira vez, a fantasia do Outro, com muito cuidado para não arruinar o papel em forma de flor.

Só posteriormente a versão adulta da protagonista explica o motivo que levou aquele carnaval a ser melancólico, iniciando sua explanação com a afirmação de que já perdoou muitas coisas piores do que a que irá relatar, mas que essa ela não consegue nem entender. A construção textual indica que ela não perdoou ainda, mesmo em adulta, o que aconteceu naquele carnaval, deixando evidente a força emocional do episódio que relata, apesar dele ter ocorrido já há algum tempo. Jogando o evento triste para a responsabilidade do destino, ela conta que, quando estava de cabelos enrolados e já vestida de papel crepom, sua mãe piora de saúde e pedem que ela vá à farmácia.

Ainda sem o batom e o ruje, a narradora não afirma que estava fantasiada, mas que “estava vestida de papel crepom todo armado”, isto é, a nova versão que fabricava de si ainda não estava completa: “Fui correndo vestida de *rosa* – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil [...]” (1998d, p. 28, grifo da autora). Com a fantasia parcial, o rosto ainda desprotegido, ela enfrenta a rua com uma armadura falha, expondo a fragilidade de sua infância, o que, somado a seu sentimento, atônito, por conta da mãe, faz com que a alegria dos outros a espante. É preciso notar que, neste trecho, o nome da fantasia ainda se diferencia, em itálico, do texto, isto é, ainda não é parte dela, de sua realidade, merecendo destaque na composição escrita.

Quando a casa se acalma, uma das irmãs termina de arrumá-la, mas algo nela se quebra, fazendo com que se sinta “desencantar”. Apesar da fantasia, ela se entende como uma “simples menina”, notando-se como um “palhaço pensativo de lábios encarnados”. A piora da mãe faz com que ela não se identifique mais com sua versão *rosa*, tirando a magia da versão de si mesma que ela vinha elaborando para o carnaval, afastando-a de sua fantasia. Sem a identificação, e provavelmente com o figurino já murcho pela correria em meio à festa até a farmácia, resta o reconhecimento da máscara que, aparentemente, não servia mais. A cena configura um ser híbrido e intervalar, entre dois lugares – menina e moça – retomando a imagem da criança ao pé da escada, entre a rua e a casa.

No entanto, seu carnaval ganha “salvação”, e sua fantasia também. Um menino bonito, “de uns 12 anos”, cobre os cabelos dela, já lisos, de confete. A ação dele, ainda criança, mas

que ela enxergava como um “rapaz”, é descrita também em termos contraditórios, como o carnaval – “mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade” – a contradição que perpassa todo o conto. Eles então ficam rindo e se confrontando sem falar; para ela, talvez seja uma primeira experiência do jogo da sedução, ainda desconhecido seu e, por isso mesmo, sentido contraditoriamente. Essa “salvação” do carnaval, deve-se ressaltar, vem quando ela já voltava a ser quem era antes, começando a distanciar-se da primeira versão de sua fantasia (com os cabelos já lisos, por exemplo), momento em que é possível reconhecer pontos de contato entre sua versão menina e a fantasia que trazia, a imagem produzida.

Com o reconhecimento dele, ela sente que era, sim, uma rosa, agora não mais fantasia, grafada em itálico, mas rosa na realidade, parte integrante do corpo do texto. Vendo a aceitação dele da máscara que então trazia, imagem que misturava a *rosa* e a menina, ela também passa a aceitar sua fantasia como reflexo de si mesma, e, internalizando-a, desabrocha, desfecho que destaca o papel essencial da alteridade na composição e aceitação das máscaras criadas. “E eu, então, mulherzinha de oito anos, considere pelo resto da noite que enfim alguém tinha me reconhecido: eu era, sim, uma rosa” (LISPECTOR, 1998d, p. 28).

O enredo, desse modo, associa o desabrochar da menina em flor, sua primeira fantasia, ao contato do menino, este representante do sexo oposto, que, ainda sem saber direito como lidar com ela e agindo de maneiras contraditórias, atitude que ela, criança, também não sabe muito bem como interpretar, contribui para que a menina se reconheça na fantasia criada e encontre os pontos de contato entre a versão que vinha sendo e a nova, elaborada com a interferência da mãe da amiga.

Neste conto, destaca-se o mecanismo de construção da máscara como um processo de aprendizagem, que se realiza, no caso, por meio da observação, sendo essencial o papel da alteridade tanto para a configuração da fantasia escolhida, muitas vezes sendo, inclusive, imposta pelo outro, como, também, para o identificar-se ou não com ela, processo de autoconhecimento. As sensações decorrentes da descoberta do fantasiar-se são experienciadas em contradição, descoberta ao mesmo tempo desejada, abrindo a possibilidade do ser outro, do proteger-se em nova versão de si, e temida, uma vez que indica, simultaneamente, um perder-se de si na exploração de um universo desconhecido.

3.2 O mistério na máscara-objeto

Para aprofundar o entendimento do modo como Clarice Lispector retrata a máscara-objeto em suas narrativas, após a breve passagem pela descrição do primeiro uso da fantasia em “Restos de carnaval”, parece essencial deter-se no modo como a autora se referia à máscara em si, disfarce que se interpõe ao rosto. Retratando o momento em que jovens mascarados invadem um jardim para roubar jacintos, o conto “Mistério em São Cristóvão”, integrante de *Laços de família* (1960), é exemplar para o estudo do assunto.

O enfoque, nesse segundo texto, não é mais o primeiro uso da fantasia na infância, limiar da adolescência, mas, sim, o vestir-se e tornar-se máscara na juventude, também se inserindo no contexto das relações de família, enfoque do livro em que se encontra. Segundo Nádia Battella Gotlib (1994)⁴², a tentativa de exploração das relações de família é característica da literatura clariciana, sendo elaborada “a partir da problematização da alteridade, num movimento de diálogo entre ‘eu’ e ‘outro’, em que sempre esses dois lados de cada um, num complexo movimento de indagações, por espelhamentos, se contrapõem e se complementam” (p. 95). Tal movimento de diálogo, quando referido em relação ao jogo de máscaras, pode ganhar corpo na fantasia do objeto, se tornando ainda mais evidente, como é o caso do conto em análise, onde o outro, além de referido a outrem, também se refere ao Outro de si mesmo.

Ao analisar *Laços de família*, Carlos Mendes de Sousa (2006)⁴³ faz uma leitura interessante para uma primeira aproximação do texto. Segundo ele, nos contos da coletânea, há “uma parede de vidro protetora nas casas em que se fecham as famílias – com ela se constitui uma espécie de barreira de harmonia, até que ocorram rupturas, os estremecções, os choques” (p. 132). É nesse instante de harmonia, prenúncio de sua queda, que se inicia “Mistério em São Cristóvão”.

O conto começa sem marcação de parágrafo, também *in medias res*, como se fosse continuação da fala de um narrador em terceira pessoa, distante emocionalmente do evento que descreve. O modo de iniciar o texto parece se aproximar daquele dos contos de fadas, apesar de não ter a presença da expressão “era uma vez”⁴⁴, apresentando ao leitor uma

⁴² GOTLIB, Nádia Battella. “Os difíceis laços de família”. *Cadernos de Pesquisa* – Fundação Carlos Chagas, São Paulo, n. 91, p. 93-99, nov. 1994.

⁴³ SOUSA, Carlos Mendes de. “A íntima desordem dos dias”. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006. p. 127-154.

⁴⁴ Na crônica “Ainda impossível”, é preciso lembrar, Clarice Lispector comenta sobre sua dificuldade em escrever histórias iniciadas por “Era uma vez...”. Segundo ela, quando criança, enviava textos iniciados com a expressão para um jornal de Recife, mas nunca foi publicada – nenhum deles tinha os fatos necessários para compor uma história. Depois de um tempo, ela tenta novamente escrever uma narração assim começada. “No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: ‘Era uma vez um pássaro, meu Deus’” (LISPECTOR, 1999a, p. 406).

atmosfera de mistério, ambientada em uma noite de maio que é remontada ao passado. A referência a maio não pode passar despercebida, uma vez que, para o hemisfério norte do globo terrestre, esse é o mês de primavera, associado ao florescer, aqui presente nas flores dos jacintos.

No princípio do conto, tem-se uma sala de jantar iluminada e tranquila, a luz clareando o que poderia estar nas sombras, iluminação que reflete a tranquilidade das pessoas que lá habitam. Os jacintos estão rígidos perto da vidraça, íntegros, como espelho, reflexo da própria família, e da protagonista, nesse primeiro momento do texto. A apresentação dos membros da família é estruturada como se fosse uma pintura, um quadro, todos “por um instante imobilizados”, já sendo destacada a possibilidade de que tal composição pudesse se desfazer: “o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa tornava arriscado o que não fosse o seio de uma família numa noite fresca de maio” (2009b, p. 112). Isto é, no escuro da rua, fora do limite da vidraça, estava o risco de desequilíbrio desse retrato familiar, possibilidade produzida pela própria situação em que estava a família, quadro frágil, tendo um de seus pontos fracos na vidraça, que, translúcida, permite a inserção do exterior na paisagem interna.

A cena de reunião familiar é descrita como parte de um cotidiano banal (“os mosquitos em torno da luz”) que, no momento retratado, ganha ares “abastados” por ocorrer quando, “depois de muitos anos quase se apalpava afinal o progresso”, prosperidade que, deve-se notar, ainda não era completa, momento intermediário.

A noção de progresso determinada no conto se resume ao pai sendo capaz de manter os negócios, às crianças indo para a escola, à mãe trabalhando na casa, à mocinha, magra de 19 anos, se equilibrando na delicadeza da idade, ela que ainda não é adulta, mas já não é criança, e à avó, que atingira um estado – qual estado, o narrador não completa, mas o modo de citá-lo parece oferecer a ele ares de definitivo, de estabilidade. Dentre os membros da família, é a parte do progresso referente à mocinha que parece mais frágil, precisando ela se equilibrar para mantê-lo, como em corda bamba.

A pintura esboçada apresenta uma família feliz, dentro dos padrões esperados, observando a “abundância” trazida pelo mês maio. A cena quase estática, não fosse o movimento da conversa, se desfaz quando eles se separam, o que parece indicativo de que o equilíbrio sustentado pelo agrupamento deles também começa a desfazer. Cada um vai para o seu quarto: a avó se “estende”, pai e mãe dormem pensativos, e as três crianças adormecem. A ênfase, então, é dada para a descrição do ponto de vista da mocinha, que, de camisola, abre a janela (impulso para se aproximar do exterior, do fora da família) e respira o jardim com

“insatisfação e felicidade”, equilíbrio de opostos que logo parece se romper, quando ela se sente perturbada “pela umidade cheirosa”.

Deve-se notar que é quando os sentidos corporais afloram (o tato e o olfato) que ela se sente perturbada, situação que é despertada pelo exterior intermediário e próximo, ainda não a rua, mas o jardim. Pensando na faixa etária da mocinha, parece possível associar tal sensação ao despertar do desejo sexual, provocado pelo outro, exterior ao núcleo familiar, que, ao mesmo tempo em que perturba, gera interesse e vontade de aproximação. Nesse estado, ela se deita e promete, para o dia seguinte, “uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos” (2009b, p. 113).

Isto é, ela deseja a quebra do padrão de equilíbrio em que vinha se estabilizando, situação em que se mantinha na presença da família, mas em que não estava propriamente. O desejo de “abalar” os jacintos, rígidos e íntegros no início do conto, e fazer estremecerem as frutas, mostra que ela desejava uma mudança radical, o choque, o impetuoso – a quebra do quadro inicial, plácido. No meio dessa reflexão, ela adormece.

É durante o sono da família que aparecem três mascarados na narrativa, saídos da “casa de uma esquina”. Elementos estranhos ao enredo que se configurava, serão eles o motor propulsor de uma ruptura na situação em que se encontrava a família. Mascarados desde o primeiro momento em que aparecem no conto, eles não são referidos enquanto si próprios, mas já como outros, fantasiados, alterados em seus exteriores, diferentemente da mocinha.

Um era alto e tinha a cabeça de um galo. Outro era gordo e vestira-se de touro. E o terceiro, mais novo, por falta de idéias, disfarçara-se em cavaleiro antigo e pusera máscara de demônio, através da qual surgiam seus olhos cândidos. Os três mascarados atravessaram a rua em silêncio. (LISPECTOR, 2009b, p. 113)

O olhar atento à descrição das fantasias mostra que os três se relacionavam de modo diferente com os disfarces que usavam. Do primeiro, é dito que ele “tinha” uma cabeça de galo, como se esta fosse própria dele e, não, uma máscara sobreposta à sua cabeça. Do segundo, diz-se que ele se “vestira” de touro, isto é, apesar de escolher tal fantasia, ela não aparece como seu próprio corpo, como dito em relação ao rapaz anterior, mas, sim, como pele que ele veste sobre a sua. Já no último caso, do menino mais novo, é dito que ele “disfarçara-se” e pusera uma máscara, ficando evidente que a versão de si que apresentava na rua não se relacionava de modo intrínseco a seu Eu interior, apenas o modificara na aparência, sensação que ganha reforço com a afirmação de que os “olhos cândidos”, esses sim dele, surgiam através da máscara.

Desse modo, parece possível dizer que, do primeiro ao último mascarado, existe certa gradação na intensidade da relação entre eles e a fantasia que usavam – o primeiro quase sendo seu próprio disfarce e o último não conseguindo sequer esconder-se por trás da vestimenta ficcional, sendo que o segundo rapaz aparece em situação intermediária, denotando que há diferença na apropriação e identificação deles com a máscara que vestem.

A personalidade do “galo” é definida quando a ação dos rapazes começa a ser descrita pelo enredo, ele que “tinha quase todas as ideias do grupo” e que vai sugerir que eles roubem jacintos do jardim da família para colocar nas fantasias. No momento em que ele aponta às flores, é interessante atentar para a observação feita pela voz narrativa de que os outros dois estavam “tornados pacientes pela tortura da máscara” (2009b, p. 113), destacando que eles não se sentiam confortáveis com o uso do artefato, o qual conotava sofrimento e demandava paciência. Ao contrário do galo, que parece confortável na versão vestida, se identificando com ela, no caso dos outros dois, a identificação entre a fantasia e o Eu ainda se mostra difícil, requerendo paciência na busca pelos elos entre quem são e o que representam, o que não pode ser feito sem que eles passem por uma maior compreensão sobre si mesmos e sobre os outros.

Os dois se sentem, assim, “elegantes e miseráveis” com as máscaras utilizadas, também se equilibrando entre opostos, como a mocinha no início do conto (talvez, elegantes no exterior, mas miseráveis internamente, ainda sem entender como vestir aquela outra versão de si próprios). Pode-se pensar que eles estejam nos primeiros momentos de uso da fantasia, mais próximos da adolescência, lembrando o que é desenvolvido por Clarice na crônica “Persona”. Assim, esperam o galo completar seu raciocínio, “resignados” à liderança do outro e ao uso das fantasias, enquanto tentam “procurar um meio de respirar melhor dentro da máscara” (2009b, p. 113).

Ao sugerir que eles quebrem os jacintos para enfeitar a fantasia, o galo indica a vontade de romper a solidez da família, invadir seu frágil e inicial “progresso”, o qual ainda se equilibrava com dificuldade, assim como a mocinha, numa projeção significativa dos jacintos nos moradores da casa – a flor quebrada e colocada na fantasia seria símbolo da façanha e potência dos mascarados sobre a família. Retirando as flores, concretas, do jardim para incorporá-las como adereço à fantasia, é possível, ainda, entender, no conto, a representação da dominação do real pelo ficcional, aquele se transformando em máscara, fantasia, relação representativa do próprio fazer literário.

A inquietação do touro à ideia do galo, por “mais um enfeite a ter que proteger na festa”, mostra que todo o disfarce que vestia era sentindo como enfeite, a *persona* criada então não percebida como parte ou representante dele, mas algo que lhe era exterior e que, no

entanto, precisava de proteção. Nesse caso, não é a máscara que protege o sujeito, mas, ao contrário, ela é encarada como mais um item a ser protegido, como se ainda estivesse falha, em construção.

É o galo o primeiro que invade a terra proibida do jardim (referência ao Éden) com agilidade, sendo seguido pelo touro, este já com certa dificuldade. O mais novo é o que mais hesita, mas acaba seguindo o bando e cai em meio aos jacintos “com um baque amortecido”. Se pensarmos no uso da máscara de acordo com o desenvolvido no capítulo anterior, como parte do “ritual da vida”, ou seja, integrante do processo de amadurecimento e autoconhecimento do sujeito, análise que parece se encaixar com a noção de invasão de uma terra proibida, pode-se pensar que o mais novo é também o mais hesitante por ser o menos experiente no uso da máscara, não sabendo lidar muito bem com essa impulsão em direção ao Outro, associada mais particularmente ao galo, desejo de desbravamento.

Meio sem jeito, o mais novo deles acaba fazendo barulho ao cair em meio aos jacintos, apesar de ter a queda amortecida – como criança que vai perdendo a inocência, aqui representado pelo demônio de olhos cêndidos, figura próxima à do anjo caído, como será melhor desenvolvido posteriormente. O jardim parece se tornar reflexo da situação deles, que, assustados, “perscrutaram o escuro” “sem respirar”, enquanto o jardim se “sufocava de perfume”, transposição direta da situação dos mascarados. Interessante notar que o local passa a ter no seu próprio perfume a fonte de seu sofrimento, estranhamento de si próprio e confronto consigo mesmo que parece também marcar a relação dos dois mascarados que seguiam a vontade do galo. Nessa situação, os jacintos perdem sua rigidez (“estremeciam imunes”), temendo o que possa acontecer mesmo estando protegidos, “imunes” à situação, como se temessem pela família.

O galo decide colher os jacintos que estavam mais perto da janela, que eram mais altos, assim como ele, e duros, porém frágeis (em continuação à representação do equilíbrio entre oposições), sendo, novamente, seguido pelos outros dois. O narrador diz que eles são vigiados pelo silêncio, que, à frente, ganhará corpo na figura da mocinha, que os espiava. Interessante pensar na relação estabelecida entre ela e o silêncio, o qual, como pensado por Maria Lúcia Homem (2012)⁴⁵, pode tocar a impossibilidade do dizer, se relacionar ao silenciamento do que não se pode dizer ou do que já foi dito. A protagonista, então, se associa à falta de palavras, semelhante à “mudez” da menina de oito anos do conto anterior.

⁴⁵ HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector (2012).

Nesse momento da narrativa, ocorre o evento central do enredo: o galo, após quebrar a haste do jacinto maior, flor representante do equilíbrio rígido família e de seus membros, se imobiliza, gelado, sendo que os outros dois rapazes param em um “suspiro” que os mergulha em sono. Do outro lado da janela, estava um rosto. Se toda a ação é realizada pelo galo, para os outros dois, ela parece ser experienciada como sonho, estando eles mais distantes do acontecimento do que o galo, agente ativo da ação.

O rosto branco da protagonista contrasta, na descrição, com o vidro escuro da janela, o que a deixa ainda mais em evidência, como uma aparição, um fantasma surgido em meio à escuridão. A vidraça não permite clareza de visão para o que está além do rosto, servindo de anteparo ao encontro e corroborando para a criação de uma imagem que não parece real, situação de devaneio. A mocinha não é mais representada como ser íntegro, não aparece mais em sua completude, mas, espelhamento do jacinto quebrado em sua haste, surge apenas como rosto, fragmento de si mesma, quadro que lembra pinturas surrealistas e contribui para dar enquadramento onírico ao evento.

Essa versão parcial de si, contudo, não se expõe de maneira direta, translúcida, ao olhar do outros, mas protegida pelo vidro, cuja função aproxima tal aparição de uma máscara, um anteparo, como a fantasia dos rapazes. O galo permanece imobilizado no gesto de quebrar o jacinto, culpado por romper a estabilidade em que a noite vinha se desenvolvendo; o touro, de mãos erguidas em susto, fica como rendido pelo fato; e o cavaleiro se torna exangue sob a máscara (signo de morte, como outros espalhados pelo conto), voltando para a infância e seu horror.

A situação que se desenha no encontro entre eles, fantasiados, e ela, rosto branco, sinônimo de pureza, do qual resta um jacinto quebrado, também pode ser relacionada à de uma descoberta sexual. Tem-se a invasão sugerida pelo galo, que rompe o jacinto, a ingenuidade infantil, o touro, de mãos erguidas, podendo representar a experiência de um assalto da infância, e o cavaleiro, que regride à infância ao ser flagrado fazendo o que não devia, compondo a possível cena de um despertar sexual. A noção de um rompimento da infância, de acordo com o desenvolvido por Clarice em “Persona”, pode ser diretamente relacionada à situação do momento de escolha da máscara, que também gera susto e medo, mas protege no contato com o Outro.

Marta Peixoto (2004, p. 77)⁴⁶, estudando os contos de *Laços de família*, lembra que, nesses enredos, as personagens de Clarice, em meio a situações cotidianas, ou como reação a

⁴⁶ PEIXOTO, Marta. “Poder feminino em *Laços de família*”. In: _____. **Ficções apaixonadas**: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004. p. 73-99.

encontros aparentemente casuais, repentinamente, adquirem consciência “de desejos reprimidos ou de dimensões insuspeitadas de suas psiques”, caso do conto em análise, citando ainda dois outros textos, além deste, como o que considera história de “iniciação adolescente”: “Começos de uma fortuna” e “Preciosidade”, que não fazem parte do *corpus* aqui em estudo. Ao analisar “Mistério em São Cristóvão” (2004, p. 79), ela comenta que, nele, Clarice “reelabora em forma de parábola” uma versão da “iniciação sexual feminina”, afirmando que, no caso das protagonistas mais jovens da autora, “a prisão é sua própria passividade temerosa numa sociedade que aceita como normais intrusões por homens como as que elas experimentam” (2004, p. 90), invasão que se dá no enredo em análise e também acontece em “Preciosidade”.

O rosto da protagonista ganha o foco em situação de *voyeur*, observando a ação através da proteção do vidro. Acompanhando-a, também a forma do texto olha, em assonância, havendo um excesso de [o]s no trecho, retratando expressão de susto e, também, de abertura, referindo-se ao olhar que, aqui, rompe com a infância, a ingenuidade dos protagonistas: “O galo imobilizara-se no gesto de quebrar o jacinto. O touro quedara-se de mãos ainda erguidas. O cavaleiro, exangue sobre a máscara, rejuvenescera até encontrar a infância e o seu horror. O rosto atrás da janela olhava” (LISPECTOR, 2009b, p. 114 – grifos nossos).

As personagens passam a ser entendidas como o castigo umas das outras, como se fossem as próprias punições do evento, estando o uso da máscara associado ao processo de maturação e podendo, talvez, ser entendido como punição. Os jacintos vão ficando “cada vez mais brancos na escuridão”, espelhamento da situação da protagonista, então, um rosto branco, situação que é expandida para os três mascarados pela forma do texto. Na passagem, tem-se: “Nenhum dos quatro saberia quem era o castigo do outro. Os jacintos cada vez mais brancos na escuridão. Paralisados, eles se espiavam” (2009b, p. 114). Qual é o sujeito da última frase? O adjetivo “paralisados” se refere a quem? Aos jacintos, aos quatro, ou a todos? Permanece a noção de que os jacintos passam a espelhar as quatro figuras, cujo não movimento sustenta o encontro dos olhares.

As personagens, nesse instante, são referidas pelo narrador como quatro máscaras, objetos cuja aproximação repercute em “ocos recintos” (rima de jacintos), ainda vazios de significação, desconhecidos, que, sem o encontro, ficariam apenas sugeridos pelo perfume no ar, pela atmosfera criada e na imanência de “quatro naturezas” guiadas pelo acaso. Eles caem nas “possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão”, momento localizado, mas

que, ao mesmo tempo, pode ser entendido de modo universal, revelador de algo além da janela e da escuridão, da descoberta do velado.

As quatro personagens, no encontro do olhar, se fazem máscara, objeto. Tal “coisificação pelo olhar” na produção clariciana foi assunto de Benedito Nunes (1989)⁴⁷. Segundo ele, essa

coisificação pelo olhar, perigo que espreita os personagens de Clarice Lispector, é também um aspecto do regime conflitivo de suas relações mútuas, como bem podem confirmar aqueles contos que se desenrolam tomando por base um confronto visual de pessoa a pessoa. Mas o conflito interno, a divisão da *consciência de si*, de que esse regime é o prolongamento, estende a coisificação ao plano da unidade do *eu*. (NUNES, 1989, p. 108, grifo do autor).

Sendo assim, pode-se pensar que os quatro sujeitos, ao se espreitarem na noite de maio, não tomam conhecimento só uns dos outros, mas de si próprios, de versões de si e de desejos que, até então, mantinham em estado de recalque. Eles se reconhecem como fragmentos, estranhando a si próprios e espelhando-se nos jacintos. Carlos Felipe Moisés (1989)⁴⁸, explica que a ficção de Clarice

é a do homem dividido, em estado de permanente angústia diante da impenetrabilidade do próprio mundo interior, mas ao mesmo tempo fascinado pelos objetos e o mundo físico ao seu redor, cuja plenitude de **coisa**, realidade compacta e inerme, rigorosamente centrada sobre sua essência, aparece como símbolo daquilo que o homem procura para si mesmo, sabendo-se incapaz de atingi-lo: algo semelhante a essa plenitude, a essa densidade advinda da auto-suficiência, condição que até o mais ínfimo objeto, na escala natural, revela preencher, mas só ao ser humano é vedada. (MOISÉS, 1989, p. 153, grifo do autor)

No conto em questão, é com o encontro dos olhares que a mocinha e os mascarados viram máscaras, participam de processo de “coisificação” desenvolvido por Nunes, e passam a se espelhar nos jacintos, na realidade em seu redor, como explicado por Moisés.

Georges Bataille (1987)⁴⁹ diz que o homem só sai de sua solidão insuportável no momento em que a visão de um de seus semelhantes surge do vazio de todo o resto, no entanto, quando a aparição é feita por meio da máscara, ele é levado a uma solidão ainda mais amedrontadora, uma vez que sua presença revela o que parece ser semelhante sem, em realidade, sê-lo, carregando o encontro, normalmente, tranquilizador, de “uma obscura vontade de terror”.

⁴⁷ NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector (1989).

⁴⁸ MOISÉS, Carlos Felipe. “Clarice Lispector: ficção em crise”. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 153-160, 1989.

⁴⁹ BATAILLE, Georges. “Le masque”. **Oeuvres complètes**, V.II (1970).

A presença da máscara revelaria o animalesco e a morte, comunicando a incerteza e a ameaça de súbitas mudanças, imprevisíveis e impossíveis de suportar, sendo que sua irrupção liberaria aquilo que se havia trancafiado para a manutenção da ordem e do equilíbrio. Ele comenta que a máscara é o caos tornado carne – “ela se apresenta diante de mim como um semelhante e esse semelhante, que me encara, tem em si a figura de minha própria morte: por essa presença, o caos não é mais natureza estrangeira ao homem [...]” (BATAILLE, 1987, p. 404 – tradução nossa)⁵⁰.

A reflexão sobre as máscaras como sendo capazes de revelar aquilo que se havia escondido, mantido em estado de recalque, para a manutenção do equilíbrio é de grande auxílio para a compreensão não só do conto em análise, mas para a pesquisa que se propõe. É no encontro das máscaras, quando o próprio rosto da mocinha se transforma em objeto, que as quatro personagens conseguem desatar “a maravilha do jardim”, que, nesse instante, se desarranja e precisa estabelecer uma nova harmonia, assim como vai acontecer com os quatro.

Enquanto dura o encontro dos olhares, o jardim se reorganiza, ganha nova configuração, assim como eles, que estarão diferentes após o evento. Ali, sem luz e sem som, suspensos pelo medo da situação, se perdem as referências, como se os quatro estivessem inseridos em um grande vazio, próximos por estarem em um mesmo contexto – “tudo no escuro era muda aproximação”. Eles, que então eram “quatro naturezas” caindo na cilada do acaso, que acaba “saltando” a natureza das coisas, se reduzem a “quatro figuras”, não mais humanas, pura representação, e se espiam de “asas abertas”, como se ganhassem a liberdade, a possibilidade de avançar, de alçar vôo.

E é aí que eles desatam “a maravilha do jardim” – eles já transformados na máscara que vestiam (“um galo, um touro, o demônio”), e ela ainda fragmento de si mesma, que, agora, ganha dimensões universalizantes (“um rosto de moça”), momento clímax da experiência do encontro. A intensidade do evento é quebrada em seu auge pelo surgimento da “grande lua de maio”, que, com sua luz, acabaria com a situação de penumbra, revelaria o que havia por trás da escuridão, trazendo-os à consciência, o que é encarado como perigoso. Para evitar o risco de serem tocados pela luz da lua, os quatro então se afastam, silenciosamente, sem, contudo, desviarem os olhares, a visão que, sustentada, dá a segurança (o não enxergar podendo levar a territórios desconhecidos, ao mistério).

⁵⁰ “Car LE MASQUE EST LE CHAOS DEVENU CHAIR. Il est présent devant moi comme un semblable et ce semblable, qui me dévisage, a pris en lui la figure de ma propre mort: par cette présence le chaos n’est plus la nature étrangère à l’homme mais l’homme lui-même animant de sa douleur et de sa joie ce qui détruit l’homme, l’homme précipité dans la possession de ce chaos qui est son anéantissement et sa pourriture, l’homme possédé d’un démon, incarnant l’intention que la nature a de le faire mourir et pourir” (BATAILLE, 1987, p. 404).

Eles se retiram simultaneamente, sem se verem partir. Enquanto estão presos pelo olhar, formam um “círculo mágico de quatro”, no entanto, quando a “constelação” se desfaz, com terror, viram apenas vultos – os mascarados saem correndo e a mocinha grita, depois também saindo em disparada pela casa. É ela quem quebra o silêncio do acontecimento, essa espécie de rito de passagem, preenchendo um vazio já cheio de tudo. O evento assusta os rapazes, mas, aparentemente, é a mocinha quem mais se modifica por ele, se transformando em vulto arrepiado e engrandecido.

Os mascarados acabam sendo um triunfo numa festa já começada (*in medias res*, como se inicia o próprio conto, e, também, situação em que interferem na vida da própria mocinha). Do mesmo modo como interrompem a calma do jardim, a tranquilidade da família e o equilíbrio da mocinha, eles interrompem o andamento da festa, ofegantes e como indigentes, isto é, desprovidos, carentes daquilo que deixaram no jardim. Eles não se tornam os reis da festa e não se separam. Com medo, assustados, eles não podem, sozinhos, representar autoridade, precisando do grupo para se sustentarem. Tornam-se apenas “um alto, um gordo e um jovem”, não são mais as máscaras que representavam, “desequilíbrio e união, os rosto sem palavras embaixo de máscaras que vacilavam independentes” (LISPECTOR, 2009b, p. 116). O modo como o narrador os apresenta leva a entender que eles perdem a extensão de suas individualidades, a profundidade, restando deles apenas a aparência.

O afastamento deles com relação às máscaras que vestiam também foi observado por Ana Paula Ferreira de Mendonça e Loredana Limoli (2012)⁵¹ em estudo semiótico. Segundo elas, o “final da narrativa opera uma disjunção entre o ator e sua máscara. Nesse momento, a máscara recupera sua função de dissimulação, associada à proteção. Em oposição à identificação do início, constata-se agora nos cavalheiros um distanciamento progressivo entre o que eles são e o que a máscara revela sobre eles” (p. 8).

No momento de desequilíbrio interno, eles se sustentam enquanto grupo, necessária aproximação para tentar compreender o que se passa, apoio rumo a um reequilíbrio. O rosto, o eu por trás da máscara, permanece mudo, sem saber como se expressar, assustado e sem explicação, mantido escondido pelo artefato, então, independente, já sem pontos de contatos com a subjetividade daquele que a veste. Isto é, a máscara, se antes era confortável para alguns deles, podendo dizer algo sobre eles, deixa de sê-lo, como ente que ganha vida própria – desequilíbrio. Pode-se pensar que, jovens, aprendizes ainda do uso das máscaras para o “ritual da vida”, eles vacilam no modo de empregar o recurso, sendo também transformados

⁵¹ LIMOLI, Loredana; MENDONÇA, Ana Paula Ferreira de. “Campos lexicais e leitura semiótica: análise de um conto de Clarice Lispector”. *Estudos Semióticos*. [on-line]. São Paulo, v. 8, n. 2, p. 1-10, nov. de 2012.

pelos eventos que a utilização do artefato pode promover (o desatar da “maravilha do jardim”).

A luz, que antes, da lua, era perigosa, passa iluminar a casa da família. O esclarecer, tornar consciente, arriscado no encontro dos olhares, agora revela o desequilíbrio da mocinha para a família – se indesejada para que o evento ocorresse, é a claridade que vai trazer à tona os resultados dele, continuação do jogo de luz e sombra que percorre vários trechos do texto, como no contraste entre o rosto da mocinha e a janela escura.

A protagonista permanece em estado de choque, sem nada conseguir explicar, muda, “parecia ter dito tudo no grito”, e traz no corpo, na parte dele exposta ao evento, alterações físicas decorrentes do acontecimento: seu rosto se apequena, voltando ela a ser menina, desfazendo-se a “construção laboriosa de sua idade”. A personagem volta a ser frágil, ingênua, e, como menina, a precisar de cuidados. No entanto, “na imagem rejuvenescida”, aparece um fio de cabelo branco, a infância e a velhice sendo representadas na mesma figura. Os extremos da vida, que antes ela equilibrava internamente, agora, lhe refletem externamente, situação de que, se quando interna, enquanto mantida às sombras, ela tinha controle, uma vez revelada parece beirar o absurdo, a mocinha agora trazendo, então, uma nova máscara, incoerente em seus traços externos.

A família, com velas, vai inspecionar o jardim, que tenta fugir à iluminação, permanecer no mistério, mas acaba sendo despertado do sonho, assim como os dois mascarados que haviam caído em sono, e, como a menina, ora se engrandecendo, ora se extinguindo, também refletindo o desequilíbrio quando iluminado, como o corpo dela despertando entre opostos. A narração, então, faz referência às borboletas que “voavam sonâmbulas”, sem plena consciência do despertar, mas já alçando vôo, assim como os quatro que, no encontro de olhares, ganham asas.

Jean-Pierre Vernant e Françoise Frontisi-Ducroux (1988)⁵² explicam que as mascaradas e jogos rituais, na Grécia Antiga, eventos em que as máscaras eram utilizadas, visavam à experiência do Outro, ao aprendizado da transgressão para que, então, os sujeitos melhor se adaptassem às regras (rituais de Ártemis), entre outros. A vivência da experiência com máscaras, no conto, também aproxima do Outro, cujo mistério é experimentado por meio da “potência mágica do olhar”, em expressão de Benedito Nunes.

⁵² FRONTISI-DUCROUX, Françoise e VERNANT, Jean-Pierre. “Divinités au masque dans la Grèce ancienne”. In: ASLAN, Odette e BABLET, Denis (orgs.). **Le masque**. Du rite au théâtre. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988. p. 19-26.

É a avó da família, figura que representa a experiência, quem, com seus conhecimentos dos canteiros, encontra o jacinto mais alto quebrado no talo, prova de que, realmente, algo se sucedera. A casa então é toda iluminada e eles passam a esperar sem saber o quê. Apenas as crianças não tomam parte da situação, dormindo “ainda mais profundamente”, elas que ainda não estão prontas para lidar com a escolha das máscaras, com os mistérios do jardim, muito no início do “ritual da vida” para participarem do evento. O jacinto que sobra do encontro, ainda vivo, mas quebrado no talo, pode se referir à situação intermediária em que fica a própria protagonista no momento imediato ao encontro, representando, entre outras possibilidades, sua fragilidade revelada na experiência do contato com o Outro.

A mudança da mocinha não é duradoura, sendo que, aos poucos, ela recupera sua “verdadeira idade”, volta ao equilíbrio inicial, ela que experiencia o evento de modo indireto, por meio do anteparo da janela. Deve-se notar, ainda, que o objeto de desejo dos mascarados, inicialmente, não é a jovem, e, sim, o jacinto, sofrendo ela a ação, também por isso, de modo indireto, o que parece corroborar para o fato de a transição da protagonista não se dar de modo definitivo.

O evento não lhe traz maiores preocupações e consequências, no entanto, seus parentes, para quem o acontecimento não se ilumina nem se expressa, entram em estado de inquietação, quebrando a situação de progresso da família e seu frágil equilíbrio do princípio do conto. O mistério do jardim, desatado pelos quatro, se mantém para a família e para o leitor que, preso na ambientação onírica da narrativa, também não sabe afirmar ao certo de que se trata esse sonho, as imagens se sobrepondo e se intensificando sem, contudo, construir um fato.

3.2.1 Sentidos e progressão das máscaras

O uso da máscara, remontando aos ritos e rituais, no extremo, culminaria na possessão, como analisa Jean-Pierre Vernant em referência ao período da antiguidade grega.

A possessão: usar uma máscara é deixar de ser o que se é e encarnar, durante a mascarada, o Poder do além que se apossou de nós e do qual imitamos ao mesmo tempo a face, o gesto e a voz. O desdobramento do rosto em máscara, a superposição da segunda ao primeiro, que o torna irreconhecível, pressupõem uma alienação em relação a si mesmo, um controle por parte do deus que nos passa o

freio e as rédeas, que nos cavalga e arrasta em seu galope; estabelece-se, portanto, entre o homem e o deus, uma contiguidade, uma troca de estatuto que pode chegar à confusão, à identificação, mas ainda nessa proximidade instaura-se o apartar-se de si mesmo, a projeção numa alteridade radical, inscrevendo-se na intimidade e no contato a maior das distâncias e o estranhamento mais completo. (VERNANT, 1988, p. 104)

No caso dos mascarados do conto em análise, não parece possível falar em possessão, uma vez que não é demonstrada uma relação tão intensa entre eles e o que representam. No entanto, é preciso pensar a situação em termos de identificação, como citado por Vernant, relação ambígua entre a proximidade do Eu com a máscara e o afastamento entre essas duas instâncias. À exceção do mais novo, para quem fica evidente que a fantasia não foi uma escolha, mas o resultado da falta dela, nos outros dois casos, aparentemente, o figurino foi escolhido pelas personagens, devendo-se associar a esse ato um desejo que o motivou, havendo, provavelmente, pontos de contato entre o que as máscaras representam e o que os rapazes gostariam de parecer/representar.

Para entender melhor o significado das fantasias que eles vestem, faz-se essencial recorrer ao que afirma Claude Lévi-Strauss em *A via das máscaras* (1981) sobre o uso do artefato em rituais. Segundo o pesquisador, assim como os mitos, “as máscaras não podem ser interpretadas em si e por si, como objetos isolados” (p. 15), sendo necessário, para sua compreensão, atentar para as relações que elas estabelecem com o contexto em que se inserem e com as outras máscaras presentes – “uma máscara não existe em si; a máscara pressupõe, sempre presentes a seu lado, outras máscaras, reais ou possíveis, que poderiam ter sido escolhidas para a substituírem” (p. 124). Isto é, para entender o significado que pode ser atribuído a uma máscara em específico é preciso perceber como ela é empregada dentro do rito que se olha.

Ciente da impossibilidade, e impropriedade, de se estabelecer uma relação direta entre as máscaras utilizadas no conto e as máscaras rituais, parece necessário, contudo, pensar no explicado por Lévi-Strauss para depreender, com maior propriedade, um significado possível para as fantasias dos mascarados, observando-os em conjunto e em relação à ação que desenvolverão no conto.

Como demonstrado, o jovem vestido de “galo” é o que parece mais se apropriar da fantasia que veste, chegando a ser referido como se fosse propriamente um galo. É ele quem vai sugerir que os mascarados invadam o jardim para roubar jacintos, líder do grupo, sendo quem efetivamente quebra uma das flores no talo e o que primeiro percebe a figura da protagonista através da janela – é dele que partem as ações que culminarão no evento central

da narrativa, podendo ser considerado o agente principal das mudanças que marcarão a mocinha, a família e, ainda, os próprios mascarados.

Segundo Jean Chevalier, em *Dicionário dos Símbolos*, o galo é um símbolo solar, e “por anunciar o Sol ele tem poderes contra as influências maléficas da noite” (2008, p. 457). Sendo aquele que anuncia o novo dia, parece possível associá-lo àquele que sugere o novo, a mudança e, porque não, uma revelação, analogia que ajuda a entender a escolha de tal máscara para figurá-lo no conto em questão, uma vez que será graças às ideias dele que os quatro irão descobrir as possibilidades oferecidas pela noite de maio em São Cristóvão, associadas à descoberta/reconhecimento do desejo sexual, que é insinuada em meio à ambientação de sonho.

A figura do touro, segundo Chevalier (2008), está relacionada “ao complexo simbolismo da fecundidade”, o que, talvez, pode ser associado ao desejo do rapaz que leva à escolha de tal fantasia. No entanto, é preciso lembrar que ele, ainda jovem e, possivelmente, não muito experiente, não se sente confortável com a máscara escolhida, como se ela não trouxesse muitos pontos de contato com o Eu interior, apenas representação exterior. A presença de tal máscara, contudo, parece deixar claro o significado do evento central da narrativa, relacionado às descobertas sexuais.

Já a figura do terceiro mascarado, aquele cuja subjetividade transparece na fantasia, contradizendo-a, merece análise detalhada. Mais novo, ele é, potencialmente, o mais inexperiente dos três na escolha da máscara, vestindo qualquer uma “por falta de ideias”, sem que houvesse, necessariamente, uma relação consciente entre ela e a versão do Eu que ele gostaria de representar. Sobre a figura do demônio (*daimon* no pensamento grego), Chevalier comenta que ela identificaria a vontade divina, o destino do homem.

O demônio simboliza uma iluminação superior às normas habituais, permitindo ver mais longe e com mais segurança, de modo irredutível aos argumentos. Autoriza, mesmo, a violar as regras da razão em nome de uma luz transcendente, que é não só da ordem do conhecimento, mas também da ordem do destino. (CHEVALIER, 2008, p. 329)

Para a demonologia cristã, são anjos que traíram sua própria natureza, se revelando “antagonistas do ser” – o anjo caído.

Essa relação de opostos está presente no demônio de olhos cândidos de Clarice. Ele é o mais hesitante dos três a invadir o jardim da família, se transformando no “cavalheiro do diabo” quando salta decidindo seguir os companheiros e apenas “cavalheiro” no momento em que encontra o olhar da protagonista e rejuvenesce até a infância, caminho antinatural de

retorno no tempo, justamente à fase da vida que as personagens, no conto, estão deixando para trás.

A compreensão do emprego das máscaras na narrativa em questão precisa passar, também, pelas gradações configuradas pelo narrador no modo de se referir às personagens, retrato da forma talhado de significações. No início do conto tem-se “uma mocinha magra de dezenove anos” transformada em “mocinha adormecida”, como em um prenúncio de contos de fadas, e três mascarados. No momento em que os rapazes encontram o olhar da protagonista, ela se transforma em “um rosto branco”, como já explicado, não mais um ser completo e íntegro, mas parte, fragmento, encenação que lembra o tratamento surrealista e, associada à ambientação de escuridão e mistério do jardim, contribui para situar o evento em uma atmosfera onírica.

Durante a explicação do acontecimento oferecida pelo narrador, instante de suspensão temporal devido ao encontro dos olhares dos quatro, eles recebem várias outras denominações. São “quatro máscaras” aproximadas na noite, a mocinha aqui já transformada também em máscara, uma versão de si; passam a ser “quatro naturezas” indicadas pelo acaso, aparentemente universalizados, partes integrantes de um grande todo sem apresentarem individualidades ou subjetivações. Em seguida, se transformam em “quatro figuras” que se espiam de asas abertas, culminando em “quatro imagens”, pura representação, que não podiam ser tocadas pela luz, essa que, como nas artes plásticas, poderia modificá-los.

O caminho que, como num devaneio, vai desmaterializando-os, descorporificando-os em simples registro, representação rumo ao místico, fantasmático, continua com a designação de “quatro mudas visões” que começam a se afastar, transfiguradas em “espectros”. O narrador define que, ao se sustentarem pela visão, eles formavam um “círculo mágico de quatro”, o todo em harmonia, “constelação” que se desfaz “com terror” quando eles se desvencilham, horror que quebra a comunhão entre eles e os transforma em “vultos”, apenas lembranças dos traços que vinham representando.

Os rapazes, depois, voltam a ser três mascarados, agora seres em falta, comparados a indigentes, terminando designados apenas pelo estereótipo – “um alto, um gordo e um jovem, um gordo, um jovem e um alto” (LISPECTOR, 2009b, p. 116). Ela volta a ser a mocinha, primeiro com o rosto modificado, como já dito, e, aos poucos, perdendo os traços resultantes do evento. É preciso notar que as máscaras aparecem como mediadoras do encontro com o Outro, no caso, o outro do sexo oposto, momento desestruturante para as jovens personagens e experienciado como situação de risco, sentida como instante em que a ordem estabelecida pode se romper.

Durante o contato, as subjetividades, e mesmo a representação das máscaras, vai se desvanecendo e os quatro vão se assemelhando e tornando-se parte de algo comum e maior, relação que faz lembrar a “magia do dionisíaco”, descrita por Friedrich Nietzsche⁵³. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com o filho perdido, o homem” (2007, p. 28), explica ele, o ser humano deixando de ser artista e passando a obra de arte, momento de revelação da força artística de “toda a natureza”.

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (NIETZSCHE, 2007, p. 28)

Voando, como as borboletas “sonâmbulas” do jardim clariciano.

As máscaras, aqui, também colocadas em relação ao Outro, configuração de alteridade que pode ser encontrada não só em Dioniso, mas, ainda, em Gorgó e Ártemis, como lembra Jean-Pierre Vernant em referência à antiguidade clássica grega.

A face de Gorgó é o Outro, nosso duplo, o estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho (esse espelho em que os gregos só podiam ver-se de frente e sob a forma de uma simples cabeça), mas uma imagem que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que se apoderaria de nós, pois em vez de nos devolver apenas a aparência de nosso próprio rosto, de refratar nosso olhar, representaria, em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical, com a qual por nossa vez nos identificaremos, transformando-nos em pedra. (VERNANT, 1988, p. 105)

Não pode ser atribuído ao encontro das quatro máscaras claricianas a intensidade de efeito da máscara da Górgona, Medusa, mas elas também se configuram como reflexo da alteridade, ainda que não radical. A colisão dos olhares das quatro figuras também aproxima, e imobiliza, trazendo o efeito de suspensão do tempo da narrativa, harmonização com uma espécie de todo universal.

Como comenta Lévi-Strauss (1981, p. 51), as máscaras são assim como as palavras: isoladamente consideradas, não têm em si toda sua significação, sendo preciso a análise de todo o conjunto para a compreensão de seu sentido. Do mesmo modo como a junção das máscaras no conto remete ao todo, mais amplo, a forma como a situação é configurada, o

⁵³ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** ou o helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

mascamamento do dizer, também contribui para a criação desse sentido, como analisado sobre aos modos de se referir às personagens nas diferentes passagens do enredo.

Berta Waldman explica que Clarice, para contar não os fatos em si, mas seus ecos e “sussurros”, característica que se observa no conto em análise, se dedica a “lapidar” as entrelinhas e “aumentar o cerco de silêncio que rodeia a palavra”. “Dispersa, mutilada, a linguagem espelha o vazio do sujeito à procura da própria imagem e de uma imagem de totalidade perdida do mundo em que vive” (1992, p. 122), podendo, a linguagem, no caso de “Mistério em São Cristóvão”, se associar ao caminho percorrido pela protagonista, à procura de um outro modo de ser.

3.3 A máscara-objeto: infância e juventude

Como observado, as narrativas retratadas nesta seção, referindo-se ao emprego da máscara-objeto nos contos claricianos, abordam a infância e a juventude, momento em que o recurso é empregado em situações de contato com o Outro, no caso, o outro do sexo oposto, relação de alteridade associada à descoberta do desejo sexual. Instantes da escolha da máscara, fases próximas da adolescência, os contos são marcados pelo emprego ainda inexperiente do recurso por parte das personagens: o primeiro uso da fantasia, escolhida por outra pessoa em “Restos de carnaval”, e o uso mais próprio do objeto necessário ao “ritual da vida” em “Mistério em São Cristóvão”.

Como relatado na crônica “Persona”, no momento de vestir a máscara, ou de se transformar em máscara, as protagonistas estão distantes dos seus – a menina de oito anos se encontra completamente sozinha para se vestir de rosa e a mocinha está diante de três desconhecidos, já mascarados, mas longe da família, que dormia. Se a criação da máscara nos contos é estimulada por terceiros, seu reconhecimento e descoberta parece caber às próprias protagonistas, relação que fica evidente no primeiro conto e aparece de modo indireto no segundo.

É interessante destacar que, de acordo com os enredos, parece haver, ao longo da vida, um aprendizado do uso das máscaras, que fica relatado em seu início no primeiro texto analisado e vai se completando conforme as fantasias vão sendo trocadas ao longo da vida. Nos contos estudados, por exemplo, a máscara está presente em situação de mudança significativa das personagens, parte do processo de amadurecimento, momentos que podem

ser entendidos como rituais de passagem da infância para a vida adulta. Nesses primeiros contatos, as personagens parecem não confiar muito na proteção que as máscaras podem oferecer, evidente na narradora-menina de “Restos de carnaval”, procurando uma saída com a combinação para driblar o possível desfazer-se da fantasia, e no touro de “Mistério em São Cristóvão”, que a considera um adereço que precisa de proteção.

A forma como o uso das máscaras é configurado nas narrativas é de grande importância para o entendimento da relação estabelecida entre a personagem e a fantasia usada, além dos efeitos produzidos pelo emprego do recurso. A situação estruturada pela memória, não confiável, no primeiro conto, e pela ambientação onírica, de mistério, no segundo, parecem, de certa forma, também fantasiar o conteúdo, criando cenário em que a significação das máscaras dança de acordo com o ritmo do Outro. As relações de alteridade são determinantes para que as personagens descubram, dentre as possibilidades oferecidas pelas fantasias que vestem, aquela que encontrará amparo em sua subjetividade.

Parece que, quando há pontos de contato entre a máscara e o sujeito, a fantasia não incomoda, veste melhor, sendo que, no caso da *rosa*, esse ponto de ligação só é compreendido posteriormente, quando indicado pela relação de alteridade – o outro que pode transformar o significado da fantasia vestida aos olhos daquele que a veste.

O uso das máscaras-objeto, nos dois contos, é estruturado pela relação de opostos, experienciado em situações de sensações contraditórias. Paradoxos e antíteses são figuras de sentido que permeiam os textos não só na relação das personagens com a máscara vestida, como, ainda, na explicação das situações que geraram o uso e a assunção das máscaras pelas protagonistas, movimento de oposições que já tinha sido encontrado na explicação sobre as máscaras oferecida em “Persona” e que, talvez se possa esperar, esteja presente na configuração clariciana envolvendo as outras noções de máscaras que serão analisadas.

4 O VAZIO NO ARTIFÍCIO: QUANDO A PINTURA APAGA O ROSTO

Dentre as possibilidades de figuração das máscaras na obra de Clarice Lispector está a maquiagem. São muitos os contos da autora em que o recurso estético aparece sendo comparado a um disfarce, expediente ao qual as protagonistas femininas recorrem em situações de contato com o Outro – uma parte da armadura necessária para o jogo da sedução. Se, em alguns momentos, a maquiagem ressalta os traços das personagens, destacando suas belezas e caráter sedutor, em outros, ela acaba se sobrepondo ao belo, ao natural, chegando ao extremo *nonsense* de apagá-las, desprovendo-as de suas faces. Nesse ínterim, entre um limite e outro, são retratadas situações em que a maquiagem parece não se encaixar direito em determinadas protagonistas claricianas, as quais podem acabar se enxergando, ou sendo referidas pelo narrador, como “palhaço”, entre outras possibilidades, instante em que a pintura do rosto não enfeita nem apaga, mas ridiculariza.

É o que acontece, por exemplo, com a Sra. Jorge B. Xavier, protagonista do conto “A procura de uma dignidade”⁵⁴. Ela, uma senhora de 70 anos (“todos lhe davam 57”), resolve fingir desinteresse pelo cantor Roberto Carlos, ídolo por quem nutria forte desejo, decidindo se olhar no espelho “para ver se o rosto se tornaria bestial sob a influência de seus sentimentos”.

[...] Mas era um rosto quieto que já deixara há muito de representar o que sentia. Aliás, seu rosto nunca exprimira senão boa educação. E agora era apenas a máscara de uma mulher de 70 anos. Então sua cara levemente maquilada pareceu-lhe a de um palhaço. A senhora forçou sem vontade um sorriso para ver se melhorava. Não melhorou. (LISPECTOR, 1999c, p. 16)

Também é à “máscara de palhaço da pintura excessiva” que Lóri, a protagonista de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), se refere quando, dentro do táxi, percebe que se quebrava a máscara que construía para enfrentar a situação social de um coquetel, excerto já abordado em capítulo anterior. O retrato de si elaborado por ela no táxi se completa momentos depois, com a personagem já em casa, desenho beirando o insólito. “Parecia um macaco enfeitado. Seus olhos, sob a grossa pintura, estavam miúdos e neutros, como se no homem ainda não se tivesse manifestado a Inteligência” (LISPECTOR, 1998c, p. 87).

Palhaça é também como se reconhece Z. M., a protagonista da crônica “A bravata”, originalmente publicada no *Jornal do Brasil* em 26 de outubro de 1968, texto que traz trechos

⁵⁴ LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite** (1999), p. 9-18.

muito semelhantes a outros que farão parte de *Uma aprendizagem*.... “Em casa estava agasalhante, ela se olhou ao espelho quando estava lavando as mãos e viu a *persona* afivelada no seu rosto: a *persona* tinha um sorriso de palhaço” (LISPECTOR, 1999a, p. 148). Nessas situações, em que a maquiagem não se adéqua àquela que a usa, a descrição clariciana se torna fortemente crítica e irônica, como pode ser observado nas descrições feitas da Sra. Jorge B. Xavier e de Lóri.

O excesso da maquiagem, em outros casos, é associado pelas personagens claricianas à figura da prostituta. A relação é estabelecida, por exemplo, pela própria Lóri, no momento em que ela reflete sobre o que o taxista estaria pensando dela – “ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta” (1998c, p. 86) – e se faz presente também no conto “A língua do ‘p’”⁵⁵, quando Cidinha, para fugir de homens que planejavam “currá-la”, decide se disfarçar de prostituta – “Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente” (1998e, p. 69).

O uso da maquiagem-máscara que, de certo modo, desfigura as personagens, transformando-as de modo negativo, aparece em *A hora da estrela* (1977), com a protagonista Macabéia:

[...] Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante. No banheiro da firma pintou a boca toda até fora dos contornos para que seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão).[...] (LISPECTOR, 1998f, p. 62).

O batom vermelho, item do repertório das estratégias de sedução, de repente, ao invés de trazer a beleza de Marilyn Monroe para a protagonista, se torna expoente violento de batalha, sangue da boca deformada por um soco.

Essa pintura do rosto capaz de transformar, para o bem ou para o mal, as personagens que a ela recorrem é retratada, ainda, em *A cidade sitiada*, quando Lucrécia Neves se arruma para o baile.

[...] Com o rosto imobilizado pelo disfarce a moça se examinou ao espelho.
Estava dourada e grosseira na sombra.
Fora assim que se criara. Embora ainda faltasse criar volúpia naquele rosto a que o egoísmo dava um caráter leal: tingiu então os lábios molhando na saliva o papel carmesim.

⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 67-70.

Com a boca suja o rosto se infantilizou, menor e culpado. [...] (LISPECTOR, 1998g, p. 39)

Pode-se pensar que, assim como acontece com Lucrécia Neves e com Lóri, o recurso à maquiagem é um dos meios que as protagonistas têm à mão para a criação de uma *persona* de si mesmas, versões do eu elaboradas para o contato com o outro. O recurso estético, no caso de Lucrécia, está associado, de certa maneira, a uma espécie de borrão, forma que traz certas semelhanças com a descrição do batom de Macabéa.

Na produção de Clarice, então, a pintura, que muitas vezes embeleza e serve de armadura para o convívio social, pode, paradoxalmente, se revelar imprópria, acabando por ridicularizar a personagem e aproximá-la do insólito e da caricatura – a revelação da maquiagem-máscara inadequada, quase sempre, se dá por meio do reflexo da protagonista no espelho, situação de reflexão sobre o Eu e parte do processo de auto(re)conhecimento das mulheres claricianas.

4.1 A pintura que apaga

Para compreender o modo como a autora estrutura o uso da maquiagem-máscara em seus contos, observando os motivos que levam ao emprego do recurso, suas consequências, e os significados que são a ela atribuídos, faz-se necessário analisar, atentamente, um conto que centralize sua problemática principal na pintura do rosto. Integrante do livro *A via crucis do corpo* (1974), “Ele me bebeu” é representativo do tema, narrando enredo que envolve o “maquilador de mulheres” Serjoca e Aurélia, sua cliente e amiga, trama que aborda, em seu clímax, as consequências de uma das maquiagens feitas por ele.

O título do conto já indica uma ação inesperada, próxima do absurdo surrealista, se referindo ao fato de uma pessoa ter bebido outra que, então, não é mais corpo sólido, mas liquefeito. Desfeito de sua corporeidade, o sujeito pode ser sorvido pelo outro que, assim, o extinguiria e o absorveria. A narrativa se inicia *in medias res*, com a afirmativa de que o fato realmente se deu – “É. Aconteceu mesmo” (1998e, p. 41) –, uma tentativa de dar caráter factual ao que será relatado, dialogando com o aparente absurdo indicado pelo título. Tal início é comum nas histórias de terror que, ao associarem o fantasmagórico/fantástico a um evento real, conseguem potencializar o efeito de horror provocado pelos episódios relatados.

A primeira personagem apresentada é Serjoca, nomeado pelo apelido, registro familiar que o caracteriza como íntimo, próximo, denotando a ele, de certo modo, um caráter mais informal, sendo que o maquiador terá dificuldades para lidar com os requintes da mesa, por exemplo. O narrador diz que ele era “maquilador de mulheres”, mas que, com mulheres, “não queria nada” – “Queria homens” – referência direta à sua homossexualidade que o insere, desde o início do conto, como par de suas clientes e potencial rival delas. Nesse primeiro momento, nenhuma outra informação a respeito dele é oferecida ao leitor, sua apresentação se restringindo à profissão e sexualidade.

No parágrafo seguinte, é descrita uma segunda personagem: Aurélia Nascimento. Diferentemente de Serjoca, ela é apresentada no registro formal, com nome e sobrenome, o que parece indicar certo afastamento do narrador e também fazer referência ao fato de Aurélia ser de classe social mais alta que o maquiador, como ficará evidente ao longo do conto, havendo a solenidade da presença do sobrenome em sua descrição. O narrador, construído em terceira pessoa, se refere a ela por sua beleza física, a qual se acentuava com o emprego da maquiagem, arte de Serjoca, que, então, se torna o responsável por deixá-la ainda mais bela: “Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços” (1998e, p. 41).

Fica evidente certa artificialidade no modo dela se apresentar, configurando-a, de certa forma, como ser mais da “aparência” do que da “essência”, cuja imagem exterior é construída por meio do uso de subterfúgios e artifícios, que, em verdade, não são ela – a maquiagem-máscara é aqui apresentada como item de potencialização da beleza capaz de modificar a personagem (mudança que atingirá níveis do fantástico no evento principal do conto). O tipo de amizade que a voz narrativa identifica entre o maquiador e a cliente não parece ser de muita profundidade, também mais aparência – “Saíam juntos, essa coisa de ir jantar em boates” (1998e, p. 41).

É preciso notar que a figura de Aurélia é introduzida no texto como uma referência à de Serjoca (sua cliente), aparecendo em segundo plano, como continuidade da descrição do maquiador, característica interessante uma vez que é ela a protagonista do conto. Essa estrutura inicial é significativa por apresentar a figura central da história submetida/submissa à personagem Serjoca, relação que se evidenciará no episódio principal do enredo, quando ela sofrerá as consequências da ação dele.

O texto reforça a dependência dela em relação ao maquiador não só na forma como no conteúdo, afirmando que, toda vez que ela “queria ficar linda”, ligava para ele, destacando que é Serjoca o responsável por sua beleza acima da média. Parece haver uma distinção entre

dois tipos de beleza no conto: a de Aurélia, construída e reforçada pela maquiagem e outros recursos, e a dele, mais natural (“Serjoca também era bonito. Era magro e alto”). As duas formas se relacionam por oposição, sendo que, enquanto ela recorria à maquiagem para destacar seus traços, acabando por encobri-los com o estratagema artificial, a dele se mantinha intacta.

Ao retratar o cotidiano da amizade dos dois, a narração coloca em evidência esse processo de composição artificial que intensificava a beleza de Aurélia:

E assim corriam as coisas. Um telefonema e marcavam encontro. Ela se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, brancos. (LISPECTOR, 1998e, p. 41)

Como indicado no capítulo anterior, em “Dicionário” (1999a, p. 338), a cronista Clarice Lispector comenta que a rosa é “a flor feminina” e seu modo de “se abrir em mulher é belíssimo”, sendo as rosas vermelhas de “grande sensualidade”. A analogia entre o botão de rosa vermelha e a boca de Aurélia colabora para a associação entre a composição dela, construção de si que se assemelha à composição da personagem pelos atores, e o jogo da sedução, a disputa pela atenção e interesse do outro.

Deve-se notar no trecho que, ao afirmar que ela usava seios postiços só por ter “pouco busto”, desculpando de certa maneira o uso do recurso pela personagem, o narrador parece se aproximar da protagonista de quem, até então, mantinha certa distância. A aproximação entre a voz narrativa e a personagem, que parece se iniciar nesse momento, aos poucos, vai se estabelecer no texto.

A necessidade de Aurélia de se construir, se compor, para sair ao encontro do outro pode ser melhor contextualizada quando se atenta para as questões da subjetividade em tempos contemporâneos ao conto. Joel Birman (2014, p. 55)⁵⁶, como explicado no primeiro capítulo deste trabalho, ao analisar a “sociedade do espetáculo”, termo que Guy Debord usou para se referir à sociedade que se estabelecia na época em que o texto de Clarice foi publicado, afirma que, nela, os laços sociais estariam restritos ao “campo da imagem” e a cena social ficaria reduzida “à retórica do narcisismo”. “Seria a produção e a exaltação desenfreada das imagens de si mesmo, para o deleite do outro, num campo sempre imantado pela sedução, o que passaria a dar as cartas do jogo na estética performática do espetáculo” (BIRMAN, 2014, p. 55). O fazer espetáculo de si mesmo, de cada aparição um momento para

⁵⁶ BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade**: espaço, dor e desalento na atualidade (2014).

ganhar os holofotes, ajuda a compreender a dependência que a protagonista clariciana tem de se “construir” para os eventos sociais, cuidando da imagem que projetará de si mesma.

Birman (2007)⁵⁷, ainda abordando a teoria de Debord e relacionando-a à de Christopher Lasch⁵⁸, afirma que, nesse contexto, “o sujeito é regulado pela performatividade mediante a qual compõe os gestos voltados para a sedução do outro. Este é apenas um objeto predatório para o gozo daquele e para o enaltecimento do eu” (2007, p. 188), o sujeito que, então, em certa medida, “se transforma numa máscara, para exterioridade, para a exibição fascinante e para a captura do outro” (p. 189). A máscara-maquagem está inserida nessa situação, um dos recursos artificiais aos quais Aurélia recorre no intuito de reforçar sua beleza para circular pela sociedade.

Em seguida, o conto apresenta uma terceira personagem, que irá romper e desestabilizar o cotidiano do relacionamento de Serjoca com sua cliente. Os dois amigos esperavam por um táxi no horário do rush, ele, cansado, encostado numa árvore, e ela impaciente. Aurélia sugere que eles paguem ao porteiro do Copacabana Palace para que este “lhes arranjasse uma condução”, recorrendo ao subterfúgio, ela que é figurada enquanto representante do artifício. Serjoca não aceita, “era duro para soltar dinheiro”. Surge, então, Affonso Carvalho. Com nome e sobrenome, como Aurélia, ele começa a ser desenhado pelo narrador por sua profissão, assim como foi feito com Serjoca - Affonso era “industrial de metalurgia”, e é o único do qual se saberá a idade (“fizera quarenta anos no dia anterior”).

A posição social dele será destacada em vários momentos do texto: “Esperava seu Mercedes com chofer. Fazia calor, o carro era refrigerado, tinha telefone e geladeira” (1998e, p. 42), sendo interessante perceber que o status do homem fica correlacionado ao status do carro que ele possui, quase em relação metonímica. O veículo era exatamente o que faltava a Aurélia e Serjoca naquele momento da trama, havendo referência, então, ao clichê do homem que utiliza o veículo como arma de sedução.

Quando Affonso observa Aurélia impaciente, batendo “com os pés na calçada”, se interessa por ela, usando o carro como pretexto de aproximação e iniciando o diálogo ao perguntar se ela estava “achando dificuldade de condução”. É preciso notar a possível ambiguidade da frase derivada do uso do vocábulo “condução” que, ao mesmo tempo em que se refere à dificuldade de encontrar um táxi, também parece indicar o questionamento de se ela estava com dificuldade para se conduzir, se precisava de ajuda para ser guiada, governada, para cuidar de si mesma.

⁵⁷ BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade**: a psicanálise e as novas formas de subjetivação (2007).

⁵⁸ Birman refere-se à teoria da “cultura do narcisismo”.

Ela responde já não aguentar a espera pelo veículo, impaciente, sentimento intensificado pelo uso de exclamação – “Estou aqui desde as seis horas e nada de um táxi passar e nos pegar! Já não aguento mais” (1998e, p. 42). Parece que há na figura de Aurélia algo de excesso, que começa a ser explorado na descrição da composição que faz de si mesma, com recursos artificiais, e vai se acentuando no registro de sua impaciência. Deve-se notar que Affonso, participante do jogo de sedução, antes de oferecer carona à protagonista, comenta que seu chofer viria em breve, indicativo de seu poder financeiro, e só depois pergunta se ela precisa de uma condução, tentativa, talvez, de se caracterizar como um “bom partido”.

Até aqui, não há mais menção à figura de Serjoca, cuja presença na cena só pode ser afirmada pelo fato de Affonso, ao oferecer carona a Aurélia, utilizar a terceira a pessoa do plural (“Posso levá-los a alguma parte?”). O maquiador, a quem o texto vinha dedicando grande ênfase, sendo o primeiro a aparecer e elemento do qual se puxou a descrição da protagonista, neste momento, não ganha destaque, não participando diretamente do primeiro contato entre as outras duas personagens, sendo apenas aquele que acompanhava uma delas.

A mulher agradece e aceita a oferta do industrial, dizendo estar com dores no pé, resposta que parece exteriorizar irritação e impaciência. O estar com dores no pé da protagonista, se relacionado à ambiguidade da espera pela “condução” pode, talvez, indicar a irritação e o sofrimento de Aurélia ao tentar se conduzir com as próprias pernas, sem o auxílio de alguém, ela que, até então, não vinha tendo o apoio de Serjoca, que não quisera pagar ao porteiro para que este providenciasse o táxi e que ainda não se envolvera no diálogo entre ela e Affonso.

A voz narrativa, então, afirma que ela “escondeu o defeito” ao não dizer que tinha calos, movimento de ocultação que, se neste trecho é evidenciado pelo não verbalizar, também se faz presente na personagem pelo uso da maquiagem, que fica reforçado no parágrafo com a afirmação de que ela estava “maquiladíssima”. Observa-se, de modo evidente, a máscara que esconde aquilo que não se quer mostrar, presente na maquiagem e nos adereços de Aurélia e, ainda, no seu silêncio sobre certas características suas, conforme indicado pelo narrador. Nesse momento, ela olha “com desejo o homem”, entrando no jogo de sedução proposto por e iniciado pela aproximação de Affonso. É ao destacar o desejo de Aurélia pelo industrial que o texto volta a fazer menção direta à Serjoca, até então mantido de lado – “Serjoca muito calado”.

Quando chega o carro, Aurélia senta-se na frente, ao lado do chofer, e o maquiador se senta no banco de trás, ao lado de Affonso. A disposição dos quatro oferece maior

proximidade a Serjoca e ao industrial, relegando Aurélia ao segundo plano, movimento semelhante ao do início da narrativa e contrário ao que vinha se insinuando no momento imediatamente anterior do texto. No entanto, apesar da proximidade física ser oferecida aos dois homens, é com Aurélia que Affonso continua mantendo diálogo, jogo de cadeiras que é significativo para indicar que, de certo modo, Aurélia e Serjoca disputam a atenção do industrial. Uma vez no veículo, ela tira os sapatos e “suspira de alívio”, isto é, quando tira o disfarce, a proteção do pé, e revela seu defeito (os calos), ela se sente aliviada, prenúncio do que acontecerá ao final do conto.

Empregando a terceira pessoa do plural, referindo-se a Aurélia e a Serjoca, Affonso pergunta para onde eles gostariam de ir, ao que ela responde não terem os dois propriamente um destino. A abertura deixada por ela sobre o local para onde iriam é indicativo estratégico dos passos que segue no jogo da sedução, ela que estava “cada vez mais acesa pela cara máscula de Affonso”. Com sua fala, a protagonista parece se colocar na posição de quem precisa ser conduzida, deixando seu “destino” nas mãos de Affonso, como se assumisse o papel de donzela frágil à mercê das vontades do cavalheiro. Também é interessante lembrar que, precisando de condução, no sentido de serem conduzidos, Aurélia e Serjoca não têm “propriamente destino”, cabendo a Affonso decidir qual caminho eles seguirão, nas ruas e no enredo.

Por sugestão do industrial, os três vão para a boate Number One, cujo nome é sugestivo, uma vez que, configurando uma espécie de triângulo amoroso, não parece possível definir quem será o “number one”, o favorito, de quem. Nesse trecho da narrativa estão as primeiras referências ao verbo beber, central no enredo: ele está no convite de Affonso para tomarem um “drinque” e, de modo indireto, na fala de Serjoca, que diz precisar “de uma bebida forte”, apenas não se presentificando na fala de Aurélia.

A boate estava quase vazia, sendo terreno público que, simultânea e paradoxalmente, acaba se tornando íntimo para os três. O industrial começa a falar de metalurgia e os outros dois, encenando, fingiam entender apesar de nada compreenderem, demonstrando interesse, movimento do deixar-se interessar, valorizar o outro, estratégia do seduzir que então se apresenta na narrativa. “Era tedioso” afirma o narrador em discurso indireto livre, se aproximando do sentimento de Aurélia e de Serjoca com a situação. Affonso estava “entusiasmado” (com o assunto, ou com a sedução?) e encosta seu pé no pé de Aurélia que tinha calo, ao que ela corresponde “excitada”.

No momento em que ele, de certa forma, pisa no calo de Aurélia, indicando a descoberta do defeito de modo sedutor, ele provoca o desejo já desperto dela, como se o seu

contato com o que ela encobria, com o que tinha de mais original/natural, a deixasse “excitada”, despontasse sua fome, como ela dirá depois ao aceitar um convite do industrial para um jantar, cujo cardápio também é indicativo de seu alto poder aquisitivo. Ou seja, apesar dos esforços dela em encobrir e não revelar seus defeitos, é quando eles são descobertos, no contato do outro com o que ela tem de mais próximo do “original”, que ela se “excita”, tem seus sentidos e instintos acordados.

A mudez de Serjoca é novamente citada no texto, acompanhada da revelação de que ele também estava “aceso” por Affonso, como se, em sua mudez, o maquiador refletisse sobre o que fazer, ruminasse estratégias para ganhar a atenção do industrial, se tornando, efetivamente, rival de Aurélia. Enquanto as palavras faltam ao maquiador, elas são o ponto forte de sua cliente para a sedução de Affonso, ela que, de certa forma, como dito, é marcada pelo excesso, de maquiagem e artifícios, de impaciência, de palavras, de desejo, de fome – “estou esfaimada”.

Os três, então, se dirigem ao apartamento de Affonso, tela em branco para o embate entre o maquiador e a cliente. Na descrição do apartamento e do jantar, sempre se reforça o fato do industrial ser de alta classe social, havendo referência a uma estátua de Bruno Giorgi, à mesa de jacarandá e ao garçom, servindo a mesa de acordo com os parâmetros da etiqueta. O refinamento da situação põe em destaque o fato de Serjoca não saber se movimentar naquele ambiente, ficando deslocado, em estruturação do enredo que se soma às referências feitas anteriormente à sua mudez para indicar que ele estava em posição desfavorável na disputa por Affonso: “Serjoca não sabia comer *escargots* e atrapalhou-se todo com os talheres especiais. Não gostou” (1998e, p. 43).

O oposto acontece com Aurélia, que age com destreza e acaba gostando “muito” da comida, apesar do receio de ter ficado com “hálito de alho”, o que poderia atrapalhá-la na conquista do industrial. Todos beberam “champanha francesa” durante o jantar, mas não aceitaram a sobremesa, querendo apenas café – o verbo beber ganhando evidência no trecho. Se a sala de jantar, local onde se sacia o apetite, acaba sendo o palco de Aurélia na narrativa, onde ela se destaca, a sala de estar é o de Serjoca que, uma vez lá, se animou e “começou a falar que não acabava mais”, talvez incentivado pela bebida servida antes, ele que será o agente do principal “beber” da trama.

O maquiador, que até então se mantivera mudo, observando a situação, uma vez na sala de estar, entra como mais um participante do jogo da sedução, da disputa pelo interesse de Affonso. Ele lança “olhos lânguidos para o industrial”, estratégia do seduzir pelo olhar, por meio das expressões do rosto que, no caso dele, não tem a maquiagem que recobria o de

Aurélia. Affonso fica “espantado com a eloquência” do rapaz que, então, se lhe revela bonito, sedutor também pelas palavras, devendo-se notar que a descrição de Serjoca como um “rapaz” dá a impressão de ser ele mais novo que seu anfitrião. O espanto deste, talvez, possa se referir à surpresa de ter visto um Serjoca que, até aquele momento, não se mostrara, mantendo-se mudo, nas sombras, atração não à primeira vista, mas provocada pela estratégia elaborada pelo maquiador, que, na sala de estar, se mostra ao objeto de seu desejo.

A atenção de Affonso se volta, assim, para o maquiador, fato evidenciado em telefonema que ele faz a Aurélia. Deve-se notar que o modo como o narrador se refere à ligação do industrial dá a entender que o único motivo dele ter telefonado à protagonista fora para falar do maquiador – “No dia seguinte telefonaria para Aurélia para lhe dizer: o Serjoca é um amor de pessoa”, como se o industrial deixasse de lado seu interesse inicial por ela e seu encantamento passasse a pender para o amigo.

Os três marcam novo encontro, um almoço no restaurante Albamar, dessa vez, ambiente diurno e mais familiar. Novamente, Serjoca parece deslocado no ambiente, sente dificuldade “de comer as ostras” e acaba se sentindo “um errado”. Deve-se reforçar que o conto parece denotar a Aurélia uma fome de certo modo excessiva, ela que se diz faminta no primeiro encontro dos três – enquanto ela tem boa desenvoltura nas refeições citadas, o maquiador se vê atrapalhado e em dificuldades em todos os momentos em que eles estão comendo. A relação estabelecida torna possível afirmar que, se o “comer” é verbo que se pode associar à personagem dela, resta ao maquiador o “beber”, que ele não apresenta problemas para realizar.

4.1.1 A maquiagem que desfaz

É no momento imediatamente anterior a esse segundo encontro dos três que se dá o evento principal da narrativa, revelado apenas posteriormente ao relato do narrador sobre o almoço, em quebra temporal. Aurélia liga para Serjoca pedindo que ele a maquie para a reunião (“precisava de maquilagem urgente”). A urgência da requisição indica que ela sequer cogitava a hipótese de se mostrar a Affonso sem sua maquiagem-máscara protetora, como se a ausência deste recurso fosse impensável no encontro com o outro, objeto de seu desejo. Parece haver certo desespero na noção de urgência pela pintura da face, no caso, desesperação

da protagonista em assumir novamente sua versão artificial, ou, melhor dizendo, composta por artifícios, imagem de si que chamou a atenção do industrial em um primeiro momento.

O maquiador, então, se dirige à casa dela. Ele será o agente da ação principal da narrativa, a qual atingirá o corpo de Aurélia, como se a presença de Serjoca na casa também se infiltrasse em seu rosto, em relação de contiguidade e extensão. “Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto” (1998e, p. 43). Mesmo sem se ter olhado no espelho, ela tem a sensação, limiar do absurdo, de que o maquiador lhe tirava a face, apagava-a, e, assim, mitigando seus traços, deixava-a vazia: “uma cara só de carne. Carne morena”.

A impressão que se tem é a de que, com a maquiagem feita por ele, cuja rivalidade consigo ela ainda parece desconhecer, seu rosto se transforma em massa amorfa, informe, sem distinção, um mero pedaço de carne e parte vazia do corpo. Isto é, a maquiagem que antes ressaltava e, em certa medida, reelaborava sua beleza, uma máscara de proteção, uniforme da conquista, agora, manipulada por Serjoca, se transforma em camada aniquiladora do sujeito, esvaziando-a do que lhe torna humana para além do corpo, restando-lhe apenas a carne sem forma no lugar do rosto.

Deve-se destacar que é o rosto, parte de grande importância para a identificação de alguém, o que se apaga com a ação do maquiador, como se o reconhecimento da identidade de Aurélia fosse também atingido pela ação dele. Sem o rosto, como seria possível identificar aquela que, agora, suspeitava ter sido desfigurada? Justamente ela, que tinha tanto esmero nos cuidados com sua imagem, modo de aparecer diante do outro.

É interessante relembrar, para a análise de “Ele me bebeu”, da teoria elaborada por Giorgio Agamben em “O rosto”⁵⁹, na qual ele aproxima sua noção de rosto da de linguagem. Em sua definição, a ideia de rosto não coincide com a de face, *cara* – em qualquer parte em que um ser submerge na aparência e tem que se desviar dela, existiria um rosto. O pesquisador comenta que a revelação do rosto é a revelação da linguagem mesma, sendo que, precisamente por isso, ele não tem conteúdo real, não diz a verdade sobre nenhum aspecto do homem, nem do mundo, sendo só abertura, comunicabilidade.

O rosto seria, sobretudo, paixão da linguagem, a natureza adquirindo um rosto no momento em que é revelada pela linguagem. Exposição da *cara* em sua nudez, o rosto só se descobre na medida em que oculta, e oculta na medida em que descobre, sendo que o

⁵⁹ AGANBEM, Giorgio. “El rostro”. In: _____. **Medios sin fin** – notas sobre la política (2010), p. 79-86.

aparecer, que deveria ser sua revelação, se converte em uma aparência que trai o homem e na qual ele não se reconhece.

Agamben (2010, p. 85), como já dito em capítulo anterior, completa afirmando que o rosto não é um *simulacro*, no sentido de algo que dissimula e encobre a verdade, mas é *simultas*, o estar-junto das múltiplas caras que o constituem, sem que nenhuma seja mais verdadeira do que a outra. Captar a verdade do rosto significaria apreender a simultaneidade das *caras*, a “inquieta potência” que as une. O rosto, então, se constituindo de todas as faces, de todas as aparências do ser.

A impressão de estar sendo apagada faz com que Aurélia sinta um mal estar, talvez, associado à noção de que ela, agora, de rosto vazio, não se identificasse mais com o que apresentava em sua exterioridade, perdendo a referência de quem é, anulação da identidade. A personagem, então, vai ao banheiro olhar-se no espelho, cuja resposta, em reflexo-imagem, poderia lhe dar a prova de se estava enganada em suas sensações ou não, réplica configurada em passagem que se aproxima do fantástico/fantasmagórico e dos enredos de terror.

“Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido” (1998e, p. 43). Descreve-se, assim, o surgimento do absurdo, de um rosto só de carne, sem definições de traços e sem ossos, sem sustentação, cuja imagem produzida traz alguma semelhança com o corpo decapitado, uma vez que, mesmo que a personagem ainda traga a cabeça, esta já não pode constituir nenhuma referência sobre aquele que habita o corpo, não sendo capaz de identificá-lo. O rosto sem ossos, só de carne, é o rosto que, aos poucos, parece amolecer, derreter, se liquefazendo – o rosto que poderá ser bebido.

Eliane Robert Moraes (2002)⁶⁰, ao analisar o movimento de “decomposição da figura humana” no modernismo francês, no período entre a década de 1870 e início da Segunda Guerra Mundial, comenta que a perda de unidade do corpo é um dos temas que a “modernidade estética não se cansará de representar” (p. 36), perda da totalidade que se refere aos “domínios da morte”, expressão à qual a autora recorre para abordar a representação do mito de Salomé carregando a cabeça, decapitada, de São João Batista. A perda da unidade, retratada nas produções artísticas do período, explica a pesquisadora, se associa a uma transformação da mentalidade européia, que tinha como uma de suas principais marcas “um sentimento de instabilidade” (p. 56).

⁶⁰ MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível** - A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, folha ou lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (MORAES, 2002, p. 59)

Moraes (2002, p. 169-187) comenta que, no período, a figuração do homem sem cabeça representaria a “imagem do ‘ser inacabado’”, que remeteria a uma frequente definição de monstro presente em textos da Antiguidade e do Renascimento.

[...] Sem dúvida, a imagem de um homem sem cabeça expressa, por excelência, a ideia do ser privado ou desprovido de alguma capacidade ou órgão indispensáveis na qualificação do humano e, enquanto tal, constitui-se em uma das principais matrizes dos ‘desvios da natureza’. (MORAES, 2002, p. 184-185)

No conto de Clarice, não se trata da representação de uma figura sem a cabeça, mas de uma personagem que tem o rosto apagado, imagem monstruosa daquela que, ao se olhar no espelho, se percebe sem os ossos e os traços do rosto. A cabeça aqui, apesar de existente, também parece não conseguir mais qualificar o humano de Aurélia, que, sem a definição da face, se afasta das características esperadas e naturais, rosto que parece amolecer como os famosos relógios de Salvador Dali.

Aurélia, então, complementa seu raciocínio: “Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso” (1998e, p. 44). A afirmação se completa com a imagem anterior, de seu rosto que derretia, sem osso e sem forma, se transformando no líquido que serviria de bebida a Serjoca, cuja estratégia poderia desfazê-la, aniquilá-la, e, mais do que isso, acabaria por possibilitar a ele incorporá-la, sorvendo-a gole a gole. Desse modo, é possível identificar, nesse “beber” de Serjoca, o desejo não só de ser como Aurélia, mas de absorvê-la e integrá-la a ele.

Interessa perceber que, sendo a sala de jantar o terreno de Aurélia, a fome e o “comer” relacionados a ela e, não, ao desajeitado maquiador, a metáfora elaborada por Clarice Lispector para indicar o modo como ele venceria a protagonista na disputa amorosa é criada a partir do verbo “beber”, não se tratando da ação antropofágica de devorar a carne do inimigo, mas de sorvê-lo. Na antropofagia, o inimigo come as partes importantes do rival vencido em guerra para com isso adquirir sua potência, já no caso da ação de Serjoca, parece possível

pensar que ele beba Aurélia despontencializando-a, fazendo-a desaparecer, havendo distinção entre as duas ações comparadas.

Nesse trecho do conto, fica expressa a consciência da personagem feminina de que o maquiador também estava interessado em Affonso. Ela passa a notá-lo como rival e percebe a intenção que o leva a apagá-la, estratégia que ele escolhera para vencer o embate. É como se, só então, ela se desse conta da disputa entre os dois, ela que, talvez ingenuamente, chamara justamente Serjoca para deixá-la mais bela para o encontro, relação de dependência da máscara-maquiagem para a vivência social.

4.1.2 O duplo e o espelho

O olhar-se no espelho e não se reconhecer, não se identificar com a imagem refletida, é tópica recorrente da literatura, em destaque, das narrativas fantásticas e de terror. Analisando o conto em questão, Vilma Arêas⁶¹ (2005, p. 55) comenta que Aurélia, ao se olhar no espelho, percebe que Serjoca “inverte o jogo a seu favor”, apagando seu rosto e “tornando-a uma mulher desinteressante”, podendo “beber” todo o seu corpo, apontando, *en passant*, uma “solução inteligente em relação ao fantástico e à literatura de terror, que passa, aqui [no conto], do sobrenatural para a subjetividade”, Aurélia que entra em crise de identidade com a maquiagem feita por Serjoca.

A figura do “duplo”, associada ao conceito de *unheimlich*, perpassa e caracteriza muitas dessas histórias de terror, se fazendo também aqui presentes. O conceito de *das unheimliche* foi desenvolvido por Freud⁶² tomando por base o conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, e se refere ao inquietante, a “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, p. 331), e que acaba ressurgindo como estranho.

Cleusa Rios P. Passos (2014)⁶³ explica que a experiência do inquietante se vincula ao que deveria ter permanecido em estado de recalque, isto é, em segredo, mas que se manifesta,

⁶¹ ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶² FREUD, Sigmund. *O inquietante* (1919). É preciso indicar que a expressão *das unheimliche* ganhou diferentes traduções em português – a versão aqui adotada se refere à tradução de Paulo César de Souza para a Companhia das Letras (2010).

⁶³ PASSOS, Cleusa Rios P.. “O fantástico e as formas do ‘unheimlich’: Borges e seus duplos”. In: _____ e ROSENBAUM, Yudith (orgs.). **Interpretações: crítica literária e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014. p. 121-139.

criando uma “sensação incômoda” “motivada pelo esvaecimento de limites entre a realidade e o imaginário” (p. 123). O “‘das Unheimliche’ provoca o angustiante reconhecimento de que o que se considerava ‘fantástico’ se revela como ‘realidade’ ou, ainda, torna o familiar à vida psíquica estranhamente inquietante para o sujeito” (p. 123). Essas impressões, geradoras de “certo desamparo ou desestruturação do eu”, nos termos de Passos, ganha ainda mais força na literatura, com a manipulação do pacto ficcional pelo autor.

Em “O inquietante” (2010, p. 328-376), Freud explica que o *unheimlich* na ficção é mais abrangente do que o das vivências, sendo que o contraste entre reprimido e superado, essencial ao inquietante, precisa de profunda modificação para ser transposto à literatura, uma vez que “o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade” (p. 371). Dessa forma, na ficção não é inquietante muito do que o seria na vida real, sendo que, por outro lado, nela existem muitas possibilidades, que não se acham na realidade, para se construir esse efeito.

O estranhamento do familiar, característico do *das unheimliche*, parece presente no conto de Clarice Lispector, uma vez que, ao olhar-se maquiada no espelho, ação cotidiana na vida de Aurélia, como indicado pela descrição da personagem, ela, de repente, se percebe sem rosto, não se identificando com o que vê. Esse não reconhecimento de si mesmo se insere na caracterização do “duplo”, “duplicação, divisão e permutação do Eu”, em frase de Freud (2010), conceito que, com o advento da psicanálise e da instância da “consciência”, capaz de entender o restante do Eu como objeto, ganha status mais amplo.

Oscar Cesarotto⁶⁴ (1996) explica que, na vivência de uma situação de *das unheimliche*,

[...] O que era agradável deixa de sê-lo, convertendo-se no avesso, numa transformação irrevogável. Um corte cinde o tempo, estabelecendo um ‘antes’ e um ‘depois’. A partir daqui, o que era entranha torna-se estranho, e se perde para sempre. Pensemos também na condição do ocultamento que, se não cumprida, dispara a reação. O que era para ficar encoberto se mostra, como uma reaparição indesejada. (CESAROTTO, 1996, p. 116)

É este o processo que se passa com Aurélia que, após se olhar no espelho e não identificar seu próprio rosto, terá uma crise de identidade, passando a refletir uma imagem de si diferente daquela que exibia antes, sendo bem marcada a diferenciação entre os momentos anterior e posterior ao evento.

No domínio da psicanálise, explica Neusa Santos Souza⁶⁵ (1998, p. 155), “o estrangeiro é o eu” em sua paradoxal condição – “dividido, discordante, diferente de si

⁶⁴ CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

mesmo”. O sujeito, entendido por esse campo do saber, tem como verdade sua divisão, “permanente, irredutível”. Retratado pelos modernistas, o sujeito cindido, de certa forma, está aqui materializado. É essa cisão que parece brotar na visão do reflexo de Aurélia, situação insólita, *unheimlich*, momento em que ela se olha no espelho, mas não se enxerga na figura que visualiza – ela e seu duplo sem face, o “monstro”.

Cesarotto (1996), abordando o “estádio do espelho”, de Lacan, comenta que o espelho oferece ao sujeito a possibilidade “de se enxergar interior, mas ao preço de se ver como um outro”, notório na representação invertida do reflexo, assimetria que “impõe a diferença no registro de idêntico, forçando a alteridade” e culminando no estranhamento. A relação também se faz presente no conto clariciano. Aurélia se olha no espelho e não se reconhece, não enxerga mais seus traços, figura sem rosto, de pura carne, que, metaforicamente, está referida ao fato da protagonista não se reconhecer na imagem externa que apresenta depois de maquiada por Serjoca. Essa figuração, próxima do fantástico, do absurdo, evidencia o disparate entre o Eu interior da personagem e sua figura exterior, momento, então, de conflito de identidade.

4.1.3 Rumo ao auto(re)conhecimento

Com o rosto sem traços, Aurélia também se “apaga” no tenso relacionamento dos três, cedendo espaço ao maquiador para a sedução do industrial – “Voltou sem graça, no restaurante quase não falou. Affonso falava mais com Serjoca, mal olhava para Aurélia: estava interessado no rapaz” (1998e, p. 44). Sem rosto, ela também fica sem voz, sem graça, e perde a atenção do industrial, que não tem mais a referência principal para identificá-la, a face, sendo que o interesse dele, que já caminhava em direção ao rival, apontado pelo telefonema, acaba se deslocando para o maquiador.

O desconforto da protagonista durante o almoço é reforçado pela repetição do advérbio “enfim” no momento em que o enredo se refere ao término do encontro (“Enfim, enfim acabou o almoço”), quando, novamente, empregando o discurso indireto livre, o narrador se aproxima das sensações da personagem. Tal repetição também parece marcar o

⁶⁵ SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAI, Caterina (org.). **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998. p. 155-163.

fim daquele triângulo amoroso e daquela versão de Aurélia, que começava a se desfazer, já não dominando mais seu próprio palco – o ao redor da mesa, ambiente das refeições.

A exclusão da personagem feminina do trio se faz sentir na primeira frase do parágrafo imediatamente seguinte, quando o narrador afirma que “Serjoca marcou encontro com Affonso para de noite”, não empregando mais o verbo na conjugação em terceira pessoa do plural (marcaram), estrutura que vinha sendo utilizada até então, nem se referindo à protagonista como intermediária do contato entre industrial e maquiador, função que ela vinha exercendo no enredo. É importante notar no trecho a marca lexical rebaixada, o uso do coloquial, popular, que parece inserir as personagens em contexto que, de certo modo, o narrador parece depreciar, como pode ser observado em encontro “para *de* noite” (grifo nosso). Mesmo quando de classe alta, caso de Affonso, as personagens têm discurso simplório e de pouco aprofundamento subjetivo.

Após indicar a rejeição de Aurélia do convite para um novo encontro noturno, o narrador comenta que ela disse não poder ir por estar cansada, reforçando que a justificativa dela era mentira: “não ia porque não tinha cara para mostrar”. A explicação, que brinca com a expressão “mostrar a cara”, indica que a protagonista se sentia desapropriada de si mesma, de sua face, a qual já não trazia, resultado da maquiagem-máscara manipulada por Serjoca para esvaziá-la.

Voltando para casa, ela toma um “longo banho de imersão com espuma”, indicativo de que, assim como Affonso, ela também é de uma classe social com maior poder aquisitivo, interpretação corroborada pelo fato dela ter um maquiador. Nessa situação, ela se dá conta de que Serjoca poderia continuar a sorvê-la, tirando-lhe também o corpo, e passa a se questionar sobre o que fazer para “recuperar” o que fora seu: “sua individualidade”. Torna-se evidente, assim, a associação entre a perda do rosto e a da individualidade de Aurélia, que, nas mãos do maquiador, relação de dependência, acaba perdendo os dois, não mais se reconhecendo. A ação de Serjoca transforma-a em um pedaço de carne que não se diferencia dos outros, não mostra mais o que a tornava única enquanto sujeito, seus traços específicos, associação que, talvez, possa se relacionar à artificialidade associada à figura da protagonista desde o início do conto e que o maquiador ajudava a compor.

Saindo da banheira, ela se enxuga com uma toalha vermelha, o vermelho que antes se referia à sua boca (“botão de vermelha rosa”), agora exterior, transferido para a toalha, item cuja função é enxugar, absorver o excesso do líquido, que, uma vez seco, não poderia mais ser bebido, espécie de terapêutica inicial para a cura do processo provocado por Serjoca. Ela, em seguida, se pesa e conclui que até seu peso poderia ser retirado, absorvido pelo maquiador,

caracterizado, assim, como rival por excelência, intenso a ponto de querer aniquilar por completo seu adversário.

Novamente ela se olha no espelho e não se reconhece: “Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada” (1998e, p. 44). O olhar é aqui associado à percepção de que ela se perdera por completo, não se identificava mais consigo mesma, momento de total desapropriação do Eu por parte do sujeito, estranhamento – fora bebida, estava enxuta. No entanto, justamente no momento em que se perde de si, o sujeito consegue se olhar à distância e tem a possibilidade de se (re)conhecer, instante essencial promovido pela “potência mágica do olhar”, em expressão de Benedito Nunes (1989)⁶⁶.

Parece possível entender que Aurélia, em seu apagamento, vazia de si mesma, precisa voltar à consciência, atitude essencial para elaborar o acontecimento insólito que experienciou e se reconstruir, momento reflexivo em que precisa entrar em contato com seu íntimo e fazê-lo vir à tona. Joel Birman (2014, p. 123), se referindo ao sujeito na pós-modernidade, explica que a “desposseção de si”, processo pelo qual a protagonista clariciana parece passar, seria “fundamental” para gerar o sentimento de vazio que, “como vazio *do* e *no* existir” (grifos do autor) se faria presente nas depressões contemporâneas. O que se observa na personagem, talvez seja possível dizer, é o princípio desse caminho que, no entanto, não se completa, Aurélia não caindo em depressão, mas, sim, se (re)encontrando consigo mesma, posituação do processo.

De repente, recobrando a intensidade que parece caracterizá-la de alguma forma, e pelo caminho doloroso e bruto da violência, ela se dá uma bofetada no rosto, “para se acordar” e “como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se” (1998e, p. 44). Isto é, será batendo na carne sem forma que ela reencontrará o rosto, manipulando-o agora ela mesma, sem terceiros nem recursos artificiais, não sobrepondo nada a si mesma, mas batendo no que restara de sua face de modo violento e brusco, rosto que, então, (re)encontra a forma.

Com frase similar à do início do conto, o narrador tenta reforçar, novamente, a realidade do evento narrado, afirmando que, então, “realmente aconteceu”, estratégia que parece acentuar a excepcionalidade do evento que, de tão incomum, precisaria ser enfaticamente associado ao real para ganhar a credibilidade do leitor. O extraordinário, aqui, está em, finalmente, ela conseguir enxergar um rosto humano, o seu rosto, sem artifícios: “No espelho viu enfim um rosto humano, triste e delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara

⁶⁶ NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector (1989).

de nascer. Nas-ci-men-to” (1998e, p. 44). Vilma Arêas (2005) comenta que este final dado ao conto “mergulha no interior da personagem, exposto à superfície, e assim envolve os sentimentos do leitor, tornando impossível a comédia” (p. 55). De fato, é nesse momento que uma intimidade menos superficial começa a se delinear na narrativa, até então “mergulhada” na aparência e na superfície.

A face que ela (re)encontra não se parece com a que possuía no início do texto, descrita de forma a reforçar o que lhe era artificial, rosto sempre encoberto pela maquiagem-máscara. Ao fim do processo, passando por uma jornada de autoconhecimento, ela se sente ressurgir, se apresenta sem artifícios, face triste e delicada, talvez próxima da nudez do rosto, retorno ao momento inicial da vida, perigoso, da exposição da fragilidade do rosto nu que precisará, então, ganhar nova máscara, como desenvolvido no primeiro capítulo. A situação configurada não é de renascimento, mas de nascimento, uma vez que trará à tona uma nova versão da personagem, uma outra Aurélia, que, apenas aí, ganhará vida.

O rosto ao natural, sem o uso da maquiagem, associado à noção de uma expressão mais sincera do Eu, mais próxima do cerne do sujeito, (re)encontrado após evento que promove e/ou provoca o auto(re)conhecimento das personagens, aparece mais de uma vez na obra de Clarice Lispector. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, por exemplo, a situação é destacada pela protagonista Lóri, que, para enfrentar um coquetel, como já citado, se percebe vestir uma máscara ao maquiar-se, máscara que incomodava, ela que tinha a consciência de que “era mais bonita sem pintura”. Sair sem maquiagem, no romance, é ato associado à exposição da “nudez da alma”, a que ela ainda não podia se arriscar, nem se dar ao luxo.

Após perceber, no táxi, que a máscara que vestira não servia mais, quebrara-se, ela, então, também em referência a momento de limpeza, como no banho de espuma de Aurélia, lava o rosto e se sente aliviada – “estava de novo com a alma nua” (1998c, p. 87). O estar sem a maquiagem é relacionado à sensação de alívio, fim de um sofrimento: o de se passar por alguém que não se é.

A associação entre o tirar a maquiagem e o gesto de lavar o corpo, que se refletiria também na limpeza da alma, libertando o sujeito da máscara vestida, se repete, no romance, ainda em outro momento, quando Lóri decide encontrar Ulisses sem a maquiagem: “Aproveitaria o extemporâneo calor daquele dia, que estragaria a maquiagem, para ir sem pintura. Sem máscara. Sentia-se mais segura por ter entrado no mar sozinha e pretendia ter a

coragem de contar a Ulisses a vitória” (p.1998c, p. 88), no caso, o banho inspirador tendo sido o banho de mar, também repetidamente citado na obra clariciana⁶⁷.

Parece possível afirmar que, se a maquiagem, enquanto máscara, é empregada com o objetivo de proteger o sujeito no contato com o que lhe é externo (o outro, pessoas e situações sociais), é no seu não uso que as personagens claricianas se reconhecem, se tornam mais belas e se sentem livres para existirem de maneira mais próxima ao que lhes seria originário, aliviadas de não precisarem assumir um papel que, no fundo, não lhes representa.

Essa abordagem ganha corpo, ainda, no retrato clariciano de outros artifícios associados ao feminino, momentos de cuidado com a auto-imagem, como se observa, por exemplo, na descrição do uso de esmaltes pela protagonista Macabéa em *A hora da Estrela*, verniz que, apesar de se sobrepor às unhas, não é capaz, contudo, de esconder a realidade que abriga embaixo de si. Diz Rodrigo S.M., o narrador:

E tinha um luxo, além de ir uma vez por mês ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos. Mas como as roía quase até o sabugo, o vermelho berrante era logo desgastado e via-se o sujo preto por baixo.

E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser. (LISPECTOR, 1998f, p. 36)

A reflexão sobre o esmalte, que não conseguia encobrir a realidade da personagem, suscita uma reflexão mais ampla do narrador sobre qual seria essa realidade, linha de raciocínio que associa o despertar ao “vestir-se de si mesmo”, “papel de ser” que será representado ao longo de todo o dia, uma versão do eu resumida em poucos traços – a profissão, a situação sexual e preferências alimentares, o ser humano reduzido ao nascer, crescer, reproduzir, ingerir/consumir, e morrer. A personagem não vê a possibilidade de deixar de representar aquele papel, de libertar-se, até o último momento, quando acaba morrendo.

4.1.4 O texto: maquiagem-máscara?

⁶⁷ São muitos os momentos em que o banho de mar aparece na produção clariciana. Em crônica intitulada “Banhos de mar”, por exemplo, a voz narrativa diz que seu pai “acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar” (LISPECTOR, 1999a, p. 169), banhos que deveriam ser realizados antes do sol nascer e em jejum, momentos que significavam “como vida pura” – instante ritual de purificação.

Entendendo a atuação do maquiador Serjoca como a de alguém que, na manipulação de cores e pincéis, é capaz de criar, de enfatizar a beleza ou, até mesmo, de apagar partes do corpo de alguém, talvez seja possível pensá-lo como um criador de personagens, parecendo caber, também, uma leitura metalinguística ao conto aqui em análise – Aurélia, de certo modo, como personagem daquele autor, representante do texto que, em atitude semelhante à de Ângela Pralini, de *Um sopro de vida*, em dado momento, toma as rédeas de si mesma às mãos e passa a falar com sua própria voz⁶⁸.

Sendo possível estabelecer tal relação, poder-se-ia pensar que o conto, ao se referir aos artifícios da pintura de Aurélia, em excesso, concluindo que o melhor seria a expressão do rosto natural, mais próximo do que seria o “rosto nu”, abordaria um modo de pensar o escrever, uma poética própria da escritura clariciana. Tal poética buscaria uma linguagem mais expressiva não pelos excessos e sobreposições, mas pelo despojamento e depuração de si. Seria valorizada a procura da expressão que simplesmente fosse o que deseja dizer, sem representações, característica da escritura de Clarice já estudada por alguns pesquisadores, busca utópica, assim como a procura por uma vida sem máscaras.

Tal interpretação ganha reforço quando se observam os textos de Clarice referentes ao escrever e os estudos que se debruçam sobre sua escritura. Na crônica “Bolinhas”, por exemplo, a autora diz que quer “falar sem falar, se é possível” (1999a, p. 53). Já Plínio W. Prado Jr. (1989)⁶⁹, ao analisar a escrita clariciana comenta que a autora tenta inscrever os sentimentos na própria forma como os testemunha, sendo que tal esforço levaria, por exemplo, à repetição, que permitiria “evacuar a dimensão representativa da palavra (o seu valor por outra coisa)”, fazendo a palavra ganhar corpo.

Poder-se-ia pensar, então, no texto sem excessos, que acaba sendo apagado pelo seu próprio criador, para, então, fazer prevalecer o sentido e forma internos, que brotem do texto em si, sem artifícios que possam se sobrepor ao essencial. A relação entre linguagem, máscara e representação na obra de Clarice Lispector será melhor desenvolvida e abordada no último capítulo deste trabalho.

⁶⁸ O livro *Um sopro de vida* (1978) é considerado publicação póstuma de Clarice Lispector, havendo, contudo, discussões referentes à sua autoria, uma vez que teria sido finalizado por Olga Borelli. Nele, narra-se a história da criação de uma personagem, Ângela Pralini, que, uma vez estabelecida em linhas gerais pelo Autor, ganha vida e assume voz própria no texto, dialogando com o narrador, seu criador.

⁶⁹ Prado Jr, Plínio W.. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 21-29, 1989.

4.2 Traços gerais da pintura

Como observado, a maquiagem é tópica recorrente na produção da autora, estando, muitas vezes, associada à noção de máscara, como fica evidente no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e no conto “A procura de uma dignidade”, entre outros, relação que também pode ser abordada de maneira indireta, como é o caso do conto aqui analisado. A noção de uma maquiagem-máscara aparece como parte integrante do ritual de enfeitar-se, “um ritual tão grave”⁷⁰, que a autora associa ao feminino e remonta a épocas remotas, como o Egito antigo, aproximando mulheres das mais distantes épocas. Esse ritual se insere numa cerimônia maior, o “ritual da vida”, expressão utilizada pela escritora em *A paixão segundo G.H.*, sendo a pintura do rosto uma armadura estratégica para o jogo da sedução e uma das possíveis proteções da sensibilidade do Eu nas relações alteritárias.

É preciso ressaltar, no entanto, que a maquiagem figura na obra de Clarice não só como proteção, mas, também, como clausura, aprisionamento das personagens que se fixam na versão de si determinada pela pintura, engessadas como as baratas de “A quinta história”⁷¹, relação paradoxal que, pelo observado até agora, marca também o modo da autora de empregar as máscaras nos enredos analisados. Se a pintura ressalta a beleza das personagens, oferecendo confiança para a saída em direção ao outro, para a disputa do jogo da sedução, ela parece afastar as protagonistas do que lhe seria próprio, de sua identidade mais originária, sendo preciso tirá-la, lavar-se dela, para que a personagem se (re)conheça na própria pele, no próprio rosto, recobrando a possível liberdade de ser.

A maquiagem-máscara, nos textos da autora que se referem a personagens mais maduras, está inserida como artifício, estratégia, do jogo da sedução. Nesses escritos, é interessante notar, o uso da pintura do rosto é quase sempre retratado em seus dois momentos: quando embeleza a personagem, auxiliando-a nas situações alteritárias, e quando esta percebe que a maquiagem, em realidade, não a representa, recurso artificial que não é capaz de refletir a interioridade que, no fundo, se busca. Isto é, no modo clariciano de configurar a representação da maquiagem, seu caráter paradoxal fica evidente, sendo retratados os

⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. “O ritual”. In: _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 154.

⁷¹ O conto “A quinta história” é parte integrante dos livros *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971). Nele, a narradora comenta, de cinco formas diferentes, uma receita para matar baratas, mistura composta de açúcar, farinha e gesso que faria com que elas, de certa forma, engessassem (“o gesso esturricaria o de-dentro delas”). Se, no caso das baratas, o engessamento ocorre de dentro para fora, na fixação do Eu em versão de si promovida pelas máscaras, o movimento se dá no sentido contrário, a máscara engessando o sujeito de fora para dentro.

momentos em que ela se aproxima da identificação completa entre o sujeito e a versão dele que ajuda a compor, e aqueles em que se torna marca do afastamento entre o Eu e sua versão externa.

José Américo Motta Pessanha (1989, p. 184)⁷², se referindo à produção clariciana, comenta que ela tem “a força iconoclasta de um começo de filosofia” por descobrir que “só há dois caminhos para o homem – o de **ser** (pleno de vida) **que** (se) **é** (no fundo) e o da ambiguidade de **ser-e-não-ser**, de ir sobre-vivendo na superfície da vida” (grifos do autor). É com esses dois caminhos que Clarice parece jogar ao retratar a maquiagem, e, por extensão, a máscara, o artifício servindo para lidar com o “ser-e-não-ser” do sujeito na vida cotidiana, baile de máscaras que compõe as diversas situações sociais e que, no entanto, não consegue representar, nem atingir, o “ser que é”, que permanece oculto, o qual se busca incessantemente de modo utópico.

A pintura do rosto, como máscara de argila, em algumas situações, parece conseguir, de certa forma, representar o Eu, sendo positivada pela autora como item de proteção no embate com o Outro, mas, em outros momentos, acaba se rachando, se desfazendo ou, ainda, como no caso extremo do conto analisado, desfazendo o próprio rosto, face de quem a veste, adquirindo traços negativos. Tais instantes de ruptura são estruturados por Clarice com o emprego da ironia e/ou de imagens fortes, agressivas e violentas – momentos de quebra do Eu, esfarelamento do sujeito, que, então, passa a não se reconhecer, situação insólita em que o sujeito se estranha – o *das unheimliche*.

Contudo, é o estranhamento de si mesmo que possibilita às personagens o (re)encontro consigo mesmas, com seu Eu mais íntimo, promovendo um (re)nascimento, a maquiagem-máscara fazendo parte do processo de autoconhecimento, da busca, incessante na produção da autora, por uma “identidade originária”.

Tal procura, sempre utópica, foi analisada por Benedito Nunes (1989). O autor afirma que:

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da ‘consciência de si’. Espectadoras dos seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Nelas, a consciência reflexiva é ‘consciência infeliz’. Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um *ser outro* com que se defrontam. (NUNES, 1989, p. 105-106, grifo do autor)

⁷² PESSANHA, José Américo Motta. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”, **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 181-198, 1989.

O jogo de máscaras, incluindo a maquiagem-máscara, parece ser a expressão, de certo modo, mais aparente desses “múltiplos reflexos” da interioridade do sujeito à qual, contudo, nunca se chega, sendo possível observar o estranhamento do Eu, que se percebe enquanto “imagem de um *ser outro*”, no retrato dos momentos em que a máscara se quebra, lembrando que, se é possível vislumbrar nos contos claricianos o flagrante em *flash* desses instantes em que a máscara cai, é também evidente o fato de que a personagem não fica com o rosto realmente nu, encontro com o cerne, o núcleo, que permanece enquanto utopia.

Sendo majoritariamente associada a personagens da vida adulta, a maquiagem-máscara parece concordar com a hipótese de que, nos textos de Clarice selecionados para este trabalho, as máscaras, quando relacionadas a essa fase da vida, ganham evidência em processos de autoconhecimento, tendo mais destaque, nos enredos que abordam essa faixa etária, os instantes em que elas se desprendem do rosto e se quebram. O contrário parece ocorrer nos contos analisados no capítulo anterior, referentes a personagens jovens se iniciando no contato com o Outro, quando o momento de vestir a máscara, de tornar-se máscara, mereceu mais ênfase nas narrativas.

Se a maquiagem, em um primeiro momento, parece embelezar as protagonistas femininas, os enredos claricianos abordados indicam que o belo está no rosto sem artifícios, ao natural, mais próximo do que seria “o ser em si” – a face sem pintura funcionando como indicador, representação, por extensão, do rosto sem disfarce, expressão da utopia de uma vida sem máscaras, sendo necessário, contudo, perceber que o rosto pode ficar sem a maquiagem, mas isso não significa que o sujeito estará/poderá permanecer sem o disfarce.

5 MÁSCARAS COTIDIANAS: PAPÉIS (E VERSÕES) SOCIAIS

A terceira noção de máscara que merece atenção quando se faz referência aos contos de Clarice Lispector é a de máscara psicossocial, as várias e variadas facetas do Eu que são assumidas ao longo da vida para a convivência em sociedade, tentativa de melhor adequação do sujeito às situações experienciadas. Deve-se ressaltar que tal entendimento do conceito de máscara, de um modo ou de outro, perpassa todos os textos já estudados (referentes à máscara-objeto e à maquiagem-máscara). No entanto, neste caso, a máscara não apresenta, necessariamente, um traço físico, visível, que a componha e identifique, como no caso das outras significações analisadas, as quais, muitas vezes, podem ser um dos recursos para a elaboração de uma *persona* social.

É preciso lembrar, neste caso, que o jogo das máscaras envolve um complexo processo de determinações culturais e sociais, entre outras, as quais tensionam inclinações pessoais, movimentos espontâneos internos e tendências pulsionais do sujeito. A rede que resulta em máscara, então, pode ser, muitas vezes, um produto híbrido, do qual não se pode mais diferenciar um “dentro” e um “fora”. Os papéis e lugares sociais, desta forma, participam tanto do sujeito quanto da sociedade e formam com ele um par indissolúvel. A noção de máscara psicossocial se refere a esta relação, a máscara cuja construção é voltada para o convívio social e que, contudo, também atinge, de algum modo, a própria subjetividade da personagem.

A assunção de um diferente modo de ser, de posturas adequadas ou de uma linguagem que se entende como mais apropriada para determinada situação é assunto há muito observado, tendo sido estudado na antiguidade clássica, por exemplo, como se pode notar pelas observações feitas no primeiro capítulo deste trabalho no que se refere aos estudos da retórica sobre a criação da *persona*. Entender que, conforme as situações cotidianas, o sujeito se apresente e aja de maneiras diferentes, nem sempre sinceras, pode levar à associação entre a noção de máscara e a de fingimento, tema caro, por exemplo, ao Iluminismo.

Essa relação pode ser melhor compreendida tomando por base as considerações de Jean Starobinski em *As máscaras da civilização* (2001)⁷³. O autor analisa, historicamente, a progressão do conceito de “civilização”, principalmente entre os séculos XVII e XVIII, mostrando o modo como códigos civilizatórios de conduta passaram a exigir posturas pré-

⁷³ STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**: ensaios. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

determinadas dos indivíduos para sua inclusão sócio-política. Estar inserido em determinada classe, categoria social, pelos preceitos da civilização, exigia a prática de ações dentro de um padrão comportamental esperado, uma atuação, fazendo com que, de certa maneira, o falso, aqui entendido como oposição ao espontâneo, e a dissimulação se tornassem constitutivos da sociedade.

O filósofo (2001, p. 14) comenta que a palavra *civilização* constituía um termo sintético para um conceito que já existia – “abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo”. O vocábulo designava, para os indivíduos, “em primeiro lugar o processo que faz deles *civilizados* (termo preexistente), e depois o resultado cumulativo desse processo” (grifo do autor), em oposição às noções de selvageria e barbárie. “As relações humanas são doravante reguladas por um código simbólico nos quais têm valor de atos” (2001, p. 27).

Um termo carregado de sagrado demoniza seu antônimo. A palavra *civilização*, se já não designa um fato submetido ao julgamento, mas um *valor* incontestável, entra no arsenal verbal do louvor ou da acusação. Não se trata mais de avaliar os defeitos ou os méritos da civilização. Ela própria se torna o critério por excelência: julgar-se-á em nome da civilização. É preciso tomar seu partido, adotar sua causa. Ela se torna motivo de exaltação para todos aqueles que respondem ao seu apelo; ou, inversamente, fundamenta uma condenação: tudo que não é a civilização, tudo que lhe resiste, tudo que a ameaça, fará figura de monstro ou de mal absoluto. Na excitação da eloquência, torna-se permissível reclamar o sacrifício supremo em nome da civilização [...] (STAROBINSKI, 2001, p. 33, grifos do autor)

Neste contexto, tenta-se sacralizar as instituições pelo discurso, havendo uma espécie de derrota do corpo. “Mediante toda uma educação, as regras de uma *arte* complexa (arte essencialmente de linguagem, estendendo-se aos gestos, às maneiras, aos trajes e adornos) entrarão em composição com a *natureza*, sem por isso sufocá-la ou alterá-la” (2001, p. 57, grifos do autor). O natural polido, compatível com a civilidade, não comporta as características do indivíduo “rústico”, sendo que, então, explica o filósofo, o prazer passa a ser tornado possível “pela supressão pactuada, pela recusa *convencional* da eventualidade agressiva de que todas as relações humanas estão naturalmente carregadas” (grifo do autor). Só é aceito, em um mesmo círculo, “aquele que se lhes assemelhe [aos integrantes do grupo] e que, por seus méritos e seus encantos, lhes proponha o reflexo de seu próprio valor” (2001, p. 62).

Padroniza-se, assim, por meio do conceito de civilização, o aceitável. Entra em jogo, então, a noção de máscara. Starobinski cita Méré que, em suas *Oeuvres Complètes*, explica o

que é preciso para se ser um “bom Ator na vida”, talento que ele julga raro. Diz Méré em citação do filósofo: “Estou convencido de que em muitas ocasiões não é inútil considerar o que se faz como uma Comédia, e imaginar que se representa uma personagem de teatro” (Méré⁷⁴ apud Starobinski, 2001, p. 63). Starobinski, então, comenta que o indivíduo:

[...]Sob a ficção com que se precavém, pode sentir-se invulnerável, fora de alcance. Esse mecanismo protetor já fora preconizado pelos estoicos, como uma arte de ‘fazer boa figura’ sob os golpes do destino: tratava-se de representar seu próprio papel, tal como a providência o aquinhoara, de tornar-se superior à infelicidade imerecida, aceitando-a. A desgraça não era evitada: bem ao contrário, era consentida, e quase solicitada, pois que tornava possível o papel heróico da indiferença ao infortúnio, da constância do sábio. O que tende a prevalecer, na conduta preconizada por Méré, é bem mais o refúgio na fábula de si, a fuga estética em uma imagem substitutiva dotada de um grau de liberdade suplementar: manobra do desvio, que se esforça em anular as asperezas do real pela produção de uma pseudo-realidade menos perigosa, ou mais bem dominada. Preconizar ser ‘bom ator’, em uma época em que o teatro se define essencialmente por seu poder de ilusão é, portanto, preconizar o recurso deliberado à dissimulação. (STAROBINSKI, 2001, p. 64)

Sendo assim, as regras do jogo civilizatório passam a ser encaradas como máscaras que o indivíduo desejoso de inclusão deveria vestir. Um exemplo disso seria a própria linguagem, como o “bem dizer” usado pelos adutores em troca de favores, o que conduziria a um tipo de fraude, fazendo com que surgisse, como máscara de civilidade, aquilo que a civilização queria banir. “Os homens lutam entre si sob as aparências da cortesia” (2001, p. 76). A crítica e o questionamento a esse mecanismo civilizatório, à polidez, considerada, então, fingimento, começam a surgir entre escritores e pensadores da época, como é o caso de Voltaire e de Rousseau.

O tema da atuação necessária para o enquadramento no jogo social tem grandes representantes e muito espaço na literatura não só na época estudada por Starobinski. Pode-se citar, entre outras, a obra de Honoré de Balzac, que, na sua “A Comédia Humana”, século XIX, retrata o assunto sob vários pontos de vista. *Ilusões Perdidas*, por exemplo, acompanha as mudanças de Lucien de Rubempré, jovem provinciano, na tentativa de vencer, de conquistar o sucesso na capital.

A teoria que ganhava espaço na época descrita por Starobinski partia do princípio de que há uma “natureza”, uma “verdade”, que acaba sendo fingida pela máscara. Nos escritos de Clarice, mais contemporâneos, a versão de si assumida para o convívio social, muitas vezes, afasta, sim, o sujeito daquela que seria sua suposta “natureza” em certas situações, sobrepondo-se de tal maneira ao Eu mais próximo do originário que seria preciso ocorrer um

⁷⁴ MÉRÉ. *Oeuvres complètes*. t.III. Paris: 1930. p. 157- 158.

grande abalo no cotidiano das protagonistas, um momento de epifania, como tem sido comumente denominado pela crítica, para que elas percebam o quão distante de si mesmas vinham vivendo até então.

No entanto, deve-se fazer a ressalva, se as máscaras apresentam essa faceta de fingimento, afastando o Eu de sua tão procurada “verdade”, em outros momentos da produção clariciana, elas acabam por aproximá-lo daquele que seria o “cerne” de si. É preciso lembrar que a busca pela vida “em si mesma”, como já afirmado, se configura utópica na produção da autora, sendo as máscaras sobrepostas umas às outras, não se chegando jamais ao âmago. Como se vê, o processo, no caso aqui analisado, é mais complexo, podendo a máscara revelar o que não se veria no rosto exposto.

A máscara que aproxima da suposta “natureza”, da “verdade” do sujeito, aparece, por exemplo, no conto clariciano “A língua do ‘p’”, quando Maria Aparecida, severa professora de inglês que “ainda por cima era virgem”, descobre seus desejos e sua sexualidade após se disfarçar de prostituta para fugir de homens que queriam “currá-la” no trem. A princípio, ela não sabe direito como interpretar a figura feminina escolhida, mas, ao final do conto, se aproveitando da língua do “p”, disfarce da linguagem que se apropria da fala dos rapazes, Cidinha afirma: “Epe sopoupu upumapa puputapa” (1998e, p. 70) – eu sou uma puta.

Feita a ressalva, é preciso voltar para o entendimento do homem como alguém que encena, atua, que assume papéis para desempenhar as mais diversas funções sociais. Anatol Rosenfeld (2013)⁷⁵, afirma que:

[...] O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social. Que a máscara faz a ‘persona’ como o hábito do monge é assinalado de mil maneiras pela língua e G. van der Leeuw afirma que ‘a filosofia dos trajes é a filosofia do homem. No traje reside toda a antropologia’. Quem perde seu traje, ficando desnudo, perde sua face, seu Ego. O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos.[...] (ROSENFELD, 2013, p. 31)

O teórico encontra em Nietzsche uma possibilidade de entendimento do disfarce, retomando o ensaio *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (1873)⁷⁶. Nele, o filósofo elabora a teoria de que o intelecto, enquanto meio para a conservação da vida, desenvolveria suas principais formas no disfarce, no fingimento, recurso ao qual recorreriam indivíduos

⁷⁵ ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I** (2013).

⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (p.15-38). In: _____. **Sobre verdad y mentira en sentido extramoral**. Trad. Luis Ml. Valdés e Teresa Orduña. Madrid: Editorial Tecnos, 1998. p. 15-38.

fracos e pouco robustos para sua sobrevivência, já que lhes seria negado outros meios para a luta pela existência. Nos homens, a arte de fingir alcançaria seu ápice, sendo o engano, a adulação, a mentira e a fraude, a farsa, a mascarada, o viver do brilho alheio, a representação diante dos outros e de si mesmo, entre outros, de tal modo regra e lei que não existiria nada tão incompreensível como o fato de ter surgido, entre os homens, uma inclinação sincera para verdade.⁷⁷

Isto é, para Nietzsche, o disfarce estaria atrelado à necessidade de “sobrevivência” na sociedade, que teria como regra a arte da dissimulação. A observação final do trecho citado deixa evidente que, para ele, a noção de disfarce está associada à ideia de fingimento e mentira, a qual ele condena ao declarar ser incompreensível, entre os homens, o surgimento de um impulso para a verdade. A análise nietzschiana da sociedade como lugar da dissimulação se aproxima das críticas do século XVIII demonstradas por Starobinski a propósito dos conceitos de civilização e polidez, que consideravam os homens em sociedade semelhantes a atores no palco.

É interessante lembrar que o tema foi encenado, por exemplo, no célebre diálogo escrito por William Shakespeare na peça *As you like it* (*Como lhe aprouver*). Na comédia, do início do XVIII, o dramaturgo conta a história de Rosalinda, filha do Duque. Ele tem o poder usurpado pelo irmão e passa a viver na floresta, para onde, tempos depois, ao ser expulsa pelo tio, Rosalinda também foge, disfarçada de homem. No segundo ato, cena 7, se dá o diálogo entre Duque e o melancólico Jaques, que afirma que o “mundo inteiro é um palco e todos os homens e mulheres são meros atores: entram e saem de cena e cada um, em seu tempo, representa diversos papéis” (tradução nossa)⁷⁸.

⁷⁷ “El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo, puesto que éste es el medio merced al cual sobreviven los individuos débiles y poco robustos, como aquellos a quienes les ha sido negado servirse, en la lucha por la existencia, de cuernos, de la afilada dentadura del animal de rapiña. En los hombres alcanza su punto culminante este arte de fingir; aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante alrededor de la llama de la vanidad es hasta tal punto regla y ley, que apenas hay nada tan inconcebible como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad. [...]” (NIETZSCHE, Friedrich, 1998, p. 18-19).

⁷⁸ “All the world's a stage/ And all the men and women merely players:/ They have their exits and their entrances/ And one man in his time plays many parts,/ His acts being seven ages. At first the infant,/ Mewling and puking in the nurse's arms;/ Then the whining school-boy with his satchel/ And shining morning face, creeping like snail/ Unwillingly to school; and then the lover,/ Sighing like furnace, with a woeful ballad/ Made to his mistress' eyebrow; then a soldier,/ Full of strange oaths and bearded like the pard,/ Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel,/ Seeking the bubble 'reputation'/ Even in the cannon's mouth; and then the justice,/ In fair round belly with good capon lined,/ With eyes severe and beard of formal cut,/ Full of wise saws and modern instances —/ And so he plays his part; the sixth age shifts/ Into the lean and slippered pantaloon,/ With spectacles on nose and pouch on side,/ His youthful hose well saved — a world too wide/ For his shrunk shank — and his big manly voice,/ Turning again toward childish treble, pipes/ And whistles in his sound; last scene of

Em tempos atuais, como já desenvolvido em capítulos anteriores, a necessidade do mascaramento e do disfarce pode ser associada, entre outras possibilidades, à “sociedade do espetáculo”, conceito cunhado por Guy Débord. Nesta, segundo explicação de Joel Birman (2014), as relações sociais se restringiriam ao campo da “imagem”, o sujeito sendo regulado pela “performatividade”, se transformando em máscara na tentativa de atrair a atenção do outro – o disfarce, então, como recurso de sedução do outro, não mais em nome da civilização, mas parte de um fazer-se espetáculo de si mesmo.

5.1 O cotidiano mascarado de Clarice Lispector

Essa definição do homem como ator no palco da vida, de certa forma, resume a noção de máscara psicossocial que aqui se emprega. Tal atuação, na produção clariciana, se em alguns momentos afasta o sujeito do que lhe seria a tão buscada “essência”, atuação-fingimento, em outros, como dito, o aproxima de si mesmo, promovendo situações de (re)encontro consigo, instantes de autoconhecimento. O assunto é recorrente nos contos da autora, passando por alguns textos em que as outras noções de máscara merecem destaque e, ainda, por outros em que a mascarada não se faz de modo evidente, textos em que o cotidiano parece restringir a “natureza” das personagens, que precisam experienciar situações de ruptura na vida do dia-a-dia para se redescobrirem.

Em “Amor”⁷⁹, por exemplo, Ana, cotidianamente dedicada aos afazeres domésticos e aos cuidados com a família, ao observar um cego mascarando goma e ter as compras derrubadas pela sacudida do bonde, quebrando os ovos que carregava, entra em crise, perdendo seu ponto de descida e indo parar no Jardim Botânico. Nádia Battella Gotlib (1994)⁸⁰, analisando o conto, explica que a passagem

da ordem (doméstica) e da desordem (selvagem) – representa-se pela disparidade dos espaços, polarizados no *de dentro* e no *de fora* de casa, ou seja, no apartamento e no Jardim Botânico. E no trajeto de um a outro há estágios que assumem tom ritualístico de paulatino ingresso no mundo novo e até então desconhecido. (GOTLIB, 1994, p. 95, grifos da autora)

all/ That ends this strange eventful history/ Is second childishness and mere oblivion,/ Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.” (SHAKESPEARE, *As you like it*, cena 7, 2004, p. 165-167)

⁷⁹ O conto faz parte da coletânea *Laços de família* (1960).

⁸⁰ GOTLIB, Nádia Battella. “Os difíceis laços de família”. *Cadernos de Pesquisa* – Fundação Carlos Chagas, São Paulo, n. 91, p. 93-99, nov. 1994.

É no distanciamento do cotidiano, principiado pela cena do homem cego, que ela irá reencontrar um lado seu esquecido. Após a quebra dos ovos, comenta Gotlib (p.96), a “mulher vê-se diante do seu ‘outro’, perdido seu primeiro ‘eu’”, outro que se elabora como “ilimitado”, “em que tudo cabe”, sendo que, aos poucos, ela vai retornando, “ingressando no mundo de antes, mas que ela vê, agora, com estranhamento”. A contenção do Eu estabelecida pelo cotidiano, aqui, é entendida como força apaziguadora do sujeito, responsável por mantê-lo dentro da ordem, em versão de si estável, em equilíbrio.

Um conto significativo para abordar o tema da máscara psicossocial na escrita da autora, e que merece destaque neste estudo, é “Praça Mauá”, integrante de *A via crucis do corpo* (1974). Nele, narra-se uma ruptura na amizade de duas personagens de vida dupla (Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão), isto é, sujeitos que assumem, de modo evidente, duas versões de si mesmos na vida cotidiana. Na situação de crise, momento de discussão entre os amigos, se inicia um processo de autoconhecimento na vida da protagonista. O enredo, que é narrado em terceira pessoa, também indica de modo interessante como os outros tipos de máscara podem se juntar na composição de uma máscara psicossocial, com destaque para a maquiagem-máscara.

O título do texto prenuncia o espaço onde se dará o evento central do conto, a Praça Mauá, local que é mais especificado na primeira frase da narrativa: “O cabaré na Praça Mauá se chamava ‘Erótica’” (1998e, p. 61). Fica claro, então, desde o princípio do texto, a ambientação do evento principal – um cabaré, local de atividades relacionadas ao desejo sexual, ao erótico, evidente no próprio nome do lugar. No decorrer do conto, há referência ao porto e aos marinheiros, citações que tornam possível pensar que a praça referida é a que se situa na região central do Rio de Janeiro.

Está também no primeiro parágrafo a apresentação da personagem principal do enredo: “[...] E o nome de guerra de Luísa era Carla”, indicando a vida dupla da protagonista, projeção da máscara metafórica que sugere a convivência entre um Eu e seu duplo. A representação de duas versões diferentes da mesma personagem, enfatizada, inclusive, pelo emprego de dois nomes, destaca a distinção de duas pessoas na figura da mesma mulher, e essa diferença será descrita ao longo da narrativa⁸¹.

⁸¹ É interessante lembrar que, na crônica “Persona”, analisada no primeiro capítulo, a autora se refere à “máscara de guerra da vida” que pode se quebrar “por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida”, momento de humilhação, que faz com que a pessoa morra e precise de uma nova máscara para renascer, caminho que, de certa forma, será percorrido pelo conto em análise.

Parece possível pensar que, no caso de Luísa, é externalizada uma cisão que lhe seria interna, estando aqui representado o sujeito cindido, fragmentado, tema caro aos modernos e que ganha fundamento e corpo teórico, entre outros, com a psicanálise, como já abordado em capítulo anterior. Essa externalização de uma outra versão de si aparece em vários momentos da obra de Clarice, também podendo ser observada, por exemplo, nos contos “A língua do ‘p’” e “Encarnação involuntária”, sendo necessário notar que, neles, as personagens não levam uma vida dupla, mas descobrem novas facetas de si.

Em “A língua do ‘p’”, Maria Aparecida, ao se disfarçar de prostituta, reconhece em si um desejo que, até então, permanecia latente, terminando por se identificar, de certo modo, com a figura na qual se disfarçara. É a partir da exteriorização da prostituta que ela encontra, internamente, esse lado de sua personalidade – a sexualidade – que até então vinha recalcando, mantendo às sombras, possibilidade de ser que, no caso, não configura a existência de uma vida dupla da personagem, mas, sim, momento de auto(re)conhecimento.

Em “Encarnação involuntária”, também é a partir do estímulo externo que a protagonista reconhece diferentes modos de ser em si mesma, assumindo-os como espécie de “contágio” da personalidade daqueles que passam muito tempo próximo a ela. No relato, em primeira pessoa, uma mulher comenta que, às vezes, ao ver uma pessoa desconhecida, “encarna” nela. Interessa observar que ela afirma tomar cuidado para não ser intrusa em uma vida “perigosa e atraente”, o que faria com que não desejasse mais retornar a quem é, sendo preciso ressaltar que ela diz encarnar no outro, mas o processo descrito indica que o outro é que assume o controle. Uma vez “encarnando” a personalidade do outro, ela diz levar algum tempo, alguns dias, para que sua versão originária reassuma o comando de si mesma.

Também nesse segundo caso não se pode falar em uma vida dupla da personagem, diferentemente de “Praça Mauá”, uma vez que a nova personalidade, a nova versão de si, assume a vida da protagonista por um tempo, não permanecendo a coexistência simultânea de duas personagens em uma só. É preciso notar que os exemplos citados relatam apropriações do outro com intensidades diferentes: o segundo se refere a uma “encarnação”, forte e intrínseca, e, “A língua do ‘p’”, a um processo de se fingir de prostituta. Cidinha se passa por outra pessoa, sem assumi-la, havendo identificação com essa figura apenas tempos depois, quando ela não está mais disfarçada. Isto é, se, no caso de “Encarnação involuntária” existe a incorporação de outra pessoa, outra identidade, no outro conto, existe uma transformação temporária, um travestir-se que não chega a promover uma fusão entre máscara e sujeito, identificando-se a protagonista com a prostituta apenas no momento em que a fantasia é abandonada.

Em “Praça Mauá”, Luísa não entra em conflito com sua outra versão, não assume a personalidade de um outro, nem se disfarça de outra pessoa com a qual pode se identificar ou não, como nos dois enredos citados, mas, sim, *é* as duas facetas, assume as duas personalidades como parte de si e convive com seu duplo, havendo, no princípio do conto, uma distinção marcada entre ele e o Eu. As duas personagens externalizadas em Luísa e Carla, como dito, parecem ser o resultado direto da exposição de uma fragmentação interna, sem a interferência/intrusão da personalidade de outrem.

É interessante pensar sobre a expressão “nome de guerra”, que o narrador utiliza para se referir à Carla. Esse é o nome que Luísa assume para a prática de uma atividade que não é bem vista socialmente, que servirá para compor sua versão noturna. Isto é, é a nomeação que ela escolhe para um embate com o bem aceito pela sociedade. A expressão será utilizada uma segunda vez no texto, em referência à vida dupla assumida pela outra personagem central do enredo.

Após situar a trama e indicar a vida dupla da protagonista, passa-se, então, a descrever Carla, “dançarina no ‘Erótica’”, dizendo que ela era casada com o carpinteiro Joaquim. A profissão dele e seu nome tornam possível, talvez, traçar um paralelo de oposição com a tradição católica, que afirma ter sido Joaquim o avô de Jesus, pai da virgem Maria, sendo a função de carpinteiro a profissão de Jesus e de seu pai José. Sendo viável tal referência, ela aqui funcionaria por oposição, Carla não sendo mãe, nem virgem, mas prostituta.

Traça-se uma oposição entre o trabalhar de Joaquim, “que se matava de trabalhar como carpinteiro”, e o da protagonista, que “‘trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido” (1998e, p. 61). Nota-se que o trabalho dela é considerado questionável pela descrição feita de modo irônico pelo narrador, que associa, ao dançar meio nua, o enganar o marido, crítica que é reforçada pelo uso de aspas na conjugação de “trabalhar”, destacando que a voz narrativa não considera a ocupação de Carla efetivamente um trabalho. No emprego da ação de enganar como atividade da personagem já se explicita uma aproximação entre ela e o ato de dissimular, relação cara ao tema aqui estudado – para enganá-lo, existe a necessidade do falsear, disfarçar a atividade noturna.

No terceiro parágrafo, são descritos os atributos físicos da personagem feminina, importantes para ela que trabalhava com o corpo, despertando o desejo masculino: “Carla era linda. Tinha dentes miúdos e cintura fininha. Era toda frágil. Quase não tinha seios mas tinha quadris bem torneados. Levava uma hora para se maquilar: depois parecia uma boneca de louça. Tinha trinta anos mas parecia muito menos” (1998e, p. 61). Observa-se que ela parece corresponder a um ideal de mulher bela e frágil, de alguém que precisa de proteção, perfil do

feminino que já apareceu neste estudo. É interessante notar a referência feita aos dentes da protagonista, uma vez que a análise deles faz parte do processo da escolha de animais, como de cavalos, por exemplo, o que, de certo modo, aproxima a personagem dessa situação, ela que, no “Erótica”, era escolhida por suas características físicas.

Deve-se destacar que, neste trecho, a maquiagem, maquiagem-máscara estudada no capítulo anterior, é recurso empregado no auxílio da construção da fragilidade de Carla, então tornada “boneca de louça”, estratégia que também ajuda a rejuvenescer a personagem central. A aparência de juventude é um dos elementos valorizados, parecendo item importante para a atuação dela no momento de atrair o sexo oposto no cabaré, também parte do perfil de um ideal feminino.

Ainda é preciso notar que, ao descrever a personagem “de guerra” de Luísa, seu duplo Carla, os primeiros elementos ressaltados são aqueles exteriores, isto é, físicos e visíveis. Essas são as características que permitem a visualização concreta de que aquela não é Luísa, mas outra, uma versão diferente de si mesma. Analisando atentamente os contos “A língua do ‘p’” e “Encarnação involuntária”, percebe-se que, também neles, os primeiros pontos que as protagonistas assumem na elaboração da máscara são os exteriores: trejeitos, figurino e maquiagem.

No caso de Cidinha, protagonista do primeiro, sua prostituta começa a ser criada pelo levantar da saia:

Então, levantou a saia, fez trejeitos sensuais – nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados.

– Tá pá dopoipidapa.

Está doida, queriam dizer.

E ela a se requebrar que nem sambista de morro. Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar. (LISPECTOR, 1998e, p. 69)

Com o objetivo apenas de escapar dos homens que queriam violentá-la, o disfarce criado por ela é exagerado na exteriorização, não precisando avançar para uma composição também de profundidade psicológica – criação às pressas, com urgência.

Já no caso da protagonista de “Encarnação involuntária”, cuja elaboração sempre tem o benefício do tempo para se desenvolver, os primeiros elementos absorvidos da missionária são também os mais visuais: “Mas era inútil. Eu sabia que, por causa de três horas de sua presença, eu por vários dias seria a missionária. A magreza e a delicadeza extremamente polida de missionária já me haviam tomado.[...]” (1998d, p. 151). No entanto, nesse caso, não

há pressa na elaboração da máscara assumida, sendo que a personagem atinge, inclusive, os pensamentos da protagonista.

Em terra sou uma missionária ao vento do aeroporto, segurando minhas imaginárias saias longas e cinzentas contra o despudor do vento. Entendo, entendo. Entendo-a, ah, como a entendo e ao seu pudor de existir quando está fora das horas em que cumpre sua missão. Acuso, como a missionariazinha, as saias curtas das mulheres, tentação para os homens, E, quando não entendo, é com o mesmo fanatismo depurado dessa mulher pálida que facilmente cora à aproximação do rapaz que nos avisa que devemos prosseguir viagem. (LISPECTOR, 1998d, p. 152)

A profundidade psicológica, que é só esboçada na missionária construída pela protagonista de “Encarnação involuntária”, é melhor desenvolvida em Carla, a personagem de Luísa, uma vez que, aqui, trata-se de alguém com uma “vida dupla”, isto é, de um duplo, havendo a convivência de duas personalidades em Luísa.

Em “Praça Mauá”, parece haver uma passagem estrutural dedicada à aproximação entre Carla e Luísa no quarto parágrafo, com o retrato de uma situação que, de certa maneira, abarcaria as duas: ela não tem filhos e praticamente não encontra o marido por uma incompatibilidade de horários (ele chegava do trabalho no horário em que ela saía para “trabalhar”). Outra vez, o narrador, criticando a personagem central, reforça a oposição entre a atividade dela e a de Joaquim, dizendo que ela “dormia o dia todo”, ficando implícita a afirmação de que ela o fazia enquanto ele trabalhava. A oposição entre a figura de Carla e a da mulher-mãe, papel tradicional do feminino, se torna evidente no trecho, uma vez que, além de ainda não ter filhos, parece sequer haver a possibilidade disso acontecer, já que “Joaquim e ela não se ligavam”.

São estabelecidas, então, relações entre Luísa e Carla que servirão para caracterizá-las melhor, destacando as aproximações e distanciamentos entre elas e indicando que Luísa demorava certo tempo para deixar Carla aparecer:

Carla era uma Luísa preguiçosa. Chegava de noite, na hora de se apresentar em público, começava a bocejar, tinha vontade de estar de camisola na sua cama. Era também por timidez. Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida. Desnudava-se, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha. Só ‘esquentava’ minutos depois. Então se desdobrava, requebrava-se, dava tudo de si mesma. No samba é que era boa. Mas um *blues* bem romântico também a atiçava. (LISPECTOR, 1998e, p. 61)

Parece possível entender que, ao chegar no “Erótica”, Carla ainda é Luísa, preguiçosa e tímida, bocejando de sono, do dormir o dia todo, sendo que Carla assume a situação durante a dança. É interessante observar que tanto o samba quanto o *blues* a “atiçavam”, sendo atraída

pelos opostos: a agitação sedutora do samba e o lamento romântico do *blues*, correspondentes a duas versões – a sedução e o romantismo –, dois lados do feminino no estereótipo – a prostituta e a santa.

O não domínio imediato de Carla da situação, que começa por Luísa, configura a necessidade de um tempo de adaptação para que o duplo, a outra versão de si, assuma o controle. Essa situação também tem lugar no conto “Encarnação involuntária”, quando, ao adotar a personagem de um outro, surge também a necessidade de acomodação da nova personalidade, a qual, inclusive, precisa, vencer, de certa forma, a versão originária da protagonista (fazendo-se, evidentemente, a ressalva de que, nesse caso, não se tratam de duas personagens de uma única pessoa, dois fragmentos de um eu, mas, sim, da assunção do eu pelo outro).

Na última narrativa citada, o início da incorporação se dá rapidamente, fato que, inclusive, é marcado na própria extensão do conto, estando já no início do terceiro parágrafo a afirmação: “A magreza e a delicadeza extremamente polida de missionária já me haviam tomado” (1998d, p.151). No entanto, a compreensão da vida que se está assumindo leva mais tempo, momento de delicada digestão, quando, aos poucos, vão sendo descritas as características da missionária que passam a ser absorvidas pela narradora (considerando o terceiro parágrafo, são quatro os parágrafos em que a descrição é feita detalhadamente). Destaca-se um conflito entre a moral da máscara que vai sendo incorporada e a “amoralidade” que a protagonista diz possuir, mostrando-se diferente da figura que a vai “invadindo”. O embate revela instantes em que a protagonista tenta, de alguma maneira, se impor à vida que a vai tomando, sem sucesso, passando a usar sua força para sustentar o que não é.

A demora de Carla em “aparecer” em Luísa, pode ser entendida, talvez, como parte de um processo de troca de personagem, que necessita de certo tempo de adaptação. Após a descrição desse primeiro momento da noite, narra-se o trabalho da protagonista que “não era de álcool”, mas fingia beber com os fregueses, escolhendo a bebida mais cara uma vez que recebia comissão pela garrafa. “Era tedioso conversar com eles”, que “passavam as mãos pelos seus mínimos seios” enquanto ela permanecia linda com seu “biquíni cintilante”.

Ela aparenta não gostar muito dessa parte do trabalho, fazendo-o pelo dinheiro, impressão que parece se confirmar no parágrafo imediatamente seguinte, quando é ressaltada a valorização das compras feitas com o pagamento recebido por dormir com os fregueses, o trabalho, então, sendo visto como um negócio: “De vez em quando dormia com um freguês. Pegava o dinheiro, guardava-o bem guardadinho no sutiã e no dia seguinte ia comprar roupas.

Tinha roupas que não acabavam mais. Comprava *blue-jeans*. E colares. Uma multidão de colares. E pulseiras, anéis” (1998e, p. 62).

Carla é retratada, assim, como consumista e vaidosa, em descrição que deixa evidente que ela não tinha a prostituição como sua principal função no “Erótica”, o que acontecia apenas “de vez em quando”, modalidade de composição que não taxa de modo definitivo a protagonista como prostituta, maneira de não enquadrá-la em perfil social negativo – ela era dançarina e, somente às vezes, dormia com um freguês.

Novamente, o conto dá espaço à descrição da composição da personagem Carla para sua atuação no cabaré, criação de si mesma que justifica as compras feitas, ela que usava o jeans, os colares e os brincos para dançar, o que, às vezes, fazia sem sutiã. Mais uma vez, é citada a maquiagem como etapa importante desse processo de produção da protagonista: “[...] Usava uma franjinha e pintava junto dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto. Era uma graça. [...]” (1998e, p. 62).

Depois de descritas Luísa e Carla e a atuação da última no cabaré, o texto apresenta uma outra personagem, que será a agente do evento central da trama. Celsinho era “um homem que não era homem”, com quem Carla conversava sobre assuntos cotidianos e para quem “contava suas amarguras”. “Celsinho, um travesti de sucesso, ouvia tudo e aconselhava. Não eram rivais. Cada um tinha o seu parceiro” (1998e, p. 62). Dessa forma, Celsinho é definido, no primeiro momento, como travesti e homossexual, sendo que o texto destaca o fato de que a amizade entre ele e Carla só é possível por eles não disputarem o mesmo homem, característica que também pode ser aplicada ao conto estudado no capítulo anterior, quando o bom relacionamento entre Aurélia Nascimento e Serjoca só se sustenta até surgir Affonso Carvalho.

A apresentação do travesti é seguida de uma descrição mais aprofundada, que relata ser Celsinho de família nobre, tendo abandonado “tudo para seguir sua vocação”, termo normalmente empregado no sentido religioso e, aqui, utilizado para se referir à vocação de travesti. Adorado pelos marinheiros da Praça Mauá, ele não dançava, como Carla, mas também recorria à maquiagem para se preparar para a função – “usava batom e cílios postiços”. Como estratégia de sedução, “se fazia de rogado. Só cedia em última instância. E recebia em dólares”, dinheiro que trocava no câmbio negro e investia.

Dessa forma, se configura uma oposição entre o perfil de Celsinho e o de Carla, uma vez que, enquanto ele investia o dinheiro ganho, ela o gastava já no dia seguinte: “[...] Tinha muito medo de envelhecer e ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza” (1998e, p. 62). Percebe-se, nele, o planejamento do futuro e, nela, a preocupação

exclusiva com o presente. É interessante notar que a descrição de Carla, em muitos momentos, se dá por relações de oposição (com o marido, com Luísa, com Celsinho), como se ela fosse uma representação do contrário, o outro lado do feminino que, pelos ditames de uma sociedade patriarcal tradicional, deveria ser mantido oculto, velado pelas sombras.

Deve-se destacar que, na figura do travesti, também surge a supervalorização da juventude do corpo, que, se Carla, pensando no agora, conseguia reforçar com a maquiagem, Celsinho, voltado para o futuro, percebia que isso não seria sempre possível. A comparação entre os dois continua tendo espaço no texto. Tomando hormônios que aproximavam seu corpo do feminino, Celsinho tinha quadris largos e um fac-símile de seios, corpo próximo ao de Carla, que tinha “quadris bem torneados” e seios pequenos, com a diferença, óbvia, de que, no caso dele, tal corpo é fruto de sua interferência direta.

Indica-se a vida dupla de Celsinho por meio da mesma estrutura utilizada para revelar a de Carla – “[...]O nome de guerra de Celsinho era Moleirão” – sendo, ele também, dois: um para o “Erótica”, da vida noturna, e outro para a sociedade, na vida diurna. A continuidade da descrição dele, assim como a de Carla, passa a opor as duas versões de si. Enquanto Moleirão, juntamente a Carla, dava “bom dinheiro ao dono do ‘Erótica’”, ambiente retratado como “enfumaçado e com cheiro de álcool”, isto é, local enevoado, território do indefinido, do que se disfarça nas sombras, espaço do entorpecimento. Ele também parece não gostar muito de algumas atribuições de sua função, para qual tinha “vocaço”: “[...] Era duro ser tirado para dançar por marinheiro bêbado. Mas que fazer [...]” (1998e, p. 63).

Na sequência, a narrativa dá espaço ao relato da vida de Celsinho que, diferentemente de Carla/Luísa, era “me”: “Celsinho tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. Era-lhe uma verdadeira me. Dormia pouco para cuidar da menina. A esta no faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor [...]” (1998e, p. 63). A criana, inclusive, tinha uma “bab portuguesa”, cuidados que ele, oriundo de famlia nobre, no deixava de oferecer para a filha, a qual levava ao circo, ao zoolgico e para quem contava histrias de fadas, oferecendo a ela os carinhos e os cuidados que uma me d aos filhos. interessante perceber que o nome da menina, Claretinha, parece esconder um anagrama de Carla, aproveitando-se das mesmas letras, mesma mteria, mas compondo outra palavra, tirando do feminino uma outra personagem.

“[...] Celsinho queria para Claretinha um futuro brilhante: casamento com homem de fortuna, filhos, jias” (1998e, p. 63). Estabelece-se, assim, como um bom futuro para a menina um “bom casamento”, ou melhor, um marido rico, destino “brilhante”, espelho das jias que ela poderia ter. Deve-se notar que o futuro que ele espera para ela uma situao

diferente daquela em que ele e Luísa/Carla se encontram, correspondendo ao pensamento tradicional da sociedade patriarcal, o casamento com um homem rico sendo o melhor que se poderia esperar para uma mulher. Ele, então, que vivia às margens, deseja o oposto para a filha, mostrando que, mesmo na personagem que foge aos ditames sociais, o pensamento tradicional tem seu peso.

Retrata-se, então, o cotidiano doméstico de Carla/Luísa, muito distante do de Celsinho, ela que não parece ter um lado maternal, não se dedicando aos cuidados com o outro. “Carla tinha um gato siamês que a olhava com olhos azuis e duros. Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho: ora estava dormindo, ora dançando, ora fazendo compras. O gato se chamava Leléu. E tomava leite com sua linguinha vermelha e fina” (1998e, p. 63). A dançarina não se dedica a cuidar do próprio gato de estimação, muito preocupada consigo mesma, lado seu um tanto egocêntrico e que a afasta da figura maternal. O olhar duro do bichano sugere reprovação, podendo ser entendido como representante do olhar da sociedade, com o qual o narrador, em alguns momentos, parece concordar, pelo modo de descrever a personagem (nas palavras escolhidas e na ênfase em sua futilidade).

Para se referir ao cotidiano da vida dela com o marido, a voz narrativa volta a chamá-la de Luísa, uma vez que Joaquim se recusava “a chamá-la de Carla”, opção que o narrador respeita. O marido é descrito como “gordo e baixo, descendente de italianos”, sendo que seu nome completo é Joaquim Fioriti, mas “de flor não tinha nada”, a voz narrativa sendo crítica também com ele. O casal tinha uma empregada que “roubava quanto podia”. Se Luísa “mal comia” para não engordar, Joaquim “ensopava-se de *minestrone*” (grifo da autora), sendo opostos não só no modo e horário de trabalhar, mas, também, no apetite. Sobre a mulher que trabalhava na casa, se afirma que ela “sabia de tudo mas mantinha o bico calado”, cúmplice da dissimulação de Luísa, ela, Silvinha, que é estereótipo do mal funcionário doméstico – ela limpava as joias de Carla (referência do texto que deixa claro não serem de Luísa) e, quando sozinha, as usava.

Apenas após todas as descrições, que ambientam o leitor à vida das personagens e o situam no local principal da trama, é que se narra o episódio central do enredo, que é introduzido por parágrafo de frase única composta por repetição do verbo acontecer, buscando reforçar o fato de que aquilo acabou acontecendo, ruptura do cotidiano que vinha sendo descrito até então – “Foi assim que aconteceu o que aconteceu”. O episódio, intenso a ponto de desestabilizar a harmonia até então sustentada, é relatado logo em seguida: “Carla estava fazendo confidências a Moleirão, quando foi chamada para dançar por um homem alto e de ombros largos. Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo” (1998e, p. 64).

É o Celsinho em Moleirão quem se interessa pelo homem, cuja descrição se atém aos atributos físicos, assim como o primeiro retrato de Carla que aparece no texto. Uma vez que acabam se interessando pela mesma pessoa, os dois amigos se tornam rivais, quebrando a condição principal que tornava a amizade possível, como dito anteriormente, sendo que o conto já torna evidente o fato de que o travesti tentará se vingar da dançarina.

No final da dança, Carla, sem imaginar o interesse de Celsinho pelo homem que a tirara para dançar, volta a se sentar ao lado de Moleirão, que “mal se continha de raiva”. O narrador afirma que ela era “inocente”, não tendo “culpa de ser atraente”, defendendo a protagonista no conflito que fora iniciado. Carla, então, diz para Celsinho: “Com este eu ia para a cama sem cobrar nada” (1998e, p. 64), se referindo ao fato de o “homem grandalhão” ter despertado seu desejo, afastando-a do caráter negocial do trabalho que exercia.

Interessa notar no trecho que, conforme os sentimentos afloram, no caso, o desejo e a raiva, Celsinho começa a se sobressair à figura de Moleirão, sua personagem de guerra, que perderá espaço, sendo apenas Celsinho quem aparecerá até o final do conto. Pode-se, talvez, entender que a versão criada para o trabalho, figura noturna, faceta fantasia, mais ficcional (já que precisa de maior composição para se realizar), não se sustenta quando as emoções entram em cena. Ele permanece calado, como quem tenta se controlar. Também vale comentar o aumentativo e o diminutivo dos nomes: Celsinho/Moleirão. Talvez Celsinho se sinta diminuído em seu cotidiano e tenha atribuído a si mesmo um codinome que, aparentemente, lhe confere maior força física. Ainda assim, sua versão “de guerra” perde para Carla, e quem assume o complexo de inferioridade é novamente Celsinho, sob a capa do Moleirão.

Há, então, uma referência temporal – “quase três da madrugada” – que se soma à observação de que o cabaré estava cheio: “Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho” (1998e, p. 64). A citação de mães de família, aqui, ganha caráter irônico, questionando o conceito estereotipado do que seria uma “mãe de família”, que não incluiria as mulheres que atuam no cabaré, nem os travestis, grupo que, dentre as personagens apresentadas no enredo, por exemplo, figura as mães. Percebe-se que o narrador, que a princípio parecia concordar com os valores tradicionais da sociedade, aos poucos, passa a ironizá-los de modo direto, maneira de configurar sua crítica a tal pensamento.

No único diálogo do conto, dá-se o enfrentamento entre Carla e Celsinho, evento central da narrativa:

Então Carla disse:
– É tão bom dançar com um homem de verdade.
Celsinho pulou:

- Mas você não é mulher de verdade!
- Eu? como é que não sou? espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.
- Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei! (LISPECTOR, 1998e, p. 64).

Na discussão, percebe-se a participação de Carla, e não de Luísa, aquela vestida para atrair mais clientes. Por conta do figurino que usava, e da observação feita a respeito, subentende-se que o homem que convidara a protagonista para dançar se inclui no grupo dos que “queriam mulher pura”, figura que se afasta tanto de Celsinho quanto de Carla, que aqui se transforma em nova personagem de si mesma por meio do figurino, tentativa de chamar a atenção de outro tipo de público que também frequentava o cabaré e que não se interessaria pela versão dela que “dançava de *blue-jeans* e sem sutiã”, um disfarce da máscara.

Celsinho, novamente, ao expor seu modo de pensar, representa a voz da sociedade tradicional, dizendo que Carla não é uma “mulher de verdade”. Deve-se ater a essa expressão para entender melhor a acusação feita pelo travesti. Carla foge ao papel tradicionalmente relegado à mulher, não sendo o que se pode entender por “uma boa esposa”, não sendo boa nas tarefas domésticas, se prostituindo e não sendo mãe.

5.1.1 A “mulher de verdade”

Joel Birman (2001)⁸² comenta que, no século XIX, o discurso médico estabelecia uma “cartografia do mal”, que considerava a prostituição, o infanticídio, a ninfomania e a histeria como desvios morais da sexualidade feminina, estando nessas situações as “mulheres perigosas”, que fugiam à posição materna. As “modernas figurações desviantes da feminilidade” se caracterizariam pela recusa da maternidade e pelo assumir do erotismo.

Nessas diferentes figurações, portanto, existiria uma assunção positiva do erotismo pelas mulheres, que se constituíam, assim, como figuras da **mulher perigosa**, traço primordial de sua identidade feminina, conforme os pressupostos maternos propostos no ideário da biopolítica e do familiarismo. No entanto, existia em todas essas figurações desviantes da feminilidade uma dimensão de **passagem ao ato**, isto é, de realização direta de seus desejos eróticos e de oposição ativa à maternidade. (BIRMAN, 2001, p. 77-78, grifos do autor)

⁸² BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Essa dualidade na figura do feminino, o maternal e o perigoso, teria, de certa forma, se mantido no início século XX, pensando no que comenta Birman (2001, p. 59) referindo-se à leitura de Freud. Segundo ele, a figura da mulher estaria delineada como agente civilizatório e anticivilizatório, catalisador da ordem e operador da desordem, sendo polarizada entre a maternidade e o erotismo, o segundo se referindo à desordem e à anticivilização.

Seriam excluídas do enquadramento social positivo, assim sendo, as mulheres que assumiriam o erotismo e se afastariam da maternidade. Vivendo em sociedade herdeira desse pensamento, as personagens de Clarice Lispector, em determinados momentos, precisam lidar com essa questão. Além de Luísa, esse também é o caso, por exemplo, de Cidinha, a protagonista de “A língua do ‘p’” que, como dito, para fugir de homens que queriam “currá-la” no trem, se disfarça de prostituta.

Ela escolhe essa solução por apostar no pensamento de que, assim, eles desistiram plano, uma vez que não deviam “gostar de vagabunda”. Como consequência de sua atuação, ela acaba sendo presa, fato que parece demonstrar que uma interpretação negativa da prostituição ainda se fazia vigente no contexto em que os textos claricianos foram escritos. O interessante em Maria Aparecida é que, ela que seguia os padrões morais da sociedade até então, sendo, inclusive, virgem, acaba descobrindo seus desejos com o uso do disfarce, terminando por se identificar, de certo modo, com a figura da prostituta.

Já Carla, prostituindo-se e distante do ideal da maternidade, também se enquadraria nas “mulheres perigosas”, se afastando do papel tradicionalmente esperado para o feminino e, conseqüentemente, da posição de “mulher de verdade”. No conto em questão, observa-se que, além do lado não-mãe, Carla tem sua “verdadeira” feminilidade posta em xeque também pelo fato de não ser boa em atividades domésticas, compreendendo-se, então, pelo composto em diversas passagens da narrativa, que a “mulher de verdade” seria boa esposa, boa mãe e boa em prendas domésticas.

De acordo com essa definição do que seria uma “mulher de verdade”, Celsinho seria, sim, mais mulher do que Carla, constatação que ele ressalta argumentando saber estalar um ovo, diferentemente dela, exposição que ele repete três vezes, em tentativa de reforçar sua posição – “Eu sei! eu sei! eu sei!”, com exclamações que colaboram para tornar ainda mais forte, e dramática, a afirmação.

5.1.2 A linguagem que revela

Faz-se interessante pensar no funcionamento da linguagem no conto em questão. Estruturado em frases e parágrafos curtos, parece possível pensar que, nele, a linguagem utilizada tenta se aproximar da fala cotidiana, da rua, empregando, inclusive, expressões como “nome de guerra”, “cara de megera”, “de flor não tinha nada” (referindo-se a Joaquim), entre outras. Vilma Arêas, ao analisar o livro *A via crucis do corpo*, contexto em que este conto se insere, explica que, de modo geral, neste livro, a linguagem é “intencionalmente sem polimento, e por isso em muitos momentos escandalosa, navegando pelo canal das repetições e dos bordões-estacas-de-sustentação, todos à vista e sem retoque” (2005, p. 59).

Em “Praça Mauá”, dos cinco primeiros parágrafos, três se iniciam em “Carla era...”, construção que se repete ainda mais uma vez no interior do quinto parágrafo – o verbo ser, conjugado no pretérito imperfeito (“era”), permeia todo esse início do conto, aparecendo nove vezes. Tais insistências aproximam o texto do ritmo e da estrutura da fala cotidiana, a repetição acentuando a constância das informações sobre o passado da enunciação, evidenciando que a situação descrita se modificará ao final da narrativa, já não sendo mais realidade no presente da enunciação.

É interessante pensar no emprego do pretérito imperfeito para retratar a situação em que se encontrava a protagonista no momento em que se dará o evento central da narrativa, tempo verbal que se refere a ações que foram extensas no tempo, indicativo de continuidade passada, impreciso, e que indica ações que aconteciam no presente do enunciado, mas que não se dão mais no presente da enunciação. A junção de momentos diferentes, que é indicada por este tempo verbal, tão reforçado nos primeiros parágrafos do conto e marcador de ruptura futura, é muito interessante quando analisada em associação ao assunto central desta pesquisa. Aquela Carla que Luísa era, em determinado momento do enredo, deixará de ser, Carla sendo a versão de Luísa assumida no passado e que, de certa forma, apesar de ser deixada de lado, abandonada pela protagonista, a representa de algum modo, as várias versões do eu também se (con)fundindo ao longo do tempo.

Para entender melhor o recurso de Clarice, em *A via crucis do corpo*, a uma linguagem “sem polimento”, como define Arêas, e, no caso de “Praça de Mauá”, que se aproxima da fala cotidiana, da rua, é preciso olhar melhor para o conjunto das narrativas reunidas no livro. Como primeiro texto da coletânea, está “Explicação”, introdução que funciona como espécie de justificativa para os contos que se seguem, feitos por encomenda, conforme declara a narradora. “Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu

mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha” (1998e, p. 11), explica ela.

Abordando assuntos como prostituição, assassinatos, estupros, desejos sexuais, entre outros, o livro traz enredos que a voz narrativa diz não querer que seus filhos leiam e que gostaria de ter publicado sob pseudônimo, o que não teria sido autorizado pelo editor. “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é também um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão” (1998e, p. 12). Dessa forma, a narradora defende o espaço para seu livro que, então, reconhecia ser polêmico, tanto nos assuntos abordados quanto na estrutura da linguagem, no que se credita à Literatura – lixo, cuja revelação e publicação ela justifica e defende.

Interessa perceber que a autora sai em defesa do falar sobre temas então considerados polêmicos, do iluminar questões que, preferencialmente, de acordo com os ditames sócio-morais, deveriam permanecer nas sombras, escondidas. Para tanto, a estrutura e a linguagem que utiliza precisam encontrar um meio de vencer as barreiras então impostas pelo conteúdo escolhido, sendo que, como comenta Arêas (2005), para retratar a situação precária em que habitam seus personagens, Clarice acaba recorrendo a uma forma também entendida como precária.

A pesquisadora comenta que é possível dividir a obra da autora em duas: a “literatura ‘das entranhas’”, “composta sem injunções e sujeita apenas à intermitência da inspiração”; e a “derivada da ‘ponta dos dedos’”, “submetida às imposições exteriores” – duas literaturas que, no entanto, possuiriam “relação profunda” entre si (2005, p. 13-15). *A via crucis do corpo* se situaria no último caso, enquanto literatura da “ponta dos dedos”, sendo que, nele, observa-se uma Clarice “irônica e clownesca, que faz da língua o que quer”, momento em que a autora precisava “ir direto ao ponto, sem poder descobrir o fio à medida que fabricava, característica que lhe dava o sentido da aventura de escrever”: “a paródia era livre” e o “melodrama rondava, arrastando consigo uma vaga sentimentalidade absolutamente falsa”, comenta Arêas (2005, p. 16-17),.

O conto “Praça Mauá”, então, se insere neste momento de simplificação da linguagem, em que a “impaciência” da autora, por muitas vezes, transparece, como explica Arêas. Na narrativa em análise, tal composição parece se esforçar para se aproximar da realidade narrada, dura, seca, tentativa de desmascaramento operada na e pela linguagem, em períodos curtos e sem meias palavras, recorrendo a estruturas e expressões da fala cotidiana – ao que não é literatura, de acordo com o que se encontra na “Explicação” de Clarice.

Esta forma de configurar a representação pode ser observada, entre outros, no trecho em que se explica as atividades de Carla no “Erótica”:

“Era chamada a beber com os fregueses. Recebia comissão pela garrafa de bebida. Escolhia a mais cara. E fingia beber: não era de álcool. Fazia era o freguês se embebedar e gastar. Era tedioso conversar com eles. Eles a acariciavam, passavam as mãos pelos seus mínimos seios. E ela de biquíni cintilante. Linda.” (LISPECTOR, 1998e, p. 62 – grifo nosso)

O excerto evidencia a economia da linguagem empregada pela autora, destacando a busca por um modo mais direto e preciso de dizer, que “vai direto ao ponto”. Linguagem assertiva que, com frases sobrepostas umas às outras, parece se aproximar do livre-pensamento, da fala de alguém que tenta resumir as ações desgostosas de um passado. A sintaxe da frase destacada, por exemplo, com a inserção do verbo “ser” seguida ao “fazer”, é um dos trechos que podem ser retirados do excerto para indicar momentos de linguagem oralizada empregados por Clarice no conto.

O recurso encontrado pela autora para aproximar a linguagem do texto daquela da realidade do contexto de suas personagens, da rua, pode ser entendido como tentativa de superar os disfarces da realidade que poderiam ser criados pela escrita. Contudo, é preciso destacar que, se é possível pensar que Clarice tenta desmascarar a linguagem ao recorrer a uma estrutura mais simples e seca, aproximando-a da língua do dia-a-dia e tentando afastá-la de alguns recursos literários que poderiam ser utilizados, não se pode afirmar que seja possível atingir tal objetivo de modo pleno, sendo a língua e o procedimento literário recursos de representação, sempre inseridos entre a realidade que se tenta atingir e a expressão literária, assunto que será melhor desenvolvido no próximo capítulo.

5.1.3 Das consequências do diálogo acusatório

Voltando ao enredo, como reação à afirmação de Celsinho, voz condenatória, “Carla virou Luísa”, aquela que era no cotidiano doméstico, perdendo sua máscara de guerra, “branca e perplexa” com o que ouvira do amigo. “Tinha sido atingida em sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera” (1998e, p. 64). O trecho repete o vocábulo “perplexa”, insistência que destaca o estado de Luísa diante do inesperado das palavras ditas, sua perturbação com a acusação do até então amigo. A fala dele

a atinge no âmago de seu ser, naquilo que a definia – para além das máscaras e disfarces que utiliza, sua feminilidade é sempre mantida, sendo que, tendo-a questionada, a protagonista, pode-se pensar, passa por uma crise de identidade, não se reconhecendo mais em si mesma. Nesse momento, ela volta a ser sua versão primeira e diurna, Luísa.

Após ter se definido verbalmente como mais mulher do que Carla, Celsinho ganha tratamento feminino no texto, que não se refere mais a ele como rival ou amigo de Carla, mas, sim, emprega o substantivo feminino “megera”, mulher ruim, vingativa, que ataca a protagonista pelo simples fato de ter sido preterida(o) pelo “homem grandalhão”. Anteriormente, no conto, a única referência feminina feita ao travesti é a de que ele era uma “mãe” para Claretinha.

É preciso perceber que, assim como Moleirão, que abandona a máscara noturna quando os sentimentos de inveja e desejo afloram, se tornando Celsinho, Carla, ao ser atacada no que lhe era essencial e inerente, também se desfaz do disfarce de guerra e volta a ser Luísa, mostrando que, quando atingidos nas entranhas, eles, seres de vida dupla, acabam abandonando seu duplo – versão noturna – e retornando ao Eu diurno, da vida doméstica e sentimental.

Contudo, deve-se ressaltar que, no caso de Celsinho, parece haver uma distinção mais nítida entre as versões diurna e noturna, sendo ele quase sempre nomeado pelo narrador como Moleirão no retrato das atividades noturnas e como Celsinho nas atividades diurnas e relacionadas aos sentimentos e aconselhamentos. No caso de Carla, há certa mistura das personagens mesmo na narração das atividades diurnas, sendo ela, quando em ambiente doméstico, ora nomeada por Carla, ora por Luísa, indicando que, neste caso, há um limite muito tênue que separa uma versão da outra, o Eu de seu duplo, fronteira enevoada e incerta.

A protagonista emudece e sai do cabaré, “largando a festa no seu auge”, uma Luísa perplexa com a crítica reprobatória de Moleirão que, recorrendo ao discurso moral tradicional, mesmo nele não se enquadrando, aponta à personagem algo que esta não havia questionado sobre si mesma até então, característica que lhe parecia inerente. A reação do amigo a faz passar por um momento de brusca cisão na vida cotidiana, que leva à autorreflexão e, provavelmente, pode se encaminhar para posterior processo de auto(re)conhecimento que, aqui, é provocado pelo outro, pelo então rival, e surge como resultado de dura acusação e constatação.

“Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela” (1998e, p. 65). Assim, de preto, luto por aquela que

deixava de ser – a Carla então desfeita no que tinha de essencial, ela que era uma mulher vaidosa –, Luísa não é mais referida como a dançarina do cabaré “Erótica”, mas se transforma na “mais vagabunda das prostitutas”, o rebaixamento de seu lado feminino correspondendo a um rebaixamento também social, que se reflete no modo do narrador caracterizá-la.

A protagonista, então, passa a ser vista como “solitária”, ela que praticamente não via o marido, que descobre em seu amigo um rival, sem os homens que por ela se interessavam. Faz-se necessário atentar para a afirmação de que ela não tinha “remédio”, isto é, de que não havia o que ser feito com relação ao acontecimento – Celsinho, um travesti, era, realmente, “mais mulher do que ela”, não parecendo possível alterar tal realidade.

Na escuridão da praça vazia, esvaziada ela também de parte de si mesma, atingida em sua subjetividade, Luísa “respira profundamente”, expressão que pode resumir o cansaço da vida dupla, então, extinta, e, talvez, uma esperança, um suspiro, tentativa de se recompor. A descrição do ambiente se torna reflexo dela, também rebaixada (parada na praça olhando os postes, espaço público, sem a proteção das paredes do cabaré), esvaziada e escura na madrugada. Contudo, parece restar uma esperança para ela, estando, no céu, “as estrelas”, anunciando a luz, talvez, uma abertura para novas possibilidades, para a criação de outras personagens de si – as estrelas que servem de guia aos navegantes, aos perdidos na noite escura, e que, talvez, podem orientar Luísa na escuridão de si, promovendo seu (re)encontro consigo mesma.

5.2 Fundamentos e processos de construção da máscara psicossocial

No conto analisado, são apresentadas duas personagens de vida de dupla, que adotam uma outra versão de si mesmas para as atividades noturnas, realizadas no cabaré. Fica determinada certa diferenciação entre essas *personas* e a faceta diurna delas, utilizada nas situações mais cotidianas, lembrando que, no caso de Moleirão/Celsinho essa distinção é mais definida e marcada do que no caso da protagonista Carla/Luísa. Essa força maior de Carla em Luísa, do que de Moleirão em Celsinho, parece ser confirmada pela forma como o texto se desenvolve: ela é descrita, primeiro, em sua versão Carla, que domina quase o todo o enredo, cedendo espaço para Luísa apenas em algumas comparações e na descrição do ambiente doméstico, sendo que é a Luísa que acabará se sobressaindo no final da narrativa.

Com Celsinho/Moleirão se dá o oposto. Primeiro, tem-se sua descrição enquanto Celsinho, sendo oferecido ao conhecimento do leitor apenas em um segundo momento seu nome de guerra – Moleirão. É Celsinho quem domina quase todas as referências, seu duplo aparecendo apenas em situações específicas associadas ao trabalho no Cabaré. Isto é, enquanto Carla, de certa forma, invade a vida diurna e cotidiana de Luísa, o mesmo não acontece com Moleirão e Celsinho.

A diferença entre as formas de relacionamento das diferentes versões de si das personagens, entre os Eus e seus duplos, é interessante por destacar que a máscara pode funcionar de duas maneiras distintas, em alguns casos, invadindo o espaço privado, acabando por se sobressair em momentos que deveriam ser de maior liberdade, de uma vivência/experiência mais próxima à que seria “originária”, e, em outros casos, havendo locais e situações bem definidos para seu emprego, sem a persistência da máscara em outros contextos, momentos dedicados à identidade mais próxima daquela que representaria a “nudez” o sujeito.

Deve-se atentar para o fato de que a intromissão do duplo, da *persona* criada para a vida noturna, no cotidiano diurno, acontece no contexto da personagem mulher, casada com um homem com quem parece não combinar e com quem praticamente não convive. Nádia Batella Gotlib (1994), analisando o livro de contos *Laços de família*, comenta que sua leitura “leva ao questionamento de um tema reiterado nos escritos literários e jornalísticos desta escritora [Clarice Lispector]: as dificuldades da inter-relação no contexto familiar” (1994, p. 93).

Segundo a pesquisadora, desde os primeiros contos da autora, pode-se perceber uma “preocupação fundamental”: “a personagem-mulher, inserida no meio familiar, passa por conflitos cujas razões não sabe bem explicar, experimentando situações que instigam a problematização de aspectos diretamente ligados a sua identidade, nos seus diferentes e complexos papéis sociais” (1994, p. 94). Gotlib afirma que essa marca pode ser considerada típica na produção de Clarice e, ao longo do tempo, ganha novas configurações e amadurecimento “do ponto de vista da técnica de narrar”.

Parece existir um certo componente de clausura no papel socialmente determinado à mulher na vida familiar, que surge em contos como “Amor”, analisado por Gotlib. Tal relação talvez ajude a explicar o fato de, no caso de Luísa, Carla acabar recebendo espaço na vida cotidiana, possibilidade encontrada por Luísa de fugir, também diurnamente, do papel a ela reservado nas atividades domésticas e no casamento.

É interessante perceber o modo como as *personas* de cada personagem se configuram. O jeito de se vestir, incluindo roupas e acessórios, e a maquiagem transformam Luísa em Carla, sendo pelo físico que o narrador começa a descrever a personagem, referindo-se às suas diferenças de comportamento com Luísa apenas em um segundo momento – Carla mais expansiva, extrovertida, e, Luísa, tímida e preguiçosa.

No caso da personagem masculina, a distinção física não é tão ressaltada, assim como a psicológica, sendo a máscara, o duplo, mais próxima do Eu, da máscara mais originária, do que no caso da protagonista. Isto é, mesmo que Celsinho/Moleirão tenham a distinção de momento e atuação mais marcada do que no caso de Luísa/Carla, pode-se pensar que eles são mais parecidos um com o outro, já que não há uma descrição dedicada a marcar as diferenças entre eles, diferentemente do caso da dançarina. No entanto, também é feita menção à maquiagem utilizada por ele no cabaré (“batom e cílios postiços”).

A descrição de uma diferenciação física, visível, entre o Eu e a outra versão de si também aparece em outros contos de Clarice, como já desenvolvido. Em “A língua do ‘p’”, Cidinha principia a criação de seu disfarce de prostituta pelo figurino e pelos trejeitos que acredita serem típicos de uma profissional do sexo. No caso, o disfarce assumido não se configura como máscara constante, não sendo utilizado com frequência pela personagem, apenas assumido no momento de desespero e motivado pela necessidade de fugir de uma violência sexual em potencial.

Outro exemplo citado de elaboração de uma personagem de si, assunção de diferentes personalidades pelo sujeito, as quais acabam durando alguns dias, sem, contudo, serem mais persistentes ou terem motivações específicas, está em “Encarnação involuntária”. A diferenciação física entre o sujeito e a personagem de si criada parece ter um importante papel, mesmo que não ocorra em todos os casos exemplificados, sendo uma das possibilidades de marcar, de modo visível e concreto a diferenciação entre o Eu e a *persona* assumida.

Retomando, é interessante, ainda, pensar na profundidade da relação entre o sujeito e a máscara assumida. No conto da análise central, é evidente que, em cada uma das personagens de vida dupla, esse envolvimento se dá de modo diferente. Enquanto Carla e Luísa são bem diferentes uma da outra, mas acabam se misturando em alguns momentos, Celsinho e Moleirão são mais parecidos, não havendo especial atenção do texto para destacar as diferenças entre os dois. No entanto, eles parecem não se confundir, sendo mais específicos os momentos em que Moleirão assume a vida de Celsinho.

Tal configuração pode indicar que, nos contos analisados de Clarice Lispector, a relação entre a máscara e o sujeito pode se dar dessas duas maneiras: se sobrepondo um ao outro, ou, ainda, havendo uma nítida separação entre eles. São retratadas personagens que se confundem (ou se identificam) com a máscara assumida, por mais diferente que ela pareça ser do sujeito que a veste, e aquelas em que uma versão de si não interage, de modo direto, com a outra. Contudo, deve-se ressaltar que, sendo a *persona* social uma produção do próprio sujeito, não é possível afirmar que não haja algum tipo de interação entre ela e o Eu.

Relembrando o conto “Ele me bebeu”, estudado no capítulo anterior, a máscara-maquiagem, no caso de Aurélia Nascimento, participava da composição maior, de uma máscara psicossocial, sem a qual a personagem não se sentia confortável para sair e se encontrar com Affonso Carvalho. Construída pela pintura, ela se apresentava como bela e atraente, mulher que sabia como agir nos ambientes mais refinados, completamente segura de si. No entanto, quando se percebe sem o disfarce, tendo sido “bebida” por Serjoca, ação realizada por meio do apagamento de seu rosto pela maquiagem, ela, após se perder de si por alguns instantes, se reencontra, agora, de “rosto humano, triste, delicado”, momento de renascimento.

Assim como Aurélia, Luísa também perde parte de si quando se despede de Carla, situação que, paradoxalmente, se configura, simultaneamente, como momento de autoconhecimento, de (re)descoberta do Eu. A semelhança entre os dois contos foi analisada por Vilma Arêas (2005)⁸³, que afirma que o percurso das duas personagens é similar, as protagonistas nascendo ao final do conto, uma vez que “Carla perde a máscara e vira Luísa” (2005, p. 56). Ela explica, ainda, que, em ambos os casos, há a “aparição do rosto antigo”, aquele que o Eu trazia antes da assunção da máscara, face que, ao (re)surgir, participa de uma “verdadeira reconstrução do ego”, as protagonistas redefinindo as próprias identidades.

A questão da construção da subjetividade em sua relação com a alteridade deve ser aprofundada para o melhor entendimento do modo como as máscaras psicossociais são constituídas nos contos analisados de Clarice Lispector. Percebe-se que, em muitos casos, a construção dessa outra versão do Eu é motivada pelo desejo de agradar, ou atrair o outro, como parece ser o caso em “Ele me bebeu”. Em outras situações, a máscara parece ter sua origem na necessidade de se enquadrar em determinados papéis ou funções sociais, o caso, talvez, de Moleirão, personagem assumida para que Celsinho exerça sua função no cabaré “Erótica”.

⁸³ ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos** (2005).

No entanto, existem situações em que fica difícil definir a motivação que leva a personagem a criar uma versão de si, podendo-se levantar várias linhas de raciocínio, como no caso de Carla. Uma vez que a personagem se insere também no cotidiano de Luísa, apesar de se poder aventar a hipótese de que ela sirva para tirar Luísa do cotidiano massacrante de um casamento fracassado, isso não é diretamente afirmado no texto, também parecendo possível pensar que ela tenha sido utilizada para que Luísa se enquadrasse na função exercida, como no caso de Celsinho, sendo trabalho complexo tentar determinar quais seriam as motivações que levariam à construção da máscara.

Além de um dos motivadores da criação do disfarce, o outro é, muitas vezes, a inspiração onde as personagens vão buscar os elementos para a sua composição, como no caso de “Encarnação involuntária” e de “A língua do ‘p’”. Ele, ainda, pode participar da criação da *persona* em ação conjunta com as protagonistas, como em “Ele me bebeu”. É preciso destacar que, ao vestir-se de um outro, as personagens, muitas vezes, acabam descobrindo algo sobre si que não conheciam, o que normalmente acontece quando a máscara é abandonada, ou se quebra, o outro servindo como motivação, inspiração do sujeito e, ainda, revelando-o a si mesmo. “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu” (1999a, p. 385), comenta Clarice em crônica originalmente publicada em 6 de novembro de 1971 no *Jornal do Brasil*.

Independentemente do que motiva sua elaboração, a máscara, nessas narrativas claricianas, parece não se sustentar por muito tempo, precisando ser abandonada nos momentos em que se deseja expressar uma “verdade” do sujeito: os sentimentos fazem com que ela se perca e a beleza é mais intensa quando a máscara se quebra, como já apontado em outros capítulos – “Quanto tempo suportou de cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo” (1998c, p. 85), os pensamentos de Lóri sempre ressonantes.

6 SOBRE A FORMA E A LINGUAGEM: MASCARAMENTOS TEXTUAIS

Para concluir esta jornada pela compreensão dos processos de (des)mascaramento em contos de Clarice Lispector, é necessário, como último passo, analisar de modo detalhado o funcionamento da linguagem nessas narrativas. Sendo a escritura clariciana metalinguística, questionadora de seus próprios métodos, limites, capacidades e fragilidades, é de se esperar que os mecanismos do disfarce tenham seus reflexos também nos procedimentos utilizados para a confecção dos contos, se fazendo notar nas ponderações da escritora sobre a substância por meio da qual o texto se faz.

Em palestra intitulada “Sobre o conceito de vanguarda”⁸⁴ (1992), Clarice afirma não ser possível pensar em uma divisão entre fundo e forma, isto é, entre o conteúdo e a estrutura do texto, que seriam uma “unidade indivisível”: “Um ‘tema’, sim, pode pré-existir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe do ler, ver, ouvir, experimentar” (p. 121). A autora comenta que a linguagem literária, por meio de palavras que aludem à “coisa que vivemos”, seria uma “língua[gem]”⁸⁵ que reflete e diz”. Na “linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma” (p. 123), exigindo do escritor que ele “trabalhe a si próprio como pessoa” para que possa, só assim, trabalhá-la.

[...] Cada sintaxe nova é então um reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma ‘consciência’ mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende ‘variar’, mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua[gem][, pois] qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos. [...] A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida. [...] (LISPECTOR, 1992, p. 124)

Isto é, para Clarice, pensamento e linguagem, ou, melhor dizendo, língua literária e vida, estão intrinsecamente associados. O assunto também foi tema de uma crônica da autora,

⁸⁴ O texto aqui referido foi publicado pela revista *Remate de Males*, nº12 (1992) e data, provavelmente, de 1971, tendo sido proferido pela autora em palestras no Brasil e nos Estados Unidos.

⁸⁵ A edição utilizada da palestra de Clarice mantém as marcas das alterações de texto feitas pela própria autora, como indicado no trecho citado, em que uma possível primeira referência à língua, foi, provavelmente, alterada, passando-se a abordar a linguagem. Está marcação aparecerá em outras citações feitas do texto.

intitulada, justamente, “Forma e conteúdo”⁸⁶, na qual ela já comentava sobre a impossibilidade de se isolar a estrutura do fundo de um texto, isso porque:

[...] a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade da forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única. (LISPECTOR, 1999, p. 254-255)

Para ela, então, o conteúdo já surgiria na forma a ele adequada, não havendo a possibilidade de que seja criado/pensado de modo independente de sua estrutura.

Sendo assim, parece possível esperar que, abordando a fundo questões do mascaramento e desmascaramento, os contos do *corpus* selecionado tragam o assunto também na maneira como se estruturam. No entanto, antes de procurar entender de modo mais aprofundado as possibilidades de disfarce da forma nessas narrativas claricianas, é preciso lembrar que a própria linguagem, substância do texto, na modernidade, é apontada como máscara, fingimento de uma realidade, desconfiança que, em tempos contemporâneos, se afirma enquanto fato.

6.1 Falseamento das palavras

Meio de representação, a linguagem foi colocada sob suspeita na modernidade, tendo questionada sua capacidade de, efetivamente, dizer o real. Friedrich Nietzsche, por exemplo, aborda a questão em “Sobre verdade e mentira em sentido extramoral” (1873)⁸⁷, comentando que a existência de diferentes linguagens colocaria em evidência o fato de que, com as palavras, nunca se chegaria à verdade e nem a uma expressão adequada, sendo “a coisa em si” totalmente inalcançável⁸⁸. O filósofo explica que todo vocábulo se converte, imediatamente,

⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. “Forma e conteúdo”. In: _____. **A descoberta do mundo** (1999), p. 254-255.

⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (p.15-38). In: _____. **Sobre verdad y mentira en sentido extramoral** (1998), p. 15-38.

⁸⁸ “[...] Los diferentes lenguajes, comparados unos con otros, ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario, no habría tantos lenguajes. La ‘cosa em sí’ (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. [...]” (NIETZSCHE, 1998, p. 22)

em conceito, precisando se encaixar em inúmeras experiências, mais ou menos similares, mas jamais idênticas, não servindo para o registro fiel de uma vivência singular.

Tal desconfiança da capacidade de representação do discurso se firmou como certeza em tempos recentes, como comenta Leyla Perrone-Moisés (1990)⁸⁹. A pesquisadora afirma que não há mais a crença da possibilidade da linguagem “representar ou expressar um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja auto-suficiente ou, pelo contrário, reabsorvido e utilizado pelo concreto” (p. 102). Segundo ela, é possível, então, pensar que a literatura nasce de uma dupla falta: “uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta” (p. 103), falhando sempre na pretensão de dizer o real. Esse fracasso, contudo, de acordo com o desenvolvido por Perrone-Moisés, acabaria apontando para um mundo “mais real” do que aquele que se pretendia representar:

[...] A literatura empreende suprir a falta por um sistema que funciona em falta, em falso: esse sistema é a linguagem. Os signos verbais são substitutos das coisas, seu uso repousa numa mera convenção de correspondência: tal coisa será representada por tal signo. Assim, dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las, e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto. (PERRONE- MOISÉS, 1990, p. 105)

Benedito Nunes (1989)⁹⁰ também desenvolve o tema. Segundo ele, pode-se considerar que as próprias palavras impoem ao conteúdo expresso uma “natural” falsidade, sendo que aquilo que passa a existir na “rede verbal” construída por esse procedimento surgiria “sempre *mentido* pelos signos que transcenderam a intuição ao formá-la” (p. 146, grifo do autor). Se intuir é instantâneo, comenta, escrever seria “dilatar o tempo, decompondo-o em instantes sucessivos. Ali o momento vivido que se dissipa, aqui uma estranha dissipação que se concentra para recolher ou encontrar um sentido que o imediato jamais possui” (p. 146).

Assim sendo, pode-se pensar na própria linguagem como uma primeira responsável por disfarçar, mentir o sentido originário que se teria exprimido na intuição. Essa desconfiança da linguagem, entendida, ela própria, como disfarce, fingimento, na literatura moderna, é acompanhada por fortes mudanças estruturais do modo de narrar, o qual, então, passa a refletir o sujeito e o pensamento que surgiam. Yudith Rosenbaum⁹¹ comenta que

⁸⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: _____. **Flores da escrivania**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. cap. 8. p. 100-110.

⁹⁰ NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector (1989).

⁹¹ ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector (2006).

Se o sujeito contemporâneo está cindido, fragmentado, errante, a linguagem que o expressa acompanha as contingências e a precariedade de seus gestos, mimetizando a periclitância do enredo e das personagens. Ao mesmo tempo, a modernidade está marcada por uma enorme desconfiança na capacidade e no poder de representação do discurso. A desintegração das principais categorias narrativas acompanha a derrocada da estrutura psíquica do sujeito, caracterizando o tão falado mal-estar da literatura desde Baudelaire.[...] (ROSENBAUM, 2006, p. 23)

Anatol Rosenfeld (2013)⁹² explica mais detalhadamente tais transformações. O pesquisador comenta que o romance, no século XX, passa por mudanças análogas às alterações ocorridas na pintura, sendo que a eliminação da ilusão de espaço nesta última, com a quebra da perspectiva, corresponderia à eliminação, ou ruptura, da sucessão temporal na narrativa. “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro” (p. 80), define Rosenfeld. Se adequando à realidade de um sujeito que se reconhece fragmentado e cindido, os domínios de tempo e espaço, até então estruturados de forma absoluta, passam a ser encarados como relativos, de caráter subjetivo, sendo que a arte moderna negaria o compromisso com o mundo das “aparências” em que tais noções seriam consideradas reais e absolutas.

[...] Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e se decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. [...] (ROSENFELD, 2013, p. 85)

A personagem atingiria, em alguns casos, o *status* de “mero portador abstrato” da palavra, esta servindo de “mero suporte precário, ‘não-figurativo’, da língua”. Tais adaptações estéticas, entre outras, introduziriam, na própria obra, a insegurança e o estado de mudança e constante movimento do contexto histórico-social, desaparecendo “a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência” (ROSENFELD, 2013, p. 86-87).

Herdeira dessas mudanças promovidas pela modernidade, Clarice Lispector, em momento posterior, produz textos que também refletem sobre a incapacidade da linguagem de

⁹² ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. **Texto/Contexto I** (2013), p. 75-97.

representar e captar, de modo fiel, realidades e sensações. Em “Bolinhas”⁹³, por exemplo, a autora diz querer “falar sem falar”, afirmando sentir falta do silêncio. O tema também está presente, entre outros, na crônica “Lembrança da feitura de um romance”, em que ela diz ter, ao escrever, “de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas” (1999a, p. 285).

Parece haver, na produção da escritora, a noção de que as palavras não seriam o melhor meio para se expressar, sentindo, ela, a falta de uma linguagem que fosse capaz de estabelecer uma comunicação mais direta, sem mediações, meio de expressão ideal que surge como busca utópica e inalcançável em sua literatura. Estudando a escritura clariciana, Plínio W. Prado Jr.⁹⁴ (1989) explica o modo como a autora tenta equacionar a questão, dizendo que seu processo de escrita lida com os sentimentos inscrevendo-os na forma mesma como os narra. A escritura clariciana, explica, “performa”, “efetua na forma isso de que ela trata” (p.21), recorrendo, para tanto, a expedientes como a repetição, que permitiria “evacuar a dimensão representativa da palavra”.

[...] O sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase, se apresentando aqui e agora, ao invés de ser representado pelo que ela significa (à custa de se fazer instantaneamente esquecer como ocorrência, forma significante). Representá-lo já seria, ao contrário, introduzir uma distância entre a palavra e o afeto, e começar a neutralizar este último, a controlá-lo, logo a traí-lo.[...] (PRADO JR., 1989, p. 21)

O modo clariciano de escrever, então, procura um meio de vencer a distância entre o sentido (o sentimento) e o narrado, afastamento introduzido pela própria representação, busca que a autora descreve, por exemplo, na crônica anteriormente citada, dizendo não saber “vestir uma ideia com palavras” – “O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe” (1999a, p. 285). A cronista, assim, afirma que o que produz seria o “pensamento presente”, representação o mais direta possível da ideia original, que já surge na forma adequada para dizê-la, indissociação entre conteúdo e estrutura, como desenvolvido anteriormente.

Por meio do “esforço e malogro de sua linguagem”, a escritura de Clarice tornaria possível a percepção de que “algo escapa e resta não determinado”, comenta Prado Jr. (1989,

⁹³ LISPECTOR, Clarice. “Bolinhas”. In: _____. **A descoberta do mundo** (1999), p. 53.

⁹⁴ PRADO JR., Plínio W.. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 21-29, 1989.

p. 24-25), inscrevendo, assim, a ausência. Buscando colocar o “incomensurável” em palavras, ela precisaria agir de modo a permitir a inscrição do “sem-forma”, da “não palavra”, “no limite do não inscritevel” – ela “procede portanto, fatalmente, de uma estética do fracasso, da falência ou do desfalecimento da forma” (p. 25).

Ainda sobre o modo de escrever clariciano, explicando a busca por uma sintaxe que aproxime o autor do que ele está sentindo no momento exato da enunciação, o ensaísta afirma que tal sintaxe já trairia a cisão aberta pelo evento, uma vez que o indivíduo se separa de si mesmo pelo que sente, já marcando a presença de um estrangeiro no próprio eu.

[...]E a escritura, que aparece aí como movimento de aproximação entre a sintaxe e o sentimento, entre o que se sente e o que é sentido, não conduzirá todavia a uma unificação da experiência ou à reconciliação do suposto sujeito consigo mesmo. Ao invés, exigindo o desamparo como modo de aproximação, experimentando os paradoxos do instante jamais presente, ela já indica que a sua via é outra, que esta não leva à transparência [...], mas conduz antes a provar a incomensurabilidade que há entre o sentimento e a linguagem, entre a ‘coisa’ e a palavra, entre o ‘escuro’ infinito e o sujeito humano. (PRADO JR, 1989, p. 23)

O modo de escrever clariciano enquanto escritura que busca se inscrever no “agora” também foi estudado por Berta Waldman (1992)⁹⁵. A pesquisadora explica que tal recurso é necessário para que a “experiência da escritura” se aproxime da vida, exigindo “a humildade e a coragem do imprevisto, da falta de construção, que seja o mergulho na matéria da palavra” (p. 84). É da “natureza da palavra” estar no lugar “da coisa”, comenta, sendo que Clarice pretende eliminar tal distância – “Por isso sua linguagem se contorce em malabarismos sintáticos, torna-se de tal modo elástica, plástica, expressiva e exuberante, que pulsa como a vida” (1992, p. 84). Essa ainda seria, de acordo com Waldman, a razão do silêncio na obra clariciano, já que, “quando a linguagem silencia, a pausa potencia todos os significados possíveis” (p. 84).

Waldman, assim como Prado Jr., também destaca que tal pretensão da escritura tende ao fracasso, permanecendo Clarice sempre às voltas com o indizível:

Enquanto nomeia e designa, a palavra faz surgir, à sua sombra, a multiplicidade do que não tem nome. Ela trai no que alcança dizer e é fiel quando silencia. Para contar não os fatos mas seus ecos e ‘sussurros’, não as personagens mas suas vibrações e intensidades, não um caminho mas instantes privilegiados e fugidios, é preciso lapidar as entrelinhas, golpear a linha e aumentar o cerco de silêncio que rodeia a palavra. Dilacerada, a linguagem mapeia o dilaceramento das personagens, sua dispersão. Dispersa, mutilada, a linguagem espelha o vazio do sujeito à procura da própria imagem de totalidade perdida do mundo em que vive. (WALDMAN, 1992, p. 121-122)

⁹⁵ WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.**. 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

Deste modo, pode-se pensar, essa tendência ao fracasso, no limite, leva ao silêncio. Explica Maria Lucia Homem⁹⁶ (2012) que a procura pela expressão do “impronunciável” impulsiona, nos textos de Clarice, um movimento paradoxal que se dá a partir do silêncio: “a falta impulsionando a escrita, que procuraria, então, significar a inapreensível *totalidade* do vivido” (p. 33, grifo da autora), ideal questionado pela própria linguagem, uma vez que só se consegue aludir ao todo e ao silêncio por meio da palavra. “A questão não é tanto ter uma palavra para ‘apontar’ o silêncio, mas sim a de, sem a palavra, não haver sua ausência” (p. 33).

Na crônica “Anonimato”⁹⁷, desenvolvendo sua relação com o escrever, Clarice se refere à necessidade de silêncio, afirmando ser dela que surgem suas palavras:

[...] Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio. (LISPECTOR, 1999a, p. 76)

Isto é, do silêncio que diz ter dentro de si, da falta, da ausência, surgiriam suas palavras, as quais possibilitariam o entendimento, a escrita encarada como processo de compreensão do mundo e das situações vividas: “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador”, diz a cronista em “Escrever”⁹⁸ (1999a, p. 134), o ato da escrita podendo ser associado à elaboração dos eventos, no sentido psicanalítico do termo, possibilitando que o acontecimento seja, então, compreendido.

Na tentativa de analisar possíveis relações entre a escritura da autora e as noções de mascaramento e desmascaramento parece necessário, ainda, o exame de como Clarice entendia seu processo de escrita, sua escritura, para, então, se buscar os modos como tal maneira de escrever pode estar relacionada às noções de disfarce. Em “Aventura”⁹⁹, ela comenta que suas “intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras” (1999a, p. 236), sendo que escrever seria “um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar)”. Em seguida, se justifica, afirmando que, se assume uma posição hermética, “é que não só o principal é não

⁹⁶ HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector (2012).

⁹⁷ In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo** (1999), p. 76.

⁹⁸ Ibid., p. 134

⁹⁹ Ibid., p. 236

mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de modo claro sem que o minta – mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever” (p. 236). Vale notar que essa missão impossível se deve precisamente ao fato de que a “mentira” da ficção é inevitável, ainda que revele verdades imprevistas.

Para encontrar um modo de narrar que a “leve mais depressa ao entendimento”, a escritora diz recorrer a um estilo que se caracterizaria por uma “procura humilde”¹⁰⁰. “Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente” (1999a, p. 237). Clarice chega a mistificar seu jeito de produzir, dizendo que seus textos praticamente se escreviam por meio dela, quase sem sua interferência direta, afirmação que, claro, deve ser questionada, mas que, de qualquer forma, parece ser fruto do desejo da autora de intervir o menos possível naquilo que diz, mantendo-se mais próxima da “coisa” em si.

“Escrevendo, tenho observações por assim dizer *passivas*, tão interiores que *se escrevem* ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto falta a despeito de mim” (1999a, p. 319, grifos da autora)¹⁰¹. Tal pensamento, associado à noção clariciana da indissociação entre fundo e forma, culmina na seguinte afirmação, que toma ares de máxima: “Não se *faz* uma frase. A frase nasce” (1999a, p. 433, grifo da autora)¹⁰².

6.2 (Des)mascaramentos da linguagem: “A língua do ‘p’”

Nos contos de Clarice Lispector aqui abordados, os processos de mascaramento da linguagem podem se dar de vários modos: por meios indiretos, havendo a necessidade de uma análise aprofundada da estrutura narrativa para que eles sejam apreendidos; ou, ainda, de modo direto, sendo formalmente indicados. Um exemplo da segunda situação, em que o disfarce da linguagem ganha corpo visível no texto, está em “A língua do ‘p’”, conto integrante da coletânea *A via crucis do corpo* (1974) e que já foi citado em outros momentos deste trabalho.

¹⁰⁰ Ibid., p. 237

¹⁰¹ Ibid., p. 319

¹⁰² Ibid., p. 433

A título de rememoração, a narrativa traz a história de Maria Aparecida, a virgem Cidinha, uma professora de inglês que não era rica nem pobre, mas que “parecia rica”. A moça pega um trem em Minas Gerais com direção ao Rio de Janeiro, de onde partiria para Nova Iorque com o intuito de se aperfeiçoar no ensino do inglês. Durante o trajeto ferroviário, entram no vagão dois homens, os quais, falando a infantil língua do “p”, comentam entre si que queriam “currá-la” no próximo túnel. Cidinha compreende o que eles dizem, sendo que o plano dos dois homens se revela ao leitor conforme ela vai mentalmente traduzindo o que eles falam. No entanto, ela finge não saber o que eles pretendiam, porque “entender seria perigoso”, e, no desespero, decide mascarar-se, se disfarçando de prostituta – o plano dá certo e ela escapa da agressão, mas acaba sendo presa.

Abordando assuntos como o estupro e a prostituição, temas difíceis que a censura preferiria ocultar, a escritora alude ao disfarce. Mascarar um rosto, um comportamento, ou mesmo um discurso, é, potencialmente, um dos recursos primeiros para fazer referência àquilo que causa espanto, aversão, que inspira ódio ou medo, e, por isso, a temática das máscaras parece ganhar aqui um papel importante. No caso de Cidinha, é a situação de pânico em frente a uma violência potencial o que leva à necessidade da criação de um disfarce, sendo que ela descobre o que poderia sofrer a partir da tradução de uma linguagem que procura se mascarar – a língua do “p”.

O português, disfarçado na língua infantil, não só é citado pela narrativa como surge expresso no texto, acompanhado de tradução, relação indicativa do disfarce da linguagem que, então, precisa de explicação. Tal estrutura, oferecendo estranheza ao conto, tira o leitor do lugar comum e o coloca próximo à posição de Cidinha: assim como a situação da protagonista, a linguagem também se mostra difícil, exigindo um esforço de compreensão. Parece possível pensar que, sabedores da condenação ao crime que pretendiam cometer, os dois homens tentam encontrar um meio de conversar entre si para não serem compreendidos pelos outros, no entanto, recorrem a uma linguagem disfarçada relativamente conhecida, e infantil, código de fantasia que facilmente se revelaria para a professora de língua estrangeira.

De repente percebeu: eles falavam com perfeição a língua do ‘p’. Assim:

- Vopocêpê reperaproupou napa mopoçapa boponipitapa?
- Jápá vípi tupudopo. Épé linpindapa. Espestápá nopo papapopo.

Queriam dizer: você reparou na moça bonita? Já vi tudo. É linda. Está no papo.

Cidinha fingiu não entender: entender seria perigoso para ela. A linguagem era aquela que usava, quando criança, para se defender dos adultos. Os dois continuaram:

- Queperopo cupurrarpar apa mopoçapa. Epe vopocêpê?
- Tampambépém. Vapaipi serper nopo tupunelpel.

Queriam dizer que iam currá-la no túnel... O que fazer? Cidinha não sabia e tremia de medo. Ela mal se conhecia. Aliás nunca se conhecera por dentro. Quanto a conhecer os outros, aí então é que piorava. Me socorre, Virgem Maria! me socorre! me socorre!

– Sepe repesistipir popodepemospos mapatarpar epelapa.

Se resistisse podiam matá-la. Era assim então.

– Compom umpum pupunhalpal. Epe roupoubarpar epelapa.

Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la. (LISPECTOR, 1998e, p. 68)

É nessa língua, como se nota pelo trecho citado, que eles manifestam o desejo de estuprá-la, assaltá-la e matá-la no próximo túnel. Interessante notar que, ao reconhecer a fala disfarçada deles, a protagonista lembra que aquela era a língua que ela usava, em criança, para “se defender” dos adultos, e que, agora, era empregada pelos dois sujeitos na tentativa de manterem em sigilo as consequências da irrefreabilidade, criminosa, de seus desejos – se, na infância da protagonista, aquele “idioma” a protegia, quando adulta, então, retornando do passado e se (re)presentificando, ele a ameaça.

Deve-se notar que é já no início do diálogo deles na língua cifrada, quando afirmam que ela “está no papo”, que se inicia a dissimulação de Maria Aparecida, fingindo não compreender o que foi dito. O fingimento aqui está associado, diretamente, à noção de perigo, ao sinal de alerta despertado na protagonista quando os homens dizem que ela é bela e unem a isso a expressão “está no papo”, relacionada ao erotismo, então, em estado de recalque em Cidinha, condenável. Também se pode pensar que, ainda que aliada à sensação de perigo, a frase desperta a curiosidade da protagonista com relação ao que seria dito em seguida por eles, sequência dialógica que ela, se posicionando como alheia à situação, não interrompe.

Quando os dois comentam a intenção de estuprá-la, a narrativa se abre para o monólogo interior da protagonista, em discurso indireto livre, o qual denuncia o desespero da personagem feminina pedindo socorro à Virgem Maria (“Quanto a conhecer os outros, aí então é que piorava. Me socorre, Virgem Maria! me socorre! me socorre!” – 1998e, p. 68). O recurso não permite a distinção entre as falas do narrador e da personagem, havendo uma fusão entre os pensamentos de ambos, aproximação evidente entre a voz narrativa e a protagonista.

A identificação entre os nomes neste trecho, e, conseqüentemente, entre as figuras, é imperativa. Nossa Senhora, virgem como Cidinha, e também Maria. O que as distancia é o Aparecida, talvez em referência ao desejo sexual que, se não pode ser relacionado à mãe de Jesus, será despertado na protagonista ao final do conto. Também é interessante pensar na noção de “aparecida” associada à personagem central – se descobrindo por meio da revelação de seu desejo, pode-se pensar que ela, de certa forma, se desmascare ao mascarar-se,

aparecendo por trás do véu que lhe encobria a face, momento de aparição que, no entanto, não se efetivará, uma vez que ela retorna à máscara da professora virgem ao final do texto. Maria Aparecida, então, é a máscara de Cidinha, cindida entre o desejo e o recalque¹⁰³.

Após o apelo interno à Virgem Maria, na continuidade do diálogo entre os homens, Cidinha fica sabendo da vontade deles de matá-la e roubá-la, abrindo o enredo, novamente, para o monólogo interior, também desenvolvido com o auxílio do discurso indireto livre: “Como lhes dizer que não era rica? que era frágil, qualquer gesto a mataria. Tirou um cigarro da bolsa para fumar e acalmar-se. Não adiantou. Quando seria o próximo túnel? Tinha que pensar depressa, depressa, depressa” (1998e, p. 68-69).

Deve-se destacar que a tradução da linguagem dos criminosos, da língua do “p”, se dá pela fala do narrador, sendo que as frases dos monólogos interiores são curtas e recorrem a repetições, evidenciando a aceleração do pensamento da protagonista em seu desespero para achar um meio de escapar ao perigo, acelerando também o ritmo de leitura, o que colabora para aproximar o leitor da situação experienciada por Cidinha. A busca da escritura clariciana de representar o aqui e o agora, sem mediações, como comenta Plínio W. Prado Jr. (1989), se destaca nesse momento do conto, que tira o fôlego do leitor ao mesmo momento em que deixa sem fôlego a personagem, a necessidade de rapidez, sendo, inclusive, reforçada com a repetição do vocábulo “depressa”.

Tal tradução da língua do “p”, é preciso ressaltar, se faz em registro mais formal do que o da fala original, substituindo, por exemplo, “roubar ela” por “roubá-la”, o que também ajuda a compor o discurso indireto livre, uma vez que, sendo a moça professora de inglês, a correção gramatical, pode-se assumir, seria uma de suas características.

Chega, então, o momento de decisão da protagonista, ação forte e assertiva destacada, inclusive, pela introdução por dois pontos seguidos de explicação: “Então pensou: se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda” (1998e, p. 69). Cidinha conclui que, se o que eles queriam era o ato sexual forçado e violento, o melhor seria se disfarçar de prostituta, a figura feminina que assume o erotismo como forma de ser, de atuar profissionalmente, recorrendo, então, à simulação da prostituição para se salvar.

Joel Birman (2001)¹⁰⁴, como observado no capítulo anterior, comenta que, no século XIX, a prostituição, o infanticídio, a ninfomania e a histeria eram considerados desvios

¹⁰³ Em apresentação a “A via crucis do corpo” (4. ed., Francisco Alves, 1991), Ivo Lucchesi também desenvolve essa linha de análise. Segundo ele, a aparição do desejo se manifesta, de modo simbólico, “à consciência da *virgem* Maria, por isto, *Aparecida*” (p. 14, grifos do autor), sendo que, contudo, o *fantasma* da virgem acabará se sobressaindo à *fantasia* do desejo: “É por intermédio da fantasia (‘fingir-me de prostituta’) que a virgindade (fantasma) é preservada”, a “fantasia de ‘Cidinha’” anulada pelo “fantasma de ‘Maria Aparecida’” (p. 15).

morais da sexualidade feminina, estando nessas situações as mulheres consideradas “perigosas”, que se desviavam da posição materna. “Com efeito, a prostituição seria caracterizada pela assunção positiva do erotismo como forma de vida e a recusa da existência familiar e maternal” (2001, p. 77). Oposta à figura da mãe, a prostituta estaria entre as mulheres representantes do perigo, visão que pode ser estendida também à época retratada pelo conto, uma vez que, simplesmente por considerarem-na prostituta, a personagem acaba sendo presa.

A assunção do disfarce por Cidinha marca uma mudança brusca no comportamento da moça aos olhos dos dois homens e revela um lado erótico dela que, até então, era mantido nas sombras: eles passam a considerá-la “doida”. Interessante notar que Georges Bataille¹⁰⁵ (1987), ao abordar as máscaras, comenta que elas comunicam a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte, sendo que seu uso liberaria aquilo que se havia trancafiado pela manutenção da ordem.¹⁰⁶ No conto, é exatamente pelo recurso ao disfarce que a protagonista deixa transparecer aquilo que havia ocultado em si mesma, a máscara funcionando como reveladora de um conteúdo psíquico até então desconhecido não só dos dois rapazes, mas, também, da própria moça:

Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais – nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados.

– Tá pá depoisidapa.

Está doida, queriam dizer.

E ela a se requebrar que nem sambista de morro. Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar.

Então os homens começaram a rir dela. Achavam graça na doideira de Cidinha. Esta desesperada. E o túnel? (LISPECTOR, 1998e, p. 69).

O ritmo do texto continua acelerado, com o emprego de frases abruptas e muitas vírgulas, havendo preferência por estruturas enxutas, como os “homens de súbito espantados”, omitindo-se o verbo *ficar*.

A protagonista pensa nas mudanças físicas que precisa promover em sua figura, alterações mais visíveis e, por isso, de efeito imediato, uma vez que ela não sabia quanto tempo demoraria até o próximo túnel chegar. Primeiro, de modo brusco, ela sobe a saia –

¹⁰⁴ BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise (2001).

¹⁰⁵ BATAILLE, Georges. “Le masque”. In: _____. **Oeuvres complètes**, V.II (1987), p. 403-406.

¹⁰⁶ “Le masque communique l’incertitude et la menace de changements subits, imprévisibles et aussi impossibles à supporter que la mort. Son irruption libère ce que l’on avait enchaîné pour le maintien de la stabilité et de l’ordre.”(BATAILLE, 1987, p. 404)

mudança de grande efeito uma vez que mostrar um pouco mais corpo, expor as pernas, está diretamente associado ao erotismo, não esperado naquela situação. Em seguida, ela passa a empregar “trejeitos sensuais”, e é nesse momento que um processo de autoconhecimento começa a ter início, já que a personagem revela que não sabia ser capaz de tais gestos, “tão desconhecida ela era de si mesma”. Então, dá-se continuidade a uma maior exposição do corpo, com a abertura dos botões do decote, deixando “os seios meio à mostra”, atitude que finaliza a composição do figurino dessa nova pessoa que estava sendo elaborada por ela e que, nela, ganhava corpo.

Para completar as características da nascente prostituta, a moça começa a requebrar, a cantarolar e passa, “exageradamente”, o batom. Se a maquiagem, já estudada neste trabalho em sua capacidade de mascarar as protagonistas, pode ser entendida como um dos recursos da sedução, exagerar em seu emprego parece levar o jogo de atração ao patamar do grotesco, do incontrolável. Esse excesso colabora na descrição da ação de Cidinha como um tanto desajeitada, algo que ela fazia às pressas, sem saber bem como – personagem de si mesma que constrói sem muita reflexão.

As expressões escolhidas para retratar a transformação da protagonista parecem acompanhar a ironia da situação, em que ela, moça virgem, escolhe se disfarçar de prostituta, o fundo e a forma inseparáveis. Ao se referir a este conto, Vilma Arêas¹⁰⁷ (2005, p. 57) comenta que, ao recorrer a tal forma do texto, que oscila “como uma serpentina”, a autora lançaria o leitor, de modo imediato, à esfera do lúdico infantil, o que diferencia o texto de Clarice dos de Nelson Rodrigues, por exemplo, que, apesar de trabalhar com temas semelhantes aos que a escritora aborda no enredo em análise, vai “direto ao ponto, sem desperdício de tempo”, o que nem sempre ocorreria nas narrativas claricianas, nas quais, muitas vezes, abalar-se-ia o tom do texto, criando “a ironia e a ‘graça’”.

Interessa lembrar, ao abordar esta narrativa, que, segundo Rosenbaum (2006), o mal se faz presente na estrutura dos textos claricianos, entre outras possibilidades, deixando o leitor em estado de tumulto, “demolindo referências definidoras” ou, ainda, capturando-o em meio ao arrebatamento de sentidos paradoxais, fazendo com que ele sinta o mesmo desamparo de personagens e narradores do enredo – a linguagem operaria tais ações recorrendo a frases abruptas, paradoxais, pouco convencionais e suspendendo a referencialidade, entre outros, recursos que podem ser observados em “A língua do ‘p’”.

¹⁰⁷ ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos** (2005).

A mudança, sem jeito e repentina, da moça em prostituta leva os dois homens a entregarem-na para a polícia. O disfarce cai bem em Cidinha, uma vez que ninguém duvida de que ela era uma prostituta: ela ganha o olhar de desprezo da jovem que estava na estação e não gera desconfiança no bilheteiro, que a vê e decide contar para o maquinista, o qual, por sua vez, resolve chamar o soldado. Este também não hesita em considerá-la uma prostituta, prendendo-a.

Já na cadeia, a protagonista não consegue se explicar, porque a “língua do ‘p’ não tinha explicação”, sendo chamada pelos piores nomes, coroação do disfarce bem-sucedido. Assumindo uma posição social considerada negativa, de desprestígio, Cidinha se livra do abuso sexual – se passando por prostituta, situação em que o sexo adquire valor comercial, a moça faz com que passe a vontade dos homens de forçar a concretização do ato sexual em desejo violento.

É de se pensar por que a violência presente na ameaça de estupro pelos homens é “neutralizada” pela aparição da falsa prostituta. Entregar-se ao sexo de forma explícita é sentido como repulsivo por aqueles que forçariam para tê-lo. A narrativa contrapõe, portanto, duas formas de práticas sexuais constitutivas da rede de marginalidade social, fazendo com que se anulem mutuamente. Aqui, mesmo os estupradores mantêm seu preconceito em relação às chamadas “mulheres da vida”, sem mencionar que o gozo está em submeter o outro pela violência.

O recurso à ironia associado a tal “atuação” da protagonista é um caminho da escrita que, de certa maneira, ameniza o assunto retratado no conto. Maria Aparecida, virgem, não sabia muito bem como interpretar a figura “perigosa” e sensual, sendo por meio da linguagem, como já desenvolvido, que a autora faz com que o leitor acompanhe, e também sinta, o desconforto da personagem. Yudith Rosenbaum (2006) explica que, na obra de Clarice,

O mal migra do pólo convencional que lhe atribui uma valoração negativa para um outro que lhe resgata o sentido da criação. O mal negativo, moral e eticamente, passa a ser o retorno ao conhecido lugar da ordem, essa sim, concebida como morte do humano. E o mal que desagrega as forças que tendem a se unificar surge, no espaço literário, como responsável pelo movimento do enredo, sopro anímico abortado em nome de um tipo de ‘bem-estar’ que aliena e amortece as consciências. (ROSENBAUM, 2006, p. 127)

A relação descrita parece se fazer presente no conto analisado. Na totalidade do texto, sobressai o afirmado por Rosenbaum, de um considerado “mal moral” (a prostituição fingida pela personagem) sendo utilizado como escape da barbárie do estupro. Fica, assim, mantida a

virgindade de Cidinha, o que, de maneira irônica, passa a ser indesejável, ela mesma um mal. O remédio encontrado por Maria Aparecida a absolve da violência sexual, mas promove o (re)encontro com o desejo, os impulsos, “mal” em estado de recalque.

Isto é, Cidinha escolhe um disfarce que transgride as normas, punível com prisão – a prostituição; no entanto, a contista explora tal “mal” de modo que ele colabore para a manutenção da ordem, uma vez que, ao usá-lo, a protagonista evita que o crime maior ocorra e, mesmo que haja a descoberta do desejo sexual por parte da personagem, é ao recorrer à expressão deste “mal”, à representação da prostituição, que ela consegue manter-se virgem, as noções de bem e mal se confundindo e se mesclando a favor da manutenção da ordem social.

A fantasia de prostituta de Cidinha só é deixada de lado no momento em que ela sai da cadeia, quando lava “a cara”, instante em que se reconhece, de certa forma, no disfarce – em outras palavras, momento em que ela “aparece”. Ao ser libertada, a personagem se preocupa por perceber que, quando os homens disseram que iriam currá-la, ela tivera vontade de que aquilo acontecesse, se considerando, então, verdadeiramente “descarada”, como se a máscara que vestira para fugir dos homens, na verdade, sempre estivesse próxima ao rosto. O desejo e o erotismo sempre latentes.

É como se, ao recorrer ao disfarce, a séria Maria Aparecida vislumbrasse a morte de seu desejo por meio de sua representação (uma vez que ela utiliza a máscara do erotismo para que o ato sexual não ocorra), recalcando-o logo em seguida. Nesse sentido, a máscara se torna uma formação de compromisso (como quer a psicanálise), conciliando no mesmo gesto a assunção do desejo e sua contenção. O que surge como máscara é, de fato, o interior negado e que vem à tona (o aparecer de Aparecida), enquanto a virgem Maria Aparecida revela-se mascarada, ocultando sua verdade.

Interessa pensar no emprego da palavra “descarada” na trama. Parece possível dizer que assumir o desejo erótico faz com que Cidinha perca sua identificação social, seu rosto, a máscara da mulher séria, inserindo-se na região das sombras sociais. Nota-se, aqui, que a ameaça do estupro coletivo é a crise que desestabiliza a personagem e move suas ações, fazendo com que ela procure uma fuga do perigo, assuma o disfarce, e, no final, (re)conheça um lado considerado “obscuro” de si mesma.

“Epe sopoupu upumapa puputapa”, conclui a protagonista no trem que a leva ao Rio de Janeiro para prosseguir sua viagem após a prisão. Esse é o único momento da narrativa em que a língua do “p” não ganha tradução do narrador, podendo-se entender que assumir o desejo revelado pelo disfarce continua sendo ação difícil para Cidinha, de certo modo, ainda condenável aos olhos da protagonista que, então, precisa recorrer ao disfarce também na

linguagem para confessá-lo. Para além da noção de uma linguagem que é, por si só, encobridora, linguagem que, para Clarice, como já indicado, está nas palavras, sempre alguém ou além daquilo que desejam representar, aqui, a língua do “p” (p de prostituta) também envolve um encobrimento proposital, recurso de fingimento voluntário utilizado pela personagem para assumir uma posição que lhe é desconfortável.

Se Cidinha sobrevive à ameaça dos rapazes, o contrário acontece com a moça que sobe no trem logo em seguida à prisão dela e que a olha com desprezo: provavelmente sem a capacidade linguística da professora, a jovem, que a condena pelos trejeitos de prostituta, acaba sendo currada e assassinada. É na língua do “p”, dos bandidos e da infância, que a protagonista afirma a implacabilidade do destino, recurso que parece indicar que ela, que reassume a máscara da professora respeitável, precisa do disfarce linguístico para se referir ao evento central do enredo, como se só recorrendo à fantasia, ao disfarce atenuador, toda a situação vivida, de violência, pudesse ter espaço.

Pode-se pensar que, ao falar desse destino implacável, Maria Aparecida se refira não só à morte da outra moça, mas, também, ao recalque de seus desejos, de sua fantasia de prostituta, que, se serviu de máscara ao rosto, não se manteve, talvez em referência ao fato de que sua identificação com a prostituta não se completa, uma vez que ela, ainda virgem, iniba seu lado erótico. Na cena, de potencial violência do cotidiano, Clarice olha o avesso do avesso, promovendo uma descoberta incômoda, mas verdadeira, que a personagem não pode sustentar. Ela troca um disfarce (o da prostituta como meio de salvação na situação específica do trem) pela máscara de virgem, que não pode retirar.

É preciso, ainda, lembrar que é apenas na apresentação da personagem, logo no início do enredo, que a protagonista é denominada por Maria Aparecida, sendo chamada de Cidinha pelo narrador em todo o resto do conto, apelido que, como ele próprio explica, era a maneira pela qual a chamavam “em casa”. Tal relação, associada aos outros recursos já apontados, faz com que narrador, personagem e leitor se aproximem, criem certa cumplicidade, colaborando para a leitura da narrativa como se o evento relatado tivesse se passado com alguma conhecida, o que contribui para sua universalização.

Ao recorrer à língua do “p” nas últimas frases do livro, Cidinha se aproxima dos homens que tentaram estuprá-la, como se, então consciente de seus desejos em latência, diferentemente do início da narrativa, tivesse, ela também, entrado em contato com sua pulsionalidade, com aquilo que deveria manter no escuro e que ela, moça séria, voltará a esconder, apesar de se declarar “upumapa puputapa”. Vale, também, lembrar que a língua do “p” da criança é uma forma lúdica de criar um mundo protegido dos adultos, território secreto

no qual apenas os pares podem se comunicar. Em mais uma dobra de disfarces, Clarice potencializa o jogo das máscaras para desmascarar o desejo.

“Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu” (1999a, p. 385), comenta Clarice em crônica originalmente publicada em 6 de novembro de 1971 no *Jornal do Brasil*. Em “A língua do ‘p’”, é disfarçando-se de outra pessoa, de prostituta, que Cidinha acaba se descobrindo, isto é, tocando o “âmagos” da personagem criada, ela se revela a si mesma, o disfarce servindo para o reencontro com o eu.

6.3 Outros exemplos do mascaramento na linguagem

A indissociação entre fundo e forma, defendida por Clarice e evidente na narrativa analisada, está, então, em sua própria escritura. Viu-se como a construção do texto encarna o que é dito pelo conteúdo, sendo possível citar, ainda, outros momentos em que o (des)mascaramento ganha materialidade na linguagem e estrutura dos textos claricianos abordados nesta pesquisa. Também exemplo de situação em que isso acontece em seus contos é “Encarnação involuntária”, de *Felicidade clandestina* (1971), texto que já havia sido publicado no *Jornal do Brasil* em 4 de julho de 1970, sendo o desenvolvimento de “A vez de missionária”, narrativa curta da autora publicada em “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira* (1964), e repetida em *Para não esquecer* (1978).

Nele, a protagonista afirma que “encarna” outras pessoas quando passa algum tempo ao lado delas, dando o exemplo de uma viagem em que teria incorporado uma missionária. É interessante perceber que, apesar dela dizer que encarna as outras pessoas, como dito em capítulo anterior, fica evidente que é a personalidade desses outros que acaba se infiltrando na dela. Nesse caso, o tempo está sempre a favor do processo de “encarnação”, e a escrita, para retratar o momento em que a missionária é incorporada pela protagonista, adquire o ritmo plácido daquela, só se alterando no momento em que esta é abordada por um comissário e cora, acelerando-se, como, provavelmente, os próprios batimentos cardíacos da personagem.

É possível perceber alternâncias no ritmo da escrita também quando referida à missionária ou à versão primeira da protagonista. Com o Eu, ficam os pontos de exclamação do texto e uma linguagem mais truncada (“Quando entrei no avião estava sadiamente amoral.

Estava, não, estou! Grito-me eu em revolta contra os preconceitos da missionária” – 1998d, p. 152), já nos pensamentos relacionados à missionária propriamente dita, as frases se prolongam em alguns momentos, como em “Quando eu saltar em terra provavelmente já terei esse ar de sofrimento-superado-pela-paz-de-se-ter-uma-missão” (1998d, p. 152). Isto é, parece possível pensar numa linguagem que vai se alterando, mesmo que de maneira sutil, em conformidade com a personalidade assumida e a situação.

Deve-se notar, ainda, que uma leitura metalinguística dessa narrativa se faz possível: assim como a fantasia da ficção ganha corpo na narração, a personalidade do outro, também fantasia, criada pela própria protagonista a partir de suas observações e imaginação, se apossa da personagem. Isto é, a máscara da ficção “encarna-se” no domínio da narração e do narrado, leitura que destaca os espelhamentos entre a forma e o conteúdo relatado.

É possível identificar, ainda em outros textos anteriormente estudados neste trabalho, outras situações em que a linguagem se mascara, contribuindo para criar atmosferas de fantasia e para aproximar a estrutura textual do assunto abordado. Em “Restos do carnaval”, por exemplo, a narrativa sobre o primeiro uso de uma fantasia pela menina de oito anos, associado ao contato com o outro, é travestida de memória, relato em primeira pessoa sobre um tempo passado. A narradora-protagonista recorre ao emprego de adjetivos para compor uma versão sua, criança, enquanto carente, ser da falta (faltam-lhe os cuidados da mãe e poder financeiro, entre outros), para quem o uso de uma máscara pode ganhar, com ênfase, ares de excepcionalidade, de maravilhoso.

A forma como o texto é armado abre caminho para que o leitor acompanhe a admiração da menina pela fantasia criada pela mãe de sua amiga, seu desencanto quando a doença de sua própria mãe piora bem no dia em que festejaria o carnaval, e, mais ainda, a extraordinariedade do momento em que ela, provocada por um “rapaz” de 12 anos de idade, se identifica com a fantasia usada, de “rosa”. No entanto, essa relação de cumplicidade com a protagonista em que o leitor é posicionado, conforme desenvolvido em capítulo anterior, merece a desconfiança do crítico, uma vez que a versão menina da personagem, fruto da rememoração, acaba sendo, também ela, *persona* com componentes ficcionais. Desse modo, a narradora do texto se refere a uma personagem que faz de si própria: narradora, talvez máscara da autora, abordando sua versão criança, uma máscara da máscara, jogo de disfarces estabelecido pela estrutura do texto.

Já em “Mistério em São Cristóvão”, percebe-se o contraste entre o modo como é descrita a noite da família, momento cotidiano retratado enquanto quadro estático, estagnado, estrutura mantenedora do equilíbrio, e a maneira como são relatados os passos da situação

experienciada pela mocinha com os três mascarados, instantes de instabilidade repletos de transformações (não só dos quatro e do jardim, em relação de espelhamento, como, inclusive, no modo do narrador se referir à protagonista e aos rapazes, que se altera com o desenvolver do acontecimento, por exemplo, como já visto).

O evento principal é ambientado em atmosfera de sonho, com imagens soltas e temporalidade estendida, colaborando para os contornos de um episódio inexplicável, com ares surrealistas – essencial para compor o mistério e apontar para o fluido, o instável, para aquilo que provocará a ruptura do quadro familiar inicial. A forma do texto se veste de modo a contribuir para intensificar as sensações que são relatadas, recorrendo, por exemplo, a metáforas que auxiliam a criar uma fantasia onírica.

A configuração, por meio da linguagem, do retrato de uma situação que parece fugir do real possível, ganhando contornos de absurdo, é o que se pode analisar também em “Ele me bebeu”, narrativa que relata o momento em que o maquiador Serjoca “bebe” a face de Aurélia Nascimento, apagando-lhe os traços do rosto com a maquiagem, ela que, então, se sente também mitigada. A linguagem escolhida cria situação próxima do fantástico, máscara metafórica do evento que leva a protagonista a um processo de autoconhecimento e (re)descoberta de si mesma.

Pode-se, ainda, citar o conto “Praça Mauá”, cuja estrutura formal é essencial para marcar a distinção e a relação entre as versões diurnas e noturnas das personagens centrais (Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão), como desenvolvido no capítulo anterior. É interessante notar que, ao final do enredo, quando a protagonista se percebe como “a mais vagabunda das prostitutas”, extensão da praça, vazia e escura, o texto faz referência à “luz das estrelas”, contraste que atenua o tom da narrativa e abre espaço para uma possibilidade de esperança para a protagonista: a linguagem utilizada para falar das estrelas pode se projetar em Luísa, que já se configurava como extensão do ambiente, um disfarce da forma.

A linguagem assim mascarada, não na forma exterior, aparência, mas em si mesma, ajudando a disfarçar o fundo/conteúdo, pode-se considerar, tenderia para o poético, recorrendo a elaborações de ritmo, sintaxe e pontuação e se tornando altamente metafórica, entre outros meios que encontra para espelhar aquilo que diz. Por tais processos estilísticos, potencializam-se as significações da linguagem que, como dito, enquanto representação, não consegue atingir de modo direto o real, sendo necessários tais recursos para encurtar a distância entre expressão e realidade.

Deve-se, contudo, lembrar que, em tempos contemporâneos, a desconfiança do escritor não recai apenas sobre a palavra, mas, também, sobre si próprio, ele que, enquanto

narrador, também não se entende como capaz de abarcar toda uma realidade, sendo parcial em seus relatos. Benedito Nunes (1989) comenta, por exemplo, que o espaço literário da errância, na obra de Clarice, é lugar de inversões e antagonismos, negação e esvaziamento.

[...] Temendo cair na ‘mentira’ da narração, o ficcionista dos nossos dias, que passou a desconfiar de si mesmo, e que procura opor às significações objetivadas o fluxo da linguagem, também esvaziou o próprio objeto da ficção. Será impossível narrar sem questionar a forma da narrativa e o sentido mesmo da realidade. A obra de Clarice Lispector, que se desliga do mito e se volta sobre si mesma, participa desse esvaziamento do romanesco na literatura contemporânea. (NUNES, 1989, p. 154)

Se a linguagem pode mentir, disfarçar, dissimular, também vestindo a máscara que as personagens usam em trajeto que ambiciona o autoconhecimento, ganha também ela a desconfiança dada aos mascarados, que, muitas vezes, são considerados como aqueles que escondem o verdadeiro rosto, enquadrando-se aí também a figura do narrador. No entanto, na tentativa de se revelar o cerne do sujeito, como se demonstrou, o que se encontra é o movimento entre o tirar e o colocar de novas máscaras sem se chegar à máscara final. Do mesmo modo, na tentativa de se buscar uma linguagem que não disfarce, chega-se, nos enredos de Clarice, ao impasse, fracasso, ao silêncio que representa aquilo que a máscara não revela – Luísa, “a mais vagabunda das prostitutas”, que, ao final da narrativa, é focalizada parada, na praça vazia e escura, em silêncio.

6.4 A construção da mascarada: procedimentos

Parece possível afirmar que o procedimento adotado por Cidinha para a elaboração de seu disfarce de prostituta, no conto central desta análise, lembra, de certo modo, o que Constantin Stanislavski (2014, p. 31-33)¹⁰⁸ explica sobre a construção da personagem no teatro. Ao definir os métodos do professor Tórtsov, dando voz a este, Stanislavski comenta que não é difícil elaborar um disfarce, uma caracterização exterior (o que tem destaque no caso de Cidinha), sendo esta criada a partir das próprias referências do ator ou da observação que este faz de outras pessoas.

A personagem nas artes cênicas, comenta, seria construída conforme a intuição do indivíduo, e a única condição para sua elaboração é a de que o ator não perca seu Eu interior

¹⁰⁸ STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 24 ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

enquanto faz a pesquisa exterior, isto é, que não haja a fusão entre o eu e as referências que utiliza para a criação da entidade à qual dará vida. Na preparação da personagem, entrariam o figurino, os trejeitos e o modo de pensar do ser que se cria, sendo que, nas palavras referidas à Tórtsov: “a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação” (2014, p. 60).

A noção de intuição associada ao processo de criação da personagem, como citada por Stanislavski, parece se adequar ao caso da construção da prostituta pela professora virgem. Ao descrever as atitudes de Cidinha, os trejeitos que passava a utilizar, a voz narrativa destaca que a própria protagonista não tinha consciência do que fazia, como se fosse algo que lhe era inerente apesar de ainda não revelado, intuitivo. Também é importante perceber que, na criação da sua “descarada”, Maria Aparecida não se perde de si mesma, assim como determina a composição da personagem por Tórtsov, tanto que ela se entende mascarada enquanto usa a “fantasia” da prostituta, disfarce do qual irá se lavar. Não há uma fusão entre Cidinha e sua figuração da chamada “mulher da vida”, apesar de se dar uma identificação entre elas.

É só em momento posterior que ela se identifica com a personagem criada e percebe que, de certo modo, a máscara usada despia um lado seu até então encoberto. Não será com o disfarce que o processo de revelação de Cidinha se completa, estando ela com a cara lavada quando passa a ter consciência do desejo despertado pela fala dos dois homens. Se a máscara da prostituta faz com que, de modo inconsciente, ela descubra em si os trejeitos da sedução, o erotismo, é sem ela que, conscientemente, o desejo ganha espaço.

O procedimento adotado por Cidinha para a criação da personagem, então em conformidade com os preceitos do teatro para a criação da mascarada, parece não distar, também, do próprio procedimento literário. Decidindo, conscientemente, disfarçar-se em prostituta, isto é, criar uma personagem de si mesma, a protagonista parte de seus conhecimentos e de sua intuição, para dar corpo a tal figura feminina. Na literatura, pela ação da escritora, o enredo, Cidinha e sua figuração, encontram, nas palavras e na linguagem, o corpo necessário para ganharem forma.

A intuição, sob o ponto de vista de Clarice Lispector, também tem função central no escrever:

‘Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras.’ Isso eu escrevi uma vez. Mas está errado, pois que, ao escrever, grudada e colada, está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá – se se for sincero. Pode vir o

aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. O coração tem que estar puro para que a intuição venha. [...] Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador. (LISPECTOR, 1999a, p. 183)¹⁰⁹

Isto é, para a escritora, a intuição é inerente à escrita, sendo que pode trazer à tona tópicos negativos, tornando o clima e o texto “apocalípticos” e revelando questões capazes de “ferir mortalmente o caçador” das palavras – o escritor.

Contudo, se a intuição, no teatro e no caso de Cidinha, serve de fonte para se buscar as características e elementos necessários para a composição da personagem, acessada, de certa maneira, de modo voluntário (ou por demanda), no caso do escrever sob o ponto de vista clariciano, ela é algo sobre o qual não se tem muito controle, mas que é determinante para toda a composição da narrativa. Parece estar associada à “coisa”¹¹⁰ que vem e que impulsiona a autora a escrever, essa intuição que traz consigo um conteúdo que não se escolhe e que pode surpreender aquele que a acesse.

Para o crítico, cabe questionar essa relação com o escrever descrita por Clarice, na qual a autora indica não ter muito controle sobre sua produção, como se os textos se fizessem por si mesmos e, simplesmente, nascessem já meio prontos. Tal entendimento e descrição do processo de escritura, independentemente do que se possa relativizar sobre suas veracidades, parecem caminhar, como dito, ao lado de um desejo, sempre utópico, da procura por uma linguagem mais direta, escrita sem intervalos, que fosse capaz de vencer as barreiras da representação e tocar o “núcleo duro” da vida.

E se a intuição está na base do processo teatral da composição da personagem e do escrever clariciano, parece possível entender que os procedimentos literário e teatral também se tocam no que se refere à composição da máscara, dando-lhe corpo por meio de diferentes substâncias. Assim como na mascarada de Stanislavski, em que é preciso unir os trejeitos, o figurino e tocar o ser então nascente no corpo do ator, na literatura, são as palavras que se encarregam de revelar o novo ser ao mundo. A forma escolhida para construí-lo deve estar em conformidade com aquilo que ele será, o que se substancializa pela escolha vocabular, ritmo de texto, sintaxe dominante, voz do narrador e caminhos da narrativa, entre outros: todos esses elementos estão à disposição para dar forma à mascarada na ficção literária.

¹⁰⁹ In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo** (1999), p. 183.

¹¹⁰ “Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a ‘coisa’ vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos” (1999a, p. 134), diz Clarice em “Escrever”.

Para desenvolver melhor o assunto, parece essencial fazer referência, mesmo que *en passant*, ao livro *Um sopro de vida* (1978). Nele, narra-se o nascimento de uma personagem, Ângela Pralini, abordando questionamentos do Autor no momento de elaborá-la, e, em seguida, sendo retratados o surgimento e a assunção da voz de Ângela, que passa a dialogar com seu criador e, aos poucos, liberta-se dele. Ao criar Ângela Pralini, o Autor afirma ser a voz de outra pessoa, talvez, do próprio leitor (“Falo como se alguém falasse por mim” – 1999b, p. 28), dizendo inventar a personagem em decorrência de um sonho no qual observara, em seu reflexo, alguém que não era ele, tão irreal quanto seria a vida do leitor.

É interessante notar que este autor-narrador, possível figuração da autora por trás da narrativa, diz ter medo de escrever, também associando ao “perigo” da escrita a revelação do “oculto”, o escrever enquanto processo de reconhecimento, entendimento daquilo que, em alguns casos, deveria ser mantido às sombras:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades no mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (LISPECTOR, 1999b, p. 15).

As palavras que, então, escondem em si outras palavras, são como o rosto, o “eu” mascarado que, além do revelado, traz em si muitos outros, cujas revelações não são capazes de atingir o “cerne”, o inalcançável “rosto original”. A questão é que, assim como a “coisa” da qual a autora busca aproximar-se em toda sua obra, esse núcleo essencial indevassável que pede decifração tampouco existe de fato, já que a estrutura em camadas da cebola (como as cascas da barata de G.H.) se impõe em todos os seres. O cerne é o alvo, uma miragem mítica nunca atingida.

Iniciando o romance pela reflexão metalinguística sobre o escrever, o Autor comenta como surgem suas personagens, frutos da já citada “inspiração”: “Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração” (1999b, p. 17). Interessa a definição que, na sequência, o narrador-autor dará para “inspiração”, que, “não é loucura”, mas é “Deus”, ele, autor, sendo mero intermédio por meio do qual as personagens são criadas.

É a solidão, comenta, o que o impulsiona a “inventar” uma personagem, a criação de realidades entendida como um “modo de salvar-se”. “Escolhi a mim e ao meu próprio

personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida” (1999b, p. 19). Ângela, como descrito a respeito da construção da personagem no teatro, também é fruto de uma inspiração e será elaborada a partir do próprio autor, que buscará em si as referências para compô-la, fazendo dela seu “reflexo”, a personagem que se liberta dele em seguida, o que não se prevê nas lições do diretor de teatro.

Se, no início da narrativa, Ângela traz “uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade”, o Autor concederá a ela própria a tarefa de revelar-se. “À medida que ela for falando vai tirando a tarja – até o rosto nu” (1999b, p. 27), o qual, como se sabe, nunca será realmente atingido. “É só por atrevimento que Ângela vive em mim” (p. 28), comenta o autor-narrador, destacando ser preciso “paciência” para não se perder dentro de si, processo que seria similar à confusão entre ator-personagem descrita como negativa na criação do caractere teatral pelo método de Tórtsov.

O narrador confessa se sentir personagem de alguém, talvez de si mesmo, sendo “incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros” (1999b, p. 29). Ele configura Ângela como máscara sua, sua “reverberação”, isto é, ela é ele, seu íntimo exteriorizado, mais precisamente, aquele que ele queria ser, mas não conseguiu. Em seguida, a elaboração de Ângela parece transcender a da criação de uma personagem, ela passando a ter voz própria, como o texto que, uma vez criado pelo autor, vai encontrar sua própria voz, tendo suas reverberações em cada leitor, libertando-se, de certa forma, de seu criador. “Ângela não é um ‘personagem’. É evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela” (p. 30), comenta o Autor: Ângela-texto.

Apesar de ser esta uma narrativa póstuma de Clarice, tendo sido organizada por Olga Borelli, o que dificulta afirmações referentes à autoria, *Um sopro de vida* é representativo do baile de máscaras da ficção literária e, por isso, não poderia ser deixado de lado neste trabalho. Tem-se um autor-narrador, sem nome, podendo ser representante universal de todos os autores (o Autor), que se sente, por vezes, personagem de alguém e que se assume enquanto dois, aquele que sente ser e o que é para os outros. Outra figura central da narrativa é Ângela Pralini, a personagem que, enquanto criação do autor, é também máscara dele, relação que, talvez se possa pensar, configura a narrativa, diálogo entre ela e Autor, como monólogo. Tem-se, ainda, o leitor, citado no texto, cuja vida é considerada tão ficcional quanto Ângela, realidade inventada, o que o aproxima do próprio narrador. Narrador, personagem e leitor aqui são aproximados a todo instante, trocando de papéis – o pacto literário potencializado ao extremo.

Se o mascaramento tem lugar na linguagem e no discurso, nas palavras que, enquanto representação e intermédio, não seriam capazes de se referir diretamente ao real, mentindo-o em sua tentativa, o procedimento literário, como apontado na breve relação aqui estabelecida com o procedimento teatral, também comporia uma mascarada ficcional, recorrendo à linguagem, disfarce em si mesmo, e a recursos formais que auxiliariam a fabricar o figurino encobridor do que se deseja dizer. Tal conteúdo já nasceria, assim, mascarado pelo escritor, com uma fantasia que se completará com a composição feita pelo leitor naquilo que ele fornece de seu ao texto durante a leitura.

Pelas observações feitas, fica evidente que, ao abordar a questão das máscaras em contos de Clarice Lispector, é imperativo pensar na própria linguagem enquanto disfarce, podendo falsear, camuflar o que se diz, preocupação que transparece em textos metalinguísticos da própria autora, nos quais ela afirma procurar por uma comunicação mais direta do que a escrita. Enquanto representação, também a própria literatura pode, de certo modo, ser entendida como uma mascarada, recorrendo a procedimentos de composição que, conforme demonstrado, têm a capacidade de disfarçar conteúdos, atenuando-os ou enfatizando-os, enfim, compondo a ilusão ficcional que, por muitas vezes, acaba se aproximando da realidade de modo mais contundente, relação pensada, compreendida e arduamente trabalhada pela escritura clariciana.

7 A MASCARADA CLARICIANA: MOVIMENTOS DA CRIAÇÃO

Pelo que se procurou demonstrar, pensar os processos de (des)mascaramento nas narrativas de Clarice Lispector é passo importante para a compreensão de sua obra, uma vez que o assunto é recorrente não só em seus contos como, também, em seus romances e crônicas, tendo sido, inclusive, abordado de modo direto pela autora em textos como “Persona”, *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, entre outros.

A análise de escritos de Clarice indicou quatro noções de máscara cujo entendimento pareceu mais relevante para o estudo de seus contos selecionados como *corpus* desta pesquisa, as quais foram escolhidas como etapas do caminho percorrido por este esforço crítico: a máscara física, objeto integrante de figurinos; a maquiagem atuando enquanto disfarce; a máscara psicossocial, metafórica, utilizada pelo sujeito para a assunção dos diversos papéis exercidos ao longo da vida; e, por último, a linguagem-máscara, disfarce da realidade na fantasia da ficção.

O trajeto efetuado pelo estudo partiu da análise de textos que se relacionavam à forma mais visível e evidente da máscara (o objeto, acessório do figurino), em direção a seu uso mais metafórico, a máscara já diluída, integrada e introjetada pelo sujeito: as versões e papéis sociais, quando já não é possível identificar os limites entre o Eu e o disfarce. Foi possível chegar, ainda, a um segundo momento da pesquisa, quando tal movimento atinge a própria linguagem, responsável por estruturar os processos de (des)mascaramento na literatura, sendo, ela mesma, mecanismo de disfarce, de fingimento da realidade, como indicado por alguns teóricos – associação que projeta o assunto tratado na própria forma como ele é abordado, indistinção fundo-estrutura cara ao procedimento literário e destacada por Clarice Lispector.

O estudo do *corpus* selecionado indica a comprovação da hipótese inicial. Nos contos escolhidos em que se destacavam protagonistas mais jovens, os retratos de processos de iniciação, próximos a rituais iniciáticos, davam destaque ao movimento do vestir a máscara, ela que ainda aparece, no primeiro momento dessas narrativas, enquanto concreta, objeto, como se pode notar em “Restos do carnaval” e “Mistério em São Cristóvão”. Já nos outros textos analisados, em que as personagens centrais se encontram na fase adulta da vida, merece ênfase a descoberta de que a máscara escolhida não é mais suficiente para representá-las: é a partir de tal reconhecimento que as protagonistas experienciam situação de auto(re)conhecimento, de (re)encontro consigo mesmas, a qual as impulsiona para a criação de uma nova máscara.

Como várias vezes ressaltado, apesar de ser possível vislumbrar os momentos de queda da máscara nesses textos associados às personagens adultas, instantes prolongados pela extensão estrutural do tempo psicológico, não se pode dizer que as protagonistas claricianas fiquem com o rosto nu, havendo situações de autoconhecimento que, contudo, não chegam à revelação do mais íntimo do ser, do “Eu profundo”. A percepção de que a máscara vestida não serve mais para representar o sujeito naquilo que ele gostaria de apresentar ao Outro leva, sempre, à construção de uma nova máscara, nova possibilidade de ser que também não será a expressão de uma nudez da alma, havendo sempre, e continuamente, a troca de máscaras ao longo da existência.

É possível perceber que, na produção analisada de Clarice, os mascaramentos funcionam de modo paradoxal, como já se apontava na introdução deste trabalho. Em algumas situações, eles são positivados, enquanto instâncias reveladoras do sujeito a si mesmo e atributos de defesa no contato com o exterior, e, em outros momentos, se mostram de modo negativo, como prisão do Eu em um ser que não é capaz de representá-lo em sua integridade, fingimento necessário para a vida em sociedade.

A atração e, de certo modo, um deslumbramento com o vestir a máscara ganham espaço na maneira claricianas de compor o mascaramento nas personagens mais jovens. Tal excitação é, contudo, acompanhada de sofrimento, provocado pela situação familiar em “Restos do carnaval”, por exemplo, e que parece estar expresso no grito da protagonista de “Mistério em São Cristóvão”. Nos dois casos, a princípio, aborda-se a fantasia física, concreta, que, ao longo do enredo, parece se interiorizar, com a menina se reconhecendo enquanto flor no carnaval da primeira narrativa e a mocinha do segundo conto citado que, após a troca de olhares com mascarados, momento em que também se transforma em máscara, vê surgir em si um fio de cabelo branco. As situações relatadas tornam evidente o fato de que o uso da máscara deixa marcas nas protagonistas, as quais podem ser duradouras ou não, configurando uma nova percepção do Eu.

Essas narrativas, que destacam o movimento do criar e vestir a máscara, associam os processos de mascaramento à presença do outro – para a menina, é a mãe da amiga quem confecciona a fantasia vestida, sendo que a identificação com o disfarce também se dá, no final da narrativa, a partir de outrem, do “rapaz” de 12 anos; já no caso da mocinha, é a invasão do jardim por três mascarados o que impulsiona ao uso da máscara. A relação de alteridade, então, nas narrativas citadas, tem papel fundamental no modo clariciano de compor o instante da criação das máscaras por essas personagens mais novas, que encontram no outro o estímulo e o espelho.

É interessante notar que o primeiro uso da máscara por uma criança é retratado, de certa forma, como um processo de aprendizagem, ainda requerendo o auxílio de outra pessoa para a escolha e elaboração do disfarce, que, contudo, será vestido pela própria menina, sozinha, em “Restos do carnaval”. Tal situação não se configura nos textos selecionados que se referem a fases posteriores da vida, mesmo no conto analisado que relata a escolha da máscara pela adolescente em São Cristóvão, quando o mascarar-se já é entendido como movimento exclusivo do sujeito, apesar de ser motivado pelo outro.

Esse retrato das primeiras máscaras da vida nos contos estudados é permeado pela expressão de contrários, sendo referido a situações onde sentimentos opostos ganham destaque, como se o surgimento do disfarce fosse motivado pela vivência de situações de difícil e frágil equilíbrio entre opostos. Pensando que se trata dos primeiros passos no aprendizado do uso do artefato, associado aos primeiros atos dos protagonistas rumo à vida adulta, parece possível entender tais situações como momentos intervalares, de um *entre*, em que as personagens, de passagem pelas experiências que vivenciam pela primeira vez, ainda caminhem um tanto cambaleantes. Os paradoxos e as antíteses são aqui convocados para expressar essa relação na forma da escrita.

Já no retrato da composição do (des)mascaramento nas protagonistas adultas, de acordo com o *corpus* selecionado, não se parte mais da máscara-objeto, concreta, mas da composição de personagens de si mesmo, por meio de atributos como a maquiagem, o figurino, trejeitos e atitudes, elaboração observada por meio da análise de contos como “Ele me bebeu”, “Praça Mauá”, “A língua do ‘p’” e “Encarnação involuntária”. O outro, nesse caso, é essencial para a percepção de que a máscara utilizada não serve mais, não representa as protagonistas naquilo que elas acreditam ser, sendo o estopim de momentos de reflexão e autoconhecimento que encaminharão para a criação de uma nova máscara.

Como dito, é dado, então, destaque para o reconhecimento de que a versão de si não é suficiente para expressar o Eu em sua profundidade, o sofrimento estando associado a tal percepção. No entanto, na maioria dos casos analisados, Clarice parece associar certa esperança a essas situações, configurando-as como momento de novas oportunidades para as protagonistas, instantes de (re)encontro consigo mesmas.

Apesar de toda a complexidade do processo de construção e emprego das máscaras ao longo da vida, deve-se destacar a fragilidade da máscara clariciana, evidente nos textos estudados que se referem às personagens adultas. Movimentos sutis, como uma discussão com alguém ou o surgimento de uma situação de desconforto, são suficientes para rachar o

disfarce arduamente construído, que, então, cai aos pedaços, deixando as personagens perplexas e perdidas, gerando a necessidade da elaboração de uma nova representação de si.

É interessante notar que a criação da máscara nas personagens maduras, em boa parte dos contos analisados, começa pelo mais visível, com o uso da maquiagem e de uma roupa específica, como em “A língua do ‘p’”, para só então atingir o interior das personagens. Nesse recorte do *corpus*, é preciso destacar, ainda, que há o reconhecimento da dependência e necessidade da máscara que, por exemplo, é sentida como essencial por Aurélia em “Ele me bebeu” e serve de proteção para Cidinha em “A língua do ‘p’”.

Apesar disso, a beleza parece sempre estar no “rosto nu”, mais próximo do cerne do sujeito, mesmo havendo a percepção de que, em realidade, ele seria inatingível. O assunto se faz presente nos contos quando são retratados, por exemplo, os momentos em que as protagonistas lavam o rosto, se limpando do disfarce. A questão, como se demonstrou, foi desenvolvida pela autora de modo direto em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em reflexão de Lóri que afirma o incômodo da máscara, dizendo saber “ainda por cima”, “que era mais bonita sem a pintura. Mas sem a pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo” (1998, p. 85). Tal pensamento parece percorrer muitos dos textos aqui analisados.

Se os contos de Clarice demonstram consciência da necessidade do uso da máscara ao longo da vida, eles também trazem em sua própria substância essa questão: o procedimento literário e a linguagem, enquanto representação, podendo ser considerados como disfarces, máscaras de uma realidade. A noção de uma linguagem-máscara, a outra parte representativa do essencial e indissociável par fundo-forma, em termos claricianos, está presente na obra da autora, da qual se pode depreender o entendimento de que a linguagem, sendo representação, não basta, não é suficiente para captar sentimentos e sensações e tocar a realidade “em si”.

Assim como as máscaras da vida não permitem que se chegue ao “cerne do ser”, que se atinja e represente o Eu mais interior, por meio da análise de textos de Clarice, percebe-se a compreensão de que também as palavras não seriam capazes de tocar a realidade – a escritora chega a se lamentar por ter de usar palavras para se expressar, reclamando a falta de uma linguagem que fosse mais direta, capaz de dizer “sem dizer”. Para amenizar essa limitação do próprio tecido de que é feito o texto, observam-se esforços da escritura da autora investidos na sintaxe utilizada, no ritmo do texto, nas repetições e insistências vocabulares e nos tipos de discursos escolhidos, entre outros. São esses nós estilísticos que ajudam a entremear enredo, forma, sensações e significados, aproximando autor, narrador, personagem e leitor a ponto de,

em alguns momentos, fazê-los se confundirem de certa forma, transformando-os em simulacros e máscaras uns dos outros.

A linguagem e o texto literários, contudo, não deixam de ser representações, fazendo com que o anseio inalcançável da escritura clariciana de tocar o “aqui” e “agora”, sem intermediações, caminhe rumo ao fracasso, como já indicado pela crítica, um fracasso que, contudo, produz, e leva os contos da autora a atingirem um outro patamar da representação, capaz de enredar e envolver o leitor na mesma atmosfera de sensações e sentimentos em que se encontram suas personagens, trazendo-o para uma realidade que, se não é o “núcleo duro da vida”, o irrepresentável, se configura como realidade possível e efetiva.

Isto é, assim como as máscaras, cujas trocas nunca revelam o verdadeiro rosto, mas produzem a face com a qual o sujeito pode se mostrar e se expor ao mundo – uma mentira que, paradoxalmente, se constitui enquanto verdade possível, simultaneamente, expressando e ocultando o Eu –, a escritura clariciana, ao manipular a linguagem literária, também consegue, a seu modo, configurar a matéria crua de sensações possíveis, momentos de (des)mascaramento do mundo e da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGANBEM, Giorgio. “El rostro”. In: _____. **Medios sin fin** – notas sobre la política. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. p. 79-86.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. V.II. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

BATAILLE, Georges. “Le masque”. In: _____. **Oeuvres complètes**. V.II (Écrits posthumes 1922-1940). França: Éditions Gallimard, 1987. p. 403-406.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. “O sujeito no discurso freudiano”. In: _____. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Ed.34, 1997. cap. 1, p. 15-42.

CABAS, Antonio Godino. **O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan: da questão do sujeito ao sujeito em questão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

CESAROTTO, Oscar. **No olho do outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. – 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Edson Costa. **Clarice Lispector: máscara nua**. 1996. 121f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1996.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos Sonhos (I) (1900)**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol.IV. Rio de Janeiro: Imago,1996.

_____. **A Interpretação dos Sonhos (II) e Sobre os Sonhos (1900 ~1901)**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol.V. Rio de Janeiro: Imago,1996.

_____. “O inquietante (1919)”. In: _____. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Obras completas. Volume 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise e VERNANT, Jean-Pierre. “Divinités au masque dans la Grèce ancienne”. In: ASLAN, Odette e BABLET, Denis (orgs.). **Le masque. Du rite au théâtre**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988. p. 19-26.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. “Os difíceis laços de família”. **Cadernos de Pesquisa** – Fundação Carlos Chagas, São Paulo, n. 91, p. 93-99, nov. 1994.

GUÉRIN, Charles. “Introduction”. In: _____. **PERSONA** - L’élaboration d’une notion rhétorique au Ier siècle AV. J. –C.. V. I. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2009. p. 5-31.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

LIMOLI, Loredana; MENDONÇA, Ana Paula Ferreira de. “Campos lexicais e leitura semiótica: análise de um conto de Clarice Lispector”. **Estudos Semióticos**. [on-line]. São Paulo, v. 8, n. 2, p. 1-10, nov. de 2012. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em: 24 out. 2017.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

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

_____. **A paixão segundo G.H.** . Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **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.

_____. **O lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. “Sobre o conceito de Vanguarda”. **Remate de Males**, Campinas, (12): 117-129, 1992.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCCHESI, Ivo. “A paixão do corpo entre os fantasmas e as fantasias do desejo”. In: LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 3-15.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Clarice Lispector: ficção em crise”. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 153-160, 1989.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível** - A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** ou o helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (p.15-38). In: _____. **Sobre verdad y mentira en sentido extramoral**. Trad. Luis Ml. Valdés e Teresa Orduña. Madrid: Editorial Tecnos, 1998. p. 15-38.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PASSOS, Cleusa Rios P.. “O fantástico e as formas do ‘unheimlich’: Borges e seus duplos”. In: _____ e ROSENBAUM, Yudith (orgs.). **Interpretações**: crítica literária e psicanálise. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014. p. 121-139.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas**: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. **Alea**: Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 68-96, jun. de 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100006. Acesso em: 18 jun. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: _____. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. cap. 8. p. 100-110.

_____. **Texto, crítica, escritura**. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Coleção leitura e crítica).

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Suécia: Svensk Filminsdustri, 1966. Distribuição: São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2006. DVD (83 min.); p&b: NTSC.

PESSANHA, José Américo Motta. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”, **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 181-198, 1989.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

PRADO JR., Plínio W.. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 21-29, 1989.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

ROSENFELD, Anatol. “A essência do teatro” e “Da criação do ator”. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 21-34.

_____. **Texto/Contexto I**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SHAKESPEARE, William. **As you like it**. Editado por Cynthia Marshall. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.

SILVA, Flávia Gonçalves da. “Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural”. **Psicologia da educação**. São Paulo, n. 28, p. 169-195, jun. de 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752009000100010>. Acesso em: 08 jun. 2018.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “Descontrole do tempo histórico e banalização da experiência”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Mutações**: ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir, São Paulo: Edições SESC SP, 2008 .p. 149-162.

SOUSA, Carlos Mendes de. “A íntima desordem dos dias”. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Lisboa: Edições Cotovia, 2006. p. 127-154.

_____. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 501-511.

SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAL, Caterina (org.). **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998 . p. 155-163.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**: ensaios. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 24 ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos** – figurações do Outro na Grécia Antiga – Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**: a paixão segundo C.L.. 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992.