

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

FRÉDÉRIC GRIECO

**O heteroerotismo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector: das performatividades de gênero às paródias narrativas**

GOIÂNIA  
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

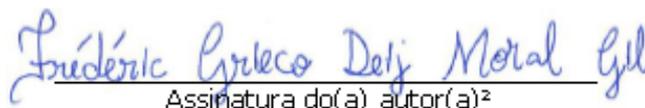
Nome completo do autor: Frédéric Grieco Deij Moral Gil

Título do trabalho: O heteroerotismo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector: das performatividades de gênero às paródias narrativas

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 28 / 05 / 2018

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

<sup>2</sup>A assinatura deve ser escaneada.

Frédéric Grieco

**O heteroerotismo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector: das performatividades de gênero às paródias narrativas**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

GOIÂNIA  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Grieco, Frédéric

O heteroerotismo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector [manuscrito]: das performatividades de gênero às paródias narrativas / Frédéric Grieco. - 2018.

XCV, 95 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

1. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 2. Heteroerotismo. 3. Matriz heterossexual. 4. Performatividades de gênero. 5. Paródia. I. Carlos Louzada Fonseca, Pedro, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



ATA N° 13/2018

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO  
ALUNO FRÉDÉRIC GRIECO DEIJ MORAL GIL**

Aos onze dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “O HETEROEROTISMO EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES* DE CLARICE LISPECTOR: DAS PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO ÀS PARÓDIAS NARRATIVAS”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGLL/FL/UFG) e a Professora Doutora Luciana Borges (PPGEL/UEG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato Aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos onze dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito.

Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca - Presidente

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Borges

Visto:

Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

, às linhas e às entrelinhas de Clarice Lispector,  
que, desde minha adolescência,  
me (des)guiou ao (des)óbvio não-entendimento  
e às profundidades do ser e do não-ser,  
dedico estas minhas linhas dissertativas  
incessantemente ávidas por aprendizagens e aprendizagens:

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás e ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), por possibilitarem a realização de minha primeira Pós-Graduação e por me concederem uma bolsa de estudos de mestrado.

Agradeço ao meu orientador de mestrado Pedro Carlos Louzada Fonseca, por contribuir para o meu amadurecimento acadêmico.

Agradeço a Luciana Borges e a Flávio Pereira Camargo, por comporem a Banca Examinadora de minha Dissertação e por terem sido cruciais para uma radical e frutífera mudança no escopo teórico-crítico deste trabalho, a partir dos pertinentes apontamentos que fizeram no exame de Qualificação do mesmo.

Agradeço a Sueli Maria de Regino e a Márcia Maria de Melo Araújo, por se disponibilizarem a uma possível suplência para a composição da Banca Examinadora desta Dissertação.

Agradeço ao meu compreensivo e meigo namorado Rafael Viera Damasceno Darcie, assim como a todos outros familiares, amigos e amigas, pelo constante apoio pessoal em relação à carreira acadêmica que eu decidi trilhar.

Agradeço às amigas Laryssa Paulino de Queiroz Sousa e Fernanda Carolina Mendes da Silva, por serem as maiores incentivadoras para que eu fizesse, em 2015, o processo seletivo de mestrado em Letras e Linguística.

Agradeço, em suma, a tudo e a todos que, de alguma forma, contribuíram, nesta minha existência, para que eu percorresse e continue percorrendo os mais diversos itinerários de vivências e aprendizagens.

## Resumo

No romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector, publicado originalmente em 1969, os personagens principais, Loreley e Ulisses, buscam o próprio amadurecimento psicológico para que seja possível construir entre eles uma relação afetivo-sexual profunda e duradoura. Dessa forma, é notável, em meio ao processo de desenvolvimento psicológico buscado pelos protagonistas do romance, o estabelecimento de um *heteroerotismo* entre eles, ou seja, de um erotismo entre sujeitos que possuem distintas identidades de gênero, dentro da lógica binária de feminino-masculino que alicerça a matriz heterossexual em nossa sociedade. Esse *heteroerotismo* entre Loreley e Ulisses é consolidado, ao longo da narrativa, através de *performatividades de gênero*, que são, como teoriza Judith Butler (2003, 2016), reiterações discursivas que visam a assegurar sócio-históricoculturalmente a inteligibilidade da diferenciação sexual, em meio a um “ideal regulatório” que agencia a manutenção de certas relações de poder. Entretanto, não ocorrem apenas manutenções das performatividades de gênero da matriz heterossexual ao longo do romance de Lispector, mas também algumas subversões/transgressões/inversões em relação a elas, que podem ser identificadas, por exemplo, em paródias – intertextos com distanciamento crítico (HUTCHEON, 1989) – com configurações heteroeróticas presentes na narrativa. Assim sendo, esta Dissertação objetiva analisar e refletir sobre como o heteroerotismo entre Loreley e Ulisses é estabelecido, ao longo de instâncias textuais e intertextuais (parodísticas), ora agenciando as performatividades de gênero da matriz heterossexual, ora subvertendo-as. Para embasar a análise proposta neste trabalho, conto principalmente com formulações teóricas de Linda Hutcheon (1989), Howard Bloch (1995), Elizabeth Grosz (2000), Judith Butler (2003, 2016), Zygmunt Bauman (2004), Simone de Beauvoir (2009), Kathryn Woodward (2012), Tomaz Tadeu da Silva (2012), Stuart Hall (2012), Georges Bataille (2014) e Michel Foucault (2012, 2013, 2015).

**Palavras-chave:** *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, heteroerotismo, matriz heterossexual, performatividades de gênero, paródia.

## Abstract

In the novel *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* by Clarice Lispector, originally published in 1969, the main characters, Loreley and Ulisses, seek their own psychological maturity, so that a deep and lasting affective-sexual relationship can be built between them. Thus, it is noticeable, in the process of psychological development sought by the protagonists of the novel, the establishment of a *heteroeroticism* between them, that is, of an eroticism between subjects that have different gender identities, within the binary logic of feminine-masculine that underlies the heterosexual matrix in our society. This *heteroeroticism* between Loreley and Ulisses is consolidated, throughout the narrative, through *gender performativities*, which are, as Judith Butler (2003, 2016) theorizes, discursive reiterations that aim to ensure the intelligibility of sexual differentiation socio-historically-culturally, amid a “regulatory ideal” that promotes the maintenance of certain power relations. However, there are not only maintenances of gender performativities of the heterosexual matrix throughout Lispector’s novel, but also some subversions/transgressions/inversions in relation to them, which can be identified, for example, in parodies – intertexts with critical distance (HUTCHEON, 1989) – with heteroerotic configurations present in the narrative. Thereby, this master’s thesis aims to analyze and reflect on how the heteroeroticism between Loreley and Ulisses is established, along textual and intertextual (parodistic) instances, either by leading to gender performativities of the heterosexual matrix, or by subverting them. In order to support the analysis proposed in this paper, I mainly resort to theoretical formulations by Linda Hutcheon (1989), Howard Bloch (1995), Elizabeth Grosz (2000), Judith Butler (2003, 2016), Zygmunt Bauman (2004), Simone de Beauvoir (2009), Kathryn Woodward (2012), Tomaz Tadeu da Silva (2012), Stuart Hall (2012), Georges Bataille (2014) and Michel Foucault (2012, 2013, 2015).

**Keywords:** *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, heteroeroticism, heterosexual matrix, gender performativities, parody.

## Sumário

Capítulo 1: Prelúdio dissertativo e considerações sobre o termo <i>heteroerotismo</i> e a(s) epistemologia(s) feminista(s) .....	12
Capítulo 2: Corpos heteroerotizados .....	26
2.1 Reflexões teórico-conceituais sobre as construções de identidade-alteridade e as performatividades de gênero da matriz heterossexual .....	26
2.2 As performatividades de gênero em <i>O livro dos prazeres</i> e o heteroerótico jogo de recusa e espera entre Loreley e Ulisses.....	30
Capítulo 3: Paródias heteroeróticas .....	47
3.1 Reflexões teórico-conceituais sobre intertextualidade, paródia e mito .....	47
3.2 Loreley, sereias e Ulisses: transitando entre as dicotomias heteroeróticas de sedutor-seduzida e de sedutora-seduzido .....	52
3.3 A odisseia interior de Lóri e a espera de Ulisses: invertendo o mito de Penélope e Odisseu.....	60
3.4 Subvertendo o mito de Adão e Eva .....	68
Capítulo 4: Síntese teórico-crítica sobre o heteroerotismo em <i>O livro dos prazeres</i> e considerações finalizantes .....	82
Referências artísticas .....	91
Referências teóricas e de críticas literárias.....	92



Frédéric Grieco. *O rio lactante*. 2014. Óleo sobre tela, 50 cm X 70 cm.

“Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

[...] Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo.

E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.” (LISPECTOR, 1998a, p. 78-79).



Frédéric Grieco. *As ondas*. 2016. Óleo sobre tela, 60 cm X 30 cm.

## Capítulo 1

### Prelúdio dissertativo e considerações sobre o termo *heteroerotismo* e a(s) epistemologia(s) feminista(s)

O romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector, renomada escritora brasileira de origem judaica, que nasceu na Ucrânia em 1920 e faleceu no Rio de Janeiro em 1977, foi publicado originalmente em 1969. Essa obra literária, que narra o desenvolvimento da relação afetivo-sexual estabelecida entre Loreley e Ulisses, a partir de um gradativo amadurecimento/desenvolvimento<sup>1</sup> psicológico dos protagonistas<sup>2</sup>, recapitula e reavalia, direta e/ou indiretamente, de acordo com Benedito Nunes (1995, p. 81), em *O drama da linguagem*, diversos motivos, situações e temas das obras anteriores da autora, por isso, esse texto de Lispector

---

<sup>1</sup> Ao longo desta Dissertação, emprego, por diversas vezes, a expressão *amadurecimento/desenvolvimento psicológico*. Não emprego a expressão “emancipação psicológica”, porque considero que ela possui uma carga semântica idealizadora sobre o sujeito (emancipado), no sentido de uma libertação e/ou autonomia plena do indivíduo em relação ao contexto sócio-histórico-cultural no e do qual ele faz parte, o que seria uma discreta inconsistência com a hermenêutica literária que proponho desenvolver neste trabalho. Afinal, endosso a ideia de que o sujeito apenas se constitui como tal a partir do contexto sócio-histórico-cultural que o circunscreve. O sujeito enquanto sujeito jamais é capaz de atingir uma emancipação plena/absoluta do ponto de vista subjetivo, existencial e psicológico que não seja, em alguma medida, influenciada intrínseca e indelevelmente pelo contexto sócio-histórico-cultural que o constitui como tal. Essa concepção sobre sujeito endossada neste trabalho possui um caráter nitidamente pós-estruturalista. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2005, p. 120), “o pós-estruturalismo [...] continua e, ao mesmo tempo, radicaliza a crítica do sujeito do humanismo e da filosofia da consciência feita pelo estruturalismo. Para o pós-estruturalismo, tal como para o estruturalismo, esse sujeito não passa de uma invenção cultural, social e histórica, não possuindo nenhuma propriedade essencial ou originária. O pós-estruturalismo, entretanto, radicaliza o caráter inventado do sujeito. No estruturalismo marxista de Althusser, o sujeito era um produto da ideologia, mas se podia, de alguma forma, vislumbrar a emergência de um outro sujeito, uma vez removidos os obstáculos, sobretudo a estrutura capitalista, que estavam na origem desse sujeito espúrio. Em troca, para o pós-estruturalismo – podemos tomar Foucault como exemplo – não existe sujeito a não ser como o simples e puro resultado de um processo de produção cultural e social.”

<sup>2</sup> Esse romance de Lispector (1998a) também possui os seguintes títulos: *A origem da primavera* ou *A morte necessária em pleno dia*. Como demonstro ao longo do desenvolvimento desta Dissertação, o título *O livro dos prazeres* do romance se justifica pelo nítido (hetero)erotismo que perpassa a narrativa do começo ao fim; além disso, o termo “prazeres” é empregado em um amplo sentido, dizendo respeito tanto a prazeres corporais e sexuais, quanto a prazeres afetivos, intelectuais e existenciais. Já os títulos *Uma aprendizagem*, *A origem da primavera* e *A morte necessária em pleno dia* se justificam, pelo menos parcialmente, pelas próprias aprendizagens que integram o amadurecimento interior de Loreley, que, em uma das passagens da narrativa reflete que “de algum modo já aprendera que cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. E que a ela cabia sofrer o dia ou ter prazer nele. Ela queria o prazer do extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário” (LISPECTOR, 1998a, p. 122). O trecho mencionado indica que uma das aprendizagens da protagonista diz respeito à renovação que cada novo dia nos possibilita, de tal forma que Loreley considera ser necessário morrer simbolicamente dia após dia, visando uma renovação, um renascer, psicológico-existencial. Assim sendo, como a minha hermenêutica sugere, todos os quatro títulos do romance de Lispector convergem com as temáticas de amadurecimento psicológico, erotismo e prazer. De modo geral, ao longo deste trabalho, refiro a essa obra de Lispector ora como *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, ora somente como *Uma aprendizagem*, ora apenas como *O livro dos prazeres*. Faço essa alternância principalmente para evitar excessivas repetições de um mesmo título do romance ao longo desta Dissertação.

[...] pode ser considerado um *romance de romances*, mais particularmente relacionado com *A paixão segundo G.H.*<sup>3</sup>, sobre Lori: introspecção abismal, sensibilidade para o nada, envolvimento pelo silêncio, sedução do indizível e do ser impessoal, conceituações de Deus como pura identidade e totalidade cósmica. Mas enquanto *A paixão* foi uma desaprendizagem das coisas humanas, *O livro dos prazeres* é, sem abstrair as verdades trágicas daquela experiência, uma recuperação corajosa do sentido da existência individual.

As aprendizagens introspectivas e intersubjetivas de Loreley e Ulisses constituem o epicentro do enredo de *O livro dos prazeres*. As aprendizagens introspectivas são aquelas realizadas nos itinerários psicológicos de cada um dos protagonistas, especialmente Loreley, personagem mais focalizada pela narrativa. Já as aprendizagens intersubjetivas são estabelecidas diversas vezes por diálogos profundos entre Lóri<sup>4</sup> e Ulisses. Dessa maneira, as aprendizagens dos e entre os personagens ocorrem em instâncias monológicas e dialogais, como destaca Benedito Nunes:

A narrativa oscila entre *unidades monológicas* e *unidades dialogais*. Aquelas são mais numerosas no começo; estas, mais freqüentes à medida que o romance se desenvolve, predominam no final. E o fecho da obra é um diálogo: conversação plena e não distorcida entre dois *eu* que se revezam um para o outro na posição pessoal do *tu*. A passagem do monólogo ao diálogo, da monologação interior que fecha a consciência à dialogação intersubjetiva, em que ela se abre a outra consciência, é o movimento tentado pela romancista de *Uma aprendizagem*, contrariando um aspecto comum de suas obras anteriores, e procurando vencer, por esse meio, a carência estrutural e intrínseca que lhes impunha, com o monocentrismo da narrativa, a posição absorvente da protagonista, sempre ocupando uma situação conflitual fechada. (NUNES, 1995, p.79).

O romance de Lispector começa em pleno fluxo de consciência<sup>5</sup>. As primeiras páginas do livro são marcadas por uma continuidade e caoticidade psicológica, incorporada à estética do texto de tal forma que ele se inicia com uma vírgula e não com uma palavra. Vale ressaltar que tal fluidez psicológica não cessa ao longo da narrativa, mas constitui a própria obra. Das

<sup>3</sup> O romance *A paixão segundo G.H.* (LISPECTOR, 1998b), publicado originalmente em 1964, gira em torno de diversas e profundas reflexões existenciais, em monólogo interior, da personagem G.H., desencadeadas principalmente a partir do momento em que ela assassina uma barata no apartamento em que mora.

<sup>4</sup> Lóri é um apelido da personagem Loreley em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

<sup>5</sup> Segundo David Lodge (2011, p. 53), existem duas técnicas literárias principais que podem ser usadas para representar a consciência de uma personagem na prosa ficcional: o monólogo interior e o fluxo de consciência. No monólogo interior, “o sujeito gramatical do discurso é um ‘eu’ e o leitor ‘escuta’ o personagem verbalizar seus pensamentos à medida que lhe ocorrem. [...] [Já] a técnica [do fluxo de consciência] nos apresenta os pensamentos como discurso indireto (na terceira pessoa), mas atém-se a um vocabulário típico do personagem e [frequentemente] dispensa algumas convenções escritas necessárias numa narrativa mais formal, como ‘ela pensou’, ‘ela imaginou’, ‘ela se perguntou’ etc. Assim cria-se a ilusão de acesso íntimo à mente do personagem, sem que se abdique da participação autoral no discurso” (LODGE, 2011, p. 53). Apesar de David Lodge (2011, p. 53) apontar essa distinção entre *monólogo interior* e *fluxo de consciência*, relativizo essa diferenciação em alguns momentos desta Dissertação, ao endossar a divisão do crítico literário Benedito Nunes (1995, p. 79) sobre *Uma aprendizagem* em instâncias monológicas e dialogais. De qualquer maneira, considero que esse romance de Lispector é mais marcado pela técnica de *fluxo de consciência* do que de *monólogo interior* propriamente dito.

primeiras às últimas linhas, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é um romance sobre o amadurecimento psicológico dos personagens principais, especialmente Lóri, e, por isso, constitui-se como uma representação de uma *aprendizagem* – processual, aberta e em constante andamento – e não de um *aprendizado* – pleno, fechado e absoluto. Por isso, essa narrativa de Lispector não é finalizada por um ponto-final, mas sim por dois-pontos, em meados de um diálogo entre os protagonistas, demonstrando assim que as aprendizagens deles estarão sempre em aberto processo de desenvolvimento introspectivo e intersubjetivo.

No decorrer do amadurecimento psicológico dos protagonistas de *Uma aprendizagem*, são estabelecidos, desde o início da narrativa, profundos e eróticos laços afetivo-sexuais entre Lóri e Ulisses, marcados por diversas construções e marcações de identidade-alteridade sobre o feminino e o masculino. Por isso, considero que é fundamental para compreender mais substancialmente o cerne temático de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* levarmos em conta questões de gênero<sup>6</sup>, sexualidade, erotismo e identidade-alteridade que perpassam constitutivamente essa obra literária. Luciana Borges (1999, p. 15), na Dissertação *Aprendendo o eu: o universo feminino em Clarice Lispector*, também endossa a ideia aqui defendida de que a ficção clariceana apresenta uma confluência temática/reflexiva entre questões existenciais, de gênero e sexualidade na construção da narrativa e dos personagens, “cujos perfis são densos, delineados como seres em incansável travessia existencial”.

O relacionamento afetivo-sexual estabelecido entre Lóri e Ulisses é marcado profundamente por um *heteroerotismo*, ou seja, por um erotismo heterossexual, consolidado em meio à diferenciação sexual binária de masculino-feminino – diferenciação que é construída performativamente, como reflete a teórica feminista contemporânea Judith Butler (2003, 2016). O relacionamento heteroerótico estabelecido entre os protagonistas de *O livro dos prazeres* parece, por diversas vezes e pelo menos parcialmente, agenciar concepções de mundo sexistas, patriarcalistas e misóginas, como demonstra a seguinte fala de Lóri a Ulisses:

– Eu sempre tive que lutar contra a minha tendência a ser a serva de um homem, disse Lóri, tanto eu admirava o homem em contraste com a mulher. No homem eu sinto a coragem de se estar vivo. Enquanto eu, mulher, sou um pouco mais requintada e por isso mais fraca – você é primitivo e direto. (LISPECTOR, 1998a, p. 154).

---

<sup>6</sup> Emprego o termo *gênero*, nesta Dissertação, como uma metonímia de *gênero sexual* ou *identidade de gênero*. Algumas vezes emparelho os termos sexo/gênero (ou simplesmente emprego o termo “sexo”) em contextos que enfatizam o caráter cultural sobre a diferenciação sexual humana. Procedo dessa maneira para problematizar/relativizar o termo “sexo” como referente somente ao aspecto natural, biológico, fisiológico da diferenciação sexual, indicando, assim, que ele também é uma construção discursiva, situada sócio-histórico-culturalmente, e não só o “gênero”. Mais adiante neste trabalho, discorro mais profundamente sobre essas questões teórico-conceituais.

Observa-se, pois, nesse trecho do romance, uma naturalização da heterossexualidade ao perceber a atração afetivo-sexual entre o sexo/gênero feminino e masculino como compulsoriamente inevitável. Essa naturalização discursiva da heterossexualidade possui um caráter necessariamente heteronormativo, o que é um dos pilares da *matriz heterossexual* ou *matriz heterossexista*<sup>7</sup> na nossa sociedade e cultura (BUTLER, 2003, 2016). Além disso, Lóri se refere às identidades de gênero de forma a naturalizá-las: a personagem se refere a características dos homens e das mulheres que ela considera como *próprias* da masculinidade e da feminilidade, respectivamente. A naturalização essencializadora do feminino e do masculino na fala de Lóri (e que também é notável em falas de Ulisses ao longo da narrativa) configura uma concepção de mundo não só sexista, mas também patriarcalista/masculinista, que concebe o sexo feminino como naturalmente mais frágil do que o masculino e que existiria uma inclinação natural das mulheres a serem servas dos homens em meio a uma atração heteroerótica igualmente natural. Paralelamente à essencialização do feminino e do masculino, é perceptível na fala de Loreley uma reverberação da ideia misógina de que a natureza masculina é mais essencial e primordial do que a feminina, em outras palavras, é concebida uma natureza/essência masculina como superior àquela dita feminina, que seria apenas secundária. De acordo com reflexões de Simone de Beauvoir (2009)<sup>8</sup>, em *O segundo sexo*, nesse lugar-comum da misoginia, as mulheres são sempre vistas e percebidas em relação aos homens, sendo o masculino visto como o ponto neutro ou o ponto primeiro daquilo que é concebido como “sexo”, e sendo o feminino visto sempre como o *segundo sexo*, ou seja, a alteridade do “sexo” primordial, como um “outro” que só pode ser compreendido em relação ao masculino essencial.

Pelo fato do erotismo estabelecido entre Lóri e Ulisses ser quase sempre articulado, constitutivamente, pela matriz heterossexual, ora agenciando-a, ora subvertendo-a, defendo a ideia de que, em *O livro dos prazeres*, esse erotismo é, mais especificamente, um *heteroerotismo*. Vale ressaltar que o termo *heteroerotismo*, central no e para o desenvolvimento crítico desta Dissertação, em certa medida, se contrapõe ao conceito de *homoerotismo*, que designa o erotismo sexual e/ou afetivo entre indivíduos de uma mesma identidade de gênero. Em outras palavras, o termo heteroerotismo se refere especificamente a

---

<sup>7</sup> Na obra de Judith Butler (2003, 2016), autora fundamental para o embasamento teórico desta Dissertação, é empregada a expressão “matriz heterossexual” e não a expressão “matriz heterossexista”. Entretanto, creio que o emprego da expressão “matriz heterossexista” também seja pertinente para o viés crítico adotado neste trabalho, uma vez que ela alude mais nitidamente do que a expressão “matriz heterossexual” às noções de heteronormatividade e sexismo.

<sup>8</sup> Simone de Beauvoir, filósofa existencialista francesa, nasceu em 1908 e faleceu em 1986.

um erotismo estabelecido entre indivíduos de distintas identidades de gênero, dentro do binarismo sexual de feminino-masculino que marca profundamente o nosso contexto sócio-histórico-cultural. O emprego desse termo busca superar teórico-conceitualmente a metonímica equivalência entre *erotismo* e *heteroerotismo*. A equivocada metonímia conceitual mencionada revela por si só um agenciamento teórico-conceitual da matriz heterossexual, numa incorporação epistemológica acrítica dos pressupostos dessa matriz. Afinal, o emprego do termo erotismo para designar genericamente a relação erótica entre sujeitos de distintas identidades de gênero em contraposição ao termo homoerotismo para designar especificamente a relação erótica entre indivíduos de uma mesma identidade de gênero, naturaliza/normaliza a heteroafetividade/heterossexualidade e relega a homoafetividade/homossexualidade a um segundo plano, ou seja, a uma afetividade e a uma sexualidade secundárias e estranhas à heteronormatividade. O radical de origem grega “hetero” (diferente, diverso) antecedendo o termo *erotismo* efetua essa explicitação das relações entre o gênero feminino e masculino. É extremamente incipiente ainda, mesmo no meio acadêmico e dos estudos de gênero, o emprego do termo conceitual *heteroerotismo* para designar a relação erótica entre o feminino e o masculino. Por outro lado, é recorrente o emprego do termo *homoerotismo* nesses mesmos meios. O emprego do termo *erotismo* para designar as relações eróticas heterossexuais ao lado do termo *homoerotismo* para designar especificamente as relações eróticas homossexuais, põe, mesmo que involuntariamente, as relações eróticas heterossexuais em uma posição de primazia, de neutralidade e até mesmo de naturalidade sobre as relações eróticas homossexuais. O termo *heteroerotismo* é, pois, um contraponto teórico-conceitual ao termo *homoerotismo*, colocando-os em paridade epistemológica nos estudos críticos sobre gênero, sexualidade e erotismo.

Além disso, o recorrente emprego do termo *heteroerotismo* ao longo deste trabalho (e não o emprego do genérico termo *erotismo*) decorre do fato de que o conceito de *erotismo* não diz respeito apenas ao mero desejo sexual e afetivo entre os indivíduos. De acordo com Georges Bataille<sup>9</sup> (2014), o *erotismo* é a ânsia desejante por continuidade existencial em detrimento da consciência da descontinuidade existencial. Essa ânsia desejante pode se desenvolver por uma via sexual (erotismo dos corpos), afetiva (erotismo dos corações) e mística (erotismo sagrado). Nessa perspectiva de Bataille (2014), o conceito de erotismo abarca, necessariamente, o desejo de integração/continuidade existencial em relação ao Cosmos, ao “divino”, numa busca por uma comunhão mística, “sagrada”, e não só uma ânsia

---

<sup>9</sup> Georges Bataille foi um intelectual francês que nasceu em 1897 e que faleceu em 1962. A obra *O erotismo* foi publicada originalmente em 1957.

desejante afetiva ou sexual. Dessa maneira, o emprego do termo *heteroerotismo*, nesta crítica literária, se refere principalmente ao erotismo sexual e afetivo estabelecido entre o feminino e o masculino, no caso, entre Loreley e Ulisses.

Como já foi dito, o desenvolvimento/amadurecimento psicológico dos protagonistas de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é perpassado constitutivamente por um heteroerotismo estabelecido entre eles. É o desejo de estabelecer uma relação afetivo-sexual com Ulisses que faz com que Lóri, inicialmente, procurasse amadurecer subjetiva, psicossocial e existencialmente. Ulisses, de certa maneira, estaria disposto a ser um amante de Lóri apenas se ela amadurecesse o suficiente para que eles pudessem estabelecer um relacionamento que fosse duradouro, estável e profundo. Ulisses não desejava ter com Loreley, como diria Zygmunt Bauman<sup>10</sup> (2004), um mero *amor líquido*, ou seja, um relacionamento afetivo-sexual efêmero, fugaz, passageiro, trivial, superficial.

A obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é perpassada por várias intertextualidades que corroboram para a construção narrativa, especialmente do ponto de vista simbólico, do amadurecimento psicológico dos protagonistas, assim como do envolvimento/relacionamento heteroerótico estabelecido entre eles. Tais intertextualidades desenvolvidas ao longo dessa obra de Lispector são concebidas, nesta Dissertação, como paródias narrativas, partindo especialmente de considerações teórico-conceituais de Linda Hutcheon, formuladas em *Uma teoria da paródia* (1989)<sup>11</sup>, obra publicada originalmente em 1985. Por um lado, evidencio, nesta leitura sobre o romance de Lispector, um intertexto com o mito de Loreley, proveniente da literatura e do folclore alemão, trazendo reverberações do mito das sereias, e se encadeando, portanto, com o mito de Odisseu/Ulisses e de Penélope – mitos gregos da Antiguidade que foram canonizados pela epopeia *Odisséia* de Homero (2008) –, e, por outro lado, elucidado também um intertexto com o mito bíblico de Adão e Eva, que constitui a antropogonia judaico-cristã. Em síntese, todos esses intertextos parodísticos corroboram para a construção literária do próprio heteroerotismo que é estabelecido entre os protagonistas, afinal, observa-se, em todos esses textos parodiados, uma erotização da relação estabelecida entre uma figura masculina e uma figura feminina, a saber: os homens navegantes e Loreley, as sereias e Odisseu, Odisseu e Penélope, e Adão e Eva.

---

<sup>10</sup> Zygmunt Bauman, sociólogo e filósofo polonês, nasceu em 1925 e faleceu em 2017. Ele desenvolve a noção de *amor líquido* em uma obra homônima, publicada originalmente em 2003.

<sup>11</sup> Linda Hutcheon (1989) considera, em síntese, que a paródia é um intertexto com distanciamento crítico. No terceiro capítulo desta Dissertação, discorro detalhadamente sobre as considerações teórico-conceituais de Hutcheon (1989) sobre o gênero paródia.

Considerando o caráter paródico dessa narrativa de Lispector e o relacionamento afetivo-sexual estabelecido entre Lóri e Ulisses, que são ambos perpassados por um heteroerotismo, ao longo de uma busca dos personagens por um amadurecimento/desenvolvimento psicológico, postulo a hipótese desta Dissertação: o heteroerotismo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é construído a partir de manutenções e subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual, por meio de relações de identidade-alteridade sobre o binarismo de feminino-masculino e por meio de construções narrativas paródicas que possuem configurações heteroeróticas. Dessa hipótese, se seguem os seguintes objetivos: analisar e refletir como, em *O livro dos prazeres*, são construídas as relações de identidade-alteridade que estruturam performativamente a diferenciação binária dos gêneros sexuais em feminino e masculino, que é heteroerotizada ao longo da obra, assim como analisar e refletir como as paródias narrativas do romance corroboram para a construção e/ou ilustração simbólica tanto do heteroerotismo estabelecido entre os protagonistas quanto do amadurecimento/desenvolvimento psicológico dos mesmos.

Para a análise e o desenvolvimento da crítica literária proposta nesta Dissertação, conto com contribuições teóricas de estudos sobre gênero, sexualidade e/ou erotismo desenvolvidas por Howard Bloch (1995), Elizabeth Grosz (2000), Judith Butler (2003, 2016), Zygmunt Bauman (2004), Simone de Beauvoir (2009), Georges Bataille (2014) e Michel Foucault (2012, 2013, 2015). Apontamentos dos estudos culturais sobre identidade-alteridade, postulados por Tomaz Tadeu da Silva (2012), Stuart Hall (2012) e Kathryn Woodward (2012), também embasam este trabalho. Em relação às noções de intertextualidade e paródia, conto principalmente com apontamentos teórico-conceituais de Linda Hutcheon (1989). Quanto a considerações sobre relatos míticos, em destaque àqueles que são parodiados em *Uma aprendizagem*, conto especialmente com contribuições de François Brisson (1997), Denis Kohler (1997), André Dabezies (1997) e Mircea Eliade (2011). Por fim, este trabalho conta também com contribuições da fortuna crítica sobre a obra clariceana, desenvolvidas por por Benedito Nunes (1995), Luciana Borges (1999, 2001, 2009, 2013), Benjamin Moser (2011), Denise de Carvalho Dumith (2012) e Ronaldo Soares Farias (2015).

Além deste primeiro capítulo de caráter introdutório, este trabalho conta com mais três capítulos de desenvolvimento crítico-hermenêutico sobre a obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector.

O “Capítulo 2: Corpos heteroerotizados” é subdividido em dois tópicos, 2.1, “Reflexões teórico-conceituais sobre as construções de identidade-alteridade e as performatividades de gênero da matriz heterossexual”, e 2.2, “As performatividades de gênero

em *O livro dos prazeres* e o heteroerótico jogo de recusa e espera entre Loreley e Ulisses”. No segundo capítulo, analiso e reflito sobre como os protagonistas de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em meio à relação heteroerótica que é estabelecida entre eles, percebem o próprio corpo e o corpo do outro, através de relações de identidade-alteridade em torno da diferenciação sexual binária de feminino-masculino. Para isso, discorro sobre como, em nossa sociedade, os gêneros/sexos são inscritos, percebidos e assumidos nos e pelos sujeitos, através de discursos, ideologias, performatividades e/ou comportamentos dos e sobre os corpos. Nesse sentido, observando o nosso contexto sócio-histórico-cultural, nota-se a presença discursivo-ideológica de uma hegemônica matriz heterossexual, que estabelece rígidos paradigmas sexistas e heteronormativos (BUTLER, 2003, 2016).

O “Capítulo 3: Paródias heteroeróticas” é subdividido em quatro tópicos, 3.1, “Reflexões teórico-conceituais sobre intertextualidade, paródia e mito”, 3.2, “Loreley, sereias e Ulisses: transitando entre as dicotomias heteroeróticas de sedutor-seduzida e de sedutora-seduzido”, 3.3, “A odisseia interior de Lóri e a espera de Ulisses: invertendo o mito de Penélope e Odisseu”, e 3.4, “Subvertendo o mito de Adão e Eva”. Inicialmente, no terceiro capítulo, desenvolvo algumas considerações teórico-conceituais sobre intertextualidade, paródia e mito, contando principalmente com contribuições de Linda Hutcheon (1989) em *Uma teoria da paródia*. A partir dessas considerações, elucido analiticamente as principais paródias presentes no romance de Lispector, que estabelecem intertextos com o mito de Loreley, canonizado por uma balada do poeta alemão Heine (2012), com os mitos das sereias, de Ulisses e de Penélope, canonizados ambos pela *Odisséia* de Homero (2008), e com o mito bíblico de Adão e Eva (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002). Destaco, em todas essas personagens/narrativas míticas parodiadas, a presença de configurações heteroeróticas, provenientes de um estabelecimento recorrente de um erotismo entre uma figura feminina e uma figura masculina. Analisando as configurações heteroeróticas dos textos míticos parodiados, reflito sobre as manutenções e as subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

No “Capítulo 4: Síntese teórico-crítica sobre o heteroerotismo em *O livro dos prazeres*”, formulo uma síntese teórico-crítica sobre o heteroerotismo no romance de Lispector, refletindo de maneira geral sobre as manutenções e as subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual nessa narrativa, e fazendo algumas considerações finalizantes sobre a crítica literária desenvolvida nesta Dissertação.

Assim sendo, este trabalho se justifica por refletir sobre como, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, são representadas, encenadas e problematizadas literariamente

questões relativas aos gêneros feminino e masculino e às relações estabelecidas entre eles em uma cultura fortemente sexista, heteronormativa, masculinista e misógina como a nossa. Este trabalho se configura como uma crítica literária feminista que se contrapõe a perspectivas que naturalizam e/ou essencializam sobredeterminantemente a identidade de gênero do sujeito, por uma perspectiva biológica<sup>12</sup>, teológica e/ou ontológica que desconsidera profunda e/ou totalmente o papel decisivo do contexto sócio-histórico-cultural para a construção e a constituição identitária do sujeito. A perspectiva epistemológica feminista presente nesta crítica literária se configura, pois, como uma perspectiva *desnaturalizadora* sobre as noções de gênero e sexualidade, possuindo uma tendência pós-estruturalista, embasada, principalmente, em postulações da filósofa contemporânea feminista Judith Butler (2003, 2016).

Para finalizar este capítulo de caráter introdutório, creio ser necessário fazer algumas considerações gerais sobre a noção de epistemologia(s) feminista(s), afinal, nesta crítica literária sobre o romance *Uma aprendizagem*, subjaz e é articulada uma perspectiva epistemológica feminista.

Em primeiro lugar, a noção de feminismo deve ser vista de forma pluralizada, múltipla, como, na verdade, *feminismos*. Isso decorre, primeiramente, do fato de que o movimento social e epistemológico feminista foi/é marcado por várias vertentes e perspectivas, que podem ser condensadas em três “ondas” principais, situadas em diferentes contextos sócio-histórico-culturais. Ressalvo que, no entanto, essas três ondas do feminismo não possuem limitações históricas totalmente nítidas, sendo que elas não são profundamente divergentes e que existem ideias típicas da primeira e da segunda onda feministas que ainda são defendidas na contemporaneidade, mesmo que divergindo em relação a algumas das postulações teórico-críticas da terceira onda. Além disso, o esquema explicativo das três principais ondas do feminismo que exponho a seguir, não possui a pretensão de dar conta de toda a heterogeneidade e complexidade que marca os movimentos feministas, nos mais diversos contextos sócio-histórico-culturais. Entretanto, creio que esse quadro das três ondas do feminismo seja, mesmo assim, relevante para compreender, através de um sintético

---

<sup>12</sup> Sobre essencialismos em torno das identidades que os sujeitos possuem, Tomaz Tadeu da Silva (2012, p. 86) reflete que, “embora aparentemente baseadas em argumentos biológicos, as tentativas de fixação da identidade que apelam para a natureza [...] são [...] culturais. [...] As chamadas interpretações biológicas são, antes de serem biológicas, *interpretações*, isto é, elas não são mais do que a imposição de uma matriz de significação sobre uma matéria que, sem elas, não tem qualquer significado. Todos os essencialismos são, assim, culturais. Todos os essencialismos nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da identidade e da diferença”.

esboço, as principais articulações sociais e epistemológicas daquilo que chamamos genericamente de *feminismo*.

Como aponta Adriana Piscitelli (2009, p. 126), a primeira onda do feminismo, que ocorreu entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, caracterizou-se por uma importante mobilização no continente europeu, na América do Norte e em outros países, pela ideia de igualdade de direitos à cidadania entre os sexos, em relação ao direito ao voto e à educação formal feminina, por exemplo. Entre as décadas de 1920 e 1930, as feministas dessa primeira onda conseguiram, em vários países, romper com algumas das expressões mais agudas da desigualdade entre homens e mulheres, principalmente do ponto de vista jurídico.

Por volta do início da segunda metade do século XX, articulou-se uma segunda onda do feminismo, que foi muito influenciada epistemologicamente pela obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir<sup>13</sup>, especialmente a partir da década de 1960 (PISTICELLI, 2009, p. 133). A ideia central dessa obra de Beauvoir (2009), endossada por essa segunda onda do feminismo, é a de que as opressões masculinistas/patriarcalistas e a subordinação feminina apresentaram variações dependendo de cada contexto sócio-histórico-cultural, entretanto, elas seriam, independentemente disso, universais (PISTICELLI, 2009, p. 133). Enquanto que, na primeira onda do feminismo, existia uma busca por garantir direitos jurídicos, institucionalizados, de forma igualitária às mulheres em relação àqueles direitos já possuídos pelos homens, na segunda onda feminista, ocorreu não apenas uma busca em garantir o exercício desses direitos institucionalizados, mas também uma busca em adquirir mais dignidade/igualdade no âmbito doméstico, cotidiano, cultural e não-institucionalizado.

No quesito epistemológico, não só o conceito de patriarcalismo, como forma de dominação masculinista, foi importante para o feminismo de segunda onda, mas também o sistema conceitual binário de sexo e gênero, no qual o primeiro diria respeito ao aspecto biológico/fisiológico da diferenciação sexual humana, enquanto que o segundo seria o aspecto de construção sócio-histórico-cultural em torno dessa diferenciação sexual natural<sup>14</sup>. Apesar desse sistema conceitual não ter sido elaborado explícita e diretamente por Simone de Beauvoir, na obra *O segundo sexo*, é possível identificar no binarismo de sexo-gênero uma forte influência beauvoiriana. Donna Haraway (2004, p. 211), no artigo “*Gênero*” para um

---

<sup>13</sup> A obra *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir, publicada originalmente em 1949, no final da primeira onda feminista, foi muito influente e importante para o desenvolvimento epistemológico da segunda onda do feminismo.

<sup>14</sup> Donna Haraway (2004, p. 216) aponta o psicanalista Robert Stoller como um dos pioneiros no emprego do termo *identidade de gênero*, em teorizações sobre o sistema de sexo-gênero, no Congresso Internacional de Psicanálise, em Estocolmo, em 1963.

*dicionário marxista: a política sexual de uma palavra*, publicado originalmente em 1991, destaca que,

[...] apesar de importantes diferenças, todos os significados modernos de gênero se enraízam na observação de Simone de Beauvoir de que “não se nasce mulher” e nas condições sociais do pós-guerra que possibilitaram a construção das mulheres como um coletivo histórico, sujeito-em-processo.

A partir de 1975, com a publicação do ensaio *O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo*, da antropóloga estadunidense Gayle Rubin (1993), o sistema conceitual binário de sexo-gênero ganhou uma profundidade e uma difusão epistemológica feminista maior. Essa antropóloga reflete que, no nosso contexto sócio-histórico-cultural sexista, é estabelecida/normativizada/idealizada não só uma expectativa de que o gênero se coadune harmônica e linearmente com o sexo, mas que o desejo sexual seja orientado, necessariamente, para o sexo oposto, agenciando assim uma heteronormatividade, como é possível observar no seguinte excerto do ensaio dessa autora:

Gênero é uma divisão dos sexos socialmente imposta. É um produto das relações sociais de sexualidade. Os sistemas de parentesco repousam sobre o casamento [heterossexual]. Portanto eles transformam machos e fêmeas em “homens” e “mulheres”, cada qual uma metade incompleta que só pode encontrar a completude quando unida à outra. Homens e mulheres são de fato diferentes. [...] No entanto, a ideia de que homens e mulheres são duas categorias mutuamente exclusivas deve advir de outra coisa que uma inexistente oposição “natural”. Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero exclusiva é a supressão de similaridades naturais. Ela requer repressão: nos homens, da versão local das características “femininas”, quaisquer que sejam elas; nas mulheres, da definição local das características “masculinas”. A divisão dos sexos tem por efeito reprimir alguns dos traços de personalidade de virtualmente todo mundo, homens e mulheres.[...] [Assim sendo, o] gênero não é apenas uma identificação com o sexo; ele também supõe que o desejo sexual seja direcionado ao outro sexo [como uma heterossexualidade obrigatória]. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana e, como corolário, a opressão dos homossexuais é, portanto, um produto do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres. (RUBIN, 1993, p. 11-12).

A partir da década de 1980, começou a se estabelecer uma terceira onda do feminismo, que criticava especialmente alguns pressupostos epistemológicos da segunda onda. Enquanto que a segunda onda do feminismo defendia uma ideia de homogeneidade da identidade feminina, sobretudo em relação às universalizadas opressões masculinistas/patriarcalistas, a terceira onda feminista criticava exatamente essa ideia de homogeneidade. O contemporâneo feminismo de terceira onda acusa que, por trás dessa pressuposta homogeneidade identitária das mulheres que foi defendida pelo feminismo antecessor, subjaz um privilégio representativo de mulheres brancas e de classe média. A contestação da homogeneidade

identitária feminina, a partir da década de 1980, foi feita principalmente por feministas negras estadunidenses e por feministas de “países subdesenvolvidos”, que destacavam/advertiam que, por trás das opressões sexistas, podem existir, simultaneamente, opressões racistas, classistas, lesbofóbicas entre outras, e, dessa forma, tanto as identidades das mulheres, quanto as opressões masculinistas, devem ser percebidas *interseccionalmente* com outras identidades que um indivíduo pode assumir/possuir e com outras opressões que esse mesmo sujeito pode vivenciar (RODRIGUES, 2013; PISCITELLI, 2009, p. 139; HARAWAY, 2004, p. 243-244; CRENSHAW, 2002). Segundo a feminista contemporânea Kimberlé Crenshaw (2002, p. 173),

[...] assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. Tais elementos diferenciais podem criar problemas e vulnerabilidades exclusivos de subgrupos específicos de mulheres, ou que afetem desproporcionalmente apenas algumas mulheres. Do mesmo modo que as vulnerabilidades especificamente ligadas a gênero não podem mais ser usadas como justificativa para negar a proteção dos direitos humanos das mulheres em geral, não se pode também permitir que as “diferenças entre mulheres” marginalizem alguns problemas de direitos humanos das mulheres, nem que lhes sejam negados cuidado e preocupação iguais sob o regime predominante dos direitos humanos.

A partir desse destaque sobre “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a misoginia, o patriarcalismo e o sexismo, feministas da terceira onda, tal como Crenshaw (2002), estabelecem o conceito de *interseccionalidade*. Esse conceito visa principalmente destacar e refletir sobre como diferentes formas de discriminações/subordinações/opressões podem ser vivenciadas por um mesmo sujeito, situado sócio-histórico-culturalmente. Em síntese, para Crenshaw (2002, p. 177),

[...] a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. [...] Tais sistemas [de opressão], frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. [...] [Nos] contextos em que os danos interseccionais ocorrem – as desvantagens interagem com vulnerabilidades preexistentes, produzindo uma dimensão diferente do desempoderamento.

Além dessa crítica à homogeneidade identitária feminina, através, por exemplo, da noção de *interseccionalidade*, a terceira onda do feminismo problematizou/relativizou o sistema conceitual binário de sexo-gênero (BORGES, 2009; GROSZ, 2000)<sup>15</sup>. Segundo a filósofa feminista contemporânea Judith Butler (2003, p. 157),

[...] embora a radical distinção entre sexo e gênero tenha sido crucial à versão beauvoiriana do feminismo, ela tem sido criticada, mais recentemente, por degradar o natural como aquilo que existe “antes” da inteligibilidade, como aquilo que precisa da marca do social, quando não da sua ferida, para significar, para ser conhecido, para adquirir valor. Essa forma de ver a questão deixa de compreender não apenas que a natureza tem uma história (e não meramente uma história social) mas, também, que o sexo está posicionado de forma ambígua em relação àquele conceito e à sua história. (BUTLER, 2003, p. 157).

Para a terceira onda do feminismo, como ressalta Butler (2003, 2016), a distinção entre sexo e gênero, na qual subjaz a diferenciação, respectivamente, entre natureza e cultura, deve ser problematizada/relativizada, uma vez que a própria noção de “natureza” tem uma historicidade, pois ela só se realiza pelo e no discurso, que, como tal, sempre está situado em um determinado contexto sócio-histórico-cultural, marcado, portanto, por certas ideologias. Não existe, pois, um conceito de “natureza” que seja neutro e que não seja, intrinsecamente, cultural.

Assim sendo, a epistemologia feminista contemporânea não só critica a ilusão epistêmica da neutralidade do conceito de sexo (natural/biológico), mas também critica a própria noção equivocada de “neutralidade” no âmbito discursivo, que jamais é plenamente “neutro”. De acordo com Guacira Lopes Louro (1997, p. 154),

[...] uma das contribuições mais provocativas e férteis dos Estudos Feministas consiste, portanto, em reconhecer que os comportamentos, as crenças, as representações das/dos pesquisadoras/res feministas interferem nos resultados de suas pesquisas – da mesma forma que interferem as de *qualquer* pesquisador ou pesquisadora. Abandona-se uma pretensão de objetividade, que apenas esconderia ou invisibilizaria a parcialidade sempre insinuada nas análises. Ao invés disso, as características da investigadora (ou do investigador) passam a ser tomadas como “parte da evidência empírica”, elas fazem parte da análise, são consideradas relevantes e podem ajudar a ampliar a compreensão do problema.

---

<sup>15</sup> Luciana Borges (2009, p. 55-56) comenta que “a distinção entre sexo e gênero torna-se bastante fluida a partir do momento em que se questiona o dualismo entre corpo e mente e, por extensão, a associação entre corpo biológico e natureza, construção cultural. Nesse sentido, ao se rasurar o binômio natureza/cultura, não se poderia conceber o corpo como algo ‘fora’ da cultura, e nem sexo como algo exclusivamente biológico. Esta argumentação é desenvolvida por um número considerável de feministas [contemporâneas]. A idéia de que o gênero é o corpo sobre o qual teria agido a cultura transforma este último em um dado pré-discursivo, hipótese inconcebível, já que o corpo também está sujeito às estratégias de construção cultural”.

A partir das considerações feitas sobre epistemologia(s) feminista(s), especialmente em crítica à ilusão epistemológica de neutralidade/objetividade, reitero o caráter assumidamente engajado do ponto de vista político que esta Dissertação possui. Analiso, pois, por um viés feminista de terceira onda, como os gêneros/sexos são representados literariamente na obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em meio à relação heteroerótica estabelecida entre Loreley e Ulisses.

## **Capítulo 2**

### **Corpos heteroerotizados**

Neste capítulo, analiso e reflito sobre como os protagonistas de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em meio à relação heteroerótica que é estabelecida entre eles, percebem o próprio corpo e o corpo do outro, através de relações de identidade-alteridade em torno da diferenciação sexual binária de feminino-masculino. Para isso, discorro sobre como, em nossa sociedade, os gêneros/sexos são inscritos, percebidos e assumidos nos e pelos sujeitos, através de discursos, ideologias, performatividades e/ou comportamentos dos e sobre os corpos. Nesse sentido, observando o nosso contexto sócio-histórico-cultural, nota-se a presença discursivo-ideológica de uma hegemônica matriz heterossexual, que estabelece rígidos paradigmas sexistas e heteronormativos (BUTLER, 2003, 2016).

#### **2.1 Reflexões teórico-conceituais sobre as construções de identidade-alteridade e as performatividades de gênero da matriz heterossexual**

No romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, algumas das principais marcações identitárias feitas pelos e sobre os protagonistas, Loreley e Ulisses, dizem respeito (1) ao gênero/sexo com o qual cada um deles, performativamente, se identifica, e (2) à matriz heterossexual que engendra e é engendrada pela relação heteroerótica estabelecida entre eles. A percepção do gênero/sexo e da sexualidade como marcações identitárias fundamentais sobre os sujeitos, tal como ocorre no romance de Lispector, trata-se de um reflexo representativo do nosso contexto sócio-histórico-cultural. A grande importância dessa (de)marcação identitária é decorrente do profundo sexismo que estrutura, historicamente, a sociedade em que vivemos. Por trás desse sexismo, subjaz, intrinsecamente, uma visão de mundo masculinista, que objetiva impor papéis, comportamentos e identidades nitidamente diferenciadas, sobredeterminando e inferiorizando o feminino em relação ao masculino.

Essa perspectiva sexista/sobredeterminante da diferenciação sexual se constitui através do estabelecimento de uma naturalização do binarismo de feminino-masculino, e, numa perspectiva mais ampla, de uma naturalização das relações entre identidade e alteridade. Trata-se de uma construção discursivo-cultural que tenta dissimular a própria historicidade ideológica que lhe é intrínseca, autodeclarando-se como “neutra”, natural ou meramente descritiva.

Ao refletirmos mais profundamente sobre as noções de identidade e alteridade, é notável a indissociabilidade que essas noções possuem entre si, conforme apontam teóricos dos estudos culturais, tais como Kathryn Woodward (2012), Tomaz Tadeu da Silva (2012) e Stuart Hall (2012). Segundo Woodward (2012, p. 9-14), a identidade é inevitavelmente relacional, e a existência dela depende sempre de uma outra identidade que ela não é, que a diferencie fundamentalmente, por isso, a identidade é, intrinsecamente, marcada pela diferença, constituída e construída no âmbito social e simbólico. Essa autora dos estudos culturais ainda aponta que

[...] a identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – simbólica e social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de *sistemas classificatórios*. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles [...]; eu/outro. (WOODWARD, 2012, p. 40).

Dessa forma, o sistema classificatório sexista, por exemplo, só pode ser sustentado a partir de uma rígida e estanque classificação do que seja próprio do feminino e do masculino. E, no fundo, esse sistema classificatório sexista é um *modus operandi* de um sistema sócio-histórico-cultural patriarcalista/masculinista. Vale ressaltar que, como Simone de Beauvoir destaca, no sistema classificatório patriarcalista/masculinista, as mulheres e o feminino são definidos e estabelecidos a partir daquilo que é concebido como masculino, próprio dos homens, ou seja, “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 17). Assim sendo, num contexto sócio-histórico-cultural sexista e misógino como o nosso, as mulheres e o feminino são estabelecidos como o segundo sexo, sempre em secundariedade em relação aos homens, ao “sexo” masculino, tal como reflete Simone de Beauvoir (2009), na obra *O segundo sexo*.

Entretanto, apesar dos discursos masculinistas construírem posições-de-sujeito para as mulheres tomando aos homens como ponto de referência (WOODWARD, 2012, p. 10), nunca as construções masculinistas, no âmbito cultural e simbólico, são absoluta e univocamente estabelecidas. Teóricos dos estudos culturais (WOODWARD, 2012; SILVA, 2012; HALL, 2012), apoiados no conceito de *différance* de Jacques Derrida (1999)<sup>16</sup>, refletem que a

<sup>16</sup> Segundo o filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida (1999, p. 29), na obra *Gramatologia*, publicada originalmente em 1967, a *différance*, que poderia ser traduzida para o português como *diferência*, é um conceito econômico que designa “a produção [semântica] do diferir, no duplo sentido desta palavra”. Sobre esse conceito do filósofo franco-magrebino, Kathryn Woodward (2012, p. 54) comenta que “o significado é produzido por meio de um processo de diferimento ou adiamento, o qual Derrida chama de *différance*. O que parece

significação social e simbólica de uma identidade, assim como quaisquer outros significados/significações que existem e podem vir a existir, jamais é absolutamente estanque e completa, estando sempre sujeita a deslizamentos e diferimentos semânticos. Dessa maneira, por mais que os discursos sexistas, masculinistas e misóginos tentem fixar/sobredeterminar/estancar totalmente aquilo que é concebido/atribuído ao feminino, inferiorizando-o em relação ao masculino, não é possível fazê-lo plenamente. A identidade masculina, o significado daquilo que é concebido como sendo “homem”, não pode ser compreendida independentemente da “alteridade feminina”. Em outras palavras, a identidade masculina não pode, de modo algum, ser compreendida de uma maneira não-correlativa, não-relacional, por mais que muitos discursos masculinistas se esforcem para conceber e impor discursivamente o contrário. A identidade é sempre relacional, não podendo, pois, ser compreendida “em si mesma”, essencialmente. Ela é, no fundo, indissociável à própria noção de alteridade (SILVA, 2012, p. 75)<sup>17</sup>.

Conforme reflete Stuart Hall (2012, p. 106), a identidade está, inevitavelmente, sujeita ao “jogo” da *différance*, numa suturação entre mesmidade e diferença<sup>18</sup>, e, por isso, não pode ser compreendida independentemente da própria alteridade:

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho

---

determinado é, pois, na verdade, fluido e inseguro, sem nenhum ponto de fechamento. O trabalho de Derrida sugere uma alternativa ao fechamento e à rigidez das oposições binárias. Em vez de fixidez, o que existe é contingência. O significado está sujeito ao deslizamento”. Tomaz Tadeu da Silva (2012, p. 79-80) aponta que, para Jacques Derrida, “a plena presença (da “coisa”, do conceito) no signo é indefinidamente adiada. É também a impossibilidade dessa presença que obriga o signo a depender de um processo de diferenciação, de diferença [...]. Derrida acrescenta a isso, entretanto, a ideia de traço: o signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, precisamente da diferença. Isso significa que nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade. [...] Em suma, o signo é caracterizado pelo diferimento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativamente a outros signos), duas características que Derrida sintetiza no conceito de *différance*. [...] [Por isso], a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem”.

<sup>17</sup> “Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis.” (SILVA, 2012, p. 75).

<sup>18</sup> Stuart Hall emprega “o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’. [...] Se uma suturação eficaz do sujeito a uma posição-de-sujeito exige não apenas que o sujeito seja ‘convocado’, mas que o sujeito invista naquela posição, então a suturação tem que ser pensada como uma *articulação* e não como um processo unilateral” (2012, p. 112). Vale ressaltar que Hall (2012, p. 103-104) concebe a identidade como um conceito que deve ser operado “sob rasura”, ou seja, que não pode ser pensado no sentido que possuía inicialmente (como a designação da singularidade integral, originária, “essencial” e unívoca de um indivíduo ou de uma coletividade), tendo que ser, portanto, relativizado, aproveitado apenas parcialmente, ressignificado.

discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui.

De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2012, p. 76-77), além de serem interdependentes, identidade e alteridade são em grande medida o produto de atos de criação linguística, cultural e social, ou seja, elas não são meros fatos naturais ou essenciais aos sujeitos, “somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais”, sendo “apenas por meio de atos de fala que instituímos a identidade e a diferença como tais”. A produção linguística, cultural, simbólica e social das identidades se estabelece, como postula Judith Butler (2003), a partir de *performatividades*<sup>19</sup>, que são *citacionalidades*<sup>20</sup>, reiterações individuais de paradigmas, modelos, padrões construídos sócio-histórico-culturalmente, de tal forma que, por exemplo, a diferenciação sexual

[...] não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de forma alguma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas. Além disso, afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual. A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. Assim, o “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. [...] as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (BUTLER, 2003, p. 153-154).

Dessa maneira, o “sexo” do corpo, assim como a sexualidade e o erotismo que se estabelece entre esses “corpos sexuados”, não pode ser concebido como um mero e puro dado

<sup>19</sup>“A performatividade [...] é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o *status* de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade). Na teoria do ato da fala, um ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia.” (BUTLER, 2003, p. 167).

<sup>20</sup> Tomaz Tadeu da Silva (2012, p. 95) explica a *citacionalidade* como uma operação discursiva de recorte e colagem: “Recorte: retiro a expressão do contexto social mais amplo em que ela foi tantas vezes enunciada. Colagem: insiro-a no novo contexto, no contexto em que ela reaparece sob o disfarce de minha exclusiva opinião, como o resultado de minha exclusiva operação mental. Na verdade, estou apenas ‘citando’”.

da biologia e da natureza. Os discursos, construídos/constituídos sócio-histórico-culturalmente, são formativos<sup>21</sup> da nossa percepção deles. A própria noção de biologia, de fisiologia, de “natureza”, é impregnada intrinsecamente de construtos sociais, históricos e culturais que são próprios do fazer discursivo.

No decorrer deste trabalho, como já foi mencionado no primeiro capítulo, analiso como muitos desses construtos sociais, históricos e culturais que conferem uma inteligibilidade à diferenciação sexual, dentro dos paradigmas da matriz heterossexual, são retratados literariamente no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, ora agenciando-os, ora subvertendo-os.

## **2.2 As performatividades de gênero em *O livro dos prazeres* e o heteroerótico jogo de recusa e espera entre Loreley e Ulisses**

O relacionamento estabelecido entre os protagonistas de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* possui configurações profundamente heteroeróticas, já que ele é engendrado a partir de uma atração afetivo-sexual estabelecida e constituída pela diferenciação binária de masculino-feminino. Em algumas passagens da obra, as configurações heteroeróticas da relação estabelecida entre os protagonistas assumem, inclusive, ares heteronormativos, típicos da matriz heterossexual (BUTLER, 2003, 2016). A seguinte fala do personagem Ulisses dirigida a Loreley (1998a, p. 95) revela, por exemplo, uma visão profundamente naturalizadora da heterossexualidade:

- Eu, por motivos ignorados, desde rapazola tinha um dom: o de acordar alguma coisa nas mulheres. Com você esse dom de atrair os homens não lhe causa nenhuma impressão? [...] Não precisa responder, sorriu ele. Assim como o seu dom de atração age em mim... Você sabe, disse com simplicidade, que nós dois somos atraentes como homem e mulher. (LISPECTOR, 1998a, p. 95).

Não somente nos diálogos (em discurso direto) de Loreley e Ulisses, é notável uma heteroerotização dos corpos deles, assim como da relação estabelecida entre eles, mas também em fluxos de consciência dos personagens (em discurso indireto livre), é possível observar isso, como exemplifica o seguinte excerto de *O livro dos prazeres*:

---

<sup>21</sup> Vale destacar que, de acordo com Judith Butler (2003, p. 164), “afirmar que o discurso é formativo não significa afirmar que ele origina, causa ou exaustivamente compõe aquilo que ele admite; em vez disso, significa afirmar que não existe nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação adicional daquele corpo. Nesse sentido, a capacidade linguística para se referir a corpos sexuados não é negada, mas o próprio significado de ‘referencialidade’ é alterado. Em termos filosóficos, a afirmação constatativa é, sempre, em algum grau, performativa”.

Tudo estava tranquilo agora. E ao [...] se ter olhado antes ao espelho, achou-a tão de algum modo bonita, que tinha que dar esse aspecto de beleza a alguém. E esse alguém só podia ser Ulisses que sabia ver a beleza disfarçada e tão recôndita que um ser vulgar não poderia. Mas ele, a um olhar, podia. Ele era um homem, ela era uma mulher, e milagre mais extraordinário do que esse só se comparava à estrela cadente que atravessa quase imaginariamente o céu negro e deixa como rastro o vívido espanto de um Universo vivo. Era um homem e era uma mulher. (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

Assim sendo, a diferenciação sexual e o heteroerotismo estabelecido entre os protagonistas de *O livro dos prazeres* se constitui principalmente no âmbito discursivo-simbólico, não sendo, jamais, apenas uma simples e “pura” constatação/descrição dos corpos e dos desejos. Dessa maneira, é possível identificar, no romance de Lispector, o caráter intrinsecamente performativo que a diferenciação sexual e a sexualidade (heteroerótica) possuem – o que nos remete às postulações de Judith Butler (2003, 2016). Em outras palavras, as performatividades de gênero atuam profunda e intrinsecamente na materialização do *sexo* no *corpo* do sujeito, atualizando-se nas configurações discursivas do sujeito na medida em que elas dissimulam as convenções sócio-histórico-culturais das quais elas próprias são uma repetição, uma reiteração, uma citacionalidade (BUTLER, 2003, p. 166-167).

Dessa forma, as performatividades dos gêneros feminino e masculino de Loreley e Ulisses se configuram na medida em que esses personagens reiteram a própria feminilidade e masculinidade deles, e, a partir disso, estabelecem relações heteroeróticas entre eles, agenciando, pelo menos parcialmente, a matriz heterossexual que rege o “ideal regulatório” sobre os sexos/gêneros em nossa sociedade. É possível observar, no seguinte excerto do romance, como se articulam algumas dessas performatividades de gênero que tornam os “sexos” inteligíveis sócio-histórico-culturalmente:

[...] hoje queria vê-lo e, apesar de não tolerar o mudo desejo dele, sabia que na verdade era ela quem o provocava para tentar quebrar a paciência com que ele esperava; com a mesada que o pai mandava comprava vestidos caros sempre justos, era só isso que sabia fazer para atraí-lo [...] olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo mas enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo [...] bonita? não, mulher: Lóri então pintou cuidadosamente os lábios e os olhos, o que ela fazia, segundo uma colega, muito malfeito, passou perfume na testa e no nascimento dos seios – a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas: Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo, ela que tanto procurava aprender a vida – com o perfume, de algum modo intensificava o que quer que ela era e por isso não podia usar perfumes que a contradiziam: perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas

aprendendo, e, como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria. (LISPECTOR, 1998a, p.16-17).

Como indicia o trecho supracitado, Loreley tenta adequar/conformar o corpo dela a determinadas performatividades que foram construídas sócio-histórico-culturalmente como “próprias” do gênero feminino, por isso, “perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo”. Em relação a essas performatividades femininas, reproduzidas por Lóri, que são estabelecidas através de uma intensa e detalhista estetização corporal através de maquiagens, perfumes e vestidos, é pertinente apontar a existência de um discurso sexista que, frequentemente, no nosso contexto sócio-histórico-cultural fortemente misógino, associa o feminino à superficial cosmética. Como reflete Howard Bloch (1995, p. 17), na tradição cristã, por exemplo, que faz parte da constituição histórica e cultural da nossa sociedade, é delineada, recorrentemente, uma

estetização da feminilidade, ou seja, a associação da mulher com o cosmético, o superviniente, ou o decorativo, [...] [assim como uma] teologização da estética, ou a condenação em termos ontológicos não só da esfera da simulação ou das representações, de “tudo o que é emplastrado por cima” nas palavras de Tertuliano [um dos primeiros Padres da Igreja na Idade Média], mas também de praticamente tudo o que é prazeroso ligado à corporificação material [frequentemente associada ao feminino].

Por outro lado, através desse excerto de *Uma aprendizagem* (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17), evidencia-se a profunda “necessidade” que os corpos possuem para se conformarem ao sexo/gênero correspondente àquele que foi/é instituído pela sociedade na *materialização* da diferenciação sexual, a partir do bimorfismo da espécie *homo sapiens sapiens* – bimorfismo que sempre é percebido/estabelecido/concebido historicamente –, a fim de, como poderia dizer Michel Foucault<sup>22</sup> (2012, 2015), *disciplinar os corpos para o estabelecimento de relações de poder*<sup>23</sup> sexistas, ou, nas palavras de Butler (2003) inspiradas em Foucault, agenciar o “ideal regulatório” ou a “lei do sexo” da matriz heterossexual<sup>24</sup>. Dessa forma, é

<sup>22</sup> Michel Foucault foi um filósofo francês que nasceu em 1926 e faleceu em 1984.

<sup>23</sup> Cláudio Lúcio Mendes (2006, p. 171), no artigo *O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo*, comenta que, nas teorizações de Michel Foucault sobre o disciplinamento dos corpos, “a disciplina vem tornar o corpo mais eficiente e mais dócil, e vice-versa. Estipula o que pode fazer e o que não deve fazer. Com base em tecnologias disciplinares, constrói-se uma ‘anatomia política’ para melhor competência do corpo, diretamente ligada a maior enquadramento. Assim, desenvolvem-se formas para aperfeiçoar as forças corporais (pois as tornam mais econômicas) e igualmente para diminuí-las (naqueles momentos em que poderia desenvolver forças para transgredir a disciplina). Em outras palavras, com o poder disciplinar produz-se, sempre, algum tipo de exercício sobre o corpo”.

<sup>24</sup> “Se o ‘sexo’ é assumido da mesma forma que uma lei é citada, então a ‘lei do sexo’ é repetidamente fortalecida e idealizada como a lei apenas na medida em que ela é reiterada como a lei, produzida como a lei – o ideal anterior e não-aproximável – pelas próprias citações que ela diz comandar. [...] essa ‘lei’ pode apenas

preciso, por exemplo, que Lóri, a fim de reforçar no corpo dela a “feminilidade biológica”, recorra a determinadas performatividades do gênero/sexo feminino, como pintar “cuidadosamente os lábios e os olhos, o que ela fazia, segundo uma colega, muito malfeito”, passar “perfume [feminino] na testa e no nascimento dos seios”, e usar “um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, [...] [que] não era um mero tecido, [e] transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo”. E, como já foi dito, as performatividades do gênero/sexo feminino e masculino visam a constituir e a assegurar a manutenção da matriz heterossexual (BUTLER, 2003, p. 154) na qual se estrutura/engendra uma perspectiva masculinista, misógina, heteronormativa e sexista profundamente presente em nossa sociedade. Dessa forma, por trás do intenso heteroerotismo presente em grande parte de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, subjazem, recorrentemente, perspectivas sexistas dos protagonistas do romance, como indicia a seguinte reflexão introspectiva de Loreley:

[...] ela, que reconhecia com gratidão a superioridade geral dos homens que tinham cheiro de homens e não de perfume, e reconhecia com irritação que na verdade esses pensamentos que ela chamava de agudos ou sensatos já eram resultado de sua convivência mais estreita com Ulisses. (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Como esse trecho indicia, a protagonista de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* possui uma visão naturalizadora/essencializadora sobre os sexos na qual ela concebe uma “superioridade geral dos homens” em relação às mulheres no que diz respeito, até mesmo, ao “cheiro” característico deles. Além disso, a personagem concebe que os pensamentos “agudos ou sensatos [que ela tinha] [...] eram resultado de sua convivência mais estreita com Ulisses”, o que pode ser uma alusão à concepção misógina de que existe essencialmente uma superioridade racional dos homens em relação às mulheres, que seriam “naturalmente” mais voltadas à sensibilidade, ao sensorial, ao emocional.

O heteroerotismo estabelecido entre os protagonistas do romance de Lispector é marcado também por outras performatividades de gênero que engendram e são engendradas pela matriz heterossexual. Elucidarei mais algumas delas a seguir, não com o intuito de fazer

---

permanecer uma lei na medida em que ela impõe as citações e as aproximações diferenciadas chamadas ‘femininas’ e ‘masculinas’. A suposição de que a lei simbólica do sexo goza de uma ontologia separável, anterior e autônoma relativamente à sua assunção, é contrariada pela noção de que a citação da lei é precisamente o mecanismo de sua produção e articulação. O que é ‘forçado’ pelo simbólico, pois, é uma citação de sua lei, a qual reitera e consolida o estratagema de sua própria força. [...] O processo de sedimentação – ou daquilo que poderíamos chamar *materialização* – será uma espécie de citacionalidade, a aquisição do ser através da citação do poder, uma citação que estabelece uma cumplicidade originária com o poder na formação do ‘eu.’” (BUTLER, 2003, p. 169).

um quadro geral sobre as performatividades de gênero em *O livro dos prazeres*, o que seria, talvez, uma pretensão totalizadora sobre o romance – pretensão que esta crítica literária não possui de maneira alguma –, mas no sentido apenas de ilustrar melhor as configurações do sexismo que engendram e são engendradas por essas performatividades de gênero.

Quando Ulisses diz a Lóri que “eu não choro, se for preciso um dia eu grito” (LISPECTOR, 1998a, p. 47), ele parece retomar um lugar-comum do discurso masculinista de que “*homem não chora*”. Por trás desse discurso típico do senso comum, subjaz a ideia de que as mulheres são *naturalmente* mais propensas à sensibilidade e, portanto, também ao choro do que os homens. Esse discurso, associado a outros discursos e posturas que aludem à racionalidade/maturidade “superior” de Ulisses, autodeclarada por ele, em relação à protagonista feminina, pode ser considerado como um sintoma discursivo da ideologia de que os homens são “naturalmente” mais racionais do que as mulheres. Trata-se de um dos pilares não só do sexismo, mas também da misoginia, afinal, em um contexto sócio-histórico-cultural como o nosso que valoriza a razão, o *logos*, a associação naturalizadora da razão com o masculino e da sensibilidade com o feminino, inferioriza as mulheres perante os homens. Essa perspectiva misógina converge com um *falogocentrismo*, que é um profundo amálgama discursivo-simbólico-ideológico entre o falocentrismo/androcentrismo e uma supervalorização do racional (logocentrismo). O historiador Howard Bloch (1995, p. 17) aponta que, na construção cristã dos gêneros sexuais, existe “uma feminização da carne, ou seja, de acordo com a metáfora da mente e do corpo, a associação do homem com *mens* ou *ratio* e da mulher com o corporal”. Essa construção cristológica reverbera-se ou, pelo menos, converge com o *falogocentrismo* supracitado. Tal construção ideológica que aproxima mais o homem da racionalidade e a mulher da sensibilidade pode ser encontrada nas bases antropogônicas da tradição judaico-cristã, como reflete o mito bíblico de Adão e Eva que é, inclusive, retomado ressignificadamente em *Uma aprendizagem*, como analiso mais detidamente no tópico 3.4 desta Dissertação.

Na seguinte passagem da narrativa, também subjaz outros discursos misógino-sexistas, quando Ulisses, observando que Lóri tomava bebida alcoólica, diz a ela:

- Beba mais devagar senão vai depressa lhe subir à cabeça. E mesmo porque beber não é embebedar-se, é outra coisa. Mas meu lado de relíquia de ancestrais faz com que eu fique contente de ver uma mulher que não bebe. (LISPECTOR, 1998a, p. 94).

Nesse excerto, pode ser identificada a ideologia masculinista de que as mulheres possuem uma “natureza” mais frágil do que a masculina e que, portanto, não é apropriado a uma mulher beber tanto quanto um homem *pode* beber, por exemplo. A alusão a uma *ancestralidade* (leia-se também como *tradição cultural*) em que o consumo de álcool é mais apropriado aos homens do que às mulheres, e que mulheres que o consomem “demasiadamente” podem não ser bem-vistas e/ou atraentes ao olhar masculinista reverbera performatividades de gênero que agenciam/constroem/engendram uma visão de mundo misógino-sexista. Além disso, esse trecho de *Uma aprendizagem* indicia que o personagem Ulisses tem uma parcial consciência das idealizações sexistas sobre o feminino que ele próprio possui, ao dizer que *o lado dele de relíquia de ancestrais* fica “contente de ver uma mulher que não bebe”.

Mais outro exemplo do agenciamento de performatividades de gênero em meio ao heteroerotismo estabelecido entre os protagonistas de *O livro dos prazeres* pode ser constatado na seguinte passagem da narrativa, na qual Lóri e Ulisses estão diante de uma lareira: “Ele, o homem, se ocupava atiçando o fogo. Ela nem se lembrava de fazer o mesmo: não era o seu papel, pois tinha o seu homem para isso. Não sendo donzela, que o homem então cumprisse a sua missão” (LISPECTOR, 1998a, p. 106). Nesse excerto, é evidente a (de)marcação de papéis de gênero, naturalizando-os. Essa própria (de)marcação performativa do que é “próprio” ao feminino e ao masculino parece ser fundamental para o estabelecimento do heteroerotismo entre os personagens. A reiteração de performatividades de gênero dos protagonistas, no estabelecimento das relações e percepções de identidade-alteridade (feminina e masculina), está presente em vários momentos da narrativa, como no trecho mencionado neste parágrafo e em muitos outros que são citados e analisados neste trabalho. A relação heteroerótica estabelecida entre Lóri e Ulisses é, pois, dependente, pelo menos parcialmente, das citacionalidades performativas de gênero que Judith Butler (2003, 2016) aponta. A matriz heterossexual como um ideal regulatório que confere inteligibilidade à diferenciação sexual/sexista (BUTLER, 2003, 2016) é, em grande (mas não em absoluta) medida, basilar à relação heteroerótica estabelecida entre os protagonistas de *O livro dos prazeres*.

É possível observar também, ao longo de *Uma aprendizagem*, o estabelecimento de um jogo heteroerótico de recusa e espera entre Lóri e Ulisses, marcado pelo emparelhamento das atitudes de *recusa* e de *espera* por eles. Emprego aqui o termo “jogo” para designar *um movimento recorrente de certas atitudes consentidas no estabelecimento de relações entre os personagens*. Esse jogo de recusa e espera entre eles visa o proporcionamento do tempo

suficiente para que Ulisses e, principalmente, Loreley amadurecessem mais profundamente, e, ao mesmo tempo, esse jogo corrobora para o estabelecimento do heteroerotismo entre eles, assim como de algumas performatividades de gênero feminino e masculino.

Conforme aponta Ronaldo Soares Farias (2015, p. 72), essa espera que se estabelece entre os protagonistas, especialmente por parte de Ulisses, é a melhor maneira de fazer com que Lóri continue aprendendo sobre si própria, sobretudo porque ela se encontrava, na maior parte inicial do romance, num estágio de maturidade psicológica relativamente menos desenvolvido do que o de Ulisses.<sup>25</sup> Por isso, as atitudes dela são, nessa instância do romance, marcadas por recorrentes indecisões, incertezas e medos, uma vez que a identidade dela está desestabilizada e sendo reconstruída por ela mesma, a partir de influências de Ulisses. Ainda de acordo com Farias (2015, p. 17, p. 63), a identidade de Lóri é tensionada na medida em que ela busca reconstruí-la após se mudar de Campos, cidade do interior em que morava com a família, para o Rio de Janeiro, cidade metropolitana na qual conhece Ulisses e aonde pode desfrutar de uma liberdade comportamental e sexual que dificilmente poderia ter na cidade natal. Por isso, Loreley “tenta, ao longo da narrativa, (re)descobrir-se e sentir prazer sem culpar-se” (FARIAS, 2015, p. 17), especialmente numa perspectiva heteroerótica. O seguinte diálogo entre os protagonistas justifica a mudança de Lóri para o Rio de Janeiro:

- Por que você veio para o Rio? Não existem escolas primárias em Campos?  
 - É que eu não queria... não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família, lá tudo se sabe. (LISPECTOR, 1998a, p. 49-50).

Dessa forma, Lóri se muda para o Rio de Janeiro buscando se libertar de certas amarras socioculturais recorrentes na conservadora cidade de interior em que morava. Essas amarras socioculturais dizem respeito diretamente à perspectiva sexista da matriz heterossexual que concebe (opressivamente) que mulheres de “respeito” não devem ter relacionamentos sexuais livremente, mas apenas devem ter relações afetivo-sexuais “sérias”, especialmente dentro do matrimônio – o que é uma perspectiva opressivamente misógina, uma vez que tal discurso sexista só é realmente válido às mulheres, não aos homens, que, ao contrário delas, podem gozar de uma liberdade sexual maior sem “escandalizar” a hipócrita moralidade de nossa sociedade. Além disso, como indicia o trecho supracitado, em cidades interioranas relativamente pequenas como Campos, a vigilância disciplinar e, portanto, o próprio disciplinamento dos corpos (FOUCAULT, 2012), no caso em relação às

<sup>25</sup> No início de *Uma aprendizagem*, é dito: “Ele [Ulisses] esperaria por ela [Loreley], agora o sabia. Até que ela aprendesse.” (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

performatividades de gênero e ao “ideal regulatório” da matriz heterossexual (BUTLER, 2003), é mais contundente do que nas grandes cidades, ou seja, as conservadoras cidades pequenas podem ser consideradas, usando um termo caro às teorizações de Michel Foucault (2012), mais *panópticas*<sup>26</sup>, por isso, “lá tudo se sabe”.

Quanto à recusa presente no jogo heteroerótico entre Ulisses e Loreley, ela se coaduna e corrobora com a protelação dos protagonistas ao coito, sob o pretexto de esperarem que ambos estivessem mais preparados psicologicamente para estabelecerem entre eles uma relação afetivo-sexual possivelmente estável, duradoura e profunda. É pertinente observar que, na maioria das vezes, é Ulisses e não Loreley que recusa uma aproximação heteroerótica que pudesse culminar em sexo, antes que eles, especialmente Lóri, se considerassem mais amadurecidos/desenvolvidos psicologicamente. Quando Ulisses, por exemplo, no início do romance, fica no limiar da porta de entrada do apartamento de Lóri e é convidado por ela, “que estava de pé, em camisola curta e transparente” (LISPECTOR, 1998a, p. 34), a entrar no apartamento, e ele se recusa a fazê-lo, podemos conceber que essa recusa trata-se, sobretudo, de um incômodo dele em relação à inconformidade dela à expectativa masculinista de que as mulheres devem performar uma recusa perante as investidas heteroeróticas masculinas ou as fáceis oportunidades de intimidade sexual. Loreley, portanto, nessa passagem do romance, se distancia da expectativa masculinista da “recusa feminina” ao deliberadamente ter a iniciativa de uma investida heteroerótica em relação a Ulisses. De acordo com Luciana Borges (2009, p. 39),

[...] uma postura de avanço sexual por parte de uma mulher é tida, não raras vezes, ou como apropriação do modo masculino de sedução, ou como sintoma da desvalorização que a mulher atribui a si mesma ao se “oferecer” sexualmente ao desejo masculino, sem encenar a recusa que seria própria da sensualidade feminina.

Essa expectativa de Ulisses em relação à performatividade da recusa feminina se coaduna com uma perspectiva misógina,

---

<sup>26</sup> Em *Vigiar e punir* (1996), Michel Foucault denomina a incessante e onipresente vigilância disciplinar de Panoptismo, fazendo referência ao Panóptico de Bentham que é uma figura arquitetural penitenciária que visa a estabelecer uma constante vigilância comportamental e disciplinar sobre os detentos, organizando “unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. [...] Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. [...] Por isso Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo.” (FOUCAULT, 1996, p. 177-178).

[...] em uma lógica androcêntrica, que associa a atividade ao masculino e a passividade ao feminino, [e que] perpetua uma hierarquia que confina as mulheres, seu corpo e tudo aquilo que lhe diga respeito, a uma esfera de posse e descarte. (BORGES, 2009, p. 39).

Sobre essa perspectiva masculinista/misógina que idealiza/normativiza a recusa feminina como uma performatividade de mulheres “respeitáveis”, por estarem conformadas a um ideal regulatório sexista que relega as mulheres à passividade, Lívia Guimarães (2008, p. 42) reflete que

[...] mulheres fáceis são um item à parte. Em primeiro lugar, a sua facilidade refere-se predominantemente a sua disponibilidade sexual. Ela é uma mulher de fácil acesso, ou seja, usá-la sexualmente não custa muito esforço a um homem. [...] A mulher fácil é agradável: ela não impõe obstáculos, nem causa frustração. Mas, ao mesmo tempo, isso se reflete negativamente na avaliação do seu caráter: pelo fato mesmo de ser fácil, ela é, moralmente falando, na melhor das hipóteses, fraca e imatura e, na pior, uma mulher corrupta. No vocabulário moral aplicado a mulheres, fácil é um termo de desaprovação. À mercê dos homens, a mulher fácil é agradável, porém repreensível.

No seguinte diálogo entre os protagonistas de *O livro dos prazeres*, é possível reforçar a ideia de que Ulisses possuía uma expectativa masculinista/misógina em relação a uma performatividade feminina de recusa que deveria ser encenada por Lóri para que ela se tornasse mais “atraente” e/ou “respeitável” para ele:

- Escute, Lóri, você sabe muito bem como conheci você e quero de propósito lembrá-lo: você estava esperando um táxi e eu, depois de olhar muito para você, pois fisicamente você me agradava, simplesmente abordei você com um começo de conversa qualquer sobre a dificuldade de encontrar táxi àquela hora, ofereci-lhe levá-la no meu carro para onde você quisesse, no fim de cinco minutos de rodagem convidei você para um uísque e você sem nenhuma relutância aceitou. Com os seus amantes você foi abordada na rua?

Ela se ofendeu e respondeu dura e sincera:

- Claro que não. Eu não quero falar neles. Eles não tinham importância senão relativa e passageira. E não pergunto sequer se você agora mesmo não tem uma amante.

Ficaram calados. Ele talvez pensando com cautela que era a sua primeira cena de ciúmes. Ela feliz, pensando que essa era a sua primeira cena de ciúmes.

- Quantos amantes você teve? Perguntou abruptamente.

Ela fazendo um esforço sobre si mesma disse rápido:

- Cinco.

Ele engoliu a dor e mudou de assunto. (LISPECTOR, 1998a, p. 50-51).

Dessa forma, Loreley parece ter dificuldades, sobretudo inicialmente, para se adaptar profundamente a esse jogo heteroerótico de recusa e espera que Ulisses estabelece como uma proteção necessária para o amadurecimento/desenvolvimento psicológico de ambos, especialmente de Lóri, a fim de que eles pudessem estabelecer um relacionamento afetivo-

sexual duradouro, profundo e estável um com o outro. Esse “desencaixe” ou “inconformação” inicial de Lóri às “regras” do jogo heteroerótico “proposto” por Ulisses é evidente em vários momentos da narrativa, como nos trechos supracitados, nos quais Loreley aparenta ser uma “mulher fácil”, desinibida sexualmente, que não encena a *recusa feminina*, esperada como uma performatividade de gênero feminina desejável (e “respeitável moralmente”). Entretanto, a protagonista de *O livro dos prazeres*, a fim de adaptar-se, conformar-se, à expectativa masculinista de ser uma mulher que “não é fácil”, entra em uma posição psicológica conflitual em determinados momentos, incomodando-se e desidentificando-se com a postura de “mulher fácil” que outrora performava com desenvoltura. Um exemplo disso ocorre quando Loreley decide ir a um coquetel da Diretoria dos Cursos Primários, no Museu de Arte Moderna:

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.

Na hora de sair de casa, fraquejou: não estaria exigindo demais de si mesma? Não seria uma bravata ir sozinha? Toda pronta, com uma máscara de pintura no rosto – ah “persona”, como não te usar e ser! – sem coragem, sentou-se na poltrona de sua sala tão conhecida e seu coração pedia para não ir. Parecia prever que ia se machucar muito e ela não era masoquista. Enfim apagou o cigarro-da-coragem, levantou-se e foi. (LISPECTOR, 1998a, p. 84).

Como é perceptível no trecho supracitado, Lóri sente um incômodo para aderir a uma persona/performatividade de uma mulher sedutora e desinibida com a qual ela não se identificava mais, ou com a qual, pelo menos, não desejava mais se identificar e ser identificada. Entretanto, apesar da desidentificação em relação a essa persona/performatividade, a personagem continua tentando assumi-la, conflituosamente, no coquetel para onde vai:

E de repente ei-la diante de um salão descomunal de grande com muitas pessoas, talvez, mas pareciam poucas dentro do espaço enorme onde como um ritual se processava o coquetel.

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.

Falava sorrindo com um, falava sorrindo com outro. Mas como em todos os coquetéis, nesse era impossível a conversa e, quando ela percebia, estava de novo sozinha. Viu dois homens que tinham sido seus amantes, falaram-se palavras vãs. E viu com dor que não os desejava mais. Preferiria sofrer de amor do que sentir-se indiferente. Mas não estava indiferente: estava muito emocionada, há tanto tempo ela não via gente. Não sabia o que fazer: queria ir embora como quem soluça. Mas manteve a bravata e ficou mais tempo.

Até que sentiu que não suportava mais manter a cabeça de pé, apesar dos dois uísques que tomara. Mas como atravessar a enorme extensão até a porta? Sozinha, como uma fugida? Viu que chegara ao impasse de si mesma. Então, em meias palavras, confessou seu drama a uma das professoras, disse-lhe que não queria sair sozinha e a moça, entendendo, levou-a até a porta. (LISPECTOR, 1998a, p. 85).

O incômodo de Lóri em continuar assumindo a persona/performatividade de uma mulher sedutora e desinibida que outrora ela assumia é nítido. A personagem parece incorporar a negatividade que o discurso masculinista confere a essa performatividade de “mulher fácil”. E tal incômoda desidentificação de Lóri em relação a essa persona/performatividade é intensificada poucas linhas adiante no romance, quando a protagonista se encontra num táxi, voltando para casa após o coquetel:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma 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 ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhia. Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma “persona”. Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era. Se bem que podia acontecer uma coisa humilhante. Como agora no táxi acontecia com Lóri. É que, depois de anos de relativo sucesso com a máscara, de repente – ah menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer – de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E o rosto de máscara crestada chorava em silêncio para não morrer. Entrou em casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava bom, ela se olhou ao espelho enquanto lavava as mãos e viu a “persona” afivelada no seu rosto. 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, e com alívio estava de novo de alma nua. (LISPECTOR, 1998a, p. 86-87).

Portanto, a maquiagem e as vestimentas que Lóri utiliza para ir ao coquetel externalizam e materializam simbólica e performativamente a persona de mulher sedutora e desinibida que a personagem tenta “malogradamente” assumir naquele contexto. Lóri sentiu-

se incomodada com essa persona/performatividade, talvez porque ela, inconscientemente, não queria mais ser vista como uma “mulher fácil”, uma vez que essa performatividade não era atraente aos olhos de Ulisses. Muito provavelmente, para ela, era mais importante adequar-se, adaptar-se, conformar-se aos padrões masculinistas de Ulisses sobre as performatividades femininas desejáveis/respeitáveis/idealizadas do que manter uma certa liberdade sexual desenvolvida que até então ela possuía – liberdade sexual feminina malvista pela lógica androcêntrica de nossa sociedade e cultura. Nesse sentido, uma leitura possível sobre o romance de Lispector é a de que a *aprendizagem* principal de Lóri pode dizer respeito à adequação/adaptação/conformação às “regras masculinistas” do jogo heteroerótico de recusa e espera estabelecido com Ulisses<sup>27</sup>. Segundo Livia Guimarães (2008, p. 44),

[...] além de instrumentalizadas, e sob o peso de enormes imposições normativas, mulheres precisam fazer adaptações complexas para conseguirem assimilar os códigos que lhes são específicos, numa laboriosa aprendizagem. Em contraste, para os homens o processo é bem simples – eles fazem as regras, ou melhor, eles são a regra.

No conto *Ele me bebeu* de Clarice Lispector (1998c), que faz parte do livro *A via crucis do corpo* (1998d), publicado originalmente em 1974, de maneira similar a que ocorre com Loreley, em *O livro dos prazeres*, a personagem Aurélia sente-se incomodada com a própria maquiagem que usava, como se essa maquiagem fosse uma “persona” que ocultava/dissimulava a singularidade/individualidade dela. Aurélia, “todas as vezes que [...] queria ficar linda ligava para Serjoca” (LISPECTOR, 1998c, p. 41), um amigo maquiador gay. Entretanto, os amigos conhecem Affonso, um industrial de metalurgia, e sentem-se ambos atraídos por esse homem. A partir de então, Aurélia passa a se sentir incomodada toda vez que Serjoca a maquiava, como se ele estivesse tirando/anulando o rosto, a individualidade, dela, especialmente quando a mulher percebe que Affonso estava mais interessado no amigo do que nela. Apenas depois de um banho, retirando a maquiagem, Aurélia sente que recuperou a própria singularidade/individualidade, vendo, no espelho,

---

<sup>27</sup> Outras passagens de *O livro dos prazeres* convergem com a leitura de que a aprendizagem principal de Loreley na narrativa seja a conformação/adequação/subordinação dela aos discursos e às expectativas masculinistas de Ulisses no jogo heteroerótico que se estabelece entre eles. O seguinte trecho do romance, por exemplo, expressa uma ânsia/preocupação de Lóri em agradar e se tornar atraente para Ulisses até mesmo na maneira que ela se vestia: “fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para vestir” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). É pertinente observar que o inverso não ocorre: Ulisses não parece se preocupar em adequar-se aos gostos e às vontades de Lóri, o que, provavelmente, é um indício de um certo sexismo masculinista, em que as mulheres, no jogo heteroerótico, devem sempre estar muito mais preocupadas e atentas aos gostos e às expectativas dos homens do que o contrário.

“enfim um rosto humano, triste, delicado” (LISPECTOR, 1998c, p. 44). Luciana Borges (2001, p. 46) comenta que Aurélia, ao se libertar da máscara/maquiagem que usava, “se liberta do simulacro de mulher que sempre fora, dependente de uma *persona* a quem representava, como se fosse um papel (in)devidamente composto para ela”. Por outro lado, é pertinente observar que tanto Loreley quanto Aurélia passam a se sentir incomodadas com a performatividade feminina da maquiagem (“excessiva”) a partir de certos “olhares” masculinos. Dessa forma, abre-se a seguinte questão: até que ponto Lóri e Aurélia não estão procurando conformar-se às expectativas masculinistas que desvalorizam aquelas mulheres tidas como “fáceis”, sendo a maquiagem “forte”, em nossa sociedade, um indício dessa “facilidade” desvalorizada pela lógica androcêntrica?

Entretanto, defendo que esse momento da narrativa em que Lóri, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, vai, conflituosamente, a um coquetel com uma “persona” de mulher sedutora e desinibida pode ter, além da leitura construída há pouco, uma interpretação significativamente distinta. O conflituoso incômodo da personagem em assumir uma persona/performatividade de “mulher fácil” pode ser visto não apenas como uma mera tentativa de conformação/adaptação/subordinação às expectativas masculinistas, mas também como um relativo amadurecimento/desenvolvimento psicológico da personagem, libertando-se de uma “persona”, de um comportamento, de superficialidade sexual – libertação simbolizada pelo momento em que Lóri lava o rosto da maquiagem intensa com a qual foi ao coquetel e fica com a “alma nua” de novo (LISPECTOR, 1998a, p. 87). Essa leitura pode ser reforçada pelo fato de que Loreley apenas teve, antes de Ulisses, amantes que “não tinham importância senão relativa e passageira” (LISPECTOR, 1998a, p. 51).

Zygmunt Bauman (2004), na obra *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, discute sobre como a modernidade é marcada pelo estabelecimento recorrente de relacionamentos humanos que são frágeis, fluidos, superficiais, transitórios, instáveis e efêmeros, tal como podemos perceber no comportamento afetivo-sexual de Lóri antes de conhecer Ulisses. Bauman (2004) associa essa fragilidade moderna dos laços humanos à ideia de *liquidez*, chamando os relacionamentos afetivo-sexuais que assim se configuram de *amor líquido*. Esse sociólogo polonês defende a ideia de que, em nossa modernidade líquida, os relacionamentos afetivo-sexuais tendem a ser percebidos por uma ótica mercadológica, como se eles fossem apenas, na nossa cultura consumista e capitalista, meras ações do mercado financeiro. Segundo essa perspectiva consumista, deveríamos agir como acionistas financeiros em nossas relações afetivo-sexuais, sempre atentos a novas e melhores possibilidades de relacionamentos que podem ser mais satisfatórias, o que determinaria o nosso grau de

investimento ou desinvestimento em algum relacionamento no qual podemos estar. Entretanto, essa visão de mundo gera inseguranças e angústias, afinal, da mesma forma que percebemos um/uma parceiro/parceira como uma ação do mercado financeiro, corremos também o risco de sermos, reificadamente, percebidos da mesma forma. Por essas razões, Zygmunt Bauman (2004, p. 67) emparelha as expectativas e as angústias do *homo sexualis* moderno com as do capitalista *homo consumens*, que nasceram juntas e que, “se um dia se forem, marcharão ombro a ombro”. Em outras palavras, a lógica da vida consumista do *homo consumens*, marcada pela busca por leveza, velocidade, novidade, variedade e rotatividade (BAUMAN, 2004, p. 68), é a mesma do *homo sexualis* contemporâneo.

Levando em conta considerações teóricas de Zygmunt Bauman (2004) sobre o *amor líquido* na modernidade, é possível interpretar que o sentimento conflituoso de Lóri em relação à “persona” de mulher sedutora e desinibida, considerando-a inadequada à nova personalidade/identidade que ela estava desenvolvendo, não era apenas uma submissão/subordinação/conformação/adaptação ao discurso masculinista de Ulisses que percebe de forma negativa aquelas mulheres tidas como “fáceis”. Ou seja, é possível fazer uma leitura sobre a vontade conflituosa de Lóri em romper com a performatividade/persona de “mulher fácil” como uma aprendizagem da personagem não apenas no sentido de conformação ao discurso masculinista supracitado, dentro de um heteroerótico jogo de recusa e espera estabelecido entre os protagonistas, mas também (e, talvez, principalmente) como um amadurecimento psicológico de Lóri, libertando-se de um lugar-comum da modernidade que emparelha, como diria Bauman (2004, p. 67-68), os anseios do *homo sexualis* com os do *homo consumens*, promovendo/instigando o estabelecimento de *relações afetivo-sexuais líquidas*. O seguinte excerto de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* corrobora/sugere a dupla leitura que propus:

Estava presa a ele porque queria ser desejada, sobretudo gostava de ser desejada meio selvagemmente quando ele bebia demais. Já tinha sido desejada por outros homens mas era novo Ulisses querendo-a e esperando com paciência – mesmo quando estava embriagado, o que não lhe tirava o controle – e esperando com paciência que ela estivesse pronta, enquanto ele próprio dizia de si mesmo que estava em plena aprendizagem, mas tão além dela que ela se transformava em ínfimo corpo vazio e doloroso, apenas isso. [...] Parecia-lhe no entanto que ela própria dificultava a missão de ambos. Porque embora sem saber o que queria, além de um dia vir a dormir com ele, adivinhava que seria algo tão difícil de dar e receber que ele talvez se recusasse. (LISPECTOR, 1998a, p. 41).

Dessa forma, o heteroerótico jogo de recusa e espera entre Lóri e Ulisses pode ser interpretado como tendo uma dupla (e ambígua) finalidade: (leitura 1) ser um pré-requisito

para o estabelecimento de uma relação heterossexual considerada “séria”, uma vez que o discurso masculinista não percebe como respeitável e digna de um relacionamento estável e profundo aquelas mulheres vistas como “fáceis”; e/ou (leitura 2) ser um meio dos protagonistas terem mais tempo para se autoconhecerem e conhecerem um ao outro mais profundamente, para que, a partir disso, pudessem estabelecer um relacionamento afetivo-sexual duradouro e estável que não se configurasse como um mero *amor líquido*. Creio que as duas leituras mencionadas são, no fundo, pertinentemente complementares para compreender o envolvimento e a relação afetivo-sexual entre Lóri e Ulisses ao longo de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Afinal, se, por um lado, uma série de discursos sexistas agenciam diversas performatividades de gênero da matriz heterossexual ao longo do romance, o que nos encaminha à “leitura 1”; por outro lado, a narrativa é marcada por um profundo desenvolvimento/amadurecimento psicológico dos personagens principais, especialmente de Lóri, o que nos leva à “leitura 2”.

Em outras passagens de *O livro dos prazeres*, o uso de “maquiagem forte” é novamente associado à performatividade indesejada de “mulher fácil” perante a lógica masculinista. Um exemplo disso ocorre no seguinte diálogo entre os protagonistas, no qual Ulisses diz:

- Você é de algum modo bonita. Gosto de teu rosto suado sem pintura embora também goste do modo exagerado como você se pinta. Mas é que pintada você prova não sei de que modo que não é virgem. Não, não se engane, não pense que eu desejaria que você fosse virgem, aliás de certo modo você é. (LISPECTOR, 1998a, p. 96).

No trecho supracitado, é possível identificar mais outra expectativa/valorização masculinista: a virgindade/castidade feminina. Essa idealização da castidade feminina converge com a desvalorização daquelas mulheres percebidas como “fáceis”, desfrutáveis sexualmente. Um misógino sexismo é flagrante nesse emparelhamento ideológico: essa simultânea valorização da castidade feminina e desvalorização da desinibição sexual feminina jamais são cabíveis, pelo menos não na mesma intensidade, aos homens. Convergindo com esse alinhamento ideológico masculinista, Ulisses, mesmo sabendo que Lóri não é virgem e que ela é relativamente desinibida sexualmente (o que é percebido misoginamente como uma performatividade malvista de “mulher fácil”), tenta percebê-la, de alguma maneira, como virgem. Ulisses nega que desejaria que ela fosse virgem, mas a tentativa dele de percebê-la como tal parece contradizer a negação dele.

Lóri, ao longo de *Uma aprendizagem*, parece se adaptar/conformar/adequar a muitas das expectativas masculinistas de Ulisses sobre como ela *deveria* se portar para ser uma mulher mais atraente aos olhos dele. Como mencionei anteriormente, uma das grandes *aprendizagens* de Lóri no romance parece ser, pelo menos parcialmente, uma relativa compreensão e conformação aos códigos e às expectativas masculinistas de Ulisses no jogo heteroerótico estabelecido entre eles. Se, no início da narrativa, a protagonista feminina demonstra uma desinibição sexual, no decorrer do romance, ela parece passar a encenar um *recato feminino* esperado por Ulisses como uma postura feminina desejável, como o seguinte excerto da obra sugere:

Ulisses a procurava pouco. [...] Mas num sábado de manhã, enquanto ela estava na cama sem coragem de enfrentar a temperatura fora dos cobertores, tocou o telefone. Ela deu um salto para fora da cama, mas femininamente deixou como sempre o telefone tocar algumas vezes mais para não demonstrar sua avidez, caso fosse Ulisses. Era Ulisses e ele perguntava se ela não queria almoçar na Floresta da Tijuca. Ela se controlou para não gritar que sim. (LISPECTOR, 1998a, p. 103).

O trecho mencionado sugere, de certa maneira, a encenação simultânea de duas performatividades concebidas/idealizadas como femininas. A primeira seria a encenação performativa de uma certa *recusa feminina*, quando Lóri propositalmente deixa “o telefone tocar algumas vezes [...] para não demonstrar sua avidez, caso fosse Ulisses”, considerando tal postura como “adequada” às mulheres em um jogo heteroerótico com um homem. A segunda performatividade, que converge quase que intrinsecamente com a primeira, seria a encenação de um recato feminino que não deixasse transparecer uma desinibição sexual feminina perante as expectativas masculinistas daquilo que é concebido como atitudes próprias de mulheres “sérias”, “respeitáveis”, que não são “fáceis”, em meio a um jogo/relacionamento heteroerótico.

Entretanto, vale ressaltar que Lóri não apenas se conforma às expectativas masculinistas de Ulisses no transcorrer do romance. Nas últimas páginas da obra, por exemplo, ela corta os longos cabelos que tinha, o que contraria/decepciona parcialmente Ulisses:

Dois dias depois Ulisses telefonou e dessa vez ele parecia exigir a presença dela, como se não suportasse mais a espera.  
Ela foi. Enquanto se aproximava de Ulisses, que estava no terraço do bar bebendo, ele a olhou e de tanta surpresa decepcionante nem sequer se levantou:  
- Mas você cortou os cabelos! Você devia ter me perguntado antes! (LISPECTOR, 1998a, p. 138).

Nota-se, pois, com a *surpresa decepcionante* de Ulisses ao ver Lóri de cabelos curtos, uma transgressão a certas expectativas masculinistas sobre o corpo feminino. Em nosso contexto sócio-histórico-cultural, é comum a associação de cabelos longos à feminilidade e de cabelos curtos à masculinidade. Isso indicia como o corpo é uma superfície para reiteraões estético-simbólicas das performatividades de gênero, como diria Judith Butler (2003, 2016). A ruptura de Lóri em relação a essa expectativa estético-simbólica dos cabelos longos como “naturalmente” associados ao feminino configura-se como uma sutil transgressão às expectativas sexistas de Ulisses, de tal forma que *as aprendizagens* da protagonista feminina não podem ser compreendidas como *apenas* uma conformação aos ideais estéticos sexistas no jogo heteroerótico estabelecido entre ela e Ulisses. Além disso, logo após decepcionar-se por Lóri ter cortado os longos cabelos dela, Ulisses diz à protagonista: “Você está pronta, Lóri. Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou. E toda essa troca será feita na cama, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento. Vou escrever neste guardanapo o meu endereço. [...] Você pode vir quando quiser” (LISPECTOR, 1998a, p. 139). A decepção de Ulisses por Lóri ter cortado os cabelos sem consultá-lo previamente, numa atitude relativamente masculinista, seguida da percepção e fala do protagonista masculino de que Lóri estava *pronta* para desenvolver com ele uma duradoura e profunda relação afetivo-sexual, desconstrói *parcialmente* a leitura de que Ulisses desejava principalmente que Lóri se conformasse às expectativas/idealizações masculinistas dele. O desejo de Ulisses de que Loreley correspondesse a algumas performatividades femininas que ele idealiza é nítido, entretanto, as *aprendizagens* que Ulisses deseja que Lóri tenha são muito mais profundas, amplas e diversas do que uma mera *apreensão*/conformação da personagem feminina aos códigos e às heteroeróticas expectativas sexistas e masculinistas.

Além da transgressão de Lóri a certos ideias performativos no excerto supracitado do romance (LISPECTOR, 1998a, p. 138), existem outras transgressões na narrativa em relação às performatividades de gênero da matriz heterossexual, configurando um contraponto às manutenções de discursos e ideologias marcadamente sexistas presentes em *O livro dos prazeres*. E tal aspecto da narrativa corrobora para a confirmação da hipótese deste trabalho: o heteroerotismo estabelecido entre os protagonistas de *Uma aprendizagem* é marcado por manutenções e por subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual, que se configuram tanto nas construções identitárias dos personagens, quanto em paródias heteroeróticas que podem ser evidenciadas na narrativa de Lispector – paródias que analiso no capítulo que se segue.

### Capítulo 3

#### Paródias heteroeróticas

Inicialmente, neste capítulo, desenvolvo algumas considerações teórico-conceituais sobre intertextualidade, paródia e mito, contando principalmente com contribuições de Linda Hutcheon (1989) em *Uma teoria da paródia*. A partir dessas considerações, elucido analiticamente as principais paródias presentes no romance de Lispector, que estabelecem intertextos com o mito de Loreley, canonizado por uma balada do poeta alemão Heine (2012), com os mitos das sereias, de Ulisses e de Penélope, canonizados ambos pela *Odisséia* de Homero (2008), e com o mito bíblico de Adão e Eva (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002). Destaco, em todas essas personagens/narrativas míticas parodiadas, a presença de configurações heteroeróticas, provenientes de um estabelecimento recorrente de um erotismo entre uma figura feminina e uma figura masculina. Analisando as configurações heteroeróticas dos textos míticos parodiados, reflito sobre as manutenções e as subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

#### 3.1 Reflexões teórico-conceituais sobre intertextualidade, paródia e mito

Segundo Judith Butler (2003, p. 154), em *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*, as performatividades de gênero são fundamentais para o estabelecimento da (normatividade da) diferenciação sexual e isso

[...] é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória.

É possível notar, na obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, instabilidades e/ou desestabilizações do ideal regulatório sexista dentro do próprio processo de regulação da matriz heterossexual que permeia a relação afetivo-sexual estabelecida entre Lóri e Ulisses, tal como Judith Butler reflete (2003, 2016).<sup>28</sup> Afinal, apesar de existirem diversas

---

<sup>28</sup> Sobre as instabilidades e/ou desestabilizações do ideal regulatório sexista dentro do próprio processo de regulação sexual, Judith Butler (2003, p. 163-164) acrescenta que, “como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas

manutenções de discursos e comportamentos sexistas e heteronormativos por parte dos protagonistas de *O livro dos prazeres*, é possível identificar, no próprio âmbito da matriz heterossexual que rege a relação de Lóri e Ulisses, algumas subversões ao *status quo* heterossexista. Muitas dessas transgressões ao ideal regulatório da matriz heterossexual são engendradas ideologicamente através de intertextualidades presentes no romance, que possuem configurações heteroeróticas, reverberando simbolicamente a relação afetivo-sexual estabelecida entre Lóri e Ulisses. Essas intertextualidades no romance de Lispector são paródias narrativas, uma vez que elas são repetições intertextuais<sup>29</sup> com distanciamento crítico<sup>30</sup> (HUTCHEON, 1989). Observa-se, pois, no romance *Uma aprendizagem*, diversas ocorrências intertextuais que, ao inverter, subverter, transgredir, ironizar e/ou ressemantizar outros textos literários, na constituição da própria narrativa, constituem-se como paródias.

Linda Hutcheon (1989, p. 24) aponta a paródia como um tipo específico de intertextualidade marcada, de alguma forma, pela inversão irônica<sup>31</sup>, o que a distingue, por exemplo, do *pastiche*<sup>32</sup>. A paródia não se trata de uma simples imitação nostálgica dos modelos artísticos passados, mas sim de “uma confrontação estilística, uma recodificação

---

dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. Esta instabilidade é a possibilidade *desconstitutiva* no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o ‘sexo’ é estabilizado, a possibilidade de colocar a consolidação das normas do ‘sexo’ em uma crise potencialmente produtiva”.

<sup>29</sup> Em certos trechos de *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989), parece ocorrer uma relativa problematização teórica em torno das relações entre os conceitos de *paródia* e de *intertextualidade*. Uma comparação entre os seguintes excertos do texto de Hutcheon (1989) indica isso: “A minha perspectiva pragmática não faria, contudo, da paródia um sinônimo de intertextualidade” (HUTCHEON, 1989, p. 35) e “Embora a minha teoria da paródia seja intertextual na sua conclusão tanto do descodificador como do texto, o seu contexto enunciativo é ainda mais vasto: tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor são centrais” (HUTCHEON, 1989, p. 54). Entretanto, independentemente dessa sutil problematização teórico-conceitual de Hutcheon (1989) – autora fundamental para o embasamento teórico desta Dissertação –, defendo de maneira simplificada a ideia de que *a paródia é um tipo de intertextualidade*.

<sup>30</sup> A defesa de Hutcheon (1989, p. 73-74) de que a paródia seja *uma repetição intertextual com distanciamento crítico* é reforçada pela própria etimologia do prefixo *para*, que, no termo conceitual *paródia*, designa, duplamente, “em contraposição a”, “em oposição a” e “ao longo de”, “próximo de”.

<sup>31</sup> Segundo Linda Hutcheon (1989, p. 73), “dado que a ironia verbal é mais que um fenômeno semântico, o seu valor pragmático é de igual importância e deveria ser incorporado como um ingrediente autônomo, não apenas em definições, mas em análises que envolvam o tropo. [...] A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarneadora latente. Ambas as funções – inversão semântica e avaliação pragmática – estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar. A ironia funciona, pois, quer como antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do descodificador”.

<sup>32</sup> Linda Hutcheon (1989, p. 50, p. 55-56) concebe o gênero *pastiche* como uma intertextualidade que acentua a semelhança e não a diferença textual, possuindo assim um caráter imitativo, reverenciador e acrítico de um texto em relação a outro.

moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”, como uma abordagem criativa/produzida da tradição (HUTCHEON, 1989, p. 19). Essa autora ainda destaca que

[...] a paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Linda Hutcheon (1989) ressalva que a *paródia* não deve ser confundida com a *sátira*. A autora aponta que essa confusão teórico-conceitual é muito frequente, devendo-se, especialmente, (1) ao emprego da ironia como estratégia retórica nesses dois gêneros, e (2) a presença recorrente dos dois gêneros em um mesmo texto, configurando “paródias satíricas” ou “sátiras paródicas”. Entretanto, não devemos confundir o emprego da ironia nesses dois gêneros, uma vez que, como estratégia retórica fundamental tanto para a paródia quanto para a sátira, a ironia não possui o mesmo “alvo” para cada uma delas (HUTCHEON, 1989, p. 72). Afinal, conforme reflete Hutcheon (1989, p. 82, p. 132-133), o “alvo” da ironia parodística é criar uma distância crítica em relação a um outro texto (objetivo intramural), já o “alvo” da ironia satírica é criticar questões sociais, morais, mundanas, extratextuais (objetivo extramural).

Por fim, Linda Hutcheon (1989, p. 95) reconhece que a paródia, na medida em que é uma repetição intertextual com distanciamento crítico, é, simultaneamente, uma transgressão/subversão autorizada/legalizada. Isso ocorre porque

[...] a paródia postula, como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão – quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado – quer isto dizer, muito simplesmente, dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade”. [...] Mas a paródia também pode ser vista como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos. [...] Não obstante, as transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas – autorizadas pela própria norma que procura subverter. Mesmo ao escarnecer a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada. (HUTCHEON, 1989, p. 96-97).

Levando em conta as pertinentes postulações de Linda Hutcheon (1989) sobre o gênero paródia, constato o caráter parodístico do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, principalmente em relação ao mito de Loreley, presente em uma balada do poeta

alemão Heine (2012), ao mito das sereias, de Ulisses e de Penélope, canonizados pela epopeia *Odisseia*, de Homero (2008), e ao mito de Adão e Eva, da tradição judaico-cristã, presente no texto bíblico (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002). Loreley, as sereias, Ulisses, Penélope, Adão e Eva são considerados personagens míticos por não serem apenas um produto ficcional de um autor em específico, mas por serem também provenientes de narrativas orais e coletivas recorrentes e significativas em e para determinadas tradições sócio-histórico-culturais. A recorrência e a importância de uma personagem/narrativa mítica varia de um caso para outro, possuindo, por exemplo, motivações religiosas e/ou autoexaltórias de uma comunidade em específico. Além disso, segundo André Dabezies (1997, p. 731-732), o mito, de uma maneira geral, é

[...] *um relato* (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter [ou tem] *valor fascinante* (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante *para uma comunidade humana* mais ou menos extensa, à qual ele propõe a explicação de uma situação ou uma forma de agir. A diferença que vai do mito “explicativo” ao mito “normativo” não ultrapassa muito a que vai do implícito (todo mito implica um certo comportamento concreto) ao explícito, senão aquilo que os mitos normativos ou dinâmicos parecem mais orientados para um futuro a ser concretizado, e os outros para uma ordem a ser mantida. [...] O texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas, ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo. [...] Assim, um simples “tema” literário começa a ter valor mítico quando passa a expressar a constelação mental em que se reconhece um grupo social (com Tristão, no século XII, por uma pequena camada amante da literatura “cortesã”) e torna a ser, quando deixa de fascinar o público, um simples tema ao qual só se volta por hábito ou tradição literária (Tristão nos séculos XV ou XVI). Este é sem dúvida o caso da maioria das imagens míticas herdadas da Antiguidade e transformadas por todo o Ocidente em modelos literários prestigiosos.

Faz parte da constituição dos mitos enquanto mitos serem ressemantizados, porém, quando uma ressignificação de um mito rasura ou até mesmo apaga totalmente o status de *verdade* e de *fascínio* desse mito, coloca-se em xeque a própria percepção desse relato como mítico<sup>33</sup>. Por isso, em *Uma aprendizagem*, a retomada (intertextual) dos mitos de Loreley, das sereias, de Ulisses, de Penélope e de Adão e Eva, por possuir um forte caráter parodístico, através do distanciamento crítico e irônico intrínseco ao gênero paródia, rasura/solapa o próprio caráter mítico das personagens/narrativas supracitadas. Destaco, neste trabalho, a

<sup>33</sup> Segundo André Dabezies (1997, p. 734), “a verdade do mito é uma verdade simbólica: ela propõe para o mundo, para a vida e para as relações humanas, *um sentido* que não pode impor nem demonstrar; ou embarcamos nele ou não, ou o poder de fascínio do mito exercerá seu efeito, ou não nos atingirá! A maioria dos mitos que nos chega do passado ou de outras culturas (dos deuses do Olimpo aos dragões chineses) conserva para nós apenas um valor de imagens ou de temas literários ricos de ecos poéticos, mas não dizem mais nada de essencial para nossa vida atual. [...] Na medida em que determinada figura mítica revela-se viva e fascinante para uma dada coletividade, significa que ela exprime para essa comunidade algumas de suas razões de viver, uma maneira de compreender o universo, bem como sua própria situação em tal contexto histórico”.

origem mítica dos intertextos estabelecidos em *Uma aprendizagem*, porque ela não pode ser considerada irrelevante, dado o valor fascinante (ideal ou repulsivo), “explicativo” e normativo dos mitos para uma sociedade (DABEZIES, 1997, p. 731). Apesar do texto de Lispector não retomar totalmente o status de *verdade* e *fascínio* próprio dos mitos que parodia, é pertinente ressaltar que essas narrativas/personagens parodiadas já tiveram, em um outro contexto sócio-histórico-cultural, um valor mítico, possuindo, assim, outrora, um caráter paradigmático, explicativo e normativo. O romance de Lispector, ao parodiar relatos míticos, efetua, mesmo que indiretamente, uma resposta a uma tradição mítica que foi, pelo menos parcialmente, ultrapassada ou que está em relativo processo de decadência. Sobre o caráter paradigmático, exemplar e, até mesmo, normativo dos mitos, o mitólogo Mircea Eliade (2011, p. 124-125) reflete que

[...] a imitação [em uma sociedade] dos gestos paradigmáticos dos Deuses, dos Heróis e Ancestrais míticos não se traduz numa “eterna repetição da mesma coisa”, numa total imobilidade cultural. A Etnologia não conhece um único povo que não se tenha modificado no curso dos tempos, que não tenha tido uma “história”. [...] O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer *já foi feito*, e ajuda-o a eliminar as dúvidas que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento. Por que hesitar ante uma expedição marítima, quando o Herói mítico já a efetuou num Tempo fabuloso? Basta seguir o seu exemplo.

Nesta crítica literária sobre *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, utilizo como pontos referenciais para a hermenêutica das intertextualidades destacadas, *apenas* obras literárias específicas que canonizaram os mitos supracitados: uma balada de Heinrich Heine<sup>34</sup> (o mito de Loreley), a *Odisséia* de Homero (o mito de Ulisses, de Penélope e das sereias) e o texto bíblico (especialmente o mito de Adão e Eva). Dessa forma, simplifico/possibilito a minha proposta de conceber a retomada dos mitos de Loreley, das sereias, de Ulisses, de Penélope e de Adão e Eva, no romance de Lispector, como paródias, uma vez que estabeleço nitidamente as fronteiras *intramurais* (intertextuais) próprias do gênero paródia, tal como defende Linda Hutcheon (1989). Ademais, as retomadas intertextuais dessas personagens/narrativas míticas no romance de Clarice Lispector se configuram como paródias pelo fato de que elas subvertem/invertem/transgridem criticamente os textos que canonizaram/cristalizaram essas personagens/narrativas míticas.

Todas essas paródias que identifico em *O livro dos prazeres* possuem no fundo, como analiso mais detalhadamente nos próximos tópicos deste capítulo, um caráter heteroerótico. Isso ocorre porque os textos parodiados sempre remetem a uma figura masculina e uma figura

---

<sup>34</sup> Christian Johann Heinrich Heine foi um poeta romântico alemão que nasceu em 1797 e faleceu em 1856.

feminina que estabelecem, de alguma forma, uma relação (hetero)erótica entre si. No mito de Loreley, a personagem mítica seduz, através de arrebatadores e fatais cantos, navegantes (masculinos), algo muito similar ao que acontece no mito das sereias. Na *Odisséia* de Homero, Ulisses, enfrentando diversas adversidades, tenta retornar ao reino de Ítaca aonde a esposa dele, Penélope, o espera fielmente. Finalmente, no mito de Adão e Eva, vislumbramos a heteroerótica antropogonia judaico-cristã, na qual a primeira mulher é criada a partir da costela do primeiro homem para que ela fosse a companheira dele. Em suma, o heteroerotismo que permeia os textos míticos parodiados em *Uma aprendizagem* reverbera-se, ressignificadamente, na própria obra parodiadora de Lispector, corroborando para a construção simbólico-narrativa do heteroerotismo que perpassa toda a relação estabelecida entre os protagonistas.

### **3.2 Loreley, sereias e Ulisses: transitando entre as dicotomias heteroeróticas de sedutor-seduzida e de sedutora-seduzido**

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, não só os nomes dos protagonistas, Loreley e Ulisses, mas também certos indícios do enredo, configuram paródias em relação às narrativas míticas de Lorelei/Loreley e Ulisses/Odisseu. Vale ressaltar que a alusão parodística ao mito de Ulisses pode ser interpretada somente de forma indireta, sendo indiciada tanto pelas raízes mítico-literárias do nome Ulisses quanto pelo desenvolvimento do enredo de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.<sup>35</sup> Por outro lado, o intertexto parodístico com o mito de Loreley é explicitado pela própria narrativa de Lispector, em um diálogo entre os protagonistas, em que Ulisses diz a Lóri:

- Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro mais dos detalhes. Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar, quem

---

<sup>35</sup> Segundo Benjamin Moser (2011, p. 513), Clarice Lispector declarou (Cf. Sant'Anna, recorte sem data, *Jornal do Brasil*, 25 out. 1986, coleção do autor) que o protagonista masculino de *Uma aprendizagem* fora inspirado em um professor de filosofia chamado Ulysses Girsoler, que ela conhecera em Berna, Suíça, quando ainda era casada com o diplomata Maury Gurgel Valente, sendo que tal professor ficara tão apaixonado por ela que teve que se mudar para outra cidade. Apesar de Clarice Lispector ter declarado tal alusão autobiográfica que o nome do personagem Ulisses fazia, defendendo que essa declaração da própria autora do romance analisado não exclui ou contradiz a leitura que faço sobre a intertextualidade parodística de *Uma aprendizagem* em relação ao mito de Ulisses/Odisseu. Coaduno, assim, em grande medida, com a perspectiva de Linda Hutcheon (1989, p. 35-36) sobre os “papéis” de leitor e de autor do texto: “Os textos não geram nada – a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas. [...] Em obras de arte, os únicos agentes reais seriam os receptores; os artistas seriam apenas potenciais na medida em que eles e as suas intenções têm de ser inferidos a partir do texto.”

seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você. E não sou um pescador, sou um homem que um dia você vai perceber que ele sabe menos do que parece, apesar de ter vivido muito e estudado muito. (LISPECTOR, 1998a, p. 98).

Assim sendo, o mito germânico de Loreley é evocado explicitamente no romance de Lispector, corroborando simbolicamente para a construção do perfil identitário da protagonista homônima. Sobre esse mito, é interessante ressaltar que, conforme aponta François Brisson (1997, p. 590), “a lenda de Loreley [...] constitui um exemplo perfeito e bastante raro de fraude literária bem-sucedida de uma ficção que, desde o início, se confundiu com os mais autênticos mitos populares europeus”. A inspiração desse mito literário se dá a partir de uma

[...] localidade trágica e pitoresca do vale do Reno que também lhe legou o nome: um rochedo de ardósia, o “Lürley” [...], próximo do Santo Goar, na direção de Bacherach, elevando-se a 132 metros na margem direita do rio; antigamente, uma das mais perigosas travessias para os barqueiros. Esse perigo, associado a um múltiplo e poderoso eco que as cavernas do penhasco fazem repercutir, não deixou de suscitar na imaginação popular inúmeras lendas. (BRISSEON, 1997, p. 590).

Entretanto, François Brisson (1997, p. 591) aponta que, por mais flutuantes que fossem as lendas em “relação à natureza dos habitantes do recife, jamais colocou lá a fatal Lorelei”, sendo que a invenção do mito literário de Lorelei/Loreley

[...] deve-se unicamente a Clemens Brentano, ainda que a cristalização mítica do tema resulte de um fascínio coletivo e que sua larga e rápida difusão se explique por causas externas [principalmente] a tradicional receptividade da população germânica, no que diz respeito a lendas tecidas em torno [de tal localidade] [...]. Sua balada de 25 estrofes constitui a certidão de nascimento de Lorelei. Aparece pela primeira vez em 1801, na forma de uma cançoneta (“Liedchen”), inserida na segunda parte de seu alentado romance *Godwi* [...] onde se misturam os temas eminentemente brentanianos do amor fatal, da inocência pervertida e da fidelidade sofrida e enganada: acusada de feitiçaria e condenada a retirar-se em um convento pelo bispo que se apaixona por ela, Lore, tanto para fugir dos homens que ela a contragosto subjuga, como para livrar-se da vida por ter sido abandonada pelo amante, engana a vigilância dos cavaleiros que a conduzem e se atira do alto do rochedo nas ondas do Reno, onde avista a barca do bem-amado. (BRISSEON, 1997, p. 591).

A balada sobre Lorelei escrita por Brentano inspirou vários outros escritores germânicos, como Lben, e franceses, como Apollinaire, a criarem outras versões literárias sobre tal personagem, consolidando assim o caráter mítico dela. Entre todas essas versões, destaca-se a balada de Heinrich Heine, publicada originalmente em 1824, como parte integrante de um conjunto de poemas chamado *Die Heimkehr* (*O retorno à pátria*):

Eu não sei o sentido  
De tristeza tão assaz  
Por um conto de tempo ido  
Que significado a mim não traz.

O ar fresco e profundo,  
O Reno manso a fluir;  
Das montanhas cintila o cimo;  
Da tarde do sol, o luzir.

A mais bela moça sentada  
Em maravilhoso lugar,  
Seu cabelo dourado penteia,  
Com o ouro dos adornos a lampejar.

Ela alisa louras cãs caídas aos ombros  
E canta uma canção que alicia;  
Há um assombro  
Em sua poderosa melodia.

O navegante no pequeno navio,  
Capturado por selvagem dor,  
Não divisa o recife rochoso,  
Só visa à face superior.

Creio, as ondas hão de arrastar  
Ao fundo, navegante e barco  
Eis o que, com seu cantar,  
Lore-ley leva a ato. (tradução do alemão para o português de Roberto Saraiva  
Kahlmeyer-Mertens, 2012)<sup>36</sup>.

Assim sendo, conforme analisa Brisson (1997, p. 593), a balada de Heine sobre Loreley

[...] só tem em comum com a de Brentano o nome da heroína e a localização no rochedo do Reno. A aventura é evocada como um sonho de outra época que aflora à memória, e termina ironicamente pondo em dúvida a realidade do mito. [...] Esse grande tema da beleza fatal anima com seu romantismo a poesia da época, mas Heine, ao combinar essa imagem harmoniosa com uma música obsedante e a pátina de um passado fabuloso, seduz todas as memórias e dá à narrativa a força de impor-se como mito. Para ele, simbolicamente, Lore-ley é a figura alegórica de uma musa romântica capaz de fascinar, mas cujo canto deve ser temido, pois é justamente ele que faz esquecer a realidade.

<sup>36</sup> “Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, / Daß ich so traurig bin; / Ein Märchen aus alten Zeiten, / Das Kommt mir nicht aus dem Sinn. // Die Luft ist Kühl und es dunkelt, / Und ruhig fließt der Rhein; / Der Gipfel des Berges funkelt / Im Abendsonnenschein. // Die schönste Jungfrau sitzet / Dort oben wunderbar, / Ihr goldnes Geschmeide blitzet, / Sie Kämmt ihr goldenes Haar. // Sie Kämmt es mit goldenem Kamme, / Und singt ein Lied dabei; / Das hat eine wundersame, / Gewaltige Melodei. // Den Schiffer im Kleinen Schiffe / Ergreift es mit wildem Weh; / Er schaut nicht die Felsenriffe, / Er schaut nur hinauf in die Höh’. // Ich glaube, die Wellen verschlingen / Am Ende Schiffer und Kahn; / Und das hat mit ihrem Singen / Die Lore-Ley gethan.” (HEINE, [18??]).

Ao constituir-se como um mito de uma ondina cujo canto fatal provoca a morte de navegadores, Loreley se configura como uma reverberação do mito das sereias. Segundo Annie Lermant-Parès (1997, p. 829), inicialmente concebidas, na Antiguidade, como mulheres-pássaro, e posteriormente reconfiguradas como mulheres-peixe, as sereias possuíam domínios fundamentalmente variados na civilização greco-romana, pertencendo, ao mesmo tempo, ao obscuro mundo subterrâneo, ao mundo celeste da música e ao universo marinho dos navegadores. O mito das sereias tem como canônica referência a *Odisséia* de Homero (2008), constituindo assim um profundo entrecruzamento com o mito de Ulisses, herói da epopeia homérica, como se evidencia nos seguintes versos do Canto XII (HOMERO, 2008, p. 223-225), em que é narrado uma das adversidades desafiadoras que o herói épico teve que enfrentar retornando à Ítaca, após a Guerra de Tróia:

[...] De coração pesado,  
 dirijo-me aos meus: “Amigos, não é segredo para  
 um ou dois o que a divina Circe, intérprete  
 da voz celeste, me confiou. Revelarei o que nos  
 espera. Podemos morrer ou escapar incólumes.  
 Atenção aos perigos! Evitar a voz arrebatadora  
 das Sereias e os campos floridos em que moram é  
 a primeira providência. Só a mim está reservado  
 ouvir o canto. Amarrai-me firmemente. Não  
 deverei arredar o pé. Estarei ereto junto ao mastro.  
 Atem-me com laços apertados. Se eu rogar que  
 me soltem, a tarefa de vocês será redobrar o nó.”  
 Expliquei tudo, tintim por tintim.  
 Sem tardar nossa bem talhada nau atingiu a ilha  
 das Sereias, impelida por propícia brisa. Súbito  
 serenou o vento. Serena imperou a calmaria.  
 Sono divino baixou sobre ondas exaustas. Meus  
 homens atentos recolhem ao porão as inválidas  
 velas. Retornam ordeiros ao renque dos remos.  
 Salta a espuma aos golpes do liso abeto.  
 A bronze talho em porções um disco de cera.  
 Meus braços possantes amassam pedaços.  
 Ao calor escaldante de Hélio imperial amolecem  
 as partes partidas da cera. Tapo em tempo os  
 tímpanos de todos no barco. De pé me atam  
 os membros no mastro. Reforçam os nós nas  
 pontas de possantes calabres. Retornados aos  
 remos, remeiros ferem o cinza das ondas.  
 Distantes da praia não mais que o embate do  
 berro, não ignoram as Sereias a nau que decidida  
 singra tão perto. Entoam, então, doce canção:  
 “Pra perto, preclaro Odisseu, pra perto, brilhante  
 aqueu, nosso hino delície de perto o teu coração.  
 Todos nos ouvem. É a regra. Sem nos  
 ouvir ninguém passou aqui em nau negra.  
 Com nosso saber prossegue mais pleno. Do que  
 se passou nos campos de Tróia sabemos tudo  
 por divino favor, os padecimentos de troianos  
 e argivos, mais o ocorrido na prolífera terra.”

Versos tais nadavam no ar. Meu coração insaciável pedia mais. Quero que os companheiros afrouxem as cordas. Com o cenho aceno. Porém mais rápidos movem-se os remos. Surgem Perimedes e Euríloco. Arrocham e dobram os nós. Os braços aderem mais firmes ao mastro. Os remos batem firmes e levam a nave pra longe. Os tons mortíferos tombaram, silenciaram remotos. Meus caros remeiros removem a cera dos ouvidos e me soltam.

A Loreley cantada por Heine se emparelha profundamente com os mitos das sereias e de Ulisses, uma vez que ela herda e compartilha com as sereias, em especial aquelas narradas na canônica *Odisséia* (HOMERO, 2008), o tema mítico (*mitema*)<sup>37</sup> da sedução fatal, através de cânticos que seduzem, iludem, aliciam e corrompem fatalmente a razão dos navegantes. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003, p. 814), as sereias simbólica e miticamente

[...] representam os perigos da navegação marítima e a própria morte. [...] Mas, na imaginação tradicional, o que prevaleceu foi o simbolismo da sedução mortal. Se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. [...] Elas simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável. É preciso, como fez Ulisses, agarrar-se à dura realidade do mastro, que está no centro do navio, que é o eixo vital do espírito, para fugir das ilusões da paixão.

É possível identificar reverberações do que foi descrito no trecho supracitado sobre o simbolismo mítico das sereias e, portanto, também de Loreley, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Esse paralelo narrativo-temático entre o romance de Lispector e os mitos mencionados neste tópico ocorre pelo fato de que, em ambos, os personagens masculinos, Ulisses/Odisseu/navegantes, são seduzidos a perderem a razão em nome da paixão/ilusão por fatais personagens femininas, Loreley/ondinas/sereias. Por outro lado, há uma subversão parodística do mito das sereias e da ondina Loreley quando Ulisses, no romance de Lispector, afirma a Lóri que, quem a seduz, é ele (LISPECTOR, 1998a, p. 98). Entretanto, trata-se de uma relativa (e não absoluta) subversão ao mito de Ulisses e das sereias, uma vez que a paciente racionalidade do protagonista de Lispector converge com o próprio comportamento e identidade do mítico Odisseu, pois, conforme analisa Denis Kohler (1998, p. 898-900),

[...] dotado de notável plasticidade, resultante da inteligência que ele encarna, Ulisses é um ser de tensões resolvidas, de contradições superpostas; mas o esforço,

---

<sup>37</sup> Emprego, nesta Dissertação, o termo *mitema* para designar a presença de um tema presente em um relato mítico em específico, caracterizando-o profundamente.

sempre perceptível, confere-lhe aquele inesquecível calor humano [...]. Ulisses é o único dos heróis homéricos que recebe qualificativos que definem diversas nuances de uma inteligência elevada ao mais alto grau, pois lhe são atribuídos [...] adjetivos precedidos por “poly”. Tomemos os três mais importantes: *polymétis*, *polytropos* e *polyméchanos*. A *métis* (que, sob a forma divina, é mãe de Atena que tem por pai Zeus) é a faculdade de apreender rapidamente uma situação e adaptar-se a ela. [...] Os “*tropoi*”, os “*mechanaí*” são “engenhos”, no sentido antigo da palavra (equivalente a sagacidade; artifício, esperteza), que a *métis* de Ulisses, pronta para captar o real, utilizará para vencer a dificuldade, seja desvendando-a, seja contornando-a. Como desvio, a *métis* é recuo, tempo de reflexão. Ulisses jamais se lança às cegas, como seus companheiros, ao desafio que um real hostil não se cansa de pôr à sua frente. [...] A última faceta do domínio de si a que chega Ulisses nos é proposta pelo famoso “Paciência, meu coração!” É como ele falava a seu coração, enquanto sua alma resistia, agarrada às provações. (*Odisséia*, 20).

Dessa forma, apesar do mito das sereias e da ondina Loreley, conjugado com o mito de Odisseu, ser ressignificado por um lado de maneira invertida, pelo fato de Ulisses se julgar o sedutor e não o seduzido por Lóri, por outro lado, o protagonista masculino de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, mesmo não sendo um pescador ou navegante, é um professor de filosofia que valoriza profundamente a racionalidade e a reflexão, subjuguando os ímpetos sentimentais irrefletidos, e conservando assim, em grande medida, a *métis* prototípica do herói mítico homônimo, em que subjaz uma associação entre racionalidade e masculinidade recorrente em nossa tradição falocêntrica.<sup>38</sup> Segundo Elizabeth Grosz (2000, p. 49), é profundamente presente, em nossa tradição falocêntrica, uma associação entre a dicotomia de mente-corpo e a dicotomia de macho-fêmea, na qual ocorre uma aproximação da noção de mente com a de masculinidade e da noção de corpo com a de feminilidade. Essa correlação não seria um mero acaso na tradição do pensamento ocidental: ela corrobora, historicamente, para a estruturação discursivo-simbólica do sexismo e da misoginia. É possível notar, em *Uma aprendizagem*, uma reverberação, mesmo que com um caráter parodístico por meio de um intertexto com o relato mítico de Odisseu, dessa associação discursivo-simbólica da masculinidade com a racionalidade. Observa-se, pois, no romance de Lispector, subversões e manutenções paralelas em relação às caracterizações das personagens míticas de Loreley, das sereias e de Ulisses, o que é uma marca típica do gênero paródia. Segundo Linda Hutcheon (1989, p. 39), um texto parodiador, mesmo estabelecendo uma diferença crítica e irônica em relação ao texto parodiado, reforça o segundo de alguma maneira, por isso, “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota

---

<sup>38</sup> O episódio da *Odisséia* (HOMERO, 2008) em que Ulisses resiste ao canto das sereias é perpassado por inúmeras simbologias *falocêntricas* que valorizam a virilidade e a astúcia do herói masculino, dentre elas, a mais relevante talvez seja a do mastro da embarcação em que o personagem mítico é amarrado, como um símbolo da viril racionalidade masculina diante das perniciosas e ilusórias paixões suscitadas pelas figuras femininas das sereias.

dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada”.

Os intertextos parodísticos do romance de Lispector com os mitos de Loreley, das sereias e de Odisseu se relacionam, pelo menos parcialmente, com uma ambivalência quanto às heteroeróticas dicotomias de sedutor-seduzida e de sedutora-seduzido presentes em *O livro dos prazeres*. Na lógica androcêntrica, misógina e sexista que marca profundamente o nosso contexto sócio-histórico-cultural, a sedução heterossexual, o jogo heteroerótico, pode assumir duas facetas aparentemente opostas. Em primeiro lugar, através da dicotomia de sedutora-seduzido, encontramos o lugar-comum misógino da sedução feminina pernicioso e fatal, que desconcerta a racionalidade, o discernimento, masculino. O mito das sereias, narrado por Homero, e o mito de Loreley, presente na balada de Heine, reverberam essa ideia. Essa “imagem” misógina pode ser encontrada também na tradição judaico-cristã que é uma das raízes constitutivas do nosso contexto sócio-histórico-cultural. Sobre esse lugar-comum do discurso misógino na tradição judaico-cristã, Howard Bloch (1995, p. 38) destaca que

[...] a articulação patrística dos sexos concebe uma relação entre masculino e feminino construída a partir da analogia entre o mundo da inteligência e o dos sentidos. Tal idéia tem certamente raízes profundas na tradição platônica. Foi contudo Fílon Judeu (cerca de 20 a.C. a 50 a.C.) que, sob a influência dos modelos de interpretação do médio platonismo de Alexandria no último século antes de Cristo, transformou o relato do *Gênesis* em uma “alegoria da alma em que o homem é a mente e a mulher o sentido da percepção”. Fílon, lembrando a criação de Eva, refunde o argumento filogenético referente à sua condição superveniente em uma alegação ontológica da superioridade da mente sobre o corpo, e esta alegação é análoga à superioridade do homem sobre a mulher. [...] O homem é associado com a inteligência – *mens, ratio*, a alma racional – e a mulher, com *sensus*, o corpo, o apetite e as faculdades animais.

Por outro lado, através da dicotomia de sedutor-seduzida, derrapamos a um outro possível lugar-comum da misoginia: a idealização sobredeterminante de uma natural e/ou moralmente desejável passividade das mulheres e de uma atividade dos homens no jogo heteroerótico. Essa perspectiva também se coaduna com o olhar masculinista de reprovação àquelas mulheres consideradas “fáceis”, algo que foi discutido no segundo capítulo desta Dissertação. Em outras palavras, essa postura masculinista sempre idealiza uma relativa (e jamais absoluta) recusa feminina diante das investidas heteroeróticas masculinas, assim como idealiza uma certa passividade das mulheres diante dessas investidas sexuais. Para a lógica androcêntrica, “mulheres aprováveis moralmente” não devem ter a iniciativa no jogo heteroerótico, caso contrário, elas são percebidas como vulgares e desfrutáveis “mulheres

fáceis”, e que podem ser, por exemplo, facilmente descartadas após a satisfação sexual masculina (GUIMARÃES, 2008).

Em *O livro dos prazeres*, é possível observar um trânsito entre essas duas dicotomias, a de sedutor-seduzida e a de sedutora-seduzido. Nos momentos da narrativa em que Lóri tem iniciativas sexuais diante de Ulisses e no emparelhamento parodístico da protagonista feminina com as personagens míticas Lorelei e sereia, põe-se em relevo a dicotomia de sedutora-seduzido. A reprovação tácita de Ulisses à postura de “mulher fácil” de Lóri é uma recusa dele à possibilidade de que Loreley fosse a sedutora e de que ele fosse o seduzido no jogo heteroerótico que eles estabelecem entre si. Além disso, o protagonista masculino reverbera, dessa forma, pelo menos parcialmente, a postura do mítico personagem Odisseu que supera/resiste à perniciosa sedução feminina que atrapalha/confunde o discernimento, a racionalidade, desse herói épico em diversos momentos da *Odisséia* (2008), como, por exemplo, no episódio das sereias. Já nos momentos de *Uma aprendizagem* em que Ulisses tenta assumir uma postura mais ativa de sedutor, deparamos com a dicotomia de sedutor-seduzida, como no trecho da narrativa, já mencionado no início deste tópico, em que o personagem diz a Lóri: “Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você” (LISPECTOR, 1998a, p. 98).

Mesmo sendo possível identificar resquícios misóginos e sexistas tanto na dicotomia de sedutor-seduzida quanto na dicotomia de sedutora-seduzido, a transitividade entre essas duas dicotomias parece gerar uma certa desestabilização das performatividades femininas e masculinas que são idealizadas e reiteradas pelos protagonistas do romance de Lispector no jogo heteroerótico que eles estabelecem entre si. A não-fixação de nenhuma dessas dicotomias parece acarretar em uma relativa *des-sobredeterminação* dos papéis de gênero dentro do jogo erótico idealizado pela matriz heterossexual. É claro que a matriz heterossexual presente no nosso contexto sócio-histórico-cultural é capaz de comportar, no fundo, alternadamente, mas não simultaneamente, qualquer uma dessas dicotomias; entretanto, a transitividade, a não-fixidez, de uma delas em uma mesma relação heteroerótica, como é possível observar no relacionamento entre Lóri e Ulisses, acarreta uma fissura subversiva em relação não só às narrativas/personagens míticas parodiadas (de Lorelei, de Odisseu e das sereias), mas também em relação às performatividades de gênero da matriz heterossexual.

### 3.3 A odisseia interior de Lóri e a espera de Ulisses: invertendo o mito de Penélope e Odisseu

A retomada indireta do mito de Ulisses/Odisseu em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* alude também a uma ressignificação parodística do mito de Penélope, sobretudo no que diz respeito ao mitema da espera. Entretanto, diferentemente da *Odisséia* (HOMERO, 2008), que narra o regresso, ao longo de muitos anos, do herói grego à Ítaca, para retomar o posto de rei e retornar aos braços da fiel esposa Penélope, enfrentando diversas e desafiadoras adversidades, os protagonistas do romance de Lispector esperam por um “encontro” afetivo, sexual, intelectual e, até mesmo, existencial de um com o outro, superando não uma grande distância geográfica como na *Odisséia* (HOMERO, 2008), mas sim um distanciamento psicológico. Trata-se de um encontro afetivo, sexual, intelectual e existencial que só o amadurecimento interior poderia propiciar.

De acordo com Denise de Carvalho Dumith (2012), na tese de doutorado intitulada *O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira: Clarice Lispector e Nélide Piñon*, a ressemantização mítica de Penélope, profundamente marcada pelo mitema da espera, na obra literária *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*,

[...] desenrola-se em riqueza de detalhes, com a presença de traços de manutenção, estilização e subversão do mito “original”. Constatamos que, no tocante à manutenção, o maior indício consiste na fidelidade observada pelos integrantes do casal. Fidelidade essa potencializada pela castidade autoimposta de Ulisses (ao contrário de Odisseu), além daquela tão decantada em Penélope e de certa maneira aguardada em Lóri.

Como estilização, percebemos primeiramente o tempo da espera, menor, contudo mais intenso devido ao deslocamento do espaço, à proximidade do par que habita a mesma cidade, separados por um trajeto que inferimos ser curto, facilmente vencido pelo uso de um táxi. O afastamento do casal, esse nó desencadeador de toda a história tanto para Penélope quanto para Lóri, no par romanesco não decorre de uma imposição externa, a de lutar em uma guerra distante, mas de uma condição interna, a certeza do fracasso da união de duas pessoas, quando uma delas encontra-se em um estágio tão incipiente no autodeciframento.

Por sua vez, a subversão ao mito de Penélope ocorre em decorrência do fato de não ser Lóri quem espera literalmente por Ulisses e, sim, ele a realizar essa ação. Além disso, ou em decorrência disso, não é ela quem manipula o tempo, oportunizando a volta do consorte - pelo contrário, Ulisses não permite que haja qualquer desvio temporal no sentido de abreviar a espera. [...] Na verdade, existem três transgressões na construção desse mitema por parte de Lispector, a serem constatadas por meio da inversão da pessoa que aguarda [...]; da fluidez temporal ocorrer em seu devido curso, sem interferências no sentido de encurtá-la; da concessão de um tempo para autoconhecer-se, afim de participar íntegra da vida a dois. (DUMITH, 2012, p. 120-121).

Assim sendo, a subversiva ressignificação parodística do mito de Penélope e Odisseu no romance de Lispector ocorre através de uma inversão da espera heteroerótica entre os

personagens: na *Odisseia* de Homero (2008), era Penélope que aguardava fielmente, após a Guerra de Tróia, o retorno do marido ao reino de Ítaca e à intimidade conjugal, já em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é Ulisses que espera pelo amadurecimento psicológico de Loreley para que eles pudessem estabelecer uma relação afetivo-sexual profunda e duradoura, distante dos moldes de um amor, de uma relação, *líquida*, típica do *homo sexualis* moderno (BAUMAN, 2004). Isso é explicitado pelo seguinte trecho do romance, que se inicia com uma fala de Lóri a Ulisses:

- Sou um monte intransponível no meu próprio caminho. Mas às vezes por uma palavra tua ou por uma palavra lida, de repente tudo se esclarece.  
 Sim, tudo se esclarecia e ela surgia de dentro de si mesma quase com esplendor.  
 - Sim, disse Ulisses. Mas você se engana. Eu não dou conselhos a você. Eu simplesmente - eu - eu acho que o que eu faço mesmo é esperar. Esperar talvez que você mesma se aconselhe, não sei, Lóri, juro que não sei, às vezes me parece que estou perdendo tempo, às vezes me parece que pelo contrário, não há modo mais perfeito, embora inquieto, de o usar o tempo: o de esperar. (LISPECTOR, 1998a, p. 53).

A inversão/subversão ao mitema da espera realizada pelos protagonistas de *Uma aprendizagem* em relação aos personagens do relato mítico parodiado (Odisseu e Penélope) ocorre, em grande medida, porque, conforme aponta Dumith (2012, p. 124), “Ulisses já realizara a sua descida dolorosa aos infernos interiores, os quais ainda não foram percorridos por Lóri na sua amplitude”. O caráter transgressivo da ressignificação do mitema da espera nessa obra de Clarice Lispector é acompanhado de uma manutenção/conservação da racionalidade ou “maturidade psicológica” prototípica do herói épico Odisseu do relato mítico parodiado, algo que converge com as teorizações de Hutcheon (1989, p. 39) sobre a paródia como uma transgressão autorizada, um gênero que produz simultaneamente conservações e subversões em relação ao texto parodiado. Ressalvo que, apesar de, em *Uma aprendizagem*, a principal *odisseia interior* ser percorrida por Lóri, o personagem Ulisses também percorre uma: “ele próprio dizia de si mesmo que estava em plena aprendizagem, mas tão além dela que ela se transformava em ínfimo corpo vazio e doloroso, apenas isso” (LISPECTOR, 1998a, p. 41). Entretanto, como esse trecho do romance indicia, Ulisses parece ocupar uma posição de superioridade no processo de amadurecimento interior em relação à protagonista feminina. Apenas no desfecho da narrativa, após um intenso e profundo desenvolvimento psicológico, “Lóri pôde enfim falar com ele [Ulisses] de igual para igual” (LISPECTOR, 1998a, p. 154). Ressalvo que o desfecho de *Uma aprendizagem* não marca, de maneira alguma, o fim definitivo das aprendizagens dos protagonistas, mas marca, na verdade, uma continuidade ainda mais profunda do desenvolvimento psicológico deles, como a seguinte

fala de Lóri indica: “sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo” (LISPECTOR, 1998a, p. 158). Não é por acaso que o romance termina com dois-pontos, em meio a um diálogo entre os personagens, demonstrando a própria fluidez do processo de amadurecimento psicológico que nunca pode ser absolutamente atingido por sujeito algum.

Na *Odisséia* de Homero (2008), Penélope espera castamente o retorno do marido à Ítaca, após a Guerra de Tróia, e é assediada por vários pretendentes que visavam desposá-la, a fim de assumir o trono de Ítaca. Para driblar o assédio desses pretendentes, Penélope tece e destece diariamente uma mortalha a Ulisses, protelando assim um posicionamento diante das investidas matrimoniais deles. A personagem mítica *tece* esse engodo no intuito de conceder mais tempo para o retorno do marido, nutrindo em si uma profunda esperança de que esse retorno de fato acontecesse. É possível estabelecer um paralelo intertextual entre esse aspecto do relato mítico de Penélope e Odisseu narrado por Homero com a seguinte passagem do romance de Lispector:

Uma semana depois Lóri ainda pensava nesse último encontro. Não vira Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destras conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava. Às vezes, ao cair da noite, ela se enfeitava demoradamente e ia ao cinema. (LISPECTOR, 1998a, p. 63).

Observa-se, pois, uma grande semelhança entre a tecitura e des-tecitura da Penélope de Homero com o ato de bordar feito, repetidas vezes – como a duplicação do verbo “bordava” sugere –, pela protagonista feminina de *Uma aprendizagem*. Ambas as personagens, a do relato mítico e a do romance de Lispector, se dedicam ao tecer em meio a uma espera amorosa. É claro que, como defendo no início deste tópico, a espera principal por um “encontro amoroso” em *O livro dos prazeres* é feita muito mais por Ulisses do que por Lóri, entretanto, não podemos desconsiderar que, mesmo que indiretamente, a protagonista feminina também efetua tal espera. Considero que é a inversão que ocorre no romance de Lispector em relação ao personagem do par heteroerótico que mais profundamente espera pelo outro que configura um caráter parodístico a esse intertexto. Na epopeia de Homero, é a personagem feminina que ocupa uma posição central de espera pelo retorno do herói masculino, enquanto que, no romance de Lispector, é o personagem masculino, Ulisses, que efetua mais profundamente a espera pela personagem feminina, aguardando pelo amadurecimento psicológico, pela odisséia interior, dela.

Outro ponto relevante quanto a uma inversão/subversão do tema da espera presente no relato mítico sobre Penélope e Odisseu, no romance de Lispector, é a casta espera de Ulisses por Lóri, conforme é evidenciado no seguinte diálogo iniciado pelo protagonista masculino:

- Você sabe, não é, que enquanto sou apenas seu amigo, tenho dormido com mulheres. Com uma fiquei meio ano.
- Imagino, respondeu sem ciúme.
- [...]- Se você chegar a ser minha, do modo como quero, gostaria de ter um filho seu, assim mesmo, com você sem pintura no rosto e coberta de suor.
- Ela se assustou um pouco com o inesperado, ele sorriu:
- Não tenha medo. Em primeiro lugar, do modo como eu queria que você fosse minha, só acontecerá quando você também quiser desse mesmo modo. E ainda demorará porque você não descobriu o que precisa descobrir. E além do mais, se vier a ser minha desse modo, possivelmente quererá um filho nosso. Porque além de nós nos construirmos, provavelmente vamos querer construir outro ser. Lóri, apesar de minha aparente segurança, também estou trabalhando para ficar pronto para você. Inclusive de hoje em diante, até você ser minha, não terei mais nenhuma mulher na cama.
- Não! exclamou ela.
- Isso não lhe dá nenhuma responsabilidade, boba, riu ele. Isto é problema exclusivamente meu. E certamente você tem também uma ideia errada dos homens: eles podem ser castos, sim, Lóri, quando querem. (LISPECTOR, 1998a, p. 96-97).

Na *Odisséia* de Homero (2008), o personagem mítico Odisseu, retornando à Ítaca, em uma longa e desventurosa viagem após a Guerra de Tróia, se relaciona sexualmente com as deusas-ninfas Circe e Calipso, enquanto Penélope se mantém, em Ítaca, casta à espera do marido, mesmo diante de várias investidas dos pretendentes que tentavam desposá-la. A obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* subverte esse aspecto do relato mítico parodiado, como é possível observar no trecho supracitado do romance. Essa subversão parodística em relação ao relato mítico de Penélope e Odisseu é decorrente principalmente de três fatores: (1) a odisseia realizada no romance parodiador é interna e não externa, ou seja, trata-se de um percurso de aprendizagens de Lóri rumo a um amadurecimento psicológico; (2) essa odisseia (psicológica) é percorrida especialmente por uma personagem feminina e não masculina como no texto parodiado; e (3) o personagem Ulisses do romance de Lispector, ao contrário do personagem mítico homônimo, assume uma postura de castidade enquanto espera que a protagonista feminina percorra uma odisseia interior.

A castidade de Ulisses<sup>39</sup>, esperando que Lóri *percorresse uma odisseia interior*, é uma relativa subversão ou desestabilização às performatividades masculinas da matriz

---

<sup>39</sup> Nota: diante do posicionamento de castidade de Ulisses enquanto Lóri *percorresse uma singular e própria odisseia interior*, a protagonista feminina também decide manter-se casta: “na sua busca viajava dentro de si bem longe. E então veio finalmente o dia em que ela soube que não era mais solitária, reconheceu Ulisses, tinha encontrado o seu destino de mulher. E sabê-lo casto, esperando-a, ela achava natural e aceitava. Pois ela, apesar do desejo, não queria apressar nada e também se mantinha casta”. (LISPECTOR, 1998a, p.119-120).

heterossexual. Em nosso contexto sócio-histórico-cultural, a castidade é muito mais esperada, idealizada e associada à imagem feminina do que à imagem masculina. A desinibição sexual feminina é hegemonicamente vista de maneira negativa pela nossa sociedade, como os discursos negativos sobre mulheres percebidas como “fáceis” demonstram. Trata-se, pois, de mais um sexismo misógino dentre vários outros que alicerçam, em um âmbito discursivo-simbólico, a estrutura sociopolítica patriarcalista de nossa sociedade. A própria fala de Ulisses revela que a castidade masculina não é algo previsível, recorrente e esperável em nosso masculinista contexto sócio-histórico-cultural: “E certamente você tem também uma ideia errada dos homens: eles podem ser castos, sim, Lóri, quando querem” (LISPECTOR, 1998a, p. 97). De certa maneira, a fala de Ulisses indicia que ele reconhece, mesmo que inconscientemente, que, em nossa sociedade, é recorrente a castidade ou a inibição sexual feminina, uma vez que ela é *quase que imposta* como uma performatividade feminina desejável, enquanto que a castidade ou a inibição sexual masculina é uma mera *opção*, não existindo um *constrangimento sociodiscursivo* para que os homens a tenham.

Em relação à faceta existencial dessa odisseia interior/psicológica de Loreley, é notável que ela é constituída por aprendizagens que engendram (ontologicamente) significados à existência humana, como indicia o seguinte solilóquio de Lóri: “a mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (1998a, p. 32). Dessa maneira, a busca da protagonista pelo próprio amadurecimento/desenvolvimento interior, ao longo da narrativa, trata-se também de uma busca existencial pelo próprio sentido de *humano*. O amadurecimento/desenvolvimento psicológico de Loreley é perpassado, portanto, por questionamentos, conjecturas, constatações e/ou angústias de caráter existencial, como ilustra também o seguinte trecho do romance que se trata de mais outro solilóquio da protagonista, no qual ela se angustia ao conceber a existência humana como descontínua e solitária:

Lóri estava triste. Não era uma tristeza difícil. Era mais como uma tristeza de saudade. Ela estava só. Com a eternidade à sua frente e atrás dela. O humano é só. Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais! O que quero, meu Deus. É que ela queria tudo. [...] E o que o ser humano mais aspira é tornar-se humano. [...] Não. Ninguém lhe daria. Tinha que ser ela própria a procurar ter. Inquieta, andava de um lado para outro do apartamento, sem lugar onde quisesse se sentar. [...] E tinha agora a responsabilidade de ser ela mesma. (LISPECTOR, 1998a, p. 74-75).

Entretanto, essas angustiantes perspectivas ontológicas sobre a existência humana não estagnam e resignam Loreley a um mero estado de pessimismo em relação à descontinuidade existencial. Essa personagem, em uma *odisseia* interior, busca superar a angustiante

consciência da descontinuidade da própria existência, mesmo que apenas momentaneamente, por uma via eroticamente mística, saindo do apartamento e indo à praia, no início da manhã, para “experimentar o mundo sozinha para ver como era” (LISPECTOR, 1998a, p. 76), em uma simbólica integração cósmica com as águas do mar<sup>40</sup>, o que nos remete às reflexões de Georges Bataille (2014) sobre as estreitas relações entre *descontinuidade existencial* e *ânsia erótica*, assim como entre *continuidade existencial* e *sentimento místico*:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.[...] Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas.

Mas uma alegria fatal – a alegria é uma fatalidade – já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular.

[...] O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.

[...] Com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo.

E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.

Agora ela está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe pelo sal [...]. Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão pois já conhece e já tem um ritmo de vida no mar. Ela é a amante que não teme pois que sabe que terá tudo de novo.

[...] A mulher não recebe transmissões nem transmite. Não precisa de comunicação. (LISPECTOR, 1998a, p. 80). (LISPECTOR, 1998a, p. 78-80).

Assim sendo, o amadurecimento psicológico de Loreley se desenvolve, gradativamente, ao longo de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em certa medida, através de conjecturas de caráter existencial e experiências erótico-místicas vivenciadas por ela. Nesse sentido, Lóri vivencia uma dialética entre experiências/buscas erótico-místicas e indagações/perspectivas metafísico-existenciais. Partindo de considerações de Georges

---

<sup>40</sup> Ao longo de *O livro dos prazeres*, são construídas recorrentes referências/alusões à imagem do mar. Essas construções simbólico-literárias corroboram para a ressignificação parodística da personagem mítica Loreley, uma ondina que seduzia navegantes com cantos fatais e inebriantes. É interessante observar também que esse capítulo do romance de Lispector (se é que é possível chamá-lo adequadamente de “capítulo”) sobre Loreley e as águas do mar (LISPECTOR, 1998a, p. 78-81) é quase idêntico ao conto “As águas do mundo”, publicado originalmente em 1971 (LISPECTOR, 1998e, p. 144-146), e à crônica “As águas do mar”, publicada originalmente em 1973 (LISPECTOR, 1999a, p. 470-472). A crônica “Banhos de mar” (LISPECTOR, 1999b, p. 169-171), publicada originalmente em 1969, e a crônica “O mar de manhã”, publicada pela primeira vez em 1973 (LISPECTOR, 1999c, p. 458), também são muito similares ao capítulo analisado de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, aludindo autobiograficamente (ou de maneira meramente ficcional?) a experiências marcantes que autora supostamente tivera com o mar de uma forma mística e (hetero)erótica, o que revela uma grande importância/recorrência simbólico-imagética do mar na obra clariceana num panorama geral.

Bataille (2014) de que o erotismo se trata de uma procura/ânsia do sujeito por uma completude, uma continuidade, um prolongamento existencial, numa dissolução relativa entre o “eu” e o “outro”, entre a identidade e a alteridade, é possível conceber a atitude de Lóri, no trecho supracitado, como uma busca existencial-erótica por uma integração mística com o Cosmos (mais especificamente com o mar).

De acordo com Georges Bataille, na obra *O erotismo* (2014, p. 39), a consciência da descontinuidade existencial, decorrente da distinção entre o “eu” e o “outro”, leva o ser humano a buscar alguma forma de continuidade da existência, que seria a própria busca erótica<sup>41</sup>, que se dá por três formas: sexualmente (erotismo dos corpos), afetivamente (erotismo dos corações) e misticamente (erotismo sagrado). Dessa forma, “toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, [...] [sendo que] a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 2014, p. 41). Por isso, no trecho citado do romance (LISPECTOR, 1998a, p. 78-79), a experiência mística se constitui numa “integração profunda”, pelo menos em um sentido psicológico e simbólico-literário, da protagonista com o Cosmos, ocorrendo uma dissolução perceptual relativa das fronteiras entre o “eu” e o “outro”. Essa “transcendência” momentânea das fronteiras existenciais da descontinuidade entre o sujeito (o “eu”) e o objeto (o “outro”) se configura como uma *supressão mística das ânsias eróticas* (BATAILLE, 2014, p. 46)<sup>42</sup>. Sobre as relações entre o místico e o erótico, Bataille (2014, p. 253) aponta que existem “similitudes flagrantes, e mesmo equivalências e trocas, entre os sistemas de efusão erótica e mística”. Ressalvo, entretanto, que a mencionada *supressão mística das ânsias eróticas* jamais é plena e absoluta, mas sim momentânea e relativa: não é possível suprimir totalmente as fronteiras descontínuas entre o sujeito (o “eu”) e o objeto (o “outro”).

---

<sup>41</sup> É muito nítida, em várias passagens do romance de Lispector, uma ânsia existencial-erótica de Lóri no sentido que Georges Bataille (2014) confere ao *erotismo*, como um ímpeto desejante pela continuidade existencial causado pela consciência do sujeito da própria descontinuidade existencial que possui: “ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só” (LISPECTOR, 1998a, p. 19); “nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical” (LISPECTOR, 1998a, p. 99).

<sup>42</sup> “O que a experiência mística revela é uma ausência de objeto. O objeto se identifica à descontinuidade [presente no erotismo] e a experiência mística, na medida em que temos a força de operar uma ruptura de nossa descontinuidade [existencial], introduz em nós o sentimento da continuidade. Ela o introduz por outros meios que não o erotismo dos corpos ou dos corações. Mais exatamente, ela prescinde de meios que não dependam da vontade. A experiência erótica ligada ao real é uma espera do aleatório, é a espera de um ser dado e das circunstâncias favoráveis. O erotismo sagrado, dado na experiência mística, quer apenas que nada atrapalhe o sujeito.” (BATAILLE, 2014, p. 46).

Nota-se, no excerto mencionado de *O livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1998a, p.78-80), que o erotismo cósmico-místico de Loreley em relação ao mar se configura heteroeroticamente, ou seja, o mar é simbolicamente masculinizado, ao ser associado pela protagonista, em um psicológico discurso indireto livre, ao “líquido espesso de um homem”. Além disso, Lóri percebe (hetero)eroticamente o mar como o amante dela. Tal configuração heteroerótica não é um mero acaso ou algo exclusivo do trecho supracitado, mas parte e sequência importante da/na construção simbólica da narrativa e das relações estabelecidas entre os protagonistas, quase sempre estruturadas e moldadas heteroeroticamente.

Apesar da experiência mística de Lóri nesse emblemático capítulo do romance de Lispector estar além de uma esfera religiosa restrita/específica, é preciso observar algumas simbólicas alusões cristológicas nos dois últimos parágrafos do capítulo em questão:

Depois [Lóri] caminha dentro da água de volta à praia, e as ondas empurram-na suavemente ajudando-a a sair. Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas.

[...] E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano. (LISPECTOR, 1998a, p. 80-81).

Dessa forma, é possível observar, no trecho supracitado, uma alusão ao episódio do mito bíblico de Jesus Cristo (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002) no qual ele caminhou *sobre* as águas do mar, diferentemente de Lóri que caminhou/caminha *dentro* dessas águas. A experiência mística de Loreley se configura, pois, parodiando o episódio bíblico mencionado, colocando em tônica a experiência aparentemente simples da protagonista de entrar e caminhar *dentro* das águas do mar. Ou seja, algo aparentemente trivial, que qualquer ser humano pode facilmente fazer, adquire, nas experiências erótico-místicas de Lóri, dimensões existenciais profundas, comparáveis simbolicamente ao caminhar de Jesus Cristo *sobre* as águas do mar, tal como é narrado pela mitologia cristã.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, evidencia-se um forte caráter metafísico/ontológico nas recorrentes reflexões existenciais das personagens, seja no desnudamento monologal da “vida interior” de Lóri, seja nos diálogos estabelecidos entre ela e Ulisses. Além disso, as reflexões existenciais de Loreley estabelecem implicações diretas e indiretas com uma busca (hetero)erótica por uma profunda relação afetivo-sexual com Ulisses, mas também com uma busca erótico-mística por uma compreensão e uma integração cósmica.

Ainda sobre a temática marcadamente existencial de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, presente em quase toda obra de Clarice Lispector num panorama geral, Benedito Nunes (1995, p. 100-101) destaca que ela está ligada

[...] a certos tópicos da filosofia da existência, e mais particularmente ao existencialismo sartriano<sup>43</sup>. [...] Mas o sentido global que essa totalidade significativa nos oferece já diverge – e largamente – quer da filosofia da existência centrada em torno da idéia de *existência como realidade fática*, quer do existencialismo propriamente dito [...]. A divergência está na *perspectiva mística* que prevalece afinal e redimensiona os nexos temáticos formadores da *concepção do mundo* de Clarice Lispector. [...] O valor da náusea em Clarice Lispector remete-nos a uma atitude perante as coisas e o ser em geral, que difere da sartriana. [...] a perspectiva mística suplanta a existencial inerente à temática da obra. Mas em conseqüência disso, a subjetividade, e portanto a experiência interior, perderão o privilégio ontológico que o existencialismo propriamente dito lhes outorga.

Assim sendo, o amadurecimento/desenvolvimento psicológico/subjetivo de Loreley é perpassado não só por uma via existencialmente metafísica/ontológica, mas também por uma erótica busca por uma continuidade existencial, visando a superação das próprias barreiras entre o “eu existente” e o “outro”, o “não-eu”, que, numa instância afetivo-sexual (heteroerótica), se dirige a Ulisses, e, num âmbito místico, se direciona ao próprio Cosmos, à Natureza, à Coisa-em-si. Por isso, *as aprendizagens* da odisseia interior da protagonista de *O livro dos prazeres* possuem facetas existenciais, (hetero)eróticas e místicas.

### 3.4 Subvertendo o mito de Adão e Eva

Além da intertextualidade parodística com o mito de Jesus Cristo andando sobre as águas do mar, analisada no tópico anterior, em *Uma aprendizagem*, são construídas outras paródias em torno da mitologia cristã. Dentre as paródias à mitologia não só cristã, mas

---

<sup>43</sup> O princípio central do existencialismo é o de que *a existência precede a essência*. Segundo Jean-Paul Sartre (1905-1980), um dos mais proeminentes filósofos existencialistas franceses, “o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la. O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. [...] Ao afirmarmos que o homem se escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós se escolhe, mas queremos dizer também que, escolhendo-se, ele escolhe todos os homens. De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser. [...] Sou, desse modo, responsável por mim mesmo e por todos e crio determinada imagem do homem por mim mesmo escolhido; por outras palavras: escolhendo-me, escolho o homem. [...] O existencialista declara frequentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade.” (SARTRE, 1987, p. 6-7).

judaico-cristã, a mais proeminente no romance de Lispector é aquela construída sobre o mito de Adão e Eva. As ressignificações parodísticas do mito bíblico de Adão e Eva no texto de Lispector são construídas principalmente na parte final da narrativa. Para analisar como se configura essa intertextualidade parodística, faço primeiramente uma breve síntese sobre a antropogonia judaico-cristã.

No livro *Gênesis* do texto bíblico (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002), Adão é o primeiro ser humano criado, a partir da argila do solo, por Deus. Eva *apenas* é criada após Adão, a partir de uma das costelas do mesmo, para ser a *companheira* dele, suprimindo o sentimento de solidão do primeiro homem no Jardim de Éden:

[...] Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente.

Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no oriente, e aí colocou o homem que modelara. Iahweh Deus fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. [...] Iahweh Deus tomou o homem e o colocou no jardim de Éden para o cultivar e o guardar. E Iahweh Deus deu ao homem este mandamento: “Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer.

Iahweh Deus disse: “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.” Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas, para o homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse. Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem.

Então o homem exclamou: “Esta, sim, é o osso de meus ossos e a carne de minha carne! Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem!”

Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à sua mulher, e eles se tornam uma só carne. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 35-37).

Assim sendo, é notável uma assimetria misógina no texto bíblico entre o primeiro homem em relação à primeira mulher desde a criação divina de ambos, sendo Adão, um ser primordial, original, e Eva, *derivada do homem e criada em função dele*, um ser secundário. Essa assimetria entre os primeiros humanos criados por Deus reflete e constitui, dentro da tradição teológica judaico-cristã, uma assimetria entre os próprios gêneros sexuais, uma vez que Adão e Eva são personagens *arquetípicos*, ou seja, figuras primeiras, protótipos e paradigmas simbólicos, literários e míticos (BOYER, 1997) do masculino e do feminino. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2009, p. 209), aponta o caráter fortemente misógino da antropogonia bíblica:

Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada [...] com o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo; Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele lha deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial.

É interessante observar também que Deus, ao criar a mulher a partir de uma das costelas de Adão, faz com que o homem, de forma indireta, seja o cocriador da mulher. Além disso, a antropogonia bíblica também se constitui como um relato mítico sobre a origem da diferenciação sexual, sobretudo a partir da nomeação de Eva como “mulher”. O mito de Adão e Eva configura-se, pois, como um relato misógino sobre a origem dos gêneros/sexos, uma vez que a criação do primeiro homem e da primeira mulher se constitui assimétrica e hierarquicamente: o masculino se sobrepõe ao feminino, Adão é o homem primordial e Eva é uma criatura humana secundária. Bloch (1995, p. 33) destaca que a misoginia presente no mito antropogônico bíblico foi amplamente aceita, difundida e reforçada na e pela teologia cristã:

Os comentadores medievais - Filon Judeu, Crisóstomo, Jerônimo, Agostinho - centram-se na Criação jeovista, e entendem o aparecimento seqüencial dos sexos de forma altamente hierárquica. Tal interpretação constitui a instância fundadora da lógica “falocêntrica” que tem dominado o pensamento ocidental desde então. [...] O relato jeovista da Criação concebe a mulher, que vem do homem, como secundária, um complemento, ou, na prescrição paulina, “o homem a imagem de Deus, a mulher a imagem do homem” (I *Coríntios*, 11, 7-8). E assim como se assume que as palavras sejam os complementos das coisas, que são levadas sem nome a Adão, também se infere que a mulher é o complemento, o “adjutório” do homem.

Segundo o historiador Georges Duby (2001, p. 48-49), o patrista santo Agostinho (354 d.C. - 430 d.C.), seguindo e reforçando o discurso misógino presente na antropogonia judaico-cristã, comenta, em *Contra manicheos*, que o episódio de Adão e Eva no *Gênesis*

[...] é como um encaixe de metáforas, que repousam sobre duas frases do relato: *masculum et feminam fecit eos* (macho e fêmea ele os fez) - o que significa, para Agostinho, que em cada ser humano há o masculino e o feminino; *facimus ei adjutorium similis ejus* (nós lhe faremos um auxiliar semelhante a ele): a mulher é à semelhança do homem; entretanto, é sua ajudante, o que a supõe submissa como o operário o é ao chefe de oficina; com efeito, todo o mundo criado é construído segundo uma hierarquia; um dirige, aqui é o homem, o outro “obtempera”, e é a mulher. Esses dois axiomas do mito fundador revelam qual é a natureza do homem e sustentam a moral que deve reger o gênero humano. O homem é formado de uma parte carnal, o corpo, e de uma parte espiritual, a alma: a primeira subordinada à segunda. No interior da alma, e na mesma relação hierárquica, coexistem a *pars animalis*, pela qual o corpo é comandado, e a *ratio*, à qual a “parte animal” está subordinada. A *ratio* é dita *virilis*: a razão não é senão o princípio masculino; quanto ao feminino, identifica-se ao *appetitus*, ao desejo. A mulher, como o homem, é

dotada de razão; no entanto, a parte animal, desejosa, predomina nela; ao passo que nele, o racional, portanto o espiritual, prevalece. Em consequência, o homem domina, intermediário entre Deus, fonte da sabedoria, a quem deve obedecer, e a mulher, que ele deve comandar. É o que Adão descobre quando sai do torpor em que Deus o mergulhou: a mulher é oriunda dele, portanto, lhe é substancialmente semelhante; mas, sendo apenas uma pequena parte dele, naturalmente lhe é sujeita.

Santo Agostinho, portanto, reverbera teologicamente o patriarcalismo latente no texto bíblico. Ele associa, através de um ascetismo misógino típico da teologia medieval, a razão (*ratio*) à virilidade própria do ser humano masculino original, Adão, e associa os apetites corpóreos (*appetitus*) ao feminino, que é representado arquetipicamente por Eva, que foi criada a partir do corpo de Adão e, por isso, seria naturalmente inferior e assujeitada a ele.

No terceiro capítulo do *Gênesis*, é narrado o episódio da expulsão do primeiro homem e da primeira mulher do paraíso do jardim de Éden. Nesse episódio, a imagem da mulher é ainda mais inferiorizada em relação à imagem do homem:

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?” A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.” A serpente disse então à mulher: “Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.” A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava, e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram.

Eles ouviram o passo de Iahweh Deus que passeava no jardim à brisa do dia e o homem e sua mulher se esconderam da presença de Iahweh Deus, entre as árvores do jardim. Iahweh Deus chamou o homem: “Onde estás?” disse ele. “Ouvi teu passo no jardim,” respondeu o homem; “tive medo porque estou nu, e me escondi.” Ele retomou: “E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então, da árvore que te proibi de comer!” O homem respondeu: “A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!” Iahweh Deus disse à mulher: “Que fizeste?” E a mulher respondeu: “A serpente me seduziu e eu comi.”

Então Iahweh Deus disse à serpente: “Porque fizeste isso és maldita entre todos os animais domésticos e todas as feras selvagens. Caminharás sobre teu ventre e comerás poeira todos os dias de tua vida. Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar.” À mulher ele disse: “Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará.” Ao homem, ele disse: “Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida. Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos. Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.”

O homem chamou sua mulher “Eva”, por ser a mãe de todos os viventes. Iahweh Deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu. Depois disse Iahweh Deus: “Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma e viva para sempre!” E Iahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde

fora tirado. Ele baniu o homem e colocou, diante do jardim de Éden, os querubins e a chama da espada fulgurante para guardar o caminho da árvore da vida. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 37-39).

Assim sendo, Eva é considerada, nesse episódio bíblico, como a principal culpada pelo pecado de comer o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. A culpa principal recai sobre Eva porque ela é o elo pecaminoso entre a serpente e o homem: a primeira mulher é seduzida pela serpente a comer o fruto proibido e, além disso, faz com que o primeiro homem também o experimente. Por isso, há, numa perspectiva misógina, um emparelhamento discursivo-simbólico entre a imagem pecaminosa da serpente e de Eva.

É perceptível também, no relato bíblico sobre o Jardim de Éden, uma tentativa de “naturalização” e “legitimação” das misóginas opressões masculinistas, quando Deus determina que o desejo da mulher a “impelirá ao teu marido e ele te dominará” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 38) e que a voz da mulher, e, portanto, a própria mulher, seja pernicioso: Deus é severo com Adão por ele ter escutado e cedido à voz de Eva.<sup>44</sup> Quanto às reverberações do episódio da Queda de Adão e Eva na teologia medieval, Bloch (1995, p. 34) afirma que

[...] a queda, concebida geralmente como o momento original, a causa e a justificação do antifeminismo medieval, é uma mera consumação ou conclusão lógica do que está implícito na criação de Adão e depois de Eva. Pois a mulher da versão jeovista, concebida desde o começo como secundária, derivada, subsequente e complementar, assume o fardo de tudo aquilo que é inferior, depreciado, escandaloso e perverso, durante a articulação fundadora dos sexos nos primeiros séculos do cristianismo.

Essas considerações sobre a antropogonia judaico-cristã, engendrada pelo mito de Adão e Eva, são importantes para uma reflexão mais aprofundada sobre a paródia desse relato bíblico em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Uma das passagens, na parte final do romance, em que ocorre uma ressignificação parodística do mito de Adão e Eva é a seguinte:

Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa. [...] Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate – então devagar, deu-lhe uma mordida.  
E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso.

---

<sup>44</sup>Criticando as configurações misóginas da antropogonia judaico-cristã, Simone de Beauvoir (2009, p. 237) também aponta que, nesse relato mítico, “Eva foi dada a Adão para que ele realizasse nela sua transcendência e ela o arrasta para a noite da imanência”.

Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo – de um estado de graça.

[...] No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável. [...] As descobertas naquele estado eram indizíveis e incomunicáveis. Ela se manteve sentada, quieta, silenciosa. (LISPECTOR, 1998a, p. 134-135).

Na narrativa de Lispector, é engendrada, portanto, uma intertextualidade subversiva em relação ao mito bíblico de Adão e Eva. Em primeiro lugar, a ironia ao texto bíblico parodiado se dá pelo fato de que a ressignificação do mito de Adão e Eva no texto parodiador ocorre em uma situação corriqueira, banal, doméstica: comer uma maçã – fruta que é recorrentemente associada na nossa cultura ao *fruto proibido do Jardim de Éden*. Em segundo lugar, a subversão ao mito parodiado ocorre quando o ato de Lóri de comer a maçã não culmina em uma *desgraça*, mas sim em uma *graça*, um *estado de graça*. Lóri assume então uma posição de *Eva às avessas*. Esse *estado de graça* que Loreley é levada pelo corriqueiro ato de comer um fruto em casa pode ser visto como um *estado místico-epifânico*. Emprego aqui o sentido de *místico* formulado por Georges Bataille (2014): o sentimento místico se constitui como uma supressão, uma transcendência momentânea, das fronteiras da descontinuidade existencial que encontramos na ânsia erótica. Quanto à faceta epifânica do estado de graça de Lóri, recorro a algumas considerações do crítico literário David Lodge (2011, p. 154-155) sobre a epifania:

Uma epifania é, literalmente, uma aparição. Na terminologia cristã, o termo denota a aparição do Menino Jesus aos três Reis Magos. James Joyce<sup>45</sup>, um católico apóstata para quem a escrita era como que uma vocação profana, aplicou a palavra ao processo mediante o qual um acontecimento ou um pensamento comum se vê revestido de uma beleza perene graças ao trabalho do escritor: “quando a alma do objeto mais comum parece-nos radiante”, conforme disse seu *alter ego* ficcional, Stephen Daedalus. Agora o termo é usado em referência a qualquer passagem descritiva em que a realidade exterior apareça carregada de um significado transcendental para quem a percebe. Na ficção moderna, ao funcionar como clímax ou resolução de uma história ou episódio, a epifania assume o papel que era desempenhado pelas ações decisivas na narrativa tradicional. O próprio Joyce nos mostrou o caminho. Muitas das histórias de *Dublinenses* parecem acabar com um anticlímax – derrotas, frustrações ou acontecimentos triviais –, mas a linguagem transforma o anticlímax em um momento de revelação para o protagonista ou para o leitor, ou até para ambos.

---

<sup>45</sup> James Augustine Aloysius Joyce foi um relevante escritor irlandês de literatura que nasceu em 1882 e faleceu em 1941. Entre as obras desse autor, destacam-se *Retrato do artista quando jovem*, *Ulisses*, *Dublinenses* e *Finnegans Wake*.

Ressalto que o místico-epifânico *estado de graça* de Loreley ao comer uma maçã é, como a própria expressão reflete, apenas um *estado*, passageiro, efêmero, transitório. E Lóri tem plena consciência disso:

Era preciso não esquecer que o estado de graça era apenas uma pequena abertura para o mundo que era uma espécie de paraíso – mas não era uma entrada nele, nem dava o direito de se comer dos frutos de seus pomares. [...] Havia experimentado alguma coisa que parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revelava na sua pobreza implorante, aprendia-se a amar mais, a esperar mais. Passava-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis. (LISPECTOR, 1998a, p. 137).

A plena consciência de Lóri sobre a efemeridade do estado de graça (enquanto apenas um *estado*) é um passo importante nas *aprendizagens* da protagonista rumo a um maior desenvolvimento/amadurecimento psicológico do que possuía no início do romance. Ulisses, no começo da narrativa de Lispector, diz, com um tom pedagógico, à protagonista feminina:

Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso. (LISPECTOR, 1998a, p. 26).

Essa fala de Ulisses no começo do romance reflete a preocupação e a vontade do personagem de que Lóri amadurecesse psicologicamente. Nesse amadurecimento interior a protagonista feminina deveria *aprender* a lidar melhor com os dissabores da vida que se constituem como diversos “apesar de”. Ao longo da narrativa, Loreley vai, gradativamente, aprendendo a lidar com esses diversos e adversos “apesar de”, de tal forma que ela, no final do romance, consegue compreender com sabedoria que a vida é constituída por poucos momentos de *estados de graça* e por muitos momentos de sofrimentos próprios da *pobre condição humana*. É por isso que Ulisses, no desfecho da narrativa, ao perceber o grande amadurecimento interior de Lóri, diz que *ela estava pronta* para ter com ele um profundo e íntimo relacionamento afetivo-sexual (LISPECTOR, 1998a, p. 139).

Além da ressignificação parodística do mito de Adão e Eva no trivial e simples ato de Lóri de comer uma maçã, revestido de uma atmosfera místico-epifânica (chamada pela personagem de “estado de graça”), outras passagens da narrativa de Lispector revelam uma intertextualidade parodística em relação à antropogonia judaico-cristã. O desfecho da

narrativa, marcado pelo encontro sexual dos protagonistas (que até então não haviam feito sexo um com o outro), é um outro exemplo dessa intertextualidade:

Foi nesse estado sonho-vislumbre que ela sonhou vendo que a fruta do mundo era dela. Ou se não era, que acabara de tocá-la. Era uma fruta enorme, escarlate e pesada que ficava suspensa no espaço escuro, brilhando de uma quase luz de ouro. E que no ar mesmo ela encostava a boca na fruta e conseguia mordê-la, deixando-a no entanto inteira, tremeluzindo no espaço. Pois assim era com Ulisses: eles se haviam possuído além do que parecia ser possível e permitido, e no entanto ele e ela estavam inteiros. A fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um. (LISPECTOR, 1998a, p. 153).

A intertextualidade parodística em relação ao mito de Adão e Eva ocorre, nesse trecho de *Uma aprendizagem*, de maneira similar à passagem em que Lóri entra em um estado de graça ao comer uma maçã (LISPECTOR, 1998a, p. 134-137): o/a fruto/fruta atua como uma imagem simbólica que entrecruza o texto de Lispector com a antropogonia bíblica. Entretanto, nesse último excerto citado, a presença dos dois protagonistas do romance, ao contrário da outra passagem analisada (LISPECTOR, 1998a, p. 134-137), que é focalizada apenas em Lóri, como uma *Eva às avessas*, que entra em um estado de graça ao comer uma maçã, reforça a estrutura heteroerótica do mito parodiado, marcado por uma figura masculina, Adão, e por uma figura feminina, Eva. Dessa forma, cada um dos protagonistas de *Uma aprendizagem* alude a um dos personagens míticos da antropogonia judaico-cristã: Ulisses a Adão e Lóri a Eva. Subvertendo o texto parodiado, o texto parodiador de Lispector inverte o simbolismo da ação de comer *o fruto* (“a fruta do mundo”). Enquanto que, no relato bíblico, o ato de comer o fruto proibido do conhecimento do bem e do mal leva à Queda dos personagens míticos e da própria humanidade, a ação de comer *a fruta do mundo*, na narrativa de Lispector, simboliza uma relativa transcendência psicológica com configurações (hetero)eróticas<sup>46</sup>, ou, melhor dizendo, simboliza uma supressão momentânea da ânsia erótica: “eu sou tua e tu és meu, e nós é um”. Transcende-se momentânea e relativamente as fronteiras

---

<sup>46</sup> No desfecho do romance, a relativa tentativa de transcendência psicológica das fronteiras descontínuas da existência, por uma via principalmente afetiva estabelecida entre os protagonistas, possui configurações heteroeróticas, como é possível observar no seguinte diálogo entre os personagens (LISPECTOR, 1998a, p. 154-155): “- Lóri, você é agora uma supermulher no sentido em que sou um super-homem, apenas porque nós temos coragem de atravessar a porta aberta. Dependerá de nós chegarmos dificilmente a ser o que realmente somos. Nós, como todas as pessoas, somos deuses em potencial. Não falo de deuses no sentido divino. Em primeiro lugar devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando. Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos. A solução para esse absurdo que se chama ‘eu existo’, a solução é amar um outro ser que, este, nós compreendemos que exista”. Percebe-se, pois, nesse excerto, um heteroerotismo pelo estabelecimento de um erotismo que mobiliza, articula e demarca os gêneros/sexos feminino (“supermulher”) e masculino (“super-homem”).

descontínuas da existência humana, pelo menos, em um sentido metafórico, simbólico. O ato de comer *a fruta do mundo* em *Uma aprendizagem* não simboliza uma transgressão aos interditos divinos, ao contrário do que ocorre no relato bíblico, mas sim um amadurecimento psicológico de Loreley. O próprio caráter metafórico que diz respeito à *fruta do mundo* no texto de Lispector reflete uma ironia/inversão parodística em relação ao relato bíblico, cujo fruto do conhecimento do bem e do mal não se constitui apenas metaforicamente, pois ele possui um profundo *status mítico*. *A fruta do mundo* da narrativa de Lispector possui apenas configurações tropológicas, metafóricas, simbólicas e, até mesmo, místico-epifânicas. O fruto do conhecimento do bem e do mal do relato bíblico possui, por outro lado, além de um aspecto metafórico-simbólico, interpretável teologicamente, uma faceta intrinsecamente mítica, que o texto de Lispector, a meu ver, não possui, ao se configurar como uma paródia que não incorpora o *status* de mito do texto parodiado.

Outro ponto de subversão parodística da obra de Lispector em relação ao mito de Adão e Eva diz respeito às posições de sedução que os personagens assumem. No relato bíblico, a Serpente seduz Eva a comer o fruto proibido do conhecimento do bem e do mal, e Eva indiretamente seduz Adão a também comê-lo. Já na narrativa parodiadora de Lispector, Lóri considera que é Ulisses quem a seduz a comer *a fruta do mundo*, que simboliza principalmente as aprendizagens de amadurecimento interior da protagonista:

- Meu amor, disse ela sorrindo, você me seduziu diabolicamente. Sem tristeza nem arrependimento, eu sinto como se tivesse enfim mordido a polpa do fruto que eu pensava ser proibido. Você me transformou na mulher que sou. Você me seduziu, sorriu ela. Mas não há sordidez em mim. Sou pura como uma mulher na cama com o seu homem. Mulher nunca é pornográfica. Eu não saberia ser, apesar de nunca ter estado tão intimamente com ninguém. Você entende? (LISPECTOR, 1998a, p. 155).

No trecho supracitado, ao contrário do que ocorre no relato mítico de Adão e Eva, é a figura masculina (Ulisses) e não a figura feminina (Loreley) que ocupa a posição de sedutor. Ao refletir sobre esse trecho de *O livro dos prazeres* em relação a outras passagens do romance, é possível percebê-lo como parte da desestabilização da narrativa em torno das dicotomias de sedutor-seduzida e de sedutora-seduzido. Nesse excerto do romance, Ulisses ocupa a posição de sedutor e Lóri de seduzida, entretanto, em outras passagens da narrativa, que já foram analisadas nesta Dissertação, a personagem feminina parece ocupar a posição de sedutora e o personagem masculino de seduzido, especialmente se considerarmos o intertexto parodístico com o mito de Loreley, que seduzia navegantes através de cantos fatais. Entretanto, a própria paródia do texto de Lispector em relação ao mito de Loreley parece

desestabilizar, como analisei no tópico 3.2, as dicotomias de atividade-passividade em torno da sedução, principalmente quando Ulisses diz a Lóri: “Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você” (LISPECTOR, 1998a, p. 98).

Em suma, em *O livro dos prazeres*, as posições de sedução, numa dicotomia de atividade-passividade, são desestabilizadas e rasuradas, não sendo, portanto, totalmente fixas e definidas. Apesar de Lóri reconhecer que Ulisses a “seduziu diabolicamente”, uma percepção geral sobre o romance demonstra uma relativa rasura/desestabilização da dicotomia de sedutor-seduzida, que colocaria Ulisses (figura masculina) numa posição de atividade e Lóri (figura feminina) numa posição de passividade no jogo heteroerótico. Ulisses parece querer assumir uma posição masculinista de atividade e parece desejar que Lóri assuma uma posição de passividade nesse jogo heteroerótico. Loreley performa, apreendendo e se subordinando aos códigos masculinistas, a postura de seduzida no trecho supracitado, encenando, inclusive, a pureza/castidade feminina desejada pela perspectiva masculinista: “Sou pura como uma mulher na cama com o seu homem. Mulher nunca é pornográfica”. De fato, como esse excerto do romance indicia, uma das *aprendizagens* de Lóri ao longo da narrativa diz respeito a uma (parcial) apreensão/subordinação/compreensão/adaptação/conformação a alguns dos códigos masculinistas no jogo heteroerótico estabelecido com Ulisses – talvez, por isso, a protagonista feminina diz ao protagonista masculino: “Você me transformou na mulher que sou”.

O entorno da intertextualidade parodística do mito de Adão e Eva nas passagens finais do romance de Lispector em que ocorre o encontro amoroso-sexual entre Lóri e Ulisses também remete ao mito cristão da Virgem Maria:

Talvez por uma necessidade de proteger essa alma nova demais, nele e nela, foi que ele [Ulisses] sem humilhação, mas com uma atitude inesperada de devoção e também pedindo clemência para não se ferirem nesse primeiro nascimento – talvez por isso tudo é que ele se ajoelhou diante dela. E para Lóri foi muito bom. Sobretudo porque sabia que estava sendo bom para ele – era depois de grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe. E para Lóri era bom porque a cabeça do homem ficava perto dos joelhos e perto de suas mãos, no seu regaço que era a sua parte mais quente. E ela pôde fazer o seu melhor gesto: nas mãos que estavam a um tempo frementes e firmes, pegar aquela cabeça cansada era fruto dela e dele. Aquela cabeça de homem pertencia àquela mulher.

[...] Lóri só tinha um medo: de que Ulisses, o grande Ulisses cuja cabeça ela segurava, a decepcionasse. Como seu pai que a sobrecarregara de contraditórios: ele a transformara ela, sua filha, em sua protetora. E ela, na infância, não pudera olhar sequer para o pai quando este tinha uma alegria, porque ele, o forte, o sábio, nas alegrias ficava inteiramente inocente e tão desarmado. Oh Deus, o pai se esquecia por uns momentos que era mortal. E obrigava ela, uma menina, a arcar com o peso

da responsabilidade de saber que os nossos prazeres mais ingênuos e mais animais também morriam. Nesses instantes em que ele esquecia que ia morrer, ele a transformava menina em Pietà, a mãe dos homens. (LISPECTOR, 1998a, p. 147-148).

A escultura renascentista de Michelangelo chamada Pietà (1499), que representa a Virgem Maria segurando, com o colo e os braços, o corpo desfalecido do messiânico filho Jesus Cristo, é aludida no trecho supracitado. O mito bíblico da Virgem Maria é recorrentemente associado, do ponto de vista simbólico-discursivo da teologia cristã, a uma imagem idealizada da maternidade. Essa idealização da maternidade é nitidamente retomada no excerto citado. Além disso, ocorre uma heteroerotização da imagem materna, uma vez que se emparelha a ela, numa relação erótica, uma figura masculina: “era depois de grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe”. Emparelha-se, então, a imagem de uma mãe com a imagem de um filho, de um pai com uma filha, de uma mulher com um homem. Um heteroerotismo perpassa, de diferentes maneiras, todas essas relações simbólico-imagéticas.

O mito da Virgem Maria, na teologia cristã, se configura como um contraponto discursivo-simbólico-ideológico ao mito de Eva, como apontam Simone de Beauvoir (2009), Robert Couffignal (1997) e Howard Bloch (1995): o relato de Adão e Eva é “a primeira etapa de uma dialética de salvação que percorre a Bíblia inteira e se acha inserida num conjunto que completa seu esquema inicial” (COUFFIGNAL, 1997, p. 296). Nessa perspectiva, o Cristo e a Virgem Maria seriam, respectivamente, os redentores de Adão e Eva, pois seriam redentores da própria humanidade. É claro que a importância de Cristo nessa dialética de salvação é muito maior do que a de Maria, uma vez que ele é o messias enquanto que ela é apenas o meio pelo qual ele encarna entre os homens. E, nesse sentido, no quinto capítulo de *Romanos*, no Novo Testamento, é dito que “como pela desobediência de um só homem, todos se tornaram pecadores, assim, pela obediência de um só, todos se tornarão justos” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1974).

Dentro da perspectiva teológica cristã, a Virgem Maria seria, segundo Howard Bloch (1995, p. 175), “a tradutora redentora [que] como mãe de Deus ela está ali para reescrever o pecado de Eva”. Porém, a figura de Maria como mãe de Deus idealiza sobretudo a maternidade, numa “reificação enaltecida” e paradigmática/arquetípica do feminino. Ainda de acordo com Bloch (1995, p. 192), “os dois discursos culturais dominantes sobre as mulheres, o depreciador e o idealizador, dificilmente são opostos. Pois cada um deles é tão sobretudo determinado quanto se supõe ser a própria

mulher”. Além disso, frequentemente, foi contrastada, nos discursos dos primeiros Padres da Igreja, a imagem de Eva, como um arquétipo pecaminoso do “Portão do Diabo”, em relação à Maria, como um arquétipo virginal e idealizado da “Esposa de Cristo”, tal como evidencia Bloch (1995, p. 199):

Como vimos em nossa análise das imagens co-presentes do “Portão do Diabo” e da “Esposa de Cristo” entre os primeiros Padres da Igreja, [os discursos misóginos medievais] adquire[m] uma necessidade lógica [masculinista] segundo a qual a mulher é colocada na posição sobredeterminada e polarizada de ser nem uma nem outra coisa, mas ambas ao mesmo tempo, ficando deste modo aprisionada num emaranhado ideológico cujo efeito último é a sua abstração da história.

Tecendo críticas sobre esse mesmo aspecto do misógino e antitético emparelhamento discursivo-simbólico-ideológico entre a figura da Virgem Maria e de Eva, Simone de Beauvoir (2009, p. 245-246) aponta que

[...] a Igreja exprime e serve uma civilização patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo-se escrava e dócil que ela se torna também uma santa abençoada. Assim, no coração da Idade Média, ergue-se a imagem mais acabada da mulher propícia aos homens: a figura da Virgem Maria cerca-se de glória. É a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva o foi da danação.

Configura-se, portanto, na perspectiva teológica cristã sobre o mito de Eva e o mito da Virgem Maria, um esquema misógino que associa Eva à desgraça e à danação e Maria à graça e à redenção, ligando a primeira à ideia de “Portão de Diabo” e a segunda à ideia de “Companheira de Cristo” (BLOCH, 1995, p. 199). A sobredeterminação do feminino ligando-o principalmente à ideia de maternidade está presente não só no mito da Virgem Maria – em que é feita uma associação quase paradoxal entre a ideia/imagem da maternidade e da virgindade –, mas também está presente no mito de Eva: “O homem chamou sua mulher ‘Eva’, por ser a mãe de todos os viventes” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 38). De acordo com Howard Bloch (1995, p. 219),

[...] confundir a construção culturalmente específica dos gêneros sexuais com a biologia, reduzi-la à questão de dar à luz ou mesmo às “latências biossimbólicas da maternidade” é, em última instância, cair na armadilha de algo como o Eterno Feminino, que [...] [é uma] definição operacional da misoginia.

Uma reverberação dessa associação entre a imagem mítica da Virgem Maria e uma idealização sobredeterminante da maternidade e do feminino é nítida no romance de Lispector. O pai de Lóri, desde a infância dela, a associava a uma discursividade misógina que torna

intrínseca a associação entre o feminino e a maternidade. A personagem parece sentir receio de que Ulisses tenha uma atitude similar àquela do pai: “Lóri só tinha um medo: de que Ulisses [...] a decepcionasse. Como seu pai que a sobrecarregara de contraditórios: ele a transformara ela, sua filha, em sua protetora [...] Pietà, a mãe dos homens”. Nesse sentido, a protagonista de *O livro dos prazeres* parece desnudar, mesmo que indireta e parcialmente, um dos principais *ideais regulatórios sexistas* da nossa sociedade: a associação quase que inexorável, com configurações muitas vezes essencialistas, do feminino com a maternidade, mesmo durante a infância feminina, o que revela o caráter frequentemente coercitivo em torno de certas performatividades de gênero idealizadas pela matriz heterossexual.

O romance de Lispector transgride, pelo menos parcialmente, o esquema misógino estabelecido através do emparelhamento antitético das imagens míticas de Eva e da Virgem Maria. Em primeiro lugar, essa transgressão ocorre pelo fato de Lóri se sentir incomodada com a associação dela, pelo pai, com a imagem da Virgem Maria (tal como é representada em Pietà). Loreley recusa, deliberadamente, ser associada ao arquétipo idealizador da maternidade (feminina) fortemente presente na tradição cristã. Em segundo lugar, ocorre uma inversão, em *Uma aprendizagem*, das configurações negativas (de desgraça e danação) que envolvem a mítica Eva do texto bíblico. Como já foi analisado neste tópico, a personagem Lóri corresponde, simbolicamente, a uma Eva às avessas. Assim sendo, a paródia do romance de Lispector sobre a antropogonia bíblica não só subverte o mito de Adão e Eva, como também subverte o esquema misógino estabelecido, pela teologia/tradição cristã, entre Eva e a Virgem Maria. A inversão do valor simbólico do *fruto* (proibido) também é evidente na intertextualidade parodística em relação à antropogonia bíblica presente em *Uma aprendizagem*:

Iniciada, pressentia a mudança da estação. E desejava a vida mais cheia de um fruto enorme. Dentro daquele fruto que nela se preparava, dentro daquele fruto que era succulento, havia lugar para a mais leve das insônias diurnas que era a sua sabedoria de bicho acordado. (LISPECTOR, 1998a, p. 118).

*O fruto* no texto de Lispector tem um valor simbólico positivo, ao contrário do texto parodiado em que possui um valor simbólico negativo. O ato de experimentar o *fruto* no romance simboliza o ato de experimentar com sabedoria a vida. A sabedoria que Lóri adquire ao longo da narrativa converge com outra metáfora: “a mudança da estação”. A personagem presente que a vida dela nunca mais será a mesma após as intensas e profundas aprendizagens que teve: uma nova fase/estação de vivências se prenuncia. As aprendizagens

de Loreley, como a origem ou o ponto de partida para novas vivências, justificam não só o título *Uma aprendizagem* do romance, mas também o título *A origem da primavera*.

## Capítulo 4

### Síntese teórico-crítica sobre o heteroerotismo em *O livro dos prazeres* e considerações finalizantes

Como hipótese deste trabalho, aponte que, em *Uma aprendizagem*, ocorrem manutenções e subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual, por meio de relações de identidade-alteridade estabelecidas entre os protagonistas e por meio de paródias narrativas que possuem configurações heteroeróticas. Entretanto, como analisei nos tópicos anteriores desta Dissertação, muitas passagens e aspectos do romance são marcados pela ambiguidade, sendo difícil demarcar precisamente até que ponto o texto conserva ou transgride os sexismos que estruturam hegemonicamente a nossa sociedade e cultura. Elucidarei, a seguir, mais algumas dessas ambiguidades, sintetizando-as com outras que já foram analisadas.

Em algumas passagens de *Uma aprendizagem*, parecem ser retomados vários discursos sobredeterminantemente idealizantes do feminino, que possuem, pois, configurações sexistas e misóginas:

- Você é tão antiga, Lóri, disse ele e para surpresa dela havia ternura na sua voz. Você é tão antiga, minha flor, que eu deveria lhe dar a beber vinho numa ânfora, disse [Ulisses] já sem ternura e chamara-a de “minha flor” como ela o ouvira chamar a secretária dele, da vez em que a haviam encontrado na rua. (LISPECTOR, 1998a, p. 58).

- Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. (LISPECTOR, 1998a, p. 100).

Quem sabe, divagou, ela vinha de uma linha de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte. Só outra pessoa que tivesse experimentado, saberia o que ela sentia, pois de quase tudo o que importa não se sabe falar. Lóri queria dizer a Ulisses como o cheiro de maresia lhe lembrava também o cheiro de um homem sadio, mas jamais teria coragem. (LISPECTOR, 1998a, p. 100).

Nos excertos supracitados, ocorre uma idealização sobredeterminante das mulheres como um *eterno feminino*, marcado, por exemplo, pela delicadeza e fragilidade: “Você é tão antiga, minha flor, que eu deveria lhe dar a beber vinho numa ânfora”. Coadunando com perspectivas críticas de Beauvoir (2009)<sup>47</sup> e Bloch (1995), considero o *eterno feminino* como um dos pilares da misoginia na nossa sociedade, uma vez que ele retira, quase que totalmente,

---

<sup>47</sup> De acordo com Simone de Beauvoir (2009, p. 916), a ideia do *eterno feminino* deve ser abandonada no velho armário das generalizações misógino-sexistas. “O fato histórico não pode ser considerado como [...] [definitivo de] uma verdade eterna; traduz apenas uma situação, que se manifesta precisamente como histórica porque está mudando.” (BEAUVOIR, 2009, p. 916).

toda a historicidade em torno do feminino. As mulheres são, assim, percebidas como sujeitos a-históricos, que são (ou que pelo menos deveriam ser nessa perspectiva misógina) natural e essencialmente as mesmas independentemente do contexto sócio-histórico-cultural em que vivem. A associação da fragilidade e da delicadeza, similar a de uma flor, à *natureza/essência* feminina possui também um caráter misógino, uma vez que associa, em um implícito contraponto, os homens à força, como um atributo superior à fragilidade e à delicadeza (feminina). Estabelece-se, pois, uma relação masculinista de dependência das frágeis e delicadas mulheres em relação aos homens, que seriam *naturalmente* mais dotados de força. Um dos problemas principais desse tipo de discurso é, além da evidente misoginia que ele sustenta, a desconsideração da faceta cultural que marca constitutiva e indelevelmente aquilo que concebemos como *humano*. De acordo com a filósofa existencialista Simone de Beauvoir (2009, p. 919), “a humanidade é coisa diferente de uma espécie: é um devir histórico; define-se pela maneira pela qual assume a facticidade natural”. O discurso misógino em torno do *eterno feminino* dissimula, assim, a própria historicidade que o constitui – dissimulação que é recorrente na constituição performativa dos gêneros que engendram e são engendrados pela matriz heterossexual em nosso contexto sócio-histórico-cultural (BUTLER, 2003, 2016).

Ulisses nitidamente idealiza a *feminilidade* de Lóri, flertando com o paradigma ideal do *eterno feminino*. Loreley parece encarnar/encenar/assumir, mesmo que apenas parcialmente, essa idealização sobredeterminante do feminino: “Quem sabe, divagou, ela vinha de uma linha de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte”. O mito de Loreley é retomado novamente. Esboçando um quadro geral de *Uma aprendizagem*, o intertexto com esse mito parece ter um caráter epicêntrico do ponto de vista simbólico no romance. Um forte indício textual disso é o fato de que a imagem do mar e a heteroerotização dela são profundamente recorrentes na narrativa:

Era a maresia, palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino. [...] Como explicar que o mar era o seu berço materno mas que o cheiro era todo masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita. Além do que, de madrugada, as espumas pareciam mais brancas. (LISPECTOR, 1998a, p. 112).

No trecho supracitado, assim como em várias outras passagens do romance, que foram analisadas nos tópicos anteriores desta Dissertação, existe uma heteroerotização da imagem (simbólica) do mar. Considerando que o mar (ou a imagem do mar) está sempre presente no mito da ondina Loreley, fica ainda mais evidente a relação intertextual estabelecida no romance de Lispector com esse relato mítico. Certamente, a recorrência de alusões e

referências diretas à imagem do mar não ocorre por acaso: ela é uma maneira da narrativa de Lispector efetuar uma intertextualidade parodística com o mito de Loreley, que se encadeia com o mito das sereias, de Odisseu e, até mesmo, de Penélope, aguardando o regresso (via marítima) do marido à Ítaca. Existe um encadeamento parodístico no romance de Lispector que põe o relato mítico de Loreley em uma posição de destaque, como um ponto de partida para outras intertextualidades que são construídas ao longo da obra literária. É estabelecida, pois, uma cadeia intertextual que se “inicia” com o mito de Loreley que, ao ser uma reverberação do mito das sereias, emparelha-se, indiretamente, com o mito de Odisseu e de Penélope. Por outro lado, o jogo heteroerótico de recusa e espera estabelecido entre os protagonistas de *Uma aprendizagem* reforça a intertextualidade parodística estabelecida com o mito de Odisseu e Penélope.

É possível traçar um ponto de contato entre o intertexto parodístico no romance de Lispector em relação ao mito de Loreley e ao mito de Adão e Eva no que diz respeito ao mitema da sedução presente nesses relatos parodiados. Relembremos que, nesses dois relatos míticos, são as personagens femininas (Loreley e Eva) que seduzem os personagens masculinos (os navegantes e Adão, respectivamente) a cometerem um erro/equívoco fatal: estabelece-se, assim, nesses mitos, uma dicotomia heteroerótica de sedutora-seduzido. No romance de Lispector, ocorre uma rasura e desestabilização dessa dicotomia da sedução: é o personagem masculino, Ulisses, um correspondente de Adão, que seduz Lóri, a personagem feminina que se configura como uma correspondente de Eva (e também da mítica Loreley), a comer *o fruto do (auto)conhecimento*. Ressalvo que, no texto parodiador de Lispector, apesar do personagem masculino ocupar muito mais a posição de sedutor do que de seduzido, as posições dicotômicas de sedutor-seduzida e de sedutora-seduzido são desestabilizadas ao longo do romance, o que implica também uma relativa desestabilização das performatividades de gênero no jogo heteroerótico entre os protagonistas: ora Lóri parece seduzir Ulisses, ora ocorre o oposto. Essas desestabilizações das performatividades de gênero da matriz heterossexista ocorrem ao serem desestabilizados alguns lugares-comuns do pensamento masculinista que ora coloca o feminino como uma fonte de perniciosa e perturbadora sedução à racionalidade masculina, como ocorre nos mitos de Loreley, das sereias, de Odisseu e de Adão e Eva, e ora põe o feminino numa posição de passividade. A não-fixação, no romance de Lispector, de nenhum desses polos dicotômicos sobre a heteroerótica sedução entre feminino e masculino implica uma desestabilização desses mesmos polos da matriz heterossexual, uma vez que a lógica heterossexista consegue comportar apenas, do ponto de

vista discursivo e simbólico, a existência exclusiva (e jamais inclusiva/simultânea) de um desses polos performativos em uma mesma relação heteroerótica.

Como já foi dito, em diversas passagens de *O livro dos prazeres*, é difícil e complexo demarcar as fronteiras entre as manutenções e as subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual. A postura do personagem Ulisses engendra também essa ambiguidade. Por um lado, por exemplo, ele sobrepõe a imagem do *eterno feminino* sobre Loreley; por outro lado, ele deseja e incentiva a autonomia de Lóri em relação a ele, como exemplifica o seguinte excerto do romance: “Era como se ele quisesse que ela [Lóri] aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele” (LISPECTOR, 1998a, p. 16). Ulisses incentiva e instiga, desde o início da narrativa, o amadurecimento interior de Loreley, dizendo, inclusive, “que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse ‘Lóri’ mas que pudesse responder ‘meu nome é eu’, pois teu nome, dissera ele, é um eu” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Esse conselho que Ulisses dá a Lóri no início do romance é retomado no desfecho da narrativa, após um grande amadurecimento interior da protagonista:

Ele se mexeu na cama. Então ela falou:  
- Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas “Eu”. Pois só agora eu me chamo “Eu”. E digo: eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original. (LISPECTOR, 1998a, p. 151).

Observa-se, nesse excerto, uma relativa e sutil subversão às performatividades de gênero que marcam a relação heteroerótica dos protagonistas do romance. Isso ocorre porque Loreley não (de)marca totalmente as posições de gênero feminino e masculino na fala dela: “eu está apaixonada pelo teu eu”. Se, por um lado, o heteroerotismo, como uma relação erótica entre o feminino e o masculino, é relativizado enquanto tal nesse trecho de *Uma aprendizagem* pelo duplo emprego do pronome “eu”, por outro lado, é ainda mantida através da marcação linguística do feminino no verbo “apaixonada”. Em *O livro dos prazeres*, apesar de ocorrer algumas desestabilizações/subversões/transgressões em relação à matriz heterossexual, não há, de maneira alguma, uma ruptura total às performatividades de gênero que engendram o heteroerotismo estabelecido entre Lóri e Ulisses, pelo contrário, a ruptura que se configura, por exemplo, no desfecho da narrativa é incipiente: as performatividades “tradicionais” do feminino e do masculino são reiteradas por diversas vezes ao longo de toda a obra. Essa inexistência de uma ruptura total às performatividades de gênero da matriz heterossexual em *Uma aprendizagem* sugere, talvez, a própria impossibilidade de uma ruptura

absoluta à inteligibilidade da diferenciação sexual que estrutura o nosso contexto sócio-histórico-cultural.

Como reflete a teórica feminista Judith Butler (2016), em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, se não é possível a ruptura plena, a abolição, das questões de gênero/sexo, é possível, por outro lado, a performativa subversão sociocultural das configurações heterossexistas (e também misóginas, homofóbicas, transfóbicas e patriarcalistas) que subjazem em meio às questões de gênero e sexualidade.<sup>48</sup> Por isso, talvez, *O livro dos prazeres* seja perpassado simultaneamente por manutenções e subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual. Não pretendo, entretanto, afirmar, peremptoriamente, uma plena consciência e postura feminista de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem*. Também não busco defender o contrário, ou seja, uma postura sexista, misógina e conservadora de Clarice Lispector na escritura do romance. Pelos indícios textuais que analisei ao longo desta crítica literária, proponho que *O livro dos prazeres* se encontra em um confluente limiar de manutenções ideológicas ao *status quo* heterossexista e de subversões (de caráter feminista) a esse mesmo *status quo*.

Para encerrar as reflexões propostas neste trabalho, destaco o desfecho de *O livro dos prazeres*, no qual Ulisses diz a Loreley: “A verdade, Lóri, é que no fundo andei toda a minha vida em busca da embriaguez da santidade. Nunca havia pensado que o que eu iria atingir era a santidade do corpo” (LISPECTOR, 1998a, p. 151). Essa fala de Ulisses é mais um entre vários outros indícios textuais, analisados ao longo desta Dissertação, que alude a uma valorização discursivo-simbólica do *corpo* no romance de Lispector.<sup>49</sup> Ao assumir um discurso de valorização do corpo, Ulisses, um professor universitário de Filosofia, parece romper parcialmente com a tradição falocêntrica recorrentemente incorporada ao pensamento filosófico ocidental, assim como associada simbolicamente ao perfil identitário do personagem mítico Odisseu que é parodiado em *Uma aprendizagem*. Segundo Elizabeth

---

<sup>48</sup> “A tarefa crucial do feminismo não é estabelecer um ponto de vista fora das identidades construídas; essa pretensão é obra de um modelo epistemológico que pretende renegar sua própria inserção da cultura, promovendo-se, conseqüentemente, como um tema global, posição esta que instaura precisamente as estratégias imperialistas que o feminismo tem a obrigação de criticar. Sua tarefa crucial é, antes, a de situar as estratégias de repetição subversiva facultadas por essas construções, afirmar as possibilidades locais de intervenção pela participação precisamente nas práticas de repetição que constituem a identidade e, portanto, apresentar a possibilidade imanente de contestá-las”. (BUTLER, 2016, p. 253-254).

<sup>49</sup> O momento em que Lóri e Ulisses se encontram na piscina de um clube é mais um exemplo que indicia uma valorização discursivo-simbólica do corpo ao longo da narrativa. Nessa passagem de *O livro dos prazeres*, Ulisses diz a Lóri: “- Veja aquela moça ali, por exemplo, a de maiô vermelho. Veja como anda com um orgulho natural de quem tem um corpo. Você, além de esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo”. (LISPECTOR, 1998a, p. 68).

Grosz (2000, p. 48-49), na tradição do pensamento ocidental, a dicotomia mente-corpo foi/é frequentemente relacionada a vários outros pares de oposição, tais como

[...] as distinções entre razão e paixão, sensatez e sensibilidade, fora e dentro, ser e outro, profundidade e superfície, realidade e aparência, mecanicismo e vitalismo, transcendência e imanência, temporalidade e espacialidade, psicologia e fisiologia, forma e matéria, e assim por diante. Essas associações laterais oferecem as características ditas “positivas” que o corpo pode receber em sistemas nos quais ele é a contrapartida subordinada da mente. Esses termos funcionam implicitamente para definir o corpo em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos, inertes, vendo-o como uma intrusão ou interferência com a operação da mente, um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência. Através dessas associações, o corpo é codificado em termos que são eles mesmos tradicionalmente desvalorizados.

A valorização discursivo-simbólica do corpo e a rasura da dicotomia de mente-corpo em *Uma aprendizagem* implicam, portanto, uma transgressão e ruptura à tradição falogocêntrica que desvaloriza o corpo. Ulisses parece desestabilizar e se distanciar de um posicionamento ideológico falogocêntrico no desfecho do romance, contrapondo-se ao falocentrismo que recorrentemente marca a nossa tradição filosófica:

Ulisses, o sábio Ulisses, perdera a sua tranqüilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor. Sua voz era outra, perdera o tom de professor, sua voz agora era a de um homem apenas. Ele quisera ensinar a Lóri através de fórmulas? Não, pois não era homem de fórmulas, agora que nenhuma fórmula servia: ele estava perdido num mar de alegria e de ameaça de dor. Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual. Porque enfim ele se dava conta de que não sabia de nada e o peso prendia a sua voz. Mas ele queria a vida nova perigosa. (LISPECTOR, 1998a, p. 154).

A valorização discursivo-simbólica do corpo, em *Uma aprendizagem*, é potencializada no desfecho da obra, marcado profundamente pelo encontro amoroso-sexual entre os protagonistas. De acordo com Georges Bataille (2014, p. 127), a sexualidade pode introduzir uma percepção e um sentimento, mesmo que relativos, de continuidade existencial por meio dos laços corporais e afetivos que são mobilizados eroticamente: “os *outros*, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os *outros* não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual”. Algo similar ao que Bataille (2014, p. 127) aponta sobre as potencialidades eróticas da sexualidade pode ser observado no desfecho de *O livro dos prazeres*. Não é por acaso que Lóri diz a Ulisses: “Eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original” (LISPECTOR, 1998a, p. 151). As fronteiras da descontinuidade existencial entre o “eu” e o “outro” são parcialmente diluídas e suprimidas nessa passagem do romance, inclusive o “outro” do desejo (hetero)erótico de Loreley, no caso, Ulisses, é, nesse excerto, percebido também como um

“eu”. Michel Foucault (2013, p. 16), em uma linha de pensamento relativamente convergente com a de Georges Bataille (2014), reflete sobre relações que podem ser estabelecidas entre corpo, afetividade e sexualidade:

Fazer amor [sexo] é sentir o corpo refluir sobre si. É existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de seus olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor [o sexo], também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo<sup>50</sup>, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cerca, amamos tanto fazer amor [sexo], é porque no amor o corpo está *aqui*.

O destaque do sexo como expressão erótico-amorosa de Lóri e Ulisses, no desfecho do romance, potencializa, pois, a valorização do *corpo* na narrativa de Lispector.<sup>51</sup> Trata-se de mais um aspecto de *O livro dos prazeres* que engendra uma transgressão à tradição falocêntrica ocidental. Entretanto, como analisei nesta Dissertação, ao lado de transgressões a essa tradição e às performatividades de gênero da matriz heterossexual, ocorrem nítidas manutenções a elas. Por isso, *Uma aprendizagem* encontra-se em um confluente limiar de manutenções e de subversões aos discursos heterossexistas hegemônicos em nosso contexto sócio-histórico-cultural. O próprio caráter parodístico das intertextos estabelecidos ao longo da obra – todos eles com configurações heteroeróticas – corroboram para essa leitura, uma vez que a paródia, como reflete Linda Hutcheon (1989), é um gênero que implica uma transgressão autorizada, articulando simultaneamente subversões e conservações ao texto parodiado, inclusive em relação a aspectos ideológicos do mesmo.

No trecho supracitado do romance (LISPECTOR, 1998a, p. 154), não só uma possível posição-de-sujeito falocêntrica de Ulisses enquanto filósofo é (parcialmente) solapada, mas

<sup>50</sup> “Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.” (FOUCAULT, 2013, p. 14).

<sup>51</sup> O desfecho de *O livro dos prazeres* é marcado por várias descrições erótico-pornográficas de sexo feito entre os protagonistas: “Ele a beijou demoradamente até que ambos puderam se descolar um do outro, e ficaram se olhando sem pudor um nos olhos do outro. Ambos sabiam que já tinham ido longe demais. E ainda sentiam perigo de entregarem-se tão totalmente. Continuaram em silêncio. Foi então que deitados no chão que se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza deles. [...] No começo ele a tratara com uma delicadeza e um senso de espera como se ela fosse virgem. Mas em breve a fome de Lóri fez com que Ulisses esquecesse toda a gentileza, e foi com uma voracidade sem alegria que eles se amaram pela segunda vez. E como não bastava, já que tinham esperado tanto tempo, quase em seguida eles se possuíram realmente de novo, dessa vez com a alegria austera e silenciosa.” (LISPECTOR, 1998a, p. 149-150).

também é indiciado um maior nivelamento das posições-de-sujeito entre os protagonistas: “Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual”. Ressalvo, mais uma vez, que, como já foi analisado, as performatividades de gênero feminino e masculino, e toda a assimetria misógino-sexista que engendra e é engendrada por elas, são em grande medida mantidas inclusive no desfecho do romance. As relações de poder que envolvem o binarismo sexual profundamente presente no nosso contexto sócio-histórico-cultural não são de maneira alguma absolutamente abolidas no romance, mas apenas subvertidas em algumas passagens e em alguns aspectos da obra. As subversões sobre as relações de poder que são engendradas pela matriz heterossexual, em *O livro dos prazeres*, ocorrem, de modo geral, através de rasuras das fronteiras do sexismo, de desestabilizações das performatividades de gênero. Tomaz Tadeu da Silva (2012, p. 83) reflete que as transgressões em relação ao binarismo identitário de masculino-feminino, assim como de outros binarismos dicotômicos, promovem, ao mesmo tempo, desestabilizações sobre as relações de poder que o estruturam. Confundir a estabilidade e a fixação da identidade, numa não-conformação aos sinais que demarcam “artificialmente” os limites entre os territórios das diferentes identidades, afeta, necessariamente, os engendramentos de relações de poder em torno dessas identidades (SILVA, 2012, p. 87-88).

Refletindo de maneira geral sobre o desenvolvimento desta Dissertação, creio que este trabalho traz contribuições significativas à fortuna crítica sobre a obra clariceana, especialmente sobre *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. O engajamento feminista desta Dissertação é evidente e foi destacado desde o primeiro capítulo: desconstruir, desnudar e desnaturalizar criticamente os discursos hegemônicos que estruturam misoginamente as relações entre os gêneros/sexos. Associado ao caráter feminista do trabalho desenvolvido, encontra-se uma preocupação em deslegitimar à heteronormatividade, que participa ativamente da arquitetura discursivo-simbólica da estruturação de relações de poder misóginas, patriarcalistas e sexistas (assim como também de relações de poder homofóbicas e transfóbicas). E, como base dessa preocupação epistemológica nesta Dissertação, subjaz o emprego do termo *heteroerotismo* para explicitar as marcações de gênero (feminino e masculino) na relação erótica estabelecida entre os protagonistas do romance.

Ademais, a contribuição à fortuna crítica sobre a obra clariceana proporcionada neste trabalho deve-se à associação entre uma perspectiva epistemológica feminista (especialmente de terceira onda) e um estudo sobre o (hetero)erotismo. Segundo Pedro Carlos Louzada Fonseca (2013, p. 14),

[...] é fato verificado que atualmente já se pode afirmar que a crítica literária de orientação feminista e de estudos do gênero (*gender studies*) encontra-se consolidada de forma bastante significativa no campo literário brasileiro. Apesar desse avanço, os estudos sobre o erotismo, em que pese seu cruzamento com as questões do gênero e da condição feminina ou não, ainda necessitam de maior penetração no ambiente acadêmico, no sentido de constituir objeto de pesquisa e investigação científica. Isso pode ser entendido pelo fato de a chamada literatura erótica ou pornográfica ainda ocupar um lugar marginal e de sombra em dupla percepção: tanto em termos de valoração estética como capaz de pertença à Literatura, quanto em termos de escolha como objeto digno de análise pela crítica de orientação acadêmica.

Em suma, esta crítica literária, ao analisar e refletir sobre as manutenções e as subversões às performatividades de gênero da matriz heterossexual em *O livro dos prazeres*, numa perspectiva epistemológica feminista, corrobora para evidenciar o caráter sociocultural que inerentemente está presente na inteligibilidade da diferenciação sexual que alicerça a matriz heterossexista (BUTLER, 2003, 2016). Entretanto, convergindo com apontamentos do feminismo de terceira onda, tais como aqueles postulados por Judith Butler (2003, 2016), não procuro, neste trabalho, negar que exista uma materialidade na constituição (biológica/fisiológica) da diferenciação sexual humana, mas apenas busco evidenciar que a inteligibilidade discursiva dessa diferenciação possui intrinsecamente uma historicidade, jamais sendo absolutamente neutra, objetiva ou puramente descritiva. A crítica literária desenvolvida neste trabalho se coaduna, portanto, com uma perspectiva e uma fortuna epistemológica que procura solapar, dentro das nossas limitações históricas e discursivas, as estruturas misóginas, patriarcalistas, heteronormativas e sexistas de opressão sociocultural.

## Referências artísticas

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

GRIECO, Frédéric. *O rio lactante*. 2014. Óleo sobre tela, 50 cm X 70 cm. Blog: Pinturas de Frédéric Grieco. Disponível em: <<http://pinturasdefredericgrieco.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

GRIECO, Frédéric. *As ondas*. 2016. Óleo sobre tela, 60 cm X 30 cm. Blog: Pinturas de Frédéric Grieco. Disponível em: <<http://pinturasdefredericgrieco.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

HEINE, Heinrich. Die Heimkehr. In: HEINE, Heinrich. *Buch der Lieder*. Berlin: S. Fischer Verlag, [18?]. p. 109. Disponível em: <<http://literaturavivencia.blogspot.com.br/2012/09/traducao-do-poema-loreley-de-heinrich.html>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2008.

KAHLMAYER-MERTENS, Roberto Saraiva. *Tradução do poema "Loreley", de Heinrich Heine*. Set. 2012. Disponível em: <<http://literaturavivencia.blogspot.com.br/2012/09/traducao-do-poema-loreley-de-heinrich.html>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. Ele me bebeu. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 41-44.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. As águas do mundo. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e. p. 144-146.

LISPECTOR, Clarice. As águas do mar. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 470-472.

LISPECTOR, Clarice. Banhos de mar. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b. p. 169-171.

LISPECTOR, Clarice. O mar de manhã. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c. p. 458.

## Referências teóricas e de críticas literárias

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Millet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BORGES, Luciana. *Aprendendo o eu: o universo feminino em Clarice Lispector*. 1999. 111 f. Dissertação (mestrado em Letras – estudos literários) – Universidade de Goiás. 1999.
- BORGES, Luciana. Gênero e movimento da escritura na ficção de Clarice Lispector. *Linguagem: estudos e pesquisas*, UFG, Catalão – Goiás, v. 2-3, n. 1, p. 25-55, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/32629/17345>>. Acesso em: 4 fev. 2018.
- BORGES, Luciana. *Porções de ímpios desejos: movimentos da narrativa erótica brasileira de autoria feminina*. 2009. Tese (doutorado em Letras – estudos literários) – Universidade Federal de Goiás. 2009.
- BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- BOYER, Régis. Arquétipos. In: BRUNEL, Pierre (organização). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 89-94.
- BRISSON, François. Lorelei. In: BRUNEL, Pierre (organização). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 590-596.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (organização). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; com a colaboração de: BARBAULT, André; et alii. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre (organização). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 294-306.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Tradução de Liane Schneider. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (organização). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 730-736.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

DUMITH, Denise de Carvalho. *O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira: Clarice Lispector e Nélide Piñon*. 2012. 298 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/39406>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FARIAS, Ronaldo Soares. *A (des)construção da identidade erótica nos romances Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector, e As parceiras, de Lya Luft*. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado em estudos da linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2015.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Prefácio: o que (inter)rompe o erotismo na literatura de autoria feminina?. In: BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013. p. 13-18.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramalhete. 40. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. Tradução de Cecilia Holtermann. *Cadernos pagu*, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: <[file:///C:/Users/user/Downloads/cadpagu\\_2000\\_14\\_3\\_GROSZ.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/cadpagu_2000_14_3_GROSZ.pdf)>. Acesso em: 8 mar. 2018.

GUIMARÃES, Livia. Mulheres fáceis, mulheres difíceis. In: TIBURI, Marcia; VALLE, Bárbara (organização). *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008. p. 40-52.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 103-133.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. Tradução de Mariza Corrêa. *Cadernus pagu*, n. 22, p. 201-246, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KOHLER, Denis. Ulisses. In: BRUNEL, Pierre (organização). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 898-917.

LERMANT-PARÈS, Annie. As Sereias na Antiguidade. In: BRUNEL, Pierre (organização). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 829-832.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 39, p. 167-181, abr. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/17993/16941>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: SZWAKO, José Eduardo. *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2009. p. 116-148.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. In: X SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. *Anais...* Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 1-12. Disponível em: <<https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro2.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Tradução de Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha, Sonia Corrêa. Recife: S.O.S. corpo, 1993. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1919>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. Tradução de Rita Correia Guedes. In: SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 1-32.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 73-102.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 7-72.