

LÉLIA PARREIRA DUARTE

OS (DES)CAMINHOS DA PLENITUDE
(UMA LEITURA DE PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM)

Mas a grade do portão era feita por ho-
mens (...)

{...} e eu só sei usar palavras e as pa-
lavras são mentirosas.

Clarice Lispector
Perto do Coração Selvagem

A personalidade amadurecida é aquela capaz de assumir o ero-
tismo e usar livremente o código lingüístico, de acordo com as teo-
rias de Freud, desenvolvidas por Jacques Lacan¹.

O exercício dessa linguagem plena pode encontrar obstáculos,
entretanto. É que a mesma sociedade fundamentada na lei do incesto
pode tentar impedir a utilização do corpo pelo indivíduo e que-
rer ditar normas para a metáfora corporal, a linguagem.

Restrições para a expressão plena do discurso do corpo ocor-
rem, por exemplo, em uma sociedade estruturada sobre valores mas-
culinos e, por isso mesmo, repressora da feminilidade integral. A
oposição entre os estereótipos masculino e feminino corresponde,
no caso, ao esquema dominação/submissão, que se tentará crer es-
tar fundamentado na natureza, como diz Marina Yaguello². Focali-
zando o paralelismo existente nas várias formas de opressão (clás-
se dominante/classe dominada; brancos/homens de cor; povo coloni-
zador/povo colonizado; homens/mulheres), a autora mostra como essas
relações se refletem sobre a língua. O desprezo será marca fre-
qüente na linguagem do opressor, em relação ao oprimido, além de
ser, em larga medida, interiorizado pelo dominado, especialmente
no caso das mulheres, já que elas não constituem jamais um grupo
social separado³.

Esses problemas de aquisição e possibilidade de uso do código
lingüístico são muito importantes na obra de Clarice Lispector.

É o que se procura demonstrar no decorrer deste trabalho, através da análise de aspectos de *Perto do Coração Selvagem*⁴.

O FEMININO EM CLARICE LISPECTOR

É certamente por perceber a capacidade de Clarice Lispector de exercitar em plenitude os significantes do código cultural e criar um tecido próprio, capaz de repetir e "eternizar" a expressão de seu desejo, que Hélène Cixous afirma ser a sua obra "(...) algo que está o mais perto possível do corpo, que o mima, quando em princípio a literatura recalca o corpo"⁵. E será também por assumir a linguagem própria de seu sexo que Clarice Lispector tem normalmente um tom doméstico, guardando resquícios da atividade intimista do lar e do corpo feminino. A vocação da minúcia, a capacidade de ver um ovo como uma obra de arte e, especialmente, a extrema preocupação com o tempo, com a importância do momento, marcam a obra da romancista brasileira.

A mulher sabe-se fisiologicamente presa ao ritmo cronológico - co, move-se "(...) como fração de tempo num universo temporal", diz Gilda de Mello e Souza. Em sua análise de *Uma maçã no escuro*, a ensaísta afirma que Clarice Lispector procura

(...) apreender o instante exemplar, aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma seqüência de atos; (...) Ela é, assim, o que se poderia chamar de "romancista do instante" (...) e com o tempo escasso que medeia entre o ser e o nada, tece toda a sua narrativa"⁶.

Presa ao tempo por sua condição feminina, Clarice reflete particularidades de seu sexo em sua obra, nessa preocupação de fixar o instante, flagrar momentos especiais e "relances vertiginosos", destacar a sua importância fundamental e a sua conseqüente 'eternização'.

Existe entretanto outro aspecto da sensibilidade feminina na obra dessa escritora brasileira que parece da mais alta relevância. Sua narrativa reflete a problemática do ser humano na sua luta para assumir a castração simbólica⁷ e adquirir o conseqüente direito ao uso do significante dentro da lei instituída, com a linguagem própria da classe sexual a que pertence.

Aparentemente alienada por não tratar de problemas de exploração social, nos moldes dos autores de seu tempo, Clarice Lis-

pector denuncia uma sociedade que, embora constituída sobre a base da lei do incesto, procura reprimir a personalidade feminina e impedir à mulher o exercício pleno de sua linguagem.

A autora de *A cidade sitiada* não se considera uma escritora participante. Perdoa-se, num dia que afirma ser de tolerância especial, por não saber como aproximar-se "(...) de um modo "literário" (isto é, transformado na veemência da arte), da "coisa social"⁸. Parece entretanto que o problema da injustiça e da repressão está nela interiorizado e flui naturalmente, através da construção de suas personagens e de seu discurso.

O NASCIMENTO DA MULHER

A narrativa de *Perto do coração selvagem* acompanha o processo de desenvolvimento e amadurecimento de sua personagem principal, que vence as etapas do Édipo e consegue lidar com o significante e dominar a linguagem, bem como a sua sexualidade. É interessante observar que o nome da personagem é Joana, cuja significado é "Javê é misericordioso"⁹, como se só com um auxílio de uma entidade superior fosse possível vencer as dificuldades contextuais, atingir o próprio conhecimento e ter um discurso próprio.

Desde criança, Joana ensaiava a sua independência e queria dominar a linguagem: fazia poesias e brincava com as palavras, querendo no entanto fazer coincidir significante e significado, agarrar "a coisa", o que corresponderia ao desejo de "possuir o falo". Essa fase coincide com a época em que vive com o pai, numa relação que poderia talvez ser vista como dual, especular.

Após a morte do pai, seu primeiro provável substituto é o tio. Dominado pela mulher, entretanto, ele é uma figura apagada e incaracterística, com quem Joana não consegue ligação alguma, embora o tente: está sempre espreitando e ouvindo conversas, inutilmente.

É para o professor que Joana vai conseguir transferir a relação vivida com o pai, e que será sentida como proibida a partir das restrições impostas por sua mulher. Joana busca nele respostas para a sua angústia, enquanto o homem vê nela a esperança de conservar a juventude.

A mocinha já tem a intuição, porém, de que o significado não está colado ao significante e que eles constituem duas ordens distintas, dois fluxos paralelos onde os pontilhados de correspondên

cia são tênues:

Sim, que estava compreendendo as palavras, tudo o que elas continham. Mas apesar de tudo a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde se ia encontrar seu verdadeiro sentido (p. 49).

E a entrada brusca da mulher do professor funciona para confirmar a Joana ser-lhe impossível a integração com aquele homem, que lhe é interdito. A partir dessa cena, a transformação da menina é rápida: tem a segunda vertigem no dia, compreende que se transformava numa mulher e que deveria contar apenas consigo mesma:

(...) Estou cada vez mais viva, soube vagamente. Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, mais amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha. Lembrou-se de que se separara realmente do professor, que depois daquela conversa jamais poderia voltar... Sentiu-o longe, no ambiente que já agora ela recordava com espanto e sem familiaridade. Sozinha... (p. 55-6)

Joana percebe que aquele não pode ser o objeto de seu desejo. Vai então iniciar-se em outro mundo, descobrir o próprio corpo e reconhecer-se, através de um ritual de passagem, pelo qual regressa simbolicamente ao útero materno, após o banho:

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. (...) Fechada dentro de si, não querendo do olhar, desliza pelo corredor - a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Cerra as janelas do quarto - não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo". (p. 60)

É interessante notar que a próxima cena narrada é a de outro banho que, embora apresentado no passado complementa a iniciação. É novamente a água, o batismo: o tombo do cavalo e o mergulho no rio, com a felicidade decorrente do contato com o cavalo vivo, "(...) foi como se tivesse nascido da água" (idem).

Sem qualquer transição, vem em seguida a cena do concerto na catedral, "(...) Sem melodia, sem música, quase apenas vibração" (idem), com seu sentido de plenitude atingida, após o que somente

seria possível a morte, pois "Qualquer instante que sucedesse àque le seria mais baixo e vazio" (p. 66).

As vertigens poderiam ser vistas como sinais de início da pu berdade; o banho no colégio como tomada de consciência do próprio corpo, num desejo ainda impreciso: "O que desejo ainda não tem no me" (p. 64). Depois vêm o banho no rio e o contato com o elemento masculino e em seguida o êxtase pela música.

Ao mesmo tempo em que se percebe a conotação sexual dessa sê rie de iniciações, desses momentos de revelação, pode-se observar a sua ligação com a capacidade de Joana de perceber-se e entrar em comunhão consigo mesma, numa liberdade que atinge expressão prô - pria. Tornada capaz de usar o significante, sentir o próprio corpo, Joana pode exprimir-se numa linguagem sua: ajoelhada sem re - zar, "(...) respirando baixinho, o corpo vibrando ainda aos últimos sons que restavam no ar num zumbido quente e translúcido" (p. 66).

Depois disso Joana está apta a procurar um objeto para reali - zar simbolicamente o seu desejo. Após conhecer Otávio, vive um pe ríodo de preparação para o amor, aprofundando o conhecimento do corpo. É um período de tensão, em que se alternam angústia e so - frimento e em que Joana percebe a sua duplicidade: "Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz?" (p. 93). É mais uma descida aos infernos, até que a tensão acaba e mais um ritual de batismo completa a preparação:

As lágrimas corriam grossas, sem que ela contraísse um só músculo da face. Chorou tanto que não soube contar . Sentiu-se depois como se tivesse voltado às suas verdadeiras proporções, miúda, murcha, humilde. Serenamente vazia. Estava pronta" (p. 93).

É como se esse último ritual de passagem tornasse possível a integração de Joana no mundo simbólico. Abandonando a imagem da perfeição narcísica, ela reconhece a necessidade de nomear um obje - to (substituto) para o seu desejo e procura Otávio. Sente então que "(...) o amor veio confirmar todas as coisas velhas de cuja existência apenas sabia sem nunca ter aceito o sentido" (p. 93).

A plenitude de Joana manifesta-se então em seu erotismo, com a conseqüente disponibilidade para a morte, e no uso da palavra . Ela conta histórias, faz observações e perguntas, manifestando-se também através do silêncio. A presença do não-senso em seu discurs

so, porém, representa ameaça para o marido que, inconscientemente, começa a reprimir a criança/mulher.

REPRESSÃO E (IN)SUBMISSÃO

Desde que conheceu Joana, Otávio temia ser envolvido e dominado por ela: "(...) que não se cristalice em mim qualquer sentimento terno; preciso enxergá-la bem" (p. 86). Apesar disso, ela o jogara na intimidade dele próprio, fazendo-o esquecer "(...) friamente as pequenas e cômodas fórmulas que o sustentavam (...)" (idem).

Após o casamento, rito de passagem através do qual a sociedade sanciona o amor e passa a ditar as suas regras, Joana percebe que o marido a transformava "(...) em alguma coisa que não era ela mas ele mesmo (...)". Pergunta-se então como poderia ligar-se a um homem sem que ele a aprisionasse. Sente-se como um animal domesticado, que "(...) adestrou suas passadas para caber dentro da jaula". (p. 101). Está incluída no ambiente e transformada num objeto de posse:

... Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que se derretessem. E fustigando-se para andar a galope: olhe, que esse tempo é liberdade! olhe, pense depressa, olhe, encontre-se depressa, olhe... acabou-se (p. 101).

A criatividade de Joana continua a funcionar, mas Otávio está atento para reprimi-la, a fim de conservar o seu lugar de senhor absoluto. Ele se considera dono da palavra e Joana ameaça o seu poder fazendo perguntas que são como brasas que ele precisa neutralizar com frases inteiramente banais (cf. p. 27). Ela desvaloriza o seu pensado e metucioso ensaio, com uma frase sintética anotada numa simples folha de caderno, na sua letra incerta: "Abeleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach" (p. 116). Joana destrói a ordem de seu mundo, e é para reorganizá-lo que Otávio precisa voltar sempre a Lídia, a que tece e com a sua 'costura' garante a manutenção da Ordem, do Mesmo. Ele é representante de um sistema regido pelo pragmatismo e Joana não repete suas idéias, mas assinala-se pela diferença.

Para defender-se, Otávio aponta a falta de lógica dos racio-

cínios e das histórias da mulher: sua linguagem é para ele a do não-senso e sua liberdade de pensamento se identifica à loucura¹⁰. Ele tenta indicar-lhe um lugar, uma função a desempenhar, tenta reduzi-la à condição de repetidora do discurso masculino, mas Joana não suporta restrições, não aceita papéis. Recusa o de vítima, quando Otávio define a sua infância como a de uma criança abandonada, reivindicando para si o papel de seu pai. Recusa também o papel de "repouso do guerreiro", quando o marido, encerrando o trabalho, diz: " - Muito bem. Agora a senhora faça o favor de aproximar e encostar a cabeça nesse valoroso peito, porque estou precisando disso" (p. 102).

Em sua análise do mito do herói, Philippe Sellier diz que o universo feminino apresenta-se geralmente como uma ameaça para a realização da obra heróica e considera que freqüentemente a mulher não é senão o repouso do guerreiro¹¹.

Parece que as duas funções estão ligadas, no romance. Identificada ao descanso, a mulher fica circunscrita ao ambiente familiar, fechado, em que não representa competição e perigo. Aparentemente repousando e fornecendo repouso, silenciosa, Joana estaria subjugada e inofensiva. Ela estaria principalmente obedecendo pois, como diz Marina Yaguello,

"Celui qui (...) s'affirme comme le maître de la langue est maître de la pensée et donc des actes des hommes . Pour faire intèrioriser totalement une idéologie, il suffirait donc d'eliminer tout ce qui, dans la langue, et donc dans la conscience, la contredit, et d'imposer l'usage de supports verbaux propres à la véhiculer et à la renforcer¹².

Essa tática funcionou com Lídia, a noiva abandonada que aprendeu com Otávio o jogo da dominação. Ela é daquelas "tímidas fêmeas do homem", mulher inserida no sistema, que vê em Otávio a segurança desejada. Quando noiva, funcionava também como mãe, e quando o noivo se casou com outra, sua reação foi de heroína sacrificada pelo bem de seu amado. Depois, com a sabedoria do sistema, concebeu um filho, que não poderia ficar sem pai. Chega o momento de "reclamar seus direitos", frase que lhe parecia estar a dormir dentro dela desde sempre (p. 121-2). Seu trunfo é a criança, carta que Joana não possui e que poderia destruir a rival.

Os fins justificam os meios para Lídia, que interiorizou a ideologia e sua linguagem e não tem discurso próprio, mas apenas

o da repetição. Ela tem vários planos e age conforme o objetivo a atingir, como ensina a ideologia. Um de seus artifícios repete a tia e Armanda e ela acusa Joana: " - Conheço-a, sei quanto é firme sua maldade" (p. 135).

Joana percebe que Lídia tem ciúmes, e sabe como elas são diferentes:

(...) Como sou pobre junto dela, tão segura. Ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou senão obscura, envolvo-me em cortinas. Lídia, o que quer que seja, é imutável, sempre com a mesma base clara" (p.136).

Lídia representa o concreto, a estabilidade, a continuidade no tempo e no espaço, a mulher que é apenas a imagem especular do homem e que o reduplica, na diferença. Joana representa o momento, a sua instabilidade, a sua imprevisibilidade e, por isso mesmo, liga-se ao discurso pleno e à feminilidade assumida. Para Lídia o amor traz realizações e conseqüências, para Joana o amor é o amor, e o que vem depois já não é amor.

Joana diz a Lídia que terá um filho e lhe "devolverá" Otávio: o objeto desejado - o falo - é substituível e provisório. Para Lídia o filho significava o marido e a segurança, para Joana ele seria temporário:

(...) quando eu lhe der leite com estes selos frágeis e bonitos, meu filho crescerá de minha força e me esmagará com sua vida. Ele se distanciará de mim e eu serei a velha mãe inútil. Não me sentirei burlada. Mas vencida apenas e direi: eu nada sei, posso parir um filho e nada sei" (p. 148).

Com o filho, Joana teria vivido um "momento" de plenitude, que também acabaria como os outros. Depois de seu afastamento, ela estaria novamente sozinha, como quando procurava ouvir a chuva para camuflar o medo da solidão. Joana não aceita o papel de vítima, assim como não o aceitou quando Otávio a considerou uma criança sem a devida assistência.

Tendo freqüentado a mesma escola da tia de Joana, Lídia usa suportes verbais próprios para veicular e reforçar a ideologia, mudando de argumentos e de atitudes conforme a necessidade. Joana, com a sua linguagem própria, não pode integrar-se nessa sociedade, ser compreendida e aceita. Ela é realmente diferente: não

quis a piedade/dominação da tia, quando o pai morreu; ao roubar o livro enquanto a tia fazia compras, aceitou o nome utilizado para o ato, o que escandalizou a educadora e a levou à decisão de usar a repressão maior do internato.

Dentro do código estabelecido havia proibições que Joana ignorava: as jogadas escusas não deviam ser mencionadas com naturalidade. Por isso, quando ela pergunta naturalmente sobre o internato aos tios, ou demonstra a Otávio saber de seu filho com Lídia, eles se revoltam diante da "dissimulação" e não podem suportar a sua sinceridade.

Althusser menciona, entre os aparelhos ideológicos do Estado, a família, a escola e a religião¹³. Em *Perto do Coração selvagem* esses aparelhos parecem realmente funcionar, encarregando-se de definir e impor os valores e as normas de pensamento para as personagens. A religião e a escola comparecem na figura de padre Felício, que apóia a intenção da tia de internar Joana, "a víbora fria", pois somente uma educação severa poderia "amansá-la". A escola aparece ainda na professora, que procura reprimir as perguntas da menina precoce e quer fornecer aos alunos um ideal estereotipado de felicidade ligado à família. O principal papel repressor cabe a esta, porém, já que procura tomar posse do indivíduo e definir-lhe o objeto do desejo.

A diferença e a insubmissão permitem que Joana escape ao esquema, entretanto. Apaixonada pelo mar e guardando características suas, ela não pode resignar-se a ambientes mornos, de perfumes adocicados e gostos insossos. Não aceita a idéia de viver como os tios, "brincando" de casa, cozinheira, marido, filhos, visitas ou trabalho, fazenda, jogo de xadrez, jornais. Joana quer

(...) renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo, onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez (p. 75).

Em sua busca de renovação e de plenitude, identificada ao "selvagem coração da vida", Joana deixa Otávio e readquire então a liberdade de usar seu corpo e sua linguagem.

DESEROIZAÇÃO E CRIATIVIDADE

Quando era criança Joana sonhava ser "herói". Depois de ama-

durecida, porém, ela deixa os ideais de heroísmo, sacrifício e busca de imortalidade, deixa de querer provar excepcionalidade e capacidade de vencer a morte e procura assumir a sua humanidade.

É interessante notar que, como o herói, Joana vence várias dificuldades e passa por rituais de iniciação. Ao contrário dele, que é apenas aparentemente um rebelde, entretanto, ela assume o seu desejo amoroso e a violência do relacionamento sexual¹⁴. Principalmente na escolha de seu segundo objeto de desejo fica marcada a deseroização de Joana, que não caminha desassombadamente em busca da morte ou do amor de um ser excepcional, mas vai ao encontro do "homem", que é um ser livre e não tem características de "senhor" mas de "servo".

O "homem" é diferente, escapa a qualquer regra, a ordem estabelecida não o atinge, seu caminho é a "falta despreocupada de caminho" (p. 156). Sua estranheza se manifesta sobretudo em contraposição a Otávio. Este queria ser livre, dominador, superior, escrever o seu importante ensaio e ter Joana para o repouso do guerreiro, como a personagem Antônio, de "Laços de família"¹⁵, que usufruía satisfeito o seu sábado, numa paisagem em que se deviam incluir entretanto, obrigatoriamente, a mulher e o filho. O "homem" não tem intenções de dominar e por isso é mais livre e dá mais liberdade ao outro: " - Sempre fui como um mendigo, eu sei. Mas nunca pedia nada, nem precisava, nem sabia"¹⁶ (p. 160).

As palavras de Joana incomodavam Otávio, que procurava reprimi-la. O "outro" estimula Joana e quer sempre ouvi-la. Geralmente calado, ele parece ter a função de fazê-la falar, o que ela faz numa linguagem descompromissada, poética e livre, em que o significado desliza sob o significante, sem reduções empobrecedoras. Manifesta-se então a artista desvinculada de regras normais, para quem vir-a-ser e perecer, construir e destruir sucedem-se naturalmente. É interessante observar que a liberdade caracteriza também o novo relacionamento amoroso, em que se nota a ausência das normas estabelecidas pelo sistema para a sexualidade.

Houve um tempo em que havia em Joana a certeza de que dava para o mal, bem como a repugnância por si mesma, pois "(...) sentia dentro de si um animal perfeito" (p. 12 e 13). É que naquele tempo ela ainda falava a linguagem da ideologia, da sedução: havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia que, dessa forma, estaria sob o seu domínio. Depois de escapar à repressão, Joana tem a criatividade estimulada, e pode

exercitar mais livremente a variação de significados para os significantes em palavras isoladas e em suas combinações, nas histórias que inventa.

Liberta dos preconceitos, em outro contexto, Joana pode retomar o esquema do "desejo-poder-milagre", em que sente a coisa sem a preocupação de possuí-la (p. 17); pode inventar o que quiser, com palavras nascidas no instante, "(...) nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação". Assim, Lalande é

(...) como lágrimas de anjo (...).

Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para o outro. Lalande é também mar de madrugada - da, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... (p. 162)

Quando o homem parte e Joana fica só ela não é destruída; vê apenas fechar-se outro círculo de sua vida, que sabe formada de "(...) pequenas vidas completas, de círculos inteiros, que se isolam uns aos outros" (p. 96). Independente de uma imagem especular fornecida pelo outro, em nova demonstração de vitalidade da linguagem que não se cristaliza, Joana pode recomeçar e preparar-se para novo ritual de passagem - a viagem -, reiniciando-se, então, a busca de preenchimento de sua "falta primordial".

Clarice Lispector retoma a problemática da repressão à mulher e à sua linguagem em várias obras posteriores a *Perto do coração selvagem*. A principal personagem feminina de *A cidade sitiada*, por exemplo, distanciada do "selvagem coração da vida" e presa a relações especulares, não consegue, senão em momentos excepcionais, assumir a sua identidade e o direito ao pleno uso do corpo e de sua metáfora, a linguagem. Em *O Lustre*, pode-se acompanhar o processo de libertação de Virgínia e observar a estrutura de uma sociedade preocupada em reprimir o discurso feminino. Vários contos ocupam-se dessa problemática da mulher que é sujeito do enunciado, mas dificilmente consegue tornar-se sujeito da enunciação.

A *paixão segundo GH* poderia ser vista como um avanço na conscientização da mulher, já que acompanha o doloroso processo de des

pojamento necessário à passagem iniciática da personagem feminina, em seu ritual de libertação da repressão interiorizada para uma integração consigo mesma. Alguns contos narram processos semelhantes, como que preparatórios dessa "viagem à essência".

Depois da deseroização de GH, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* vai mais além: devidamente preparada através do despojamento progressivo, da caminhada em direção à simplicidade e da conscientização do próprio corpo, a personagem pode assumir o seu erotismo e atingir a experiência do indizível.

Parece que Clarice Lispector apresenta portanto uma solução para o problema da repressão a uma linguagem feminina plena. O caminho seria a progressiva conscientização da mulher, com o despojamento de uma carga cultural repressiva, a assunção da castração simbólica e da consciência individual, através da passagem por rituais de libertação para integrar-se consigo mesma.

NOTAS

1. Lacan retoma e desenvolve a teoria de Freud sobre o Édipo, explicando através de seus momentos a aquisição da linguagem pelo indivíduo. O estudo consultado mais elucidativo a esse respeito foi:

BLEICHMAR, Hugo B. *Introducción al estudio de las perversiones - la teoría del Édipo en Freud Y Lacan*. 2. ed., México, Helguero Editores, 1978.

Outras obras consultadas foram:

FAGES, Jean-Baptiste. *Para compreender Lacan*. 2. ed., rev. Trad. de M. D. Magno e Georges Lamazière. Rio de Janeiro, Rio, 1975.

LACAN, J. La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. In: *_. Escritos*. 3. ed. Trad. Tomás Segovia. México, Siglo XXI Ed., 1976. p. 179-213.

_____. Seminário sobre a "Carta roubada". In: *_. Escritos*. Trad. de Inês Oseki-Depré. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 17-67.

LEMAIRE, Anika. Ótica lacaniana da lingüística. In: *_. Jacques Lacan - uma introdução*. Trad. de Durval Checchinato. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1979. p. 79-93.

PALMIER, Jean Michel. *Lacan*. Trad. de Edson Braga de Souza. São Paulo, Melhoramentos, 1977.

2. YAGUELLO, Marina. Les éléments de l'interaction verbale. In: *Les mots et les femmes*. Paris, Payot, 1981. p. 47-62.
3. _____. La langue du mépris - pouvoir de la langue et langue du pouvoir. In: _____. op. cit., p. 149-63.
4. Edição consultada, de onde são tiradas as citações deste trabalho: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 6. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
5. Entrevista a Betty Milan. Presença de Clarice Lispector. In: "Folhetim" da *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 nov 82, p. 10-11.
6. MELLO E SOUZA, Gilda de. O vertiginoso relance. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980. p. 79-91.
7. No primeiro momento do Édipo, segundo Lacan, a criança recebe da mãe (ou seu substituto), a linguagem do semelhante especular, daquele que não somente lê necessidades mas também as constrói e lhe diz o que se passa. No segundo tempo intervêm o pai (ou alguém que exerça a sua função) e age como interditor da ligação mãe/filho. Através desse semelhante com quem rivaliza, o filho percebe uma falta na mãe, que lhe é impossível preencher, e verifica que ela depende de uma lei que lhe é exterior. É somente no terceiro tempo do Édipo que se realiza a castração simbólica, porém. Através dela o filho introjeta a lei que atua em Nome-do-Pai e torna-se capaz de usar o significante e criar por si uma significação para o que é: po de assumir-se como sujeito e dominar a linguagem.. (Cf. bibliografia indicada, especialmente: BLEICHMAR, Hugo B. Op. cit.).
8. LISPECTOR, Clarice. Literatura e justiça. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964. p. 149.
9. TIBÓN, Gutierre. *Dicionário etimológico comparado de nombres propios de persona*. México, UTEHA, 1956. p. 297.
10. Analisando o conto de Balzac - *Adieu*, Shoshana Felman demonstra a relação estabelecida pela sociedade patriarcal entre a

loucura e o discurso feminino, pois as noções de normalidade e sanidade estão vinculadas ao modelo ideal masculino e sua lógica. Cf. FELMAN, Shoshana. *Les femmes et la folie: histoire littéraire et idéologie*. In: *La folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil, 1978. p. 138-155.

11. SELLIER, Philippe. *Le Mythe du héros*. Paris, Bordas, 1970.
12. YAGUELLO, Marina. *L'action volontariste sur la langue ou peut-on infléchir l'évolution naturelle des langues?* In: *op. cit.*, p. 181-193.
13. ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. de Joaquim José de Moura Ramos. Porto, Editorial Presença, 1974.
14. O herói é um ser excepcional que busca a imortalidade, enfrentando a morte contra todas as regras de prudência. Aparentemente contrário à ideologia o herói a reforça pois, desligando-se de seu grupo de origem e transformando-se em marginal, ele se torna um ser sacrificável, cuja destruição conjura e afasta o perigo de mudança que ameaça o poder constituído. A análise do herói romântico mostra que sua rebeldia e violência existem até que se torne possível a sua realização amorosa. No momento em que a violência vai se manifestar através da conjugação sexualidade/amor entre seres de diferentes condições sociais, isto é, no momento em que esse amor poderia significar conjugação e anulação de diferenças, o herói se contém e se acomoda nos padrões sociais, reprime a violência e evita o amor. Cf. DUARTE, Lélia Parreira et alii. *O herói romântico - rebeldia e submissão*. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*, 5: 51 - 73, junho, 1981.
15. LISPECTOR, Clarice. *Os laços de família*. In: *Laços de família*. 11. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1979. p. 109 - 120.
16. Relacionando a afirmação de Lacan - "o desejo do homem é o desejo do outro" - com a dialética do senhor e do escravo, de

Hegel, Fages conclui que "o que o homem deseja é que o outro o deseje: ele quer ser aquilo que falta ao outro, ser a causa do desejo do outro". É através do outro, portanto, que o ser adquire a sua consciência de si. Cf. FAGES, J. B. Op. cit., p. 44.