



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**CLARICE LISPECTOR E ANDRÉA DEL FUEGO: REPRESENTAÇÕES DO MAL,
ENTRE JOANA, A RAPARIGA E CECÍLIA**

Daniella Ferreira dos Santos

Rio de Janeiro

2022

DANIELLA FERREIRA DOS SANTOS

CLARICE LISPECTOR E ANDRÉA DEL FUEGO: REPRESENTAÇÕES DO MAL,
ENTRE JOANA, A RAPARIGA E CECÍLIA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção de título de
Licenciada em Letras na habilitação Português-
Inglês.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Crélia Penha Dias.

RIO DE JANEIRO

2022

CIP - Catalogação na Publicação

S237c Santos, Daniella Ferreira dos
CLARICE LISPECTOR E ANDRÉA DEL FUEGO:
REPRESENTAÇÕES DO MAL, ENTRE JOANA, A RAPARIGA E
CECÍLIA / Daniella Ferreira dos Santos. -- Rio de
Janeiro, 2022.
35 f.

Orientadora: Ana Crélia Penha Dias.
Trabalho de conclusão de curso (graduação)
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português Inglês,
2022.

1. Representações do mal. 2. Personagens
femininas. 3. Clarice Lispector. 4. Andréa del
Fuego. I. Dias, Ana Crélia Penha, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Às professoras e aos professores que, do ensino básico à graduação, marcaram minha trajetória, inspirando minhas ideias e contribuindo para que, aos poucos, o meu “eu leitora do mundo” fosse tomando forma.

Às queridas colegas do grupo de pesquisa Mulheres na Formação de Leitores, com quem pude trocar ideias, conhecimento e momentos bons.

A Ana Crélia Dias, minha orientadora: por contribuir com a minha formação de forma afetuosa, pela orientação, pelo incentivo às minhas ideias, pelas ricas discussões. E, principalmente, por ter me apresentado à noção de direito à literatura, de Antonio Candido.

Às amigas que estiveram comigo durante este período.

À minha família, agradeço pelo suporte e incentivo. Em especial, à minha querida irmã, Beatriz Ferreira, ser de luz que sempre me apoia e que é essencial na minha caminhada. E por último, mas de jeito nenhum menos importante, à minha Vó Marlene, que sempre acreditou em mim e que estaria vibrando, hoje, se visse que cheguei ao fim da graduação, sendo sua primeira neta a se formar em uma universidade pública.

SUMÁRIO

Introdução	6
Capítulo 1: Dar para o mal (ou a criação do sadismo clariceano).....	8
Capítulo 2: O mal em <i>Devaneio e embriaguez duma rapariga</i> (1960), de Clarice Lispector	16
Capítulo 3: O mal como perversidade em <i>A pediatra</i> (2021), de Andréa del Fuego	22
Conclusão	33
Referências bibliográficas	35

INTRODUÇÃO

O mal é “uma noção ética sediada no pensamento filosófico-religioso”, diz a crítica literária Yudith Rosenbaum (2006, p. 24), em seu livro *Metamorfozes do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. Partindo dessa afirmação, o presente texto buscará discutir a estética do mal no comportamento de personagens femininas, na contramão do que se espera socialmente, partindo de duas personagens de Clarice Lispector: Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* ([1943] 2019) e a rapariga, do conto *Devaneio e embriaguez duma rapariga*, da coletânea *Laços de Família* (1960). Será analisada, também, a narradora-personagem do romance contemporâneo *A pediatra* (2021), que, embora não seja uma obra clariceana – escrito pela autora Andréa del Fuego – tem pontos que conversam com a obra de Lispector, ainda que de forma dissonante.

Joana nomeia sua existência a partir do mal, realizando-o muito mais em pensamentos do que em ações, além de ser presente, em sua narrativa, o que se pode chamar de sadismo narrativo; ao passo que a personagem *rapariga* vive o mal também em pensamentos e em pequenas atitudes cotidianas que a permitem subverter a lógica masculina que gere a forma na qual ela vive. Ainda, Cecília, a narradora-personagem de *A pediatra*, traz o sadismo em forma de pensamentos sarcásticos, secos e repletos de julgamentos em relação ao exterior, nunca em relação a si mesma, dificilmente tendendo a praticar alguma ação que a torne má de fato.

Para realizar esta análise, este trabalho recorrerá ao seguinte arcabouço teórico: Antonio Candido (1977), que teoriza sobre o romance *Perto do coração selvagem* (1943); Maria Benta Lima de Barbosa (1988), que analisa o discurso do feminino em oposição ao do moralismo cristão em *Devaneio e embriaguez duma rapariga*; Benedito Nunes (1989), que tece reflexões sobre a angústia, bem como sobre a tensão conflitiva e nos servirá para analisar o conto clariceano em tela; Nádia Battella Gotlib (1989), que fala do retorno à casa das personagens clariceanas; Sandra Regina Goulart Almeida (1999), que pontua sobre a escrita serpejante de Clarice Lispector; Hannah Arendt (2002), que discorre sobre a filosofia da existência; enquanto Yudith Rosenbaum (2006) versa sobre as representações do mal nas obras clariceanas – e será utilizada, também, para a análise de *A pediatra* (2021); além de Terry Eagleton (2019), para falar da composição forma e

conteúdo; e Lucia Helena et al (2021), que disserta sobre o aspecto lusitano em *Devaneio e embriaguez duma rapariga*.

No primeiro capítulo, estudaremos Joana, de *Perto do coração selvagem*, a partir da estética do mal, presente no modo de narrar, nos pensamentos e nas atitudes da personagem, o que chamaremos de sadismo (ROSENBAUM, 2006). Em outras palavras, há sadismo no âmbito do conteúdo e do narrar. Por isso, mostraremos que Joana pode ser lida como fundadora do mal clariceano, desdobrado em um sadismo que vai desde o oral, na fase da infância, ao apreço pela estética da existência: enxergar a vida como uma sucessão de atos de violência na qual não há limites civilizatórios que a moldem. Falaremos, também, do sadismo narrativo, da ideia de transgredir as leis e de como a escritura clariceana pode ser lida como ‘escrita da loucura’ (ALMEIDA, 1999).

No segundo capítulo, o foco da análise será o conto *Devaneio e embriaguez duma rapariga* (1960), também sob a ótica da representação do mal, segundo a qual este seria não querer se domesticar, ou seja, driblar os padrões que sufocam a mulher no conto em pauta. Veremos que o mal surge, portanto, nas formas do devaneio e da embriaguez – o primeiro como meio de escape das atividades cotidianas da mulher que é esposa, mãe e dona de casa, ao passo que o segundo elemento surge enquanto tensão conflitiva e clímax narrativo (NUNES, 1989).

No último capítulo, deixaremos o campo clariceano para dialogar com as representações do mal enquanto perversidade em *A pediatra* (2021), obra contemporânea, de Andréa del Fuego. Neste romance, o mal é, sobretudo, “mola propulsora do enredo” (ROSENBAUM, 2006). Pensaremos como o mal deriva da imagem de uma pediatra nada afeita a crianças, ou seja, sem traços maternos – como seria socialmente esperado de uma mulher nesta profissão. Veremos que há uma narradora perversa, que verbaliza o mal, enquanto a personagem não o faz, prendendo-se à assepsia do protocolo médico e do pragmatismo.

1 – DAR PARA O MAL (OU A CRIAÇÃO DO SADISMO CLARICEANO)

Para que se dê início ao presente texto, é preciso pensar que o mal, na obra de Clarice Lispector, se manifesta seja na perversão com que as personagens lidam com os mundos interior e exterior, seja em uma forma sádica de narrar. Assim, será discutido como Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* ([1943] 2019), primeiro romance da autora, ainda criança, subverte o dogma cristão do não questionamento do estabelecido. Em seguida, serão desdobrados os tipos de sadismo que compõem a psique da personagem, como, por exemplo, o oral. Será pontuado, ainda, que Joana enxerga a vida sob a ótica da violência, tocando a questão da estética da existência junto à aversão a quaisquer delimitações. O encerramento do capítulo irá propor que a personagem pode ser lida como a fundadora do mal na obra clariceana, explicando que isso se dá para além de um sadismo no conteúdo narrado, mas também em sua forma – o sadismo narrativo, a partir da escrita serpejante de Lispector.

1.1. Joana, a fundadora do mal em Clarice Lispector

É necessário falar brevemente da personagem Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* (doravante, PCS) ([1943] 2019), um *romance de aproximação*. Como definido por Candido (1977), nesse tipo de romance, o tempo psicológico se sobrepõe ao cronológico, como é visto de forma mais literal em: “se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo” (LISPECTOR, 2019, p. 14).

É uma obra que busca desvendar os mistérios da alma, em “um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica” (CANDIDO, 1977, p. 129). Nesse sentido, a personagem será lida em sua jornada existencial, que é o centro da ação do romance (NUNES, 1989, p. 19-20). Será observado, também, como Joana se tornará a precursora da noção ética de mal a permear toda a obra da autora, criando a ideia de “antagonismo com o mundo”.

Esta análise terá como foco a primeira parte do romance, na qual o centro da ação está na experiência existencial, o que é notável pela técnica do monólogo interior, além do uso mais abundante da terceira pessoa, ora como uma consciência exterior à protagonista, que a analisa, ora como sua própria consciência. Para completar, corrobora-se a breve descrição feita por Benedito Nunes:

Analisando sentimentos e intenções, observando-se e observando os que a cercam, Joana 'continuava lentamente a viver o fio da infância...' (PCS, 14) lentamente desenrolado: a orfandade, o pai viúvo absorvido em seu trabalho de escritor, a tia que lhe desperta aversão, o mar diante do qual se extasia, o furto de um livro, o professor amado, a puberdade, a contemplação do próprio corpo, a emoção de estranheza ao olhar-se num espelho. Abundantes e significativas, essas vivências absorvem os acontecimentos exteriores, escassos e insignificantes, e exprimem o conflito dramático que cinde a personagem, interiormente dividida e em oposição aos outros (NUNES, 1989, p. 19-20).

Os primeiros capítulos apresentam, em grande parte, as memórias de Joana enquanto uma criança que filosofa, questionando a existência dos seres e das coisas. Ela quebra, assim, o dogma cristão de não questionar o que está posto, subvertendo, inclusive, a noção de uma infância feminina, pueril: de obediência e bondade. Tudo o que Joana não quer é estar próxima a esses dois substantivos, que remetem à “paz de espírito” – fundamentalmente antifilosófica (ARENDDT, 2002). Ela quer, na verdade, é ser a senhora dos seus pensamentos, porque filosofar é um ato de invocar a sua própria liberdade, desvendando o âmago de sua subjetividade e das coisas. Pelo ato filosófico, depara-se com o peso da realidade e, como um ser livre “busca transcender o mundo simplesmente dado” (ARENDDT, 2002, p. 36), o que explica o seu constante movimento circular em torno dos desejos e das angústias existenciais. Pensando nisso, buscará se compreender de que forma se dão esses questionamentos de cunho existencialista, e, para tal, serão pontuadas as formas de sadismo exercidas por Joana.

1.2. O sadismo de Joana

Importante é pensar a concepção de Freud de sadismo, que seria a reversão da pulsão de morte, ou pulsão de destrutividade, para o mundo externo (FREUD, 1933 *apud* ROSENBAUM, 2006). Pensando justamente nessa noção de mal, parte-se da seguinte citação, que abre o segundo capítulo “O dia de Joana”:

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana. O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade [...] Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética (LISPECTOR, 2019, p. 16-17).

Pode-se pensar o trabalho estilístico deste trecho a partir da metáfora do animal/da fera. A questão posta é o mal como potência do feminino insubordinado à Lei do Pai, como “uma potência humana primordial” (ROSENBAUM, 2006, p. 42). Esta Lei é, de acordo com Lacan, aquilo que constrói uma subjetividade que será capaz de conviver como ser social e inserir-se nos moldes de uma sociedade patriarcal (ROSENBAUM, idem), o que não é o caso de Joana, cujo diálogo com o pai, na infância, é entrecortado, ocasionando na perda dessa referência fálica ao longo do capítulo “O pai...” (que se concluirá com a morte desse personagem, ao longo do livro) como se vê a seguir.

- Papai, que é que eu faço?
- Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe!
- [...]
- Não quero brincar nem estudar.
- Quer fazer o quê então?
- Joana meditou:
- Nada do que sei...
- Papai troveja dessa vez:
- Bata com a cabeça na parede! (LISPECTOR, 2019, p. 13)

A perda desse referencial fálico impulsiona a força contida em Joana, cuja outra face seria a violência, indicando um paradoxo¹ essencial não somente a esta personagem, mas à obra de Lispector: a força contida/violência. Nesse sentido, dar para o mal caminharia com uma linguagem comunicadora do interdito, daquilo que não se enquadra nas convenções socialmente aceitas. É um tipo de mal que se dá *de olhos fechados*, uma vez que ocorre mais em forma de pensamentos do que de ações, tendo em vista o percurso de Joana ao longo do romance: pensamentos que tendem para a negatividade e destrutividade, indicando a presença de *Thanatos*² em sua gênese psicológica e, portanto, na subjetividade da personagem.

Este mal que Joana deseja liberar tem a ver com a fera contida em si, comparada a um animal “cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade” (LISPECTOR, 2019, p. 17). Essas características seriam oriundas de uma *fera não domesticada*. Se for entendida esta fera como uma mulher livre da Lei do Pai, ou Lei da Cultura, conclui-se que as inconseqüências, o egoísmo e a vitalidade seriam maneiras de escapar a uma forma civilizatória castradora daquilo que não segue a ordem fálica. Assim posto, Joana é uma *pequena selvagem*, desde criança considerada uma *víbora* pela tia: “solitária órfã criada pelos tios, até que eles, horrorizados por seu caráter teimosamente avesso às convenções

¹ Uma das figuras de linguagem prediletas na obra de Clarice Lispector.

² Aqui, é feita uma referência à lógica das pulsões de morte teorizadas pela teoria psicanalítica freudiana.

morais, decidem interná-la em um orfanato” (ROSENBAUM, 2006, p. 32). Um exemplo desse seu comportamento está na cena na qual ela observa, com naturalidade, a fatalidade da destruição de tudo que é vida, “amenizada por imagens mais sutis do reino animal” (ROSENBAUM, 2006, p. 33):

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (LISPECTOR, 2019, p. 11).

O olhar de Joana, ingenuamente atento à destruição, mostra a base da sua formação psíquica, sádica em si mesma (ROSENBAUM, 2006), como se o prazer da destruição fosse parte de tornar-se humano, isto é, destruir é inerente à noção de humanidade (ROSENBAUM, *idem*). A cena acima traz outro paradoxo: entre *ingenuidade* e *violência*, pois a futura morte desses animais é imaginada por uma *criança*. Há, portanto, planos que se sobrepõem: *a morte e seu desconhecimento* (ROSENBAUM, 2006). E o mal, nesta cena, está em *saber*: Joana sabe que a terra é onde se dará o fim da minhoca, quando ela se tornar a refeição de uma galinha, que também está com sua finitude a caminho, mesmo que não o saiba (já que as pessoas irão almoçá-la em breve). Na verdade, não é mais a pequena Joana que ocupa o lugar de ingenuidade que superficialmente aparenta, mas sim a minhoca e as galinhas, que *desconhecem* o seu fim. A menina já concretizou, na linguagem, a sua descoberta enquanto ser que *sabe*: seja por pensamento, seja nos poemas que fez para o pai sobre os animais no quintal do vizinho, Joana já materializou para si *a diferença* entre ela e os demais seres: todos irão morrer, mas *ela*, como humana, tem conhecimento disso.

Portanto, Joana exerce o sadismo por meio do pensamento, do ato filosófico, desdobrado a partir da linguagem, sem que seja necessário a ela performar alguma atitude no mundo exterior – o mal é exercido, assim, no campo psicológico, enquanto um *saber*. Dito de outro modo, o mal se configura no momento em que, enquanto criança, rompe com a ingenuidade como lugar previamente estabelecido, passando à magnitude da posição de uma menina que *filosofa*, tornando-se conhecedora daquilo que, de acordo com as regras civilizatórias, seria um interdito para um ser tão pequeno: o (re)conhecimento da finitude dos seres.

1.3. O sadismo oral de Joana

Melanie Klein (1930) define o sadismo oral como uma fase marcada por manifestações de ódio, nos primeiros meses de vida do bebê, cujo ponto culminante se dá “naquela fase que se inicia com o desejo sádico oral de devorar o seio da mãe (ou a mãe toda) e desaparece com o advento do primeiro estágio anal” (KLEIN, 1930, p. 295 *apud* ROSENBAUM, p. 35). Em outras palavras, o que quer o bebê é tornar-se dono do corpo da mãe até “destruí-la com todas as armas de que o sadismo possa dispor” (KLEIN, *idem*). Pensando nisso e na ausência da mãe de Joana, destacamos o seguinte trecho, do primeiro capítulo, quando a protagonista ainda é pequena:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois, vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas (LISPECTOR, 2019, p. 13).

Atropelar a boneca é nada mais do que uma metáfora indicativa do sadismo oral (ROSENBAUM, 2006). O atropelamento estaria para a destruição do seio materno, que não atende ao desejo do bebê, ou melhor, a destruição da própria mãe de Joana, ausente, como um ato de vingança. Outro ponto é a centralidade da personagem na brincadeira: “A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura” (LISPECTOR, 2019, p. 13). Há, no narcisismo de Joana, a fonte do que pode ser chamado de mal: como se este estivesse, principalmente, na necessidade de ser ela a figura vista e amada, o que é notável pelo uso de *exatamente* como um marcador de discurso, trazendo ênfase a esse exercício narcísico, como se não pudesse ser de outra forma – é *Joana* quem precisa estar no centro de tudo, como forma de compensar a ausência materna, tal qual em uma vingança: já que não há mãe para cuidar de si, Joana transborda.

1.4. Vida como violência, a estética da existência e a aversão às delimitações

Joana possui “uma concepção da vida como violência, para além do estado de encantamento amoroso que também a define. Joana, ainda que atenta à estética do existir, recusa a vertente apolínea da vida, a que assegura a forma e o contorno dos seres”

(ROSENBAUM, 2006, p. 46). É por isso que ela quer sentir ao máximo, e precisa extrapolar limites pré-estabelecidos, como na cena, do capítulo *O banho*, em que rouba um livro, na frente da tia, com a maior naturalidade, e admite: “– Eu roubei o livro, não é isso?” (LISPECTOR, 2019, p. 47).

No uso da pergunta retórica, há um cinismo mesclado a uma constatação do real: sim, o nome do que ela fez é *roubar*. Em seguida, a tia questiona se ela *pode* roubar, no que Joana responde: “– Eu posso [...] Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.” (LISPECTOR, 2019, p. 48). Observe-se a escolha dos verbos neste enunciado: poder, roubar e quiser. É como se os três estivessem entrelaçados, para Joana, na seguinte linha lógica: pode-se roubar apenas quando se quiser. Ou seja, roubar nessas condições não seria um pecado, ao contrário do que alega a tia. Roubar só faria mal caso venha acompanhado de medo – sentimento que a protagonista não alega sentir: “Eu não estou contente nem triste” (LISPECTOR, 2019, p. 48), ela está apenas diante do ato puro: ter roubado, que estaria associado a um direito ao próprio desejo.

Pensando na divisão cristã de bem e de mal, Joana tem uma visão que vai de encontro a esse moralismo, ainda que consciente dessa estrutura de pensamento. Em uma conversa com seu professor, ainda no mesmo capítulo, é questionada sobre o que é bom e o que é mau, respondendo: “– Bom é viver... balbuciou ela. Mau é... [...] Mau é não viver.” (LISPECTOR, 2019, p. 50). Em outras palavras, para ela, toda forma de viver seria boa, enquanto toda forma que negue a vida seria má. Essa é a *lei de Joana*. E, portanto, ela se aproxima de tudo que é vida, roubando e afirmando categoricamente que roubou: tem prazer pela estética da existência, pela forma das coisas, das sensações e, ao mesmo tempo, aversão às delimitações, o que remete novamente à Lei do Pai, a qual a personagem não se submete.

Quando Joana é questionada pelo professor sobre o que mais gosta no mundo, ela responde: “– [...] Quase, quase posso dizer o que é mas não posso... [...] É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo... Não sei, quase dói. É tudo... É tudo” (LISPECTOR, 2019, p. 52). Pode-se pensar essa fala junto à cena em que ela está, na fase adulta, na banheira, imersa no presente, o que se percebe pelo tempo verbal: “A moça *ri* mansamente da alegria de corpo [...] *Agita-se, procura* fugir. Tudo – *diz* devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem entender. Tudo. E essa palavra é a paz, grave e incompreensível como um ritual” (LISPECTOR, 2019, p. 62-63, grifos nossos). Joana entra em náusea (NUNES, 1989) ao perceber a falta de fronteiras por trás do pronome

indefinido *tudo*, que é, ao mesmo tempo, repleto de unicidade e de mistério. Por isso, recorre-se ao que postula Candido:

Diante de Joana não há barreiras nem empecilhos que a façam desviar do seu destino; este, quase uma missão, consiste em procurar acercarse cada vez mais do 'selvagem coração da vida'. O coração selvagem pode ser um céu e pode ser um inferno. Como nunca o atingimos, é sempre um inferno especial, onde o suplício máximo fosse o de Tântalo; e com efeito este romance é uma variação sobre o suplício de Tântalo. Joana passeia pela vida e sofre, sempre obsecada por algo que não atinge [...] A pobre Joana nada pode, como todos nós. Mas possui uma virtude que nem a todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo o que se quer, quando se sabe querer (CANDIDO, 1977, p. 129-130).

Como diz Candido, a questão de Joana é estar entre essa dualidade tudo-nada. Ela quer poder tudo e nada não poder, mas ela não pode tudo e isso a sufoca: por isso ela está sempre à procura de algo que a preencha, de um complemento. Esse coração selvagem seria, portanto, o âmago desse céu-inferno que vive a protagonista, refém da estética da existência e de seus desejos.

1.5. O sadismo narrativo, a transgressão à lei e a ‘escrita da loucura’

Em Clarice, é preciso ter em mente que não há leitura apaziguadora (ROSENBAUM, 2006). O que há é a mimese de um “jogo linguístico perturbador”, que delineia um sujeito marcado pelo sadismo como potência vital (ROSENBAUM, idem). Isso se nota pelo uso de “frases abruptas, paradoxais e pouco convencionais, invadidas pela mirada poética que suspende a referencialidade para fazer a palavra vagar em zonas insólitas da língua” (ROSENBAUM, idem). Aqui, o leitor é objeto de um sadismo narrativo, pois, juntamente à personagem, ele também é levado a sofrer com uma leitura disruptiva. Além disso:

A narrativa também acaba por mimetizar o fluxo caudaloso e violento desse ser avesso às delimitações, burlando as convenções do pensar e do agir: as frases interrompem-se inconclusas, transgridem a sintaxe convencional. Há trechos apenas nominais, com verbos na forma do participio ou do gerúndio, substantivando as idéias e destituindo-as de complementos ou adornos desnecessários (ROSENBAUM, 2006, p. 46).

Em outras palavras, do mesmo modo que Joana performa a víbora em ato, a narrativa o faz por meio de seu discurso. O mal é exercido, portanto, como força vital e transgressora tanto no conteúdo quanto na forma de narrar em si mesma, em uma convergência entre

ambos, compondo o significado da obra (EAGLETON, 2019). A esse respeito, Rosenbaum coloca:

A narradora abusa de seu poder de serpentear o discurso, ondulando as frases como um corpo em convulsão. Os deslocamentos da pontuação, que estabelecem pausas quando a fala apenas se inicia, as reiteraões que ‘infinitam’ os sentidos – “Um momento, mais um momento, mais um momento, mais um momento” – e outros recursos estilísticos [...], todos esses são elementos que poetizam o discurso ao mesmo tempo que destroem a narrativa esperada e jogam o leitor em um redemoinho vulcânico [...] por fim, depurado por esse processo convulsivo, é o *Mal* mesmo que aparece como fonte de vitalidade: “Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (LISPECTOR, 2019, p. 11). Deleita-se a narradora em arrastar o leitor em vertiginoso caminho, encarnando na escrita o desenho da serpente/víbora, que é Joana. A metáfora diabólica ganha assim, o espaço da teia textual para além, ou junto, da caracterização da personagem” (ROSENBAUM, 2006, p. 46).

Joana está sempre em busca de tocar o coração selvagem da vida, em constante proximidade a ele. Voltando à ideia de fera não domesticada, pontuada no início do texto, a personagem rompe com as estruturas da lei patriarcal, em busca do desejo incessante de experimentar as sensações em si mesmas. Pode-se, assim, pensar que o mal, em *PCS* é toda forma de transgressão à lei, voltando novamente, à ideia de Lei do Pai, como organizadora de uma lógica fálica de mundo.

Aliás, Joana e o discurso da autora implícita estão alinhados à figura bíblica de Eva no sentido de transgredir o imperativo divino masculino (Joana quer ser o mal) e abraçar a ideia de pecado. Esse discurso poético e serpenteado, que desarma as expectativas do leitor é, portanto, como diria Hélène Cixous, *transgramatical*, rompendo com as normas comuns à linguagem (CIXOUS, 1991 *apud* ALMEIDA, 1999). Então Clarice, em sua primeira obra romanesca, funda um dizer subversivo chamado de ‘loucura da escrita’ ou ‘escrita da loucura’³, do qual Joana é a precursora da noção de mal, caminhando com Eva na busca do fruto proibido, ou do prazer infernal que rompe com a ordem. E, uma vez que *PCS* tem sua forma inacabada (NUNES, 1989), a personagem Joana estenderá seu discurso maléfico, colocando-se diante do moralismo cristão a partir outros modos e de outras personagens clariceanas, como será visto no capítulo a seguir.

³ *Madness of writing* ou *writing of madness*, termos de Hélène Cixous (1991, p. 100), citada por Sandra Regina Goulart Almeida (1999, p. 113), e trazidos aqui em tradução livre.

2 – O MAL EM “DEVANEIO E EMBRIAGUEZ DUMA RAPARIGA”, DE CLARICE LISPECTOR

2.1. A questão do mal continua

Agora, o mal em Clarice Lispector será lido a partir do conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, publicado pela primeira vez em 1960, na coletânea *Laços de família*. Este percurso de leitura se dará pela análise: (i) do título e da questão do discurso que se pretende lusitano (HELENA et al, 2021); (ii) da estrutura do conto; (iii) de como se dá a tensão conflitiva (NUNES, 1989); e em (iv) do mal, que está no conflito entre duas facetas de uma mesma mulher: uma que se deixa domesticar e uma outra que quer se liberar (BARBOSA, 1988).

Antes, é preciso mencionar que “Devaneio e embriaguez duma rapariga” é o primeiro conto da coletânea mencionada, na qual a maioria das personagens femininas faz parte de um meio patriarcal de classe média, no papel de mães e/ou donas de casa, o que indica o lugar que constrói o discurso dos textos literários da obra, como postula Maria Benta de Lima Barbosa (1988). A esse respeito, a autora coloca que, provavelmente “os contos do livro tenham sido escritos nos anos 50, década que marcou com muita intensidade no Brasil, a presença de Simone Beauvoir com suas preocupações com a condição feminina da mulher sob a luz da moral existencialista, opondo-se à moral cristã” (BARBOSA, 1988, p. 95). É sob esta premissa que se desenhará esta apreciação crítica.

2.2. Não por acaso, um conto com sotaque de Portugal

O título traz pontos-chave de leitura. De acordo com a ordem das palavras, o conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga” (1960) se dará a partir da narração dos devaneios da personagem, seguindo-se de um episódio de embriaguez. Há, ainda, outra questão: a escolha de *rapariga* para designar a protagonista, substantivo carregado de ambiguidade caso se considerem seus significados no português brasileiro e no português europeu, indicando um possível conflito de identidade da personagem, o que será desenvolvido mais adiante.

Ainda, o discurso do texto, ao contrário dos demais contos do livro, pretende-se lusitano, o que se vê logo no início: “Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos” (LISPECTOR, 2009, p. 9), também com o uso de infinitivos, além de “pequeno

almoço”, “frescurazita”, “miúdos”, por exemplo. Por isso, Lucia Helena et al (2021) afirma que há, neste texto “uma memória linguística que o escreve em português de Portugal, o que faz que o conto se destaque totalmente do linguajar restante do livro” (HELENA et al, 2021, p. 349). Esse aspecto discursivo não se dá por acaso, pois a personagem central irá mergulhar dentro de si mesma, até mesmo, estranhando-se, como uma estrangeira; assim, a língua daria forma a esse estranhamento, de ser uma outra em terras cariocas – partindo do princípio de que ela seja portuguesa, já que há apenas indícios disso no texto.

Este conto, como os demais de Lispector, mimetiza o tempo e o espaço de forma psicológica, com um só episódio sendo o núcleo da história (NUNES, 1989). É o que se nota no primeiro parágrafo, que faz uma contextualização do espaço-tempo a partir do olhar da personagem central, por meio do discurso indireto:

Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos, a estremecerem-lhe diante da penteadeira de três espelhos, os braços brancos e fortes arrepriavam-se à frescurazita da tarde. Os olhos não se abandonavam, os espelhos vibravam ora escuros, ora luminosos. Cá fora, numa janela mais alta, caiu à rua uma coisa pesada e fofa. Se os miúdos e o marido estivessem à casa, já lhe viria à ideia que seria descuido deles. Os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalhava meditativo, o roupão aberto deixava aparecerem nos espelhos os seios entrecortados de várias raparigas (LISPECTOR, 2009, p. 9).

Este trecho mostra a situação da protagonista diante do que a rodeia, a vizinhança, e seu contexto: de mãe, esposa e dona de casa. Os três espelhos são metáforas do olhar para dentro de si, para fora e para ambos, como espectadora de si e de todo o resto. A rapariga passa, então, uma tarde a devanear, deixando de cumprir as tarefas de dona de casa: “Ela ouvia curiosa e entediada o estremecimento do guarda-loiça na sala das visitas. D’impaciência, virou-se-lhe o corpo de bruços, e enquanto estava a esticar com amor os dedos dos pés pequeninos, aguardava seu próximo pensamento com os olhos abertos” (LISPECTOR, 2009, p. 10). Ela só acorda quando o marido retorna do trabalho e, ainda assim, deixa que ele se ajeite com as sobras do almoço, voltando a dormir. Há, aqui, uma imagem da insubordinação da personagem. De fato, é este o processo que ocorre desde o início dos devaneios: ela está descobrindo que não se encaixa no modo patriarcal sob o qual vive.

Esse processo é percebido, por exemplo, no trecho: “E já que os filhos estavam na quinta das títias em Jacarepaguá, ela aproveitou para amanhecer *esquisita: turbida e leve*

na cama, um desses caprichos, sabe-se lá” (LISPECTOR, 2009, p. 10, grifos nossos). A oposição, aqui, faz-se notória: *túrbida*, segundo o Dicionário Online Priberam de Português⁴, seria o adjetivo feminino daquilo que é (1) sombrio e/ou (2) perturbador, inquietante. No texto, vem empregado antes do adjetivo *leve*, configurando um paradoxo para além do eixo linguístico – indicando o nível de confusão em que se encontra a personagem. Ela sente-se leve por relaxar das tarefas de casa e, ao mesmo tempo, perturbada: há uma consciência moral que lhe cobra. E existe, na verdade, por parte da narradora, a construção de uma ambiguidade indizível num contexto socialmente enquadrado.

2.3. A embriaguez como tensão e clímax

O conflito, neste conto, já começa a se desenhar nos próprios devaneios. Entretanto, ele se dá de forma mais acentuada quando a rapariga vai beber na Praça Tiradentes, acompanhada de seu marido. É uma conjunção adversativa (*mas*) que inicia o trecho introdutório a esse episódio: “Mas no sábado à noite foram à tasca da Praça Tiradentes a atenderem ao convite do negociante tão próspero, ela com vestidito novo que se não era cheio d’enfeites era de bom pano superior [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 12) – como se algo fosse mudar de ordem a partir dali. Em seguida: “No sábado à noite, embriagada na Praça Tiradentes, embriagada mas com o marido ao lado a garanti-la [...] Mas borrachona a mais não poder” (LISPECTOR, idem). Nota-se a importância do espaço-tempo: sábado à noite na Praça Tiradentes, ou seja, num fim de semana, num horário e lugar em que as pessoas se sentem livres, se divertindo. Ela estava, enfim, se divertindo como desejava; *no entanto*, com o marido ao lado para “garanti-la” – para mostrar que ela ainda ocupava uma posição social de respeito, ainda que embriagada – o que não seria atitude de uma mulher “decente”, na sua concepção de mundo, ainda mais em se tratando da década de 50⁵.

Para que se analise a embriaguez e seu papel nesta narrativa, recorre-se a Nunes (1989), que explica o que é a *tensão conflitiva*, ponto importante nos contos de Clarice: “O núcleo da história [...] é aquele momento de tensão conflitiva, extensa e profunda, que

⁴ Definição disponível em:

<https://dicionario.priberam.org/t%C3%BArbido#:~:text=t%C3%BAr%C2%B7bi%C2%B7do%20do&text=1..da%20luz%20em%20meios%20t%C3%BArbidos>. Acesso em: 12/09/2022.

⁵ Período no qual se estima o período de escrita da coletânea de contos, já que sua primeira publicação se deu em 1960.

se estabeleceu entre a personagem [...] e as coisas todas” (NUNES, 1989, p. 85). Essa tensão entre a personagem e as “coisas todas” ocorre em:

E quando estava embriagada, como num ajantarado farto de domingo, tudo o que pela própria natureza é separado um do outro – cheiro d’azeite dum lado, homem doutro, terrina dum lado, criado de mesa doutro – unia-se esquisitamente pela própria natureza, e tudo não passava duma sem-vergonhice só, duma só marotagem.

E se lhe estavam brilhantes e duros os olhos, se seus gestos eram etapas difíceis até conseguir enfim atingir um paliteiro, em verdade por dentro estava-se até lá muito bem, era-se aquela nuvem plena a se transladar sem esforço. Os lábios engrossados e os dentes brancos, e o vinho a inchá-la. E aquela vaidade de estar embriagada a facilitar-lhe um tal desdenho por tudo, a torná-la madura e redonda como uma grande vaca (LISPECTOR, 2009, p. 12-13).

Neste ponto, a lei do estabelecido, ou do que já se nomeou como a Lei do Pai no capítulo anterior, rompe-se, por isso que se torna uma “sem-vergonhice só”. O que predomina, de fato, é a lei das sensações, dos *desejos*. Daí a importância de o vinho inchá-la, da vaidade de estar embriagada, de desdenhar do que a rodeia e, principalmente, de sentir-se “madura e redonda como uma grande vaca”, alegorizando o feminino liberto a partir do estranho, o que se confirma em: “Ai que esquisita estava. No sábado à noite a alma diária perdida, e *que bom* perdê-la, e como lembrança dos outros dias apenas as mãos pequenas tão maltratadas” (LISPECTOR, 2009, p. 13, grifos nossos).

Além do mais, é nítida a oposição entre a *alma* que, “ainda bem”, se perde no sábado à noite – como é dito uns períodos depois, “numa vida baixa e revolucionante” (LISPECTOR, idem) – e a lembrança dos outros dias da semana, quando o corpo está maltratado, numa *via crucis*. Dito de outro modo, se, para ela, é *boa* esta vida de prazeres, como na embriaguez, não o é para a consciência que rege o modo de viver burguês – representando, assim, o mal: “E aquela vontade de se sentir mal para aprofundar a doçura em bem ruim. E aquela maldadezinha de quem tem um corpo” (LISPECTOR, idem). Para além da tensão conflitiva, do “rompimento com a realidade habitual e da contemplação extática” (NUNES, 1989, p. 86) a embriaguez é onde se dá, também, o clímax narrativo.

2.4. O mal: o conflito entre domesticar-se ou não

A narrativa caminha no sentido de um anticlímax: a ressaca moral, ou o retorno à casa, ao cotidiano, comum nas narrativas de Clarice, como coloca Nádia Battella Gotlib (1989). A personagem faz esse retorno com dificuldade “remexia-se agora dentro da realidade familiar de seu quarto, agora sentada no bordo de sua cama com a chinela a se

balançar no pé” (LISPECTOR, 2009, p. 16). Em seguida, tamanha é a ressaca que a narrativa é tomada de um discurso surrealista, a partir do discurso indireto livre (BARBOSA, 1989, p. 98), aludindo ao conflito das questões corpóreas da personagem: sua sensualidade/sexualidade *versus* o moralismo cristão. Vejamos:

E, como entrefechara os olhos toldados, tudo ficou de carne, o pé da cama de carne, a janela de carne, na cadeira o fato de carne que o marido jogara, e tudo quase doía. E ela cada vez maior, vacilante, tímida, gigantesca. Se conseguisse chegar mais perto de si mesma, ver-se-ia ainda maior. Cada braço seu poderia ser percorrido por uma pessoa, na ignorância de que se tratava de um braço, e em cada olho podia-se-lhe mergulhar dentro e nadar sem saber que era um olho. E ao redor tudo a doer um pouco. As coisas feitas de carne com nevralgia. Fora o friozito que a tomara ao sair da casa de pasto (LISPECTOR, 2019, p. 16).

Na volta para a casa, após viver a experiência extasiante da embriaguez, ela se vê mergulhada em uma angústia existencial. Chegar perto de si mesma, sem o filtro da alienação do cotidiano, dói. Essa dor pode ser lida como uma revanche de um lado de si mesma, o lado que não quer se rebelar, que quer se manter segundo a ordem, o lado da rapariga que designa, nesta linha de leitura, *a mulher domesticada*. Gotlib tem razão sobre o retorno ao dia a dia:

[...] a mulher vai e volta; sai de casa e volta, novamente, para casa. Só que quando está em casa, cresce, gradativamente, sua inquietação; que explode com a fuga; e quando está fora, cresce, gradativamente, a força de necessidade da volta, que explode, com o retorno à casa (GOTLIB, 1989, p. 198).

O que há, também, é uma tentativa de autopunição pelos prazeres do sábado à noite, beirando o discurso cômico de “uma rapariga com a outra”, isto é, de um lado da consciência com o outro: “Que nesse momento lhe estavam a acontecer cousas que só mais tarde iriam a doer mesmo e a valer: quando ela voltasse ao seu tamanho comum, o corpo anestesiado estaria a acordar latejando e ela iria a pagar pelas comilanças e vinhos” e “Estava sentada bem tesa na sua cama, o estômago tão cheio, absorta, resignada, com a delicadeza de quem espera sentado que outro acorde. ‘Empanturras-te e eu que pague o pato’, disse-se melancólica, a olhar os deditos brancos do pé’ ” (LISPECTOR, *idem*).

O restante do conto segue numa linha descendente, o anticlímax, voltando à lógica do devaneio, na forma de lembranças do sábado à noite, com a contradição de que a realidade do retorno se torna cada vez mais nítida para a personagem: “desiludida, resignada, empanturrada, casada, contente, a vaga náusea” (LISPECTOR, 2009, p. 17).

Já que não está mais se divertindo na Praça Tiradentes, ela o faz dentro da própria mente, com o próprio corpo, fantasiando, lembrando-se: “E quando no seu decote redondo – em plena Praça Tiradentes!, pensou ela a abanar a cabeça incrédula – a mosca se lhe pousara a pele nua? Ai que malícia” (LISPECTOR, idem). Percebe-se, aqui, mais um elemento de retórica que gera humor, numa cena irônica que parece simular sensualidade, por ter como foco o decote redondo, quando, na verdade, se trata de uma mosca pousando nele.

A resolução do conflito existencial entre as duas raparigas (as duas consciências que formam a personagem), que se inicia em: “Estava sentada à cama, conformada, cética”, (LISPECTOR, 2009, p. 16) mostra que não é possível a protagonista abandonar seu lugar social de mulher domesticada. É o discurso do moralismo cristão (BARBOSA, 1989) que não a permite fazê-lo. E, uma vez que a personagem tem consciência dessa lógica de pensamento, ela se condena, não se permitindo quase viver da forma como gostaria. É por isso que, no retorno à casa, no quarto, no meio dos devaneios, ela adota o discurso do conformismo acerca da sua vida como mãe e esposa: “Havia certas cousas boas porque eram quase nauseantes: o ruído como de elevador no sangue, enquanto o homem roncava ao lado, os filhos gorditos empilhados no outro quarto a dormirem, os desgraçadinhos” (LISPECTOR, 2009, p. 18).

No último parágrafo, surge um misto de náusea e conformismo: está instalada a resignação. A rapariga observa-se, punitiva: “Que relaxada e preguiçosa que me saíste” (LISPECTOR, idem), assumindo de volta a voz enunciativa de dona de casa, promete limpar as sujeiras da casa com água e sabão. Sugere-se que seja uma metáfora para falar das “sujidades” de si mesma, no âmbito da moral, limpando-se do mal que aqui tem se discutido.

O conto termina com seu alívio pela visão da lua, num discurso quase romântico, de idealização (remete à lua como símbolo arquetípico do feminino). Há, contudo, uma breve virada: a personagem, ainda que resignada, abandona brevemente o discurso moralista: “Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor: cadela, disse a rir” (LISPECTOR, idem). É notório um conflito que se fecha de forma mal resolvida, num apaziguamento (BARBOSA, 1989): a resignação se dá por conta do discurso moralista cristão que não a permite se liberar, uma vez que isto seria como se tornar uma fera (“uma grande vaca”, “gigantesca”, “cadela”), o que simbolizaria, nessa lógica de pensamento, o mal – a mulher que rompe com o estabelecido, que relega o seio familiar, que só pensa nos seus prazeres.

Nesse sentido, o signo *rapariga* tem, no texto, um uso retórico que nos leva ao conflito da personagem – entre liberar-se e domesticar-se. Há um lado dela que quer ser a boa moça, a *rapariga* que segue os costumes de uma sociedade regida pela ética cristã, amando e cuidando de sua família e de seu lar. Mas há o outro lado: o *mal*, que se rebela, deixa de fazer as tarefas de casa para dormir, devanear, não dá atenção ao marido, desejando libertar-se desse modo de viver como esposa, mãe e dona de casa. Ela deseja, portanto, beber, aproveitar a noite; experienciar mais do que os limites da vida doméstica. Como diria Rosenbaum (2006), ela deseja viver o mal no sentido da pulsão de vitalidade, tal como Joana, que quer “O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (LISPECTOR, 2019, p. 11).

3 – O MAL COMO PERVERSIDADE EM A *PEDIATRA* (2021), DE ANDRÉA DEL FUEGO

Para fora da obra clariceana e assim como ela, o romance contemporâneo *A pediatra* (2021) tem o sadismo como “mola propulsora do enredo” (ROSENBAUM, 2006, p. 121), o que se vê na narradora-personagem, Cecília, que, ao longo de toda a obra coleciona objetos de sadismo, ainda que “apenas” no nível da perversidade. Ou seja, a narradora mostra um desejo de agir, de performar o mal, que até o faz por meio da narração sádica, ao passo que a protagonista vai até o “quase”, dificilmente chegando a exercer um gesto de maldade propriamente dito e até mesmo verbalizá-lo. Pensando nisso, serão analisadas neste capítulo as formas sob as quais o mal é representado nesta obra de Andréa del Fuego.

No romance em tela, a médica pediátrica e neonatologista Cecília Tomé Vilela, protagonista – e também narradora –, atua de forma dúbia, isto é, exerce o mal, muito mais no ato de narrar, a partir de postura sádica e perversa⁶. Como personagem, embora antiética, dificilmente performa alguma atitude fora do padrão, permanecendo somente fronteira com o desejo de realizá-la. Dito de outro modo, os pensamentos de Cecília apoiam-se no mal, entendido aqui como comportamento egóico e afastado de parâmetros éticos e solidários; no que concerne a seus atos, a personagem vive de maneira superficial e fria, em constante assepsia com o seu redor (em sua profissão, em seus relacionamentos

⁶ Termos adotados por Judith Rosenbaum (2006) para a análise de personagens clariceanas, que serão tomados como suporte teórico neste trabalho.

e em sua rotina). Ainda, para ela, o mal não está em si mesma e nem é amparado em uma ética cristã, uma vez que, moldado por uma visão de mundo individualista, o ponto de vista da personagem-narradora sempre transfere o mal para o outro.

3.1. A imagem da pediatra

Analisando o projeto gráfico da obra, sua capa provoca os leitores em potencial: “A pediatra” vem escrito no centro, em letras maiúsculas, de um laranja avermelhado junto à foto, em preto e branco, de uma mulher com expressões frias, fumando, o que remete a uma vilã. Veja-se:



Capa: Elisa von Randow/ Foto de capa: Getty images.

Nota-se, já nessa apresentação inicial, uma quebra das típicas referências biopsicossociais que tendem a vir à mente do leitor que lê o sintagma “A pediatra”, e essa colisão se dá a partir da imagem representativa do que se pode chamar de *mal*, que seria, nesse caso, uma profissional da área de pediatria nada afeita a crianças, enquanto o que se espera das pediatras mulheres é que sejam afetuosas e maternais.

Ainda, na primeira orelha do livro, é apresentada a premissa do romance, que confirma: Cecília não é o que se imagina de uma pediatra, sendo definida como “uma médica *nada maternal*” (DEL FUEGO, 2021, orelha do livro, grifos nossos). Afora isso, expõe-se o conflito inicial, que movimentará a narrativa: o surgimento de Jaime, um neonatologista humanista que “trabalha com doulas, parteiras e acompanha partos domiciliares” (DEL FUEGO, idem) e que será o rival de Cecília, posto que a obstetra com quem ela tem uma parceria de longa data passará a preferi-lo – e por isso a pediatra irá persegui-lo, mergulhando no “universo do parto humanizado e da medicina

alternativa, práticas que despreza profundamente” (DEL FUEGO, idem). Ao mesmo tempo, Cecília se relaciona com Celso, um homem casado, fazendo o parto de seu filho – que será, mais à frente, personagem importante, sobretudo na forma como despertará a ação por parte da protagonista.

O projeto editorial é, portanto, a primeira forma de representação do que se chama de *mal* neste trabalho, e pode ser lido, assim, como a contramão dos valores socialmente estabelecidos. Por isso, e partindo do pressuposto de que Cecília é uma pediatra incomum, dado que não gosta de crianças e apenas exerce a profissão em função de sua facilidade, será relevante analisar não só as representações literárias do mal no que concerne ao conteúdo, mas também na linguagem sádica utilizada pela narradora, ancorada no sarcasmo, o que se pode notar logo no primeiro parágrafo do romance:

Atropelamos um gambá às três da manhã. Meu marido ao volante, eu no banco de trás para não enjoar. Estávamos a caminho do litoral, bate e volta para comprar um terreno. Ele procurava música agitada para não dormir quando o farol clareou o bicho, o corpinho se chocou contra a lataria, descolou alguma coisa do assoalho, paramos no acostamento. Não vimos o gambá morto, meu marido disse que o incidente serviu para avisá-lo da hora de encerrar seu jejum em curso havia três dias. Ele estava irritadiço, acelerado, o hálito cetônico. Fomos resgatados pela seguradora, o carro guinchado, nós apertados na boleia do caminhão. Meu marido fez o motorista parar no posto, comeu um pernil com vinagrete e seguimos. Tombamos exaustos em casa, ele acordou inquieto no dia seguinte, os pés batucando o piso. Aqueci o café e disse semana que vem, quando passar essa coisa mórbida, a gente vai comprar o terreno. Ele não respondeu, não sei se ouviu, eu o deixei na cozinha e corri para o consultório (DEL FUEGO, 2021, p. 7).

Observa-se uma escrita sintética, de períodos simples e pautada quase exclusivamente na coordenação. Quanto ao que se narra, é esquisito para o socialmente esperado de uma pediatra, porque sua indiferença vai contra o padrão desenhado para a profissão – especialmente para profissionais mulheres –, dialogando com a proposta da obra. É interessante, portanto, pensar no que a imagem de *uma* pediatra evoca à mente. Sendo o profissional de pediatria aquele(a) que, segundo o *Dicio, Dicionário Online de Português*, “se dedica ao tratamento de doenças que acometem crianças”⁷, tratando-se de uma figura feminina que exerça a profissão, mais ainda, há a expectativa de uma mulher que preze pelo cuidado, e, sobretudo, ronda-a o pressuposto do “angelical”, sob o paradigma construído pela cultura cristã – o que nada remete à narradora que se apresenta no excerto acima, tamanha a frieza ao narrar o atropelamento de um gambá.

⁷ Definição disponível em: <https://www.dicio.com.br/pediatra/>. Acesso em: 13/11/2022.

Como na composição de um texto literário nada é por acaso, principalmente no que mostra o texto de *Del Fuego*, pode-se discutir que, na cena em questão, o que deseja a autora implícita é iniciar o traçado de uma imagem nociva, nada angelical, fora dos padrões esperados, da pediatra que contará e vivenciará esta narrativa. Para corroborar este ponto, cita-se outro trecho, ainda do primeiro capítulo, que introduz o ponto de vista da narradora-personagem ao leitor:

Doutora, o prematuro complicou no hospital, a mãe não achou a senhora no celular, a assistência técnica do ar-condicionado vem à tarde e eu tenho que sair mais cedo. A secretária vinha atrás de mim com mais dois recados, abri minha sala onde ela só entra com permissão e fechei a porta. Voltei a abri-la e pendurei o aviso na maçaneta: em atendimento (DEL FUEGO, 2021, p. 7-8).

O parágrafo inicia-se com a fala da secretária, em discurso direto livre, com um contraponto em seguida, pois a partir de “A secretária vinha atrás de mim...”, o discurso passa a indireto livre, narrando os próximos passos da funcionária e mostrando sua subalternidade diante da chefe, que não abre mão de sua autoridade, em “abri minha sala onde ela *só entra com permissão*. Voltei a abri-la e *pendurei o aviso na maçaneta: em atendimento*” (grifos nossos). A cena reafirma a indiferença da personagem-narradora diante da secretária e do aviso importante de um *prematuro com complicações*, postura que vai de encontro ao que deveria ser o seu papel como neonatologista. Em outras palavras, o trecho trazido só reafirma a premissa da análise aqui feita, concorrendo para chocar o leitor, provavelmente acostumado a imaginar uma postura de cuidado e atenção de profissionais da medicina – especialmente da pediatria.

Outro aspecto importante é analisar como Cecília se enxerga enquanto médica:

Ninguém notava que eu tinha pouca vocação e paciência para ser médica, a boa formação garantia que eu não fosse processada, fazia bem-feito o feijão com arroz, procedimentos que qualquer pediatra faz escondiam minha inaptidão. Meu caso é comum, estudei medicina desapaixonada, com o pai no leme. Não é diferente de quem cuida de vacas porque de sua janela era o que havia, festejando o fato de que não era mais preciso caçar, apenas manter o gado. Meu pai era endocrinologista pediátrico e a área de diabetes infantil crescia, proprietário de um andar num edifício comercial, eu podia atender numa das salas. Aceitei a facilidade, segui na pediatria com o apoio paterno, mas não me especializaria num caso único, não queria ver sempre a mesma doença, nem mãe de filho com doença crônica (DEL FUEGO, 2021, p. 19).

Revela-se, neste trecho, que a escolha da medicina, um ofício que envolve o cuidar de vidas, foi apenas uma *facilidade* comparada a *manter o gado*. Ainda, a narradora trai a si mesma enquanto personagem, denunciando que beira a falta de ética ao dizer que não seria processada somente pela boa formação e por fazer bem procedimentos básicos, que, de forma seca, nomeia de *feijão com arroz*. Indo além, vê-se a importância do pai nesta escolha, o que revela como Cecília se ancora na figura paterna, denunciando que sua psique ainda se articula de forma infantil (ROSENBAUM, 2006). Nota-se, também, que a medicina, por ser uma profissão a qual é atribuído grande *status* social, torna-se uma questão de conveniência: “A vantagem da medicina é poder ser quem quiser, santa, desonesta, anarquista, patriota, bipolar, batista ou ateia, penso e sinto o que eu quiser com estetoscópio no pescoço, quem trata não sou eu, é o protocolo” (DEL FUEGO, 2021, p. 92).

3.2. A assepsia nos relacionamentos

Novamente segundo o *Dicio, Dicionário Online de Português*, o termo assepsia, na medicina, é um “conjunto dos métodos capazes de proteger o organismo contra os germes patogênicos, além de impedir a proliferação de doenças”⁸. Essa definição se alinha à maneira como Cecília se comporta, que vai desde o seu exercício da medicina, evitando pacientes crônicos, por exemplo, para não ter proximidade e preocupações, até seu posicionamento diante de seus relacionamentos em geral.

Não à toa, ela despreza, no início do romance, o então marido – justamente por estar deprimido, deixando de ser utilitário para ela: “Marido infeliz mina até um jequitibá. Eu jogava na cara dele a rigidez das minhas articulações, uma fibromialgia se instalava por sua culpa” (DEL FUEGO, 2021, p. 9). O mesmo se dá com Celso, seu amante, que descreve como desinteressante, sendo, novamente, apenas utilitário (no que tange ao campo sexual, com a “função” de melhorar o humor de Cecília): “Celso era *pateta*, só tinha a seu favor saber me descansar, quase apagar” (DEL FUEGO, 2021, p. 55, grifos nossos).

Outra personagem com quem a pediatra se relaciona de forma conveniente é Deise, sua empregada, que *mora* no quarto dos fundos de seu apartamento de classe média alta. Com Deise, porém, há um maior interesse e uma aproximação que foge ao controle – tudo o que Cecília, asséptica, não deseja perder. A pediatra passa, inclusive, a vigiar e fantasiar sobre a vida de sua empregada, principalmente seu caso com Robson, segurança

⁸ Definição disponível em: <https://www.dicio.com.br/assepsia/>. Acesso em: 04/12/2022.

da Pinheiros Pizzaria, analisando-os de forma moralista, como se eles agissem de forma moralmente incorreta – o que é contraditório, já que Cecília tem um amante, também, e não vê problema algum nisso:

Subi querendo ver Deise, reparar o que nela atraiu Robson. Fui até o seu quarto, ela dormia profundo, roncando como homem, vestia camisola curta, o lençol embolado nos pés. Nada que pudesse atrair uma mosca, mesmo desconsiderando a gestação. O segurança iria ao teto comigo, uma médica macia sem medo nenhum de moto [...]

Abri meu pacote da pizzaria, o pedaço fino deixou o presunto mais salgado, Robson devia comer todos os dias um pedaço daquele, levar o pacote para o extremo da zona sul, abrir com a esposa e os filhos, um deles tirado da escola para aprender a cortar cabelo num salão misto de criança, adulto e velho, enquanto a filha mais nova se faz saliente no portão, certeza que seus filhos eram adolescentes, Robson fecundando São Paulo desde os dezessete anos (DEL FUEGO, 2021, p. 62).

O sadismo narrativo (ROSENBAUM, 2006) permeia os parágrafos acima, principalmente em “Nada que pudesse atrair uma mosca”, trecho em que a narradora inferioriza e objetifica o corpo de Deise, como se não fosse admissível um homem sentir atração por ela. Ainda no período em seguida, “O segurança iria ao teto comigo, uma médica macia”, a perversidade se intensifica de forma classista, deixando implícito o fetiche que pode despertar uma médica se comparada a uma empregada – fica nítido o abismo entre essas profissões, um abismo de *classes sociais*. No parágrafo que segue, a crueldade narrativa adentra o nível da fantasia: “Robson devia comer todos os dias um pedaço daquele...”. A partir do pretérito imperfeito, a narradora devaneia, outra vez sob intenso classismo, sobre o estilo de vida de Robson, indo desde o que ele comeria até o que os filhos fazem e com quantos anos ele se tornou pai, numa divagação extremamente paranoica, indicando o quão moralista é Cecília em relação ao exterior, ao outro.

Constata-se a mesma tendência comportamental na relação limitada e superficial que ela estabelece com seus pais. Embora seu pai, endocrinologista pediátrico, seja seu favorito entre os dois, seu referencial: “meu pai era a pessoa mais importante da minha vida” (DEL FUEGO, 2021, p. 70), há entre eles uma relação, no mínimo, estranha para duas pessoas que se amam tanto, como se vê em:

A próxima criança estava atrasada, aproveitei e fui visitar meu pai, vizinho de andar. Ele estava em atendimento. Sala de espera lotada, minha vontade de ser protegida pelo pai médico que sempre soube o que fazer ia ter que esperar [...] Filha! Sentei em seu colo, ninho desde menina, seu aroma de limpeza imaculada. No mesmo andar e não nos vemos há trinta dias (DEL FUEGO, 2021, p. 65-66).

Quanto à mãe de Cecília, vê-se a hierarquia estabelecida: sendo uma enfermeira, está, para a pediatra, abaixo de si e de seu pai, o que pode ser visto na descrição sem paciência que a narradora faz da mãe: “Eu não tinha agenda, fôlego ou vontade de ter conversa íntima com minha mãe, ele achou que uma fala franca da filha fosse clarear mentes e vidas, eu me tornaria afetuosa e minha mãe, uma enfermeira irremovível do posto” (DEL FUEGO, 2021, p. 86). A narradora diz, em linguagem quase sarcástica, negando ser afetuosa, que não tem sequer *agenda* para falar com a própria mãe, como se fosse um martírio comparado a atender um paciente difícil.

3.3. Jaime: perigo, obsessão e perseguição

Na primeira metade do romance, é o surgimento de Jaime – neonatologista adepto a partos naturais e caseiros, que conta com o auxílio de doulas⁹ e ganha mais importância do que ela, “roubando” a preferência de Maria Amélia, obstetra adepta a cesáreas, com quem Cecília tem (ou tinha) parceria de longa data – que movimenta a ação romanesca.

Sentindo-se ameaçada e utilizando como justificativa a clandestinidade da prática de Jaime (como se ela fosse o melhor exemplo a ser seguido na medicina), a pediatra decide se infiltrar na Mãe Prana, uma escola de ioga para *primíparas*, ou mães de primeira viagem (como se diria em linguagem popular, fora do jargão médico), mente seu nome e finge estar grávida de poucas semanas para sondar a doula, que é professora de ioga na escola em questão, visando atingir Jaime e denunciá-lo para Maria Amélia, a obstetra mais importante da região. No entanto, Cecília apenas ameaça: “Eu devia usar tudo a que tenho acesso, substâncias que soltam as rédeas, mas gosto do meu cavalo correndo em pampa cercado, suficiente para exhibir rabo e crina sem escoriação mata adentro. Vendo Jaime, parece bom galgar alto e solto, sorte dele que eu não ultrapasse limites” (DEL FUEGO, 2021, p. 46). Nota-se o léxico ao mesmo tempo fálico e comedido que a narradora utiliza para falar de si até “mata adentro”, o que se confirma a partir do período iniciado em “Vendo Jaime...”, quando ela admite que não fará mal a ninguém, pois prefere viver dentro do conforto dos limites.

É perceptível, assim, que a ação que movimenta o enredo nesta primeira etapa da narrativa é muito mais psicológica do que concreta, já que os passos que a protagonista dá em direção a ameaçar Jaime são ínfimos. É no âmbito da linguagem, da narração,

⁹ O que Cecília considera clandestino – novamente, vê-se o julgamento moral direcionado ao outro.

portanto, que o leitor é guiado a pensar que Cecília poderá tomar alguma atitude efetiva contra o rival, o que acaba não acontecendo.

Jaime tinha o porte de um navio petroleiro, mas a voz de uma canoa, anêmica, como se as costas do nadador fossem uma fantasia de herói que aumenta com enchimento o corpo de uma criança [...] As grávidas, assim que o ouviam falar, afrouxavam. A voz fraca me pareceu propositada, também podia amenizar a agressividade das panturrilhas de homem caçador, era um tom sonífero. O parto não é performance médica, ele disse, cesárea só em último caso. As grávidas mal se mexiam diante de Jaime, fiquei irritada por ele evitar cesárea a qualquer custo, como pediatra ele devia cuidar da área dele [...] Detesto a linha dele. Um único encontro com as minhas bonecas de pano antes do parto é o suficiente para dizer o que é preciso. Se eu fosse valente, exibiria minha identidade e daria meu cartão para cada uma, falaria da rasgadura até o ânus que as ameaçava. Jaime se recolheria ao buraco da sabedoria natural, humano superou a selva para não rastejar a perna lacerada por um animal com quem disputou um pedaço de gambá, aquele que meu ex-marido atropelou (DEL FUEGO, 2021, p. 34-35).

É evidente o deboche do discurso narrativo. E é, possivelmente, pelo sarcasmo que Cecília pensa agir em relação a Jaime, enfatizando o horror que tem pela forma como ele enxerga/exerce a medicina – logo ela, como já foi dito, que faz apenas o *feijão com arroz* para não ser processada e evita qualquer empatia pelos pacientes. Com efeito, é somente dentro da autodiegese que a narradora permite à protagonista simular que atinge seu inimigo, posto que, como se lê no excerto acima, a pediatra utiliza o verbo “ser” no pretérito imperfeito do subjuntivo em “Se eu *fosse* valente” (grifos nossos), deixando clara a pressuposição de que ela não o é, como se pode perceber, também, nos trechos abaixo:

A maternidade era também das poucas que permitiam a entrada de doulas, aliás, elas, Jaime e mães me atirariam pela janela do prédio tantas vezes que não sobraria nenhuma parte atirável, mas isso não ia acontecer, elas não sabem o que eu penso (DEL FUEGO, 2021, p. 44).

Eu não ia fazer nada, quantas vezes não foi suficiente que eu apenas me aproximasse da situação. Influencio a cena sem me mover (DEL FUEGO, 2021, p. 77).

Eu deveria ter denunciado Jaime ao conselho regional e o impedido de vez. Mas seu último parto desastroso viria à tona sem que eu pusesse as mãos, sem me dar ao trabalho com minha discrição e elegância mantidas, era só aguardar o próximo parto domiciliar. Eu nunca preciso ir até o fim, os obstáculos se dissolvem (DEL FUEGO, 2021, p. 106).

Instigantes são esses trechos, uma vez que evidenciam o nível de paranoia da narradora-personagem. No primeiro fragmento, lê-se uma divagação conspiratória

formada pela hipérbole “Jaime e mães me atirariam pela janela do prédio tantas vezes que não sobraria nenhuma parte atirável”: o sadismo configura muito mais uma forma de pensar do que de agir para Cecília, de tal modo que ela *se* imagina como objeto de violência de Jaime e das mães. Novamente, a narradora reitera ao leitor que não pretende partir para a ação, aproximando-se muito mais de um sadismo narrativo, que, como já se pontuou aqui, permanece no âmbito da linguagem (ROSENBAUM, 2006). Isso se vê pelo contraste entre a hipérbole aqui citada e o seguinte enunciado, introduzido por uma conjunção adversativa: “mas isso não ia acontecer, elas não sabem o que eu penso”. O segundo excerto apenas confirma esta chave de leitura, como em: “Eu não *ia* fazer nada (grifos nossos)”, além do uso do verbo “aproximar” no mesmo período, que já denota a ausência de uma atitude efetiva e é empregado mais uma vez no subjuntivo, indicando apenas o âmbito da possibilidade. Ainda, o terceiro trecho é decisivo: Cecília está preocupada em manter a elegância e a discrição, bastando se divertir mentalmente ao imaginar atos que nunca vai executar: “Eu nunca preciso ir até o fim, os obstáculos se dissolvem” – a utilização de *precisar* no presente do indicativo indica que este é um hábito da personagem.

3.4. Bruninho e a antítese de Cecília

O personagem que faz a frieza de Cecília Tomé Vilela desandar é Bruninho, filho de seu amante Celso, de cujo parto ela participou e por quem ela adquire um desejo obsessivo, quase que patológico, justificado por ela como um desejo por *ter alguém*, quase como um filho, uma vez que não queria ser mãe, o que se corrobora nos seguintes excertos: “acontece que Bruninho poderia ser um cavalo-marinho ou um abajur, por acaso estava manifesto numa criança, era ele e era meu” (DEL FUEGO, 2021, p. 69); “Fala para a tia quantos anos você tem, pediu Celso, Bruninho não obedeceu, estávamos retomando nossa ligação que eu, no parto, interessada mais em seu pai, não havia percebido. Era meu filho” (ibidem, p. 69).

É por causa do menino que a personagem vai, finalmente, abandonar a perseguição por Jaime e suavizar a narrativa sádica, decidindo ir ao ato e perseguindo, desta vez, Bruninho: descobre onde ele mora, sua escola, conhece sua babá e se aproxima dele a ponto de tomar conta do menino e descobrir que é portador de diabetes tipo 1, o que lhe causa pavor, tendo em vista sua aversão a crianças/pacientes com doenças crônicas – queria um menino perfeito.

[...] o menino foi meu enquanto estava inteiro, não está mais. Bruninho agora é uma condição que exige rígido controle para não complicar. Observação contínua, a mãe vai cumprir ações repetidas, sempre a mesma, esperando um resultado pífio que para o filho crônico é uma boa notícia, mas não para quem é normal (DEL FUEGO, 2021, p. 152).

Ainda assim, isso não a desprende do menino, revelando uma maternidade que se poderia chamar de psicológica, desejando um filho que é dos outros: “a doença não o matou, não vai matar, senti, era meu menino ainda. Eu não estava livre do Bruninho, como tinha me livrado de tudo que ousava me extorquir, a doença não calcinou, curou, nem arranhou minha maternidade delirante” (DEL FUEGO, 2021, p. 153).

Cecília, que antes abominava crianças com doenças crônicas e suas mães-pâncreas (como chama as mães desses pacientes), passa a se enxergar obcecada pelo filho do amante, de modo que não imagina mais a sua vida sem Bruninho e chega a delirar quando é avisada que a família poderia se mudar de cidade:

Acordei e avisei à secretária que eu estava com problemas pessoais, que ela desmarcasse as consultas do mês, podia tirar uns dias. Não saí da cama. Deise me trouxe as refeições, deixei a televisão ligada esperando o horário do próximo comprimido. Dormi como acordei, sem me mover. Deise entrou com o café da manhã, a senhora precisa de ajuda? Não. Ela parecia adaptada com a imprevisão. Deise voltou mais tarde com o almoço, recusei, estava sem fome, formigamento, dor em toda parte e em lugar nenhum. Deise se mantinha quieta nos fundos, tomei outro comprimido para dormir antes do meio-dia. Essa rotina se repetiu por sete dias. No oitavo, Deise disse que ia chamar um médico (DEL FUEGO, 2021, p. 158).

Em síntese, Bruninho é o personagem que entra em cena para tirar a protagonista do eixo em que vinha seguindo. Ele tira Cecília da lógica do pragmatismo, na qual sempre andava “na linha”, apenas mirabolando atos fora do padrão, que nunca chegava a cometer, vivendo sempre dentro dos limites da civilidade. Após conhecer o menino e se fissurar por ele, há um choque ético com a Cecília de antes. Surge, então, a antítese da pediatra fria, pragmática e nada maternal: a pediatra que faria de tudo por um filho que não é seu, ainda que ele seja doente crônico, mas que passa a ser seu maior desejo, sua obsessão, deixando-a muito próxima a uma fera que faria de tudo pela sua cria, ignorando todas as limites da civilização – como se vê, abaixo, no último parágrafo do livro, em que *litoral* pode ser lido como um caminho sem limites.

Abri a casa para meu filho sem os exageros anteriores, ambiente pacífico. Bruninho me viu e se iluminou, alegria intacta, dócil, eu mediria sua glicemia cinco, oito, dez vezes, faria as aplicações de

correção glicêmica. Coloquei comida e os insumos no bagageiro do carro, encaixei Bruninho na cadeirinha. Ele empalideceu, eu o observaria pelo espelho de visão ampla. Abasteci no primeiro posto e seguimos para o litoral (DEL FUEGO, 2021, p. 158-159).

É nítida a diferença entre narradora e personagem. A primeira é mais sádica e do que a última, o que se pode ver, principalmente pelo manejo seco da linguagem e pela objetificação das pessoas:

Adulta, não quis ver mãe-pâncreas na minha frente, preferi atender crianças com quadros autolimitados e corriqueiros [...] Antes de começar um quadro em cronificação [...] dispensei a mãe quando a criança chega perto dos dois anos. Fico distante nas consultas e não retorno as chamadas até que os pais resolvam conhecer outro pediatra. A demanda nunca cessa, tem paciente para todo mundo, prefiro novos a fazer a manutenção dos antigos (DEL FUEGO, 2021, p. 19-20).

Já Cecília, a personagem propriamente dita, dificilmente tem atos maus de forma objetiva. Vive segundo critérios protocolares, de forma asséptica, incorporando em todas as áreas da vida a metáfora do protocolo médico, o que torna suas relações superficiais, sem vínculo e regidas pelo individualismo (até mesmo aquelas que parecem mais próximas, como seu relacionamento com o seu pai).

Nesse sentido, a narradora pode ser lida como *perversa*, guiada por uma libido que dificilmente ultrapassa o campo do imaginário, sendo o mal que vem dela “muito mais declarado e imaginado do que propriamente executado” (ROSENBAUM, 2006, p. 46).

CONCLUSÃO

O mal manifesta-se de diferentes formas nas personagens femininas aqui analisadas. Em Joana, ele habita muito mais o âmbito do pensar, filosofar, questionar o estabelecido, sendo, também, um desejo de devorar cada mínimo detalhe da própria existência: “Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (LISPECTOR, 2019, p. 11). Para além do conteúdo, no que tange à forma, a leitura aqui feita permitiu ver que a narrativa de Joana é atravessada pelo sadismo narrativo, numa sintaxe *serpenteada* (ROSENBAUM, 2006).

Na narrativa de *Devaneio*, o mal é representado como a não submissão a um sistema aprisionador do corpo e da existência feminina, extrapolando o ser dona de casa, mãe e esposa, ainda que dentro dos limites desse estilo de vida: dentro dos pensamentos da personagem, por meio dos devaneios, onde ninguém pode impedi-la, e através da embriaguez (mesmo que ao lado do marido).

Em *A pediatra*, a narradora-personagem tem vozes dúbias: como narradora, é sádica, perversa e não se apieda de ninguém, utilizando de uma linguagem sintética e totalmente asséptica para falar do outro, que, geralmente, condena. Enquanto isso, a personagem é comedida, dificilmente atinge os atos que planeja ou ameaça, protegendo-se do perigo que enxerga nas relações por meio de relacionamentos superficiais e vazios, buscando sempre não perder o controle.

Em síntese, as personagens compartilham entre si uma linguagem serpejante, como diria Yudith Rosenbaum (2006), que envolve o leitor em um sadismo narrativo. Ainda, têm em comum o fato de que o mal é muito mais performado em pensamento do que em ato. E, enquanto as personagens clariceanas olham para si com o filtro cristão, reconhecendo nelas mesmas a faceta do bem e do mal, a personagem de Del Fuego (2021) não o faz, vivendo sob uma ética individualista que busca apenas privilegiar a si, aos seus desejos e condenar o outro. Quanto a esse mal que elas compartilham, a rapariga estaria na origem dele, pois orchestra, nos devaneios e na embriaguez, uma quebra com o estabelecido para o feminino, de forma sutil. Joana seria quem descende da rapariga, ao tornar esse mal mais explícito, ainda que majoritariamente em forma de pensamento, exercendo-o poucas vezes de maneira objetiva, como quando rouba um livro, por

exemplo, apenas pelo simples desejo de roubar. Nessa esteira, Cecília descenderia de Joana, ao dar os moldes civilizatórios a esse desejo, simulando a perfeição por meio do protocolo médico, enquanto, por trás dele, engendra um mal isento de qualquer filiação cristã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. “The madness of Lispector’s writing”. In: *Brazilian Feminisms*, p. 101-115, 1999.

ARENDDT, Hannah. “O que é a Filosofia da Existenz?”. In: *A dignidade da política*. Tradução: Helena Martins et al. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BARBOSA, Maria Benta de Lima. “Uma análise enunciativo-discursiva de ‘Devaneio e embriaguez duma rapariga’”. In: *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, v. 9, n. 2, 1988, p. 94-100.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, [1943] 1977, pp. 125-131.

DEL FUEGO, Andréa. *A pediatra*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

FREUD, Sigmund. “Por que a guerra?” (1933). In: *Obras Completas*, vol. XXII, p. 254.

GOTLIB, Nádia Battella. “Quando o objeto cultural é a mulher”. In: *Organon*, v. 16, n. 16, 1989.

HELENA et al, Lucia. “Clarice Lispector e o desafio duma rapariga”. In: *Caminhos Cruzados*, Lisboa, 2021, p. 343-356.

KLEIN, Melanie. “A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego” (1930). In: *Contribuições à Psicanálise*, p. 295-296.

LISPECTOR, Clarice. “Devaneio e embriaguez duma rapariga”. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 9-18.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

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

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