

Vergonha, Corpo e Narrativa: Uma Leitura de “Obsessão” de Clarice Lispector à Luz da Teoria de Afeto

HUANG Lingchen^a & JIN Xinyi^b

Resumo

São intrínsecas as relações entre o sentimento de vergonha, o corpo e a narrativa, como demonstrado no conto “Obsessão” de Clarice Lispector. O presente trabalho tem por objetivo mostrar como a vergonha é apresentada pela escrita do corpo feminino e demonstrar o modo como se reflete este afeto na narrativa em primeira pessoa, tomando a teoria do afeto de Silvan Tomkins como instrumento de análise. O estudo permitirá uma melhor compreensão sobre a vergonha derivada do sentimento de inferioridade e do deslocamento na hierarquia sociocultural, além dos impactos que ela exerce no corpo, na narrativa e na escrita feminina. O trabalho analisa as reações somáticas e psicopatológicas como o resultado da vergonha e do amor obsessivo da narradora. Apoiando-se em Sheils e Walsh, também se debruça sobre a vergonha no nível da narração e da sintaxe através do uso de uma narrativa introspectiva, explorando a trama implícita na história.

Palavras-chave: *afeto, vergonha, corpo feminino, narrativa introspectiva, poder da narradora.*

1. Introdução

Clarice Lispector, a célebre escritora brasileira que era contemporânea à segunda onda do movimento feminista mundial, mereceu, por parte da crítica, atenção constante e significativa. Os seus contos já foram objeto de diversos estudos académicos, no entanto, a contribuição especial do presente trabalho é investigar as expressões sutis da vergonha.

Para proceder a uma análise detalhada, torna-se importante clarificar os conceitos de afeto e de vergonha. Gregory Seigworth e Melissa Gregg definem o afeto como “*the intensities that pass body to body*” (2010: 1),

lançando luz sobre os aspetos incorporados e impessoais do afeto. Por isso, para enfatizar o afeto, especialmente a vergonha, objeto de estudo no presente trabalho, é preciso estabelecer uma relação entre a escrita do corpo feminino e as circunstâncias socioculturais. Silvan Tomkins relaciona a vergonha com o interesse: “*the innate activator of shame is the incomplete reduction of interest or joy*” (1995: 84). Quando o desejo corporal é obstruído, regista-se um sentimento de inferioridade, trata-se da vergonha. Ademais, Tomkins nota que a função da vergonha como resposta de “*affect auxiliary*” aos impactos leva a que

^a Universidade de Oxford, Inglaterra || ✉ ofeliahuanglc@163.com

^b Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim, China || ✉ patricia_xy@163.com

o ego possa afastar-se da exposição excessiva e, desta forma, a intimidade com objetos positivos possa ser consumada. Sheils e Walsh afirmam ainda que a relação entre a vergonha e a escrita é intrínseca (1995: 85).

Lispector é mestre em representar as reações de vergonha resultantes da inferioridade na hierarquia sociocultural. O objetivo geral deste trabalho é tentar investigar a vergonha e as reações corpóreas como uma manifestação da inferioridade feminina e analisar as estratégias de Clarice Lispector numa narrativa fortemente introspectiva para apresentar a vergonha. O presente estudo focaliza-se no conto “Obsessão” (1941), em que a protagonista, Cristina, se sente envergonhada e responde corporalmente ao laço familiar e ao poder de intelectualidade. São as respostas corporais e até patológicas que lhe concedem uma autoridade ambivalente. Neste caso, o primeiro capítulo estudará os gestos corporais como uma demonstração da crise da identidade feminina na norma patriarcal e sociocultural e indagará os efeitos transformativos que a vergonha exerce na protagonista. O segundo capítulo dedicar-se-á à análise da vergonha na escrita, isto é, uma vergonha por não conseguir dizer a verdade e que se reflete numa divergência entre o “eu” que está a sentir e experimentar e o “eu” que está a narrar, debruçando-se sobre uma linguagem repleta de autonegação. O terceiro capítulo investigará a trama implícita deste conto, analisando a vergonha masculina e a consequente ascendência do poder de Cristina.

Com um método interdisciplinar baseado em *Close Reading*, o presente trabalho apresenta a vergonha na escrita feminina tanto através da análise sobre as reações corporais e psicopatológicas, como através da narrativa feminina em primeira pessoa repleta de negação e adiamento do significado. A ambivalência do conto que a escritora nos deixa, composta pela formação da autoridade da protagonista e pela redução do seu desejo, reflete a função transformativa da vergonha, assim como o impacto obstrutivo que a ela exerce na autoexpressão da mulher, a figura inferior sob a ordem patriarcal.

2. Vergonha de deslocamento: corpo, sociedade e afeto

O conto “Obsessão” de Clarice Lispector¹ destaca-se pela descrição das reações corporais da figura feminina, a qual se caracteriza pela sua ambiguidade e intangibilidade. No presente trabalho, a vergonha é relacionada com o corpo e as suas circunstâncias sociais. Neste sentido, a análise das reações corporais pode ser relevante para as condições sociopolíticas a que os indivíduos femininos estão presos.

2.1. Vergonha e performatividade do corpo

A escrita do corpo tem como objetivo maximizar “*the body’s capacity to affect and to be affected*” (Gregg & Seigworth 2010: 2) e, portanto, faz as sensações exibirem-se, apresentando aos leitores as ações antagónicas para transmitir a vergonha. A escrita da vergonha em Lispector pode decididamente constituir um paradigma. A sua descrição sobre o deslocamento feminino na sociedade patriarcal, isto é, a não integração no laço matrimonial e familiar e a inferioridade perante a autoridade intelectual, corresponde ao termo “*habitus*”² cunhado por Pierre Bourdieu para descrever a inter-relação entre o corpo humano e as suas circunstâncias sociais. O corpo humano não é apenas um modelo pelo qual as experiências sociais são incorporadas, mas também um local em que as classes, os géneros e as etnias deixam os seus traços (cf. Probyn 2005: 39). Elspeth Probyn, ao referir a ideia de “*habitus*” de Bourdieu, define a vergonha como “*shame of being-out-of-place*”, pelo qual se estabelece uma conexão entre a vergonha, o corpo e lugar — a vergonha é um sentimento que o corpo regista nos contextos sociais e culturais aos quais não pertence (2005: 39). Nesta parte, será analisada a vergonha de Cristina diante de Jaime, o seu marido, e de Daniel, o seu amante, ambos representativos do laço familiar e da autoridade intelectual.

No conto, a protagonista Cristina cresceu numa família tradicional com a dominância patriarcal. Quando

¹ Clarice Lispector (1920-1977) foi uma das escritoras mais representativas na literatura brasileira do século XX. O seu conto “Obsessão” está incluído em *A Bela e a Fera*, coletânea de contos escritos entre 1940 e 1977 e que só foram publicados postumamente.

² O termo “*habitus*”, proposto pelo sociólogo francês, Pierre Bourdieu, refere-se à “*embodied history*”, que é a presença ativa das experiências dos indivíduos justaposta com a sua autonomia relativa e com as determinações externas (1990: 56). É uma espontaneidade inconsciente, que constitui um conceito para explicar as histórias coletiva e individual.

os seus pais “descobriram [nela] uma mocinha, abaixaram [seu] vestido, fizeram-[na] usar novas peças de roupa e consideraram-[na] quase pronta” {32}³. Após o casamento com Jaime, Cristina desempenhou sempre o seu papel dócil na relação matrimonial com o seu marido – “um prolongamento de meus pais, de minha casa anterior” {33}. Esta situação designa explicitamente a ordem familiar e patriarcal vigente na época. No período da convalescença de Cristina, quando vivia fora da sua família, encontrou Daniel, por quem se apaixonou. O amante ofereceu-lhe uma “educação” através do discurso: “Ele falava, eu ouvia.” {43} As palavras depreciativas faziam com que Daniel se tornasse o mestre e dominador da autoridade intelectual perante Cristina⁴. No entanto, a descoberta da fraqueza de Daniel leva à epifania de Cristina, que se tornou inteligente após a “educação” e, no final, abandonou o amante e retornou ao marido, com a ascendência do poder feminino, mas também o silêncio e a perda de intimidade.

No texto de Clarice Lispector, a protagonista lembra a sua conversa com o marido antes de ela ter contraído tifoide:

– Se nós tivéssemos um filho...
Respondi, desatenta
– Pra quê? {34}

Esta resposta inocente e pouco atenciosa ao desejo de Jaime de ter um filho indica a relutância e a recusa da maternidade de Cristina, a qual leva ao seu isolamento vergonhoso de Jaime: “Denso véu isolava-[a] do mundo e, sem o saber, um abismo distanciava-[a] d[e] [si] mesma” {34}. Probyn argumenta que a vergonha coloca o corpo na fronteira entre a aproximação do interesse mais profundo e a recessão à humilhação (2005: xii). O ego, com a noção completa de família, não fica jamais sustentável como um conjunto, mas torna-se num centro no qual Cristina se retira e do qual foge.

Mais tarde, com a febre tifoide, parece que lhe foi restaurado o sentido da família: “Minhas duas casas se mobilizaram e num trabalho de noites e dias salvaram-

me” {34}. No entanto, em vez de reafirmar a pertença à casa, a postura de “convalescente” leva Cristina a uma motivação peculiar – “imagino antes que forçava minha fraqueza para conservar as pessoas ao redor de mim, como na fase da doença. Quando Jaime chegava do trabalho, meu ar de fragilidade acentuava-se propositalmente” {34}.

Esta performatividade consciente de Cristina sugere o seu desejo de receber atenção e carinho constantes. A sua exposição de fragilidade é definitivamente uma postura vergonhosa para descrevê-la como incapaz e inválida. Embora o corpo feminino sem reprodutibilidade não se isente de ser diagnosticado como vergonhoso, a capacidade de performance e a postura do corpo podem ser uma afirmação da sua identidade feminina. Neste sentido, a recusa de Cristina à maternidade e a sua postura de “doente” revelam uma forma latente de manipular o seu corpo, isto é, concedê-lo à performance e à narrativa. Todavia, esta aspiração da automanipulação corporal chegou a ser frustrada por Daniel, e a ambivalência de Cristina, em vez de ser diminuída, intensificou-se ainda mais.

O orgulho da performatividade de Cristina perdeu-se imediatamente ao encontrar Daniel pela segunda vez: “formalizei-me numa atitude fria e inútil, uma vez que ele mal me percebia, colocando-me assim ao lado da pensão inteira, a salvo” {36}. A vergonha fixa o corpo e, ao mesmo tempo, inquieta-o. Por um lado, o seu orgulho de fazer postura é quebrado pela vergonha de estar em cumplicidade com a sociedade burguesa, que Daniel despreza. A sua “atitude fria e inútil” está sujeita à manipulação do discurso de Daniel, o qual reduz a capacidade expressiva do corpo da protagonista para uma mera “intensidade de animal” {45}. Por outro lado, a sua sobrevivência corporal está ligada à pensão como um abrigo e, conseqüentemente, o seu sentimento de “vergonha em fazer parte daquele grupo amorfo de homens e mulheres que numa combinação tácita se apoiavam e se esquentavam” {36} revela que a substância de ambas as formas de casa – a casa *per se* e o corpo como casa para o espírito – é vulnerável.

³ Os números entre chaves {} indicam a página do conto

⁴ A personagem Daniel faz lembrar a ficção de Gustave Flaubert, *i.e.* *Bouvard et Pécuchet*, em que o impulso de Pécuchet para esgotar todo o conhecimento quase se assemelha à mesma obsessão de Daniel: o conhecimento é visto como uma forma de ganhar o domínio.

Efetivamente, a presença de Daniel conduz as experiências somáticas de Cristina a uma confusão: “O sangue latejava-me surdamente nos pulsos, no peito, na testa. As mãos geladas e húmidas, quase insensíveis” {45}. A repetição da preposição “em” constitui uma cadência que circula o som abafado do bater de sangue, manifestando o desejo de Cristina pela intimidade com Daniel e pelo autocontrolo. No entanto, o contato interrompido indica que a sua vergonha obstrui esse desejo de conexão e substitui a vivacidade da vida – a circulação do sangue – pela rigidez da ordem – “o olhar penalizado de Daniel” {46}, criando assim “*a kind of social solitude of people who are set, in some deep measure, apart from each other*” (Stockton 2006: 27).

Esta solidão profunda é intensificada pelo poder verbal de Daniel, o qual constitui “*murder of a thing...above all in the sense of its radical dissection...it tears it out of the embedment in its concrete context*” (Žižek 1992: 51). As palavras de Daniel, demarcadas do corpo, afastam-se da intimidade: “Mesmo no seu único beijo, eu imaginara recebê-lo sem lábios” {51}. A “educação” de Daniel, que implica a humilhação, destina-se a levar Cristina à dualidade cartesiana entre a mente e o corpo. O beijo sem lábio, em vez de trazer a intimidade, constitui uma negação da capacidade corporal.

Contudo, a tensão entre a postura do corpo e a linguagem dominante está longe de ser resolvida, já que os leitores estão cientes de que o rubor de Cristina se encontra em justaposição com a sua consciência de que “para Daniel se apiedar de mim, eu deveria estar ridícula” {45}. O grotesco vergonhoso em seu rosto não só desfamiliariza Cristina da sua “fisionomia”, mas também faz dela uma ameaça disfarçada à sociedade patriarcal, o que será discutido mais adiante. O que Lispector concede aos leitores não é uma ilusão de intimidade restaurada, mas sim uma dúvida em relação à possibilidade de existir alguma solução para este deslocamento, por dramatizar a obsessão de amor no dia-a-dia.

2.2. Vergonha e obsessão

A discussão anterior argumenta que a vergonha põe Cristina numa negociação entre auto retrocesso e auto-anulação. O conflito crescente entre a postura inútil de

Cristina e o desejo de intimidade produz uma intensidade amarga à sua vergonha, que magnifica o afeto e se dirige a uma situação mais danosa que é a obsessão.

Lennard Davis oferece-nos uma possibilidade de leitura entre o contexto cultural e a performance somática no conto. Ele define a vergonha como uma combinação da consciência das pessoas de “*intrusiveness, internal attribution and unwantedness*” dos seus comportamentos compulsivos e da dificuldade de os controlar (2008: 15).

A obsessão é, neste caso, não só uma questão de intensidade e frequência das reações psicopatológicas da vergonha, mas também um tipo de interação com a normalidade, que se liga mais firmemente com a vergonha. Esta parte focalizar-se-á principalmente no amor obsessivo de Cristina por Daniel e as consequências melancólicas.

A obsessão de Cristina por Daniel é o resultado da vergonha intensificada e torna-se conspícua por uma série de reações repetitivas — posturas corporais históricas como “ajoelhar-[se]” e “abaixar-[se]” que revelam uma inferioridade sentida pela protagonista: “Numa daquelas exaltações súbitas que haviam se tornado frequentes em mim, desejei ajoelhar-me perto dele, rebaixar-me, adorá-lo” {45}. A indiferença de Daniel paradoxalmente desencoraja e estimula a performance somática de Cristina, fazendo com que a narrativa coerente do corpo se entrelace com frequentes “exaltações súbitas”. Desde que a “educação” não esteja completa, o desejo e a empolgação de Cristina não são inteiramente diminuídos, o que infunde nos comportamentos dela a vergonha demonstrada pelo desejo de “ajoelhar” e “adorá-lo”.

No entanto, o autorrebaixamento de Cristina é justaposto à autoadvertência repetitiva na narrativa: “Nunca mais, nunca mais” {45}. O comportamento obsessivo é notável exatamente neste exame contraditório e vergonhoso da natureza dum pessoa. O seu desejo de intimidade com Daniel é simultaneamente negado e afirmado. Neste caso, pode-se notar que a obsessão é, efetivamente, uma gravitação da tentativa vergonhosa de “*not-being-able-to-stop*” (Davis 2008: 18) de se aproximar de um idealizado outro.

O amor obsessivo não se limita na interação entre indivíduos. A opinião de Sara Ahmed — “*in shame*,

more than my action is at stake: the badness of an action is transferred to me” (2014: 105) – esclarece bem a cena de Cristina olhar para o espelho:

Surpreendia-me a olhar para o espelho buscando no rosto algum novo traço, nascido da dor, de minha vileza, e que pudesse conduzir minha razão aos instintos em tumulto que eu ainda não queria aceitar. Procurava aliviar minha alma, mortificando-me, sussurrando entre os dentes apertados: ‘vil...desprezível...’ {49}

Os gestos auto humilhantes de Cristina são transferidos ao repúdio dela mesma. Quando ela olha para si mesma no espelho, é com o olhar de Daniel que ela efetivamente se identifica. O uso dos adjetivos como “vil” e “desprezível” são traços da presença de Daniel como um outro idealizado. Especialmente os “instintos em tumulto” de Cristina, alvo contra o qual Daniel lança o ataque com o bombardeamento de palavras. No entanto, o ato de identificação não é sólido suficientemente e manifesta-se uma rutura interior em Cristina – “aliviar minha alma, mortificando-me” (*ibid.* 49) – por descartar a capacidade corporal, o que revela uma repugnância de si própria devido à sua percepção das vãs tentativas de reconhecer a identidade.

Neste sentido, o fracasso de Cristina de penetrar no conhecimento profundo de Daniel reside no fracasso de si mesma. Ela mergulha na obsessão, revisitando compulsivamente o trauma de ser a inferior e até uma “escrava” do seu amante.

No entanto, esta sensação de fracasso infligida pelo outro idealizado é quase temporária. No caso de Cristina, o potencial transformativo enraizado na vergonha parece um triunfo quando “pela primeira vez descobria que Daniel precisava de mim! Eu me tornara necessária ao tirano” {54}. O mito do poder de Daniel é substituído pela consciência da sua dependência. Este reconhecimento, aliás, é acompanhado por uma redução quase completa de interesse e pela perda do desejo de intimidade: “vou embora! ... A minha frase abriu tal distância entre nós que eu não suportava sequer seu contato” {58}.

De acordo com Arnaldo Franco Junior, a indiferença final de Cristina não é uma mera vingança, nem a reversão de “posições dissimétricas de poder-saber”. A sensação de melancolia da protagonista é inseparável

deste desencanto, devido à “perda da alienação de si no outro”, isto é, a “perda das ilusões investidas na paixão” pelo outro (2011: 130).

Apesar da promessa transformativa da vergonha como “*a return of interest, joy, and connection*” (Probyn 2005: xiii), o amor é o pré-requisito para esta transformação. Mesmo assim, a sociedade patriarcal e a imposição constante de vergonha sobre a figura feminina via patologização do corpo feminino e “educação” disciplinar, levam Cristina a uma solidão sem amor e a um silêncio melancólico, em vez de curar o trauma. Quando os efeitos transformativos não encontram o ego integrado, Cristina, a envergonhada, vai ascender à posição de narradora para enumerar a sua perda de si mesma e do amor.

3. Vergonha da escrita

Enquanto a discussão acima lança luz à representação textual do corpo no estado de vergonha de “*being-out-of-place*”, um afeto intensamente sentido pela protagonista, o segundo capítulo localizar-se-á dentro da narrativa em primeira pessoa no conto “Obsessão”, tendo em conta a questão como é a vergonha apresentada a nível sintático e de narrativa. Dedicar-se-á à análise da vergonha em escrita, isto é, uma vergonha de “*not being able to tell the truth*” e de “*inauthenticity under certain linguistic circumstances*” (Riley 1997: 76). Esta vergonha é refletida numa divergência entre “eu” que está a sentir e experimentar e “eu” que está a narrar, como também numa linguagem repleta de negação, autocorreção e adiamento de significado.

3.1. Entrelaçamento de “eu” em escrita e “eu” em experiência

Denise Riley propõe que a vergonha na narrativa em primeira pessoa se refere à incapacidade de dizer a verdade em certas circunstâncias linguísticas. O efeito que a vergonha exerce na escrita faz com que a narradora se mantenha numa posição entre esconder e revelar, entre o passado e a realidade. Na narrativa em primeira pessoa, o experimentando “eu” livra-se do controlo do narrando “eu”, construindo uma confusão da capacidade narrativa e a vergonha pelo fracasso de narrar.

A noção de Riley pode esclarecer a falta de nitidez na narração de Cristina. As suas conversas com Daniel

estimulam-lhe um interesse extremo e obsessivo de se aproximar dele, trazendo-lhe “uma curiosidade forte e vergonhosa como ... um vício” e, ao mesmo tempo, contribuindo para a dificuldade de contar a sua experiência: “Por isso tudo, a minha história é difícil de ser elucidada, separada em seus elementos” {38}.

Sheils e Walsh observam que a vergonha constitui uma dicotomia entre a contradição do ego e a aproximação dos outros. Esta estrutura determina que o “eu” já não mantém a “*confidence to be proprietorial*” (2018: 6), e a linguagem narrativa também fica perturbada. A escrita de vergonha revela-se no ato de escrever per si, isto é, uma ação de vacilar entre o impulso de escrever e cobrir o que já foi escrito. O “eu” é exposto a outros e, com uma narrativa introspectiva, lembra-se o presente narrando “eu” da sua vergonha. Tendo a distância entre o presente e o passado, o “eu” cria uma narração incoerente, o que produz uma descontinuidade.

Probyn salienta que a vergonha provoca “*a nearly involuntary reevaluation of one’s self and one’s actions* (2005: 55)”. O deslocamento de Cristina acima mencionado e a vergonha como seu resultado, causam não só um auto escrutínio, como também uma alienação na auto depreciação. Cristina narra em primeira pessoa a sua experiência em dois planos de tempo, isto é, o presente e o passado. A auto reavaliação e autocrítica da narrando “eu” no presente sobre a experimentando “eu” no passado encontra-se frequentemente na narração de Cristina, levando a que se destaque uma rutura de linearidade de narrativa.

O conto inicia-se com “Agora que já vivi o meu caso, posso rememorar-lo com mais serenidade” {32}, indicando a posição da narradora no momento presente ao lançar um olhar retrospectivo para o seu “caso” vergonhoso. É com este distanciamento de si mesma que “Not[a] agora que certa apatia, mais do que paz, acinzentava [s]eus atos e [s]eus desejos” {34}, assinalando assim uma redução do interesse e do entusiasmo de “eu” na posição de escrutínio, devido à sensação de vergonha pela sua experiência. Quando Cristina reconta o início da experiência naquela pensão, menciona as “cartas que naquela época” escreveu, nas quais observa um desejo de voltar para casa. Regressar para a

casa de convalescença constitui um tratamento para curar a insanidade feminina no século XX, apesar de infligir a Cristina “um sentimento de mal-estar” que se apodera dela. É nesta condição que Cristina se aproxima de Daniel. As cartas são “lidas muito depois” {35}, o que indica que a vergonha assombrosa deste caso faz com que ela procure constantemente a raiz desta experiência.

Ao introduzir a personagem Daniel, em vez de narrar o “caso” com ele pela ordem cronológica em que o episódio ocorre, Cristina faz um desvio ao recontar as suas tentativas em vão de lembrar ou reconstituir o “rosto” e a “imagem” de Daniel, enfatizando a sua incapacidade e a impossibilidade de recompor a figura desse homem. Neste sentido, a Cristina que está a experimentar a dominância e o desprezo do amante e que está a sentir-se “exausta”, “magoada” e “partida” no passado foge do constrangimento da narradora no presente. É com isto que se cria uma expectativa falsa pelo enredo e assim se adia o clímax da história. E depois, surge a voz da narradora: “Mas é necessário começar pelo princípio, pôr um pouco de ordem nesta minha narrativa...” {35}. Deste modo, regressa de novo ao tempo cronológico da narrativa.

Esta forma anacrónica rompe a coerência da narração, registando um entrelaçamento do “eu” que experiencia e do “eu” que narra. Com o primeiro, mostra-se uma performatividade, que se refere às reações corporais acima mencionadas, e com o segundo manifesta-se uma tendência ou uma atitude de refletir e criticar a primeira devido à vergonha. Ao reavaliar a sua ânsia pela intimidade com Daniel, em que ela “procurava-o, imitava-o, numa súbita sede de paz” {40}, Cristina realiza a sua epifania: “Hoje, tenho pena de Daniel...agora percebo quanto Daniel era livre e quanto era infeliz”; “Vejo com nitidez”, “sem ódio, sem amor, com indiferença apenas”; “Temia-o?”, “Amor?”... {41-49}. A reiteração da sua autor-reavaliação à distância sobre o seu relacionamento com Daniel e os seus comportamentos em frente dele atalham constantemente a história: “sei que me repito, que erro, confundo factos e pensamentos nesta curta narrativa” {49}. Assim, o conto demonstra uma narrativa em diferentes camadas e uma relação paradoxal entre a voz que narra e a experiência no passado.

3.2. Negação na narrativa

O uso do vocabulário negativo é onipresente em “Obsessão”. Tal uso, além de funcionar como um elemento sintático, pode ser entendido em termos de circunstâncias espirituais e emocionais da protagonista, especialmente neste conto destacado pela ocorrência extremamente frequente da negação. A linguagem de Cristina caracterizada pela sintaxe negativa revela a sua mentalidade repleta de autonegação devido à falta de certeza e de autoconfiança, suscitando nos leitores reflexões sobre a autenticidade na sua narração. “Não me recorde com nitidez de seu início”; “Não me recorde dos detalhes que nos aproximaram” {32-38}. Com este “não”, a narrativa de Cristina demonstra uma ambiguidade, pondo em questão a confiabilidade da narradora.

O uso de negação em “Obsessão” também designa a dualidade emocional da narradora. As expressões como “melancolia *sem* causa”, “uma saudade morna e incompreensível de épocas *nunca* vividas”, “*nada* romântica” e “sentimento *inútil*”⁵, sublinham a falta de profundidade de emoção e da autoconsciência da figura feminina na adolescência de Cristina, o que revela que ela é “simples e primitiva”, “inconsciente”, sem desejo pela coisa “com intensidade” {33-43} perante o seu destino socialmente pré-codificado, nomeadamente, “casar, ter filhos e, finalmente, ser feliz” {33}. Ao encontrar Daniel, as reações negativas como “defendendo-me não sei de quê” e “sem refletir” {36} mostram uma ausência de respostas definidas e ações firmes, assim como a sua atitude abjeta e a dormência emocional, causadas pela repressão emocional e auto-negociação, sendo as últimas duas sintomas do afeto e da vergonha.

A negação na narrativa de Cristina é sinalizada mais evidentemente pela palavra “não”, que aparece múltiplas vezes, enfatizando o seu monólogo. As frases com o “não” demonstram a característica de “*subtle syntactical deformations*” do português padrão (Fitz 1985: 44), deixando-nos interpretá-las de forma diferente. A protagonista confessa no início do conto: “Não tentarei fazer-me perdoar. Tentarei não acusar” {32}, indicando que não se isenta do sentimento obsessivo de vergonha, mas também mostra um tom de sinceridade

e a autodefesa psicológica quando tenta contar o seu caso. A palavra “não” faz diferir e até diferenciar o significado nas frases prolongadas de forma desequilibrada. O fenómeno também se encontra nos parágrafos seguintes: “eu nunca me lembrara de que se pudesse não aceitar” {36}. O uso conjunto destas expressões negativas, como “nunca” e “não”, prolonga deliberadamente os discursos, denotando uma voz gaguejante da narradora na vacilação de decidir qual maneira de narrativa a ser usada. Em vez de dizer diretamente “eu achava que se tinha de aceitar”, a frase no conto tende o adiamento deste significado, insinuando um estado psicológico de hesitação e oscilação na zona fronteira entre dizer e não dizer. Tal negação é ubíqua no conto, como por exemplo nas frases “Tentava não me distrair para não perder da conversa mágica” e “não sabia enxergar mais profundamente? não sei” {33-37}. Em consequência, a narrativa de Cristina encaixa-se na fórmula de vergonha linguística da escrita em primeira pessoa, tal como Denise Riley propõe: “*writing is one prolonged piece of self-informing repudiation*” (1997: 80).

De acordo com John Paul Riquelme, “*modernist negativity*” dirige-se ao processo de “*self-correcting*” e “*self-transforming*”, daí “*fallible dimension of human experience becomes a basis for making defensible choices about values and actions*” (2007: 536). A repetição do “não”, como em “Não sei o que, desde o início, impediu minha revolta. Não sei.”, “Não posso, não posso!” e “Não, não era amor. Horrorizava-me: era o aviltamento, aviltamento...” {49-50}, manifesta uma tensão entre negação e asserção de Cristina, refletindo não só a sua auto recusa e auto ponderação, como também uma atitude auto corrigindo, que vai levar a narradora ao seu silêncio e à sua ascendência do poder.

Vale notar que a dicção negativa também diferencia Cristina de Daniel em termos de discurso e voz. A redundância da negação na dicção de Cristina é combatida pela autoridade das palavras de Daniel. Enquanto Cristina utiliza frases redundantes com sintaxe negativa, transferindo a sua “atitude de humildade”, Daniel fala de forma sintética e afirmativa, resumindo as suas respostas a Cristina em poucas palavras: “Muito

⁵ os itálicos foram adicionado pela autora do presente trabalho

bem, bastante feliz...”; “Interessante, muito normal”, “Mais langor no olhar... As narinas mais leves...” {38-43}. As palavras sucintas de Daniel constroem uma ordem ou um discurso didático. A observação desta diferença é significativa para a investigação da trama implícita do conto, que será discutida no próximo capítulo.

Em suma, os fenómenos textuais como a negação e a autoavaliação apontam para a crise de identidade de Cristina, uma vez que se perde a identidade unificada com a rutura constante na narrativa, devido a autorrepúdio e o entrelaçamento do “eu” narrador e o “eu” experienciador. A incapacidade de apresentar a realidade resulta finalmente em afirmação de silêncio e solidão da protagonista. No entanto, esta vergonha da escrita, que constitui um constrangimento na escrita feminina, contribui radicalmente para uma estética contra a ordem patriarcal e a desigualdade no poder do discurso verbal.

4. Da vergonha à trama implícita

As discussões acima sobre a relação entre o corpo e a vergonha e sobre a vergonha de escrita lançam luz à inferioridade feminina em termos da ordem social, ordem de família e autoridade de discurso intelectual. A fim de investigar a opressão que a protagonista sofre e a sua epifania, este capítulo dedicar-se-á à trama implícita do conto, isto é, o surgimento da vergonha da figura masculina, que será útil para a análise final sobre o processo de ascendência da autoridade da narradora.

4.1. Vergonha masculina

A trama implícita, ou seja, a “progressão encoberta” (*covert progression*), segundo Dan Shen, é “*an undercurrent running throughout the prose text*”, que constitui “*a significant counterpoint that supplements or contradicts the surface meaning, thus complicating the audience’s response in various ways*” (2014: 1). Desta maneira, explorar a trama implícita do conto “Obsessão” pode ajudar a compreender a alusão sutil do conto e complementar o entendimento da sua trama explícita. No caso de “Obsessão”, a progressão textual encoberta encaixa-se na função proposta por Shen, isto é, suplementa o desenvolvimento da trama explícita e

enriquece a perceção dos leitores, transmitindo assim uma ironia e um significado multifacetado ao conto.

O enredo explícito do conto segue o “deslize” da heroína, que narra em voz envergonhada o caso com o seu amante Daniel, no qual ele desempenha o papel de mestre e Cristina de discípula. Em seguida, ela toma a consciência da fraqueza de Daniel e, após um processo de desmistificação, ela completa a “educação” do amante e abandona-o. Na verdade, sob o desenvolvimento da trama, existe ainda uma progressão implícita do enredo, isto é, um processo de perda de autoridade do homem e uma acumulação da vergonha masculina.

Enquanto Clarice Lispector descreve a vergonha da protagonista face à norma masculina opressiva, ela também destaca o efeito da vergonha masculina de “*disempowering*” (McKinley 2013: 91). Lispector apresenta o protagonista masculino, Jaime, nos momentos embaraçosos e até vergonhosos, tal como Susan Mooney descreve: “*Although the men largely act in selfish ways for self-preservation, they also end up reconfirming the [...] patriarchal authority that rules them*” (2017: 221), apesar de isto ser contrário aos interesses deles. A vergonha de Jaime é no sentido de se tornar o envergonhado, na medida em que o “deslize” de Cristina o envergonha e conseqüentemente o torna silencioso. Quando Jaime visitou Cristina na pensão, perante o pretexto dúbio dela de “experimentar um hotel”, ele “não desconfiou do motivo real, como era de esperar” {44}. Em vez de revelar a intensão verdadeira de Cristina, Jaime optou por manter o *status quo* para que não enfrentasse o facto de estar envergonhado. Esta atitude passiva e a sua reação embotada indicam a falta de dominância masculina e a incapacidade de responder ao caso de Cristina fora da ordem matrimonial e familiar. Na última etapa do relacionamento deste casal, o silêncio de Jaime pode ser entendido como a “*subjective destitution*” de Colette Soler denomina (cf. Mooney 2017: 223), isto é, uma perda de masculinidade:

Nunca me fez muitas perguntas. Ele desejava sobretudo a paz. Regressamos à antiga vida, embora ele nunca mais se aproximasse inteiramente de mim. Adivinhava-me diferente dele e o meu ‘deslize’ atemorizava-o, fazia-o respeitar-me. {58}

Finalmente, Jaime aceita Cristina de volta, sem outra solução senão tentar apaziguar a situação, numa tentativa de preservar pelo menos em superfície a ordem de família e de esconder o caso vergonhoso ao julgamento dos outros, visto que ele é “sempre elogiado pelo ‘desempenho de suas funções’” {36}; enquanto Cristina, através do seu “deslize”, se torna numa ameaça obscura de perturbação à norma patriarcal que Jaime procura manter. Neste sentido, a progressão encoberta no texto constrói uma ironia, dada a incongruência entre o efeito esperado pela voz masculina em relação à opressão da ordem patriarcal e o efeito inesperado de desvendar a impotência e a vergonha da figura masculina. Aliás, o silêncio de Cristina vindo da sua indiferença torna-a intocável perante o seu marido, que ainda procura manter o casamento. O contraste entre a intenção do marido e a inacessibilidade de Cristina sublinha essa vergonha de Jaime.

No caso de Daniel, o processo da perda de autoridade masculina constitui também uma progressão encoberta que se regista na própria narração de Cristina. Mooney afirma que “*traditional conceptions of heroic masculinity usually stress steely perseverance, laudatory stoicism, and lofty detachment*” (2017: 220). Tal como na discussão acima, Daniel toma como doutrina o deslocamento do corpo e da mente, negando e recusando a capacidade do corpo: “tudo imaterializava (...) o corpo era um acessório (...) sofrer ... constituía o único meio de viver intensamente” {40-51}; enquanto Cristina, pelo contrário, enfatiza a sua capacidade corporal. Esta diferença destaca a crença e o orgulho da masculinidade de Daniel. No entanto, a brecha entre a realidade de Daniel e a imagem ideal de que ele se rotula, revela a figura patética dele. No momento em que Cristina descobriu que Daniel precisava dela, ele “fraquejara, desencantara-se” {55}. Exibe-se a vulnerabilidade de Daniel: “o verdadeiro Daniel, o doente” {39}. O orgulho e a autoridade dele passam a ser desconstruídos por esta covardia desvendada, que salienta no “desejo de fugir, de não se unir às coisas para não lutar por elas” {40}.

A descrição sutil da vergonha dos protagonistas masculinos através da focalização da narradora sublinha a ascensão do poder da figura feminina, duplicando a ironia sobre a autoridade patriarcal.

4.2. Ascendência do poder da narradora

O feminismo de Lispector não se apresenta de maneira explícita, uma vez que falta à sua obra a figura masculina como vilão. De acordo com Ingrid R. Muller, as personagens masculinas em Lispector normalmente desempenham apenas o papel de “*puzzled bystanders*”, que estão sempre a testemunhar os comportamentos excêntricos das suas mulheres (1991: 35). Em “Obsessão”, ao invés de acusar diretamente a opressão dos homens, Lispector entrelaça a implícita vergonha masculina com a vergonha feminina omnipresente, através da progressão textual encoberta acima investigada, a fim de desconstruir a autoridade dos homens. Por conseguinte, podemos ver claramente a epifania e a ascendência da autoridade da narradora, que acompanham o surgimento da vergonha masculina.

Ao longo do conto, observa-se um processo de inversão entre as posições de Daniel e de Cristina: a narradora que no início se submete ao lugar de discípula, admirando Daniel como o seu mestre “soberano e distante” {42}, procurando e imitando-o cega e humildemente, descobre de modo gradual a fraqueza dele e desmistifica a sua autoridade ficcional. Ela rejeita a obedecer à tirania do amante e “não aceitava seu domínio” {55}: “Tomei silenciosamente meu lugar junto a Daniel. Gradualmente apoderei-me de sua vida diária” {53}. Com esta transformação na relação, ela livra-se conscientemente do constrangimento da dissimetria do poder e, no final, deixa o sentimento amoroso e abandona Daniel: “Repeti, a voz singularmente oca: – Vou embora, Daniel.” {58}

Por outro lado, através da sua aprendizagem com Daniel, ela vai-se tornando “vibrátil” e “estranhamente sensível”, deixando de tolerar mais o seu papel tranquilo e doméstico: “Não suportava mais aquelas amenas tardes em família que outrora tanto haviam me distraído” {47}; ela até se inspira na crueldade de Daniel e a aplica em Jaime: “resolvi deixar um bilhete a Jaime, um bilhete que o ferisse como Daniel o feriria!” {53} No entanto, tal como a característica dominante nos contos de Lispector, que é o regresso da protagonista feminina à tranquilidade doméstica depois de um período de autoconsciência aumentada (cf., Seniff 1977: 163), Cristina finalmente volta para casa, com a

acumulação de poder e autoridade e, ao mesmo tempo, a perda de desejo e interesse pela intimidade: “ele nunca mais se aproximasse inteiramente de mim... Já agora sozinha. Para sempre sozinha” {58}. À medida que Cristina concretiza a sua ascendência da autoridade, a par do seu silêncio e solidão, salienta-se a não-integração na sociedade patriarcal.

Apesar disso, como já evocamos, a narração deste processo de ascensão não se deve dissociar da vergonha, que proporciona a Cristina uma “*desired and feared originality [that] comes only from writing out her inability to write*” (Lanser 1992: 52). Por um lado, ela exprime a incapacidade de narrar a sua experiência com lucidez, ao destacar o facto de que “a minha história é difícil de ser elucidada” {38}; por outro lado, continua a lembrar-se de que precisa de “pôr um pouco de ordem nesta minha narrativa”, para que a audiência possa entendê-la. Após essa vacilação persistente entre a submissão e a revolta, entre a auto convicção de “Concordo, concordo” e a rejeição repetida de “Não posso, não posso!” {50}, ela finalmente opta pelo silêncio e pelo autoexílio, reconhecendo a impossibilidade de fugir do sistema género-classe.

Por fim, a ambivalência perseverante no final do conto, que é uma combinação da vergonha e do orgulho, apresenta o poder de Cristina e também um resíduo de sentimento positivo, dada a sua ascendência da autoridade. Porém, a atenuação do desejo e o silêncio eliminam-nos o conforto no sentido de potencial transformativo da vergonha. O desfecho do conto constitui uma transmigração do seu início, faz os leitores lembrar que a protagonista, com o seu orgulho, não tentará fazer-se perdoar – “Não tentarei fazer-me perdoar. Tentarei não acusar.” {32}

5. Conclusão

A teoria de afeto oferece-nos um espectro particular para analisar os elementos implícitos na obra de Clarice Lispector. O presente estudo examinou a vergonha

como um afeto no conto “Obsessão” de Lispector, através da observação minuciosa sobre as reações corporais da protagonista e da sua narrativa feminina. A vergonha de Cristina causada pelo deslocamento no sistema familiar e na manipulação intelectual, representa-se na sua performance somática e na obsessão dia-a-dia, determinando que a sua identidade seja constantemente ameaçada. Somente através de uma resistência psicopatológica é que ela pode realizar a narrativa do seu corpo. Desta maneira, a *écriture féminine*⁶ de Lispector repara a realidade ao restaurar a experiência corporal e apresentar a vergonha reprimida na linguagem e texto masculinos.

Através das tramas implícitas do conto, ainda observamos que a inversão das posições dos dois géneros é consistente com a mudança entre os poderes do homem e da mulher. A fraqueza de Daniel como doente e a vergonha de Jaime como marido traído restringem-lhes o poder masculino, oferecendo a Cristina condições para subverter a relação pré-codificada de opressão e submissão. São o silêncio e a indiferença de Jaime e a limitação física de Daniel que contribuem para a tensão entre os três personagens e para a interação entre os leitores e a narradora com as posições constantemente variáveis da narradora.

Por fim, mas não menos importante, embora encontremos uma ascendência da autoridade da narradora no conto, esta não deixa de ser constringida pela vergonha de escrita vinculada à norma patriarcal e à inferioridade género-classe, a qual consiste em vacilação constante na narrativa, caracterizada pela negação e auto reavaliação. Neste sentido, Lispector apresenta aos leitores o lado melancólico da escrita feminina, assim como uma ambiguidade enraizada no conto, isto é, a epifania da figura feminina acompanha sempre a redução do amor e desejo, o silêncio e a solidão, o que implica esforços incansáveis para aniquilar a opressão e disciplina da sociedade patriarcal e estabelecer um discurso igualitário entre os dois géneros.

⁶ *Écriture féminine*, traduzida em português como “a escrita feminina”, é um conceito cunhado por Hélène Cixous pela primeira vez no seu ensaio “O Sorriso da Medusa” (1975). Esta teoria, que desembala a relação entre a inscrição cultural e psicológica do corpo feminino e a diferença de mulheres em linguagem e texto, constitui uma parte importante na teoria literária feminista originada de França no início dos anos setenta.

Referências

- AHMED, Sara (2014) *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1990) *Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- DAVIS, Lennard (2008) *Obsession: A History*. Chicago: University of Chicago Press.
- FITZ, Earl E. (1985) *Clarice Lispector*. Boston: Twayne Publishers.
- GREGG, Melissa & Gregory SEIGWORTH (2010) «Introduction». *The Affect Theory Reader*: 1-29. Durham: Duke University Press.
- JUNIOR, Arnaldo Franco (2011) «Diferença, Paixão e Poder em “Obsessão”». *Cerrados* 20(31): 123-142.
- LANSER, Susan Sniader (1992) *Fictions of Authority*. Ithaca: Cornell University Press.
- LISPECTOR, Clarice (2016) «Obsessão». *Todos os Contos*: 32-58. Rio de Janeiro: Rocco.
- MCKINLEY, Maggie (2013) «“I wanted to be humanish: manly, a man”: Morality, Shame, and Masculinity in Philip Roth’s My Life as a Man». *Philip Roth Studies* 9(1): 89-101.
- MOONEY, Susan (2017) «Interrupted Masculinity in *Dubliners*: Anxiety, Shame, and Shontological Ethics». *Joyce Studies Annual* 2017: 220-255.
- MULLER, Ingrid R (1991) «The Problematics of the Body in Clarice Lispector’s “Family Ties”». *Chasqui - Revista De Literatura Latinoamericana* 20(1): 34-42.
- PROBYN, Elspeth (2005) *Blush: Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RILEY, Denise (1997) «Is there linguistic guilt?». *Critical Quarterly* 39(1): 75-110.
- RIQUELME, John Paul (2007) «The Negativity of Modernist Authenticity / The Authenticity of Modernist Negativity: “No Direction Home” in Yeats, Dylan, and Wilde». *Modernism / modernity* 14(3): 535-541.
- SENIFF, Dennis (1977) «Self Doubt in Clarice Lispector’s “Laços de família”». *Luso-Brazilian Review* 14(2): 161-173.
- SHEN, Dan (2014) *Style and Rhetoric of Short Narrative Fiction*. New York & London: Routledge.
- SHEILS, Barry e Julie WALSH (2018) *Shame and Modern Writing*. London: Routledge.
- STOCKTON, Kathryn Bond (2006) *Beautiful Bottom, Beautiful Shame: Where “Black” Meets “Queer”*. Durham: Duke University Press.
- TOMKINS, Silvan (1995) *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan Tomkins*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992) *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York & London: Routledge.