

# O QUE PODE UMA VOLTA NA RUA?

## *WHAT CAN A LAP ON THE STREET DO?*

João Barreto da Fonseca  
UFSJ

Renata Barreto da Fonseca  
UFES

Vanessa Maia Barbosa de Paiva  
UFSJ

“A verdade está lá fora”  
Frase de abertura da série  
estadunidense *Arquivo X*

**Resumo:** Uma mulher de classe alta caminha pelas calçadas de Copacabana e se depara com um mendigo que lhe pede dinheiro e lhe mostra uma ferida na perna. Essa ferida funciona como passagem entre o lar da socialite, com todas suas promessas de segurança e prestígio, e a rua, com os seus riscos, sua imprevisibilidade e seus habitantes desfavorecidos. Clarice Lispector, no conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, apresenta o choque entre esses dois universos, mostrando uma acurada pesquisa sobre a percepção de ambientes, extraindo dessa situação problemas referentes a questões de gênero, raça e classe. Para promover o debate exposto pela escritora, no presente artigo, dialogamos com textos teóricos de Judith Butler, Michel Foucault, Henri Bergson, Walter Benjamin, Nelson Brissac Peixoto e outros.

**Palavras-chaves:** Espaço doméstico, rua, encontro

**Abstract:** *An upper-class woman walks along the sidewalks of Copacabana and comes across a beggar who asks her for money and shows her a wound on her leg. This wound works as a passage between the socialite's home, with all its promises of security and prestige, and the street, with its risks, its unpredictability and its disadvantaged inhabitants. Clarice Lispector, in the short story A Bela e a Fera ou A Wound Great Too, presents the clash between these two universes, showing an accurate research on the perception of environments, extracting from this situation problems related to questions of gender, race and class. To promote the debate exposed by the writer, in this article, we dialogue with theoretical texts by Judith Butler, Michel Foucault, Henri Bergson, Walter Benjamin, Nelson Brissac Peixoto and others.*

**Keywords:** *Domestic space, street, meeting*

A grande intensidade do conto “A bela e a fera ou uma ferida grande demais”, de Clarice Lispector, do livro intitulado *A bela e a fera*, advém da constatação de que a realidade deve ser encarada como um tipo de força indeterminada. Supervalorar a dor ou prazer de um encontro seria um tipo de mau uso dos acontecimentos, funcionaria como um tipo de redução da experiência, como acontece nas interpretações morais, no sentido da acomodação, nas fábulas e nos contos de fada, seria como reduzir o mundo administrativamente em forma de lições. Clarice Lispector (1999) faz de um simples deslocamento da casa para a rua uma experiência total, em que um encontro pode inaugurar um tipo de vida, despertando a força que habita no recorte.

Logo nas palavras iniciais: “Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela? “Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?” (LISPECTOR, 1999, pág.97). O pensamento inicial de Carla de Souza e Santos, do conto *A bela e a fera ou uma ferida grande demais*, de Clarice Lispector, joga a personagem num mundo dividido entre ela e os outros. Essa ideia surge na rua, onde se descobrem os outros e as condições que a distinguem como “ela”, mulher, bela e rica. Essa mulher, fora de seu habitat, se permite pensar a sua classe e o seu gênero, de maneira tão aguda como um choque sem nenhum tipo de anteparo. A rua é o tipo de distância (do lar), que permite pensar. Na proximidade, surge a ação.

Em uma calçada de Copacabana, uma mulher de classe alta se encontra com um mendigo, que lhe pede uma esmola, mostrando-lhe uma ferida grande na perna. Essa ferida é grande porque mostra a distância entre esses dois seres. Mas é também toda a passagem entre os mundos apartados, entre as pessoas afastadas de suas potências. Com esse encontro, surge uma espécie de estranhamento absoluto. Eles não sabem mais quem são. E devido à condição de alheamento da personagem bela, o mundo da fera e a intersecção entre os dois personagens começam a surgir como numa espécie de exercício epistêmico.

Como tudo é inaugural, diante da esmola, a personagem indaga: “Quanto é que se costuma dar?” A pergunta parece boba, mas não é. Se Carla de Souza e Santos fosse do mundo da rua e conhecesse o ritmo da cidade, poderíamos pensar em ironia, mas também não é o caso. As primeiras reflexões são em torno da questão social: é possível pagar por uma ferida? Quando ela custa? Qual o seu valor enquanto algo sem valor?

E como se começasse a mendicância naquele momento, o moço é bastante didático: “- O que a pessoa pode dar e quer dar - respondeu o mendigo espantadíssimo” (LISPECTOR, 1999, p.97). Ele também está surpreso, pois está vendo a possibilidade de saciar um outro tipo de fome: o diálogo, mesmo que irrisório.

A dicotomia casa-rua é explorada em suas gradações e nuances. Carla é de família marcada pelo prestígio social. Ela poderia recitar de cor os nomes importantes da cidade, mas, na rua, nada lhe é familiar. Ela faz parte do que se considerou família ideal ou pelo menos pela qual a propaganda familiar tem lutado.

Carla de Souza e Santos é do mundo doméstico, a mulher não assalariada que recebe o dinheiro do marido. Em seu universo, está protegida inclusive e principalmente dos próprios pensamentos que a rua parece despertar de forma inaugural. “Não se lembrara quando fora a

última vez que esteve sozinha consigo mesma. Talvez nunca” (LISPECTOR, 1999, pág.95). O conto deixa claro que a personagem tem poucos elementos para entender o que está se passando ao seu redor, mas isso é uma pista falsa. E o leitor descobre que a falta de um repertório é um trunfo nessa experiência, pelo menos pelo caminho que a escritora conduziu a história. Talvez, a personagem nunca tivesse deixado se afetar ou ainda o mundo nunca tinha chegado até ela como um susto. Inevitável. Porém, ela tem a dúvida, a curiosidade e, de certa forma, por mais paradoxal que pareça, ela tem toda sua ingenuidade a favor desse momento, porque pode vivê-lo sem uma orientação pré-concebida.

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse: - Moça, me dá um dinheiro para eu comer?  
“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem.  
“Socorre-me, Deus”, disse baixinho (LISPECTOR, 1999, pág. 97).

Carla é sobretudo uma mulher recatada, pois os gêneros devem ser performados de maneira discreta. Mesmo sem a pressão social da família, no coração de Copacabana, seus gestos já foram domesticados, portanto, até o seu grito de socorro se expressa “baixinho”, recitado, intimidado, como é requerido às moças de fino trato. “Gêneros discretos são parte da exigência que garantem a “humanização” de indivíduos (...) aqueles que falham em fazer corretamente seu gênero são regularmente punidos” (BUTLER, 2019, p. 217).

Os encontros, cujas qualidades são medidas pelas intensidades, nem sempre ocorrem nas cidades, pois, por uma questão de “eficiência” e “competência”, glossário de um capitalismo que organizou as cidades, as atividades devem virar hábito. Como dar esmola, por exemplo, que requer um dinheiro trocado para se evitar embaraços e constrangimentos, contabilizados como perda de tempo e convivência não planejada. Walter Benjamin (1994, pp. 162-164) já havia ressaltado que, em espaços urbanos, a densidade demográfica é inversamente proporcional à densidade psicológica. Nas numerosas conexões entre cidade e vida moderna, Peixoto (2014, p. 213) afirma que “a pressa da vida moderna, o vórtice vertiginoso dos eventos históricos, geram imagens condicionadas pela aceleração. Essas imagens não têm mais tempo”. Neste sentido, Clarice Lispector propõe um movimento contrário, dando o tempo necessário para as imagens devolverem o olhar.

A cidade vira, habitualmente, uma imagem-clichê. Para entender as ruas, as passagens e as galerias, Walter Benjamin (1989) criou um personagem conceitual, o flâneur, e o expôs aos choques dos adensamentos urbanos e dos seus consequentes riscos corporais. O flâneur é uma espécie de dândi moderno, que experimenta a vida em seu movimento. O flâneur, o dândi, e a dona de casa rica têm em comum o tempo, que permite observar a cidade como objeto de contemplação e, portanto, de conhecimento.

A modernidade nos ensinou que não existe olho para tanta imagem, por isso aprendemos a olhar com rapidez e eficiência para as coisas que surgem no espaço urbano e tudo vira letreiro, superfícies sem densidades, espaço fértil para o clichê. A eficiência, nessa perspectiva, é uma espécie de cegueira.

De olho na ferida, Carla de Souza e Santos leva essa imagem ao seu ponto mais extremo de atração e repulsa. Aquela imagem em lente de aumento pode espelhar os detalhes, como um close no cinema. A ferida substitui o mundo. Por ela é possível ver o mundo. Uma milimétrica ampliação. A ferida então aparece em sua fotogenia, em toda sua visibilidade. É, ao mesmo tempo, sedução e horror.

O tempo da *flânerie* permite que Carla de Souza e Santos estabeleça um paralelo entre a “segurança” do lar e os perigos do espaço da rua, condição que também a autoriza a se conscientizar do seu lugar de bela da casa em contraste com a fera urbana, a legítima ainda a pensar em seu pertencimento a uma classe social em detrimento de outra.

A ferida é uma imagem, com muitas interfaces, ao mesmo tempo metáfora e metonímia de toda a composição social. Mas isso só foi possível devido à inabilidade da personagem em relação aos códigos de sobrevivência da cidade, do choque diante do inusitado, do tempo para a observação, do confronto e da não aceitação de uma série de oposições tais como casa-rua, rico-pobre, homem-mulher, banal-extraordinário, entre outras. Entre as dicotomias surge uma série de sensações e percepções de quem não habita os polos e precisa entender os entre-lugares.

Essas hierarquizações dão origem a outras que se estendem ao infinito, gerando um tipo de cansaço na personagem, que resume: “interpretar cansa” (LISPECTOR, 1999, pág. 99). Ela sai de um mundo onde tudo já estava interpretado e sua única função era nele habitar. Interpretar necessita um esforço de ação e reação e, por isso, é cansativo. A personagem momentaneamente não quer e não tem como voltar a uma espécie de terra natal povoada por preconceitos, opiniões e imagens pré-existentes.

Mas antes de cansar-se, na rua, Carla faz o espetáculo de traduzir-se, como no poema de Ferreira Gullar (1980, pág. 23), em que “a parte que almoça e janta” se encontra com a parte que se espanta, produzindo numa agônica de si para consigo mesma, o que Foucault (2010) chamaria de estetização da vida:

Uma parte de mim  
é todo mundo;  
outra parte é ninguém:  
fundo sem fundo.

Uma parte de mim  
é multidão;  
outra parte  
estranheza e solidão.

Uma parte de mim  
pesa, pondera;  
outra parte  
delira.

Uma parte de mim

almoça e janta;  
outra parte  
se espanta.

Uma parte de mim  
é permanente;  
outra parte  
se sabe de repente.

Uma parte de mim  
é só vertigem;  
outra parte,  
linguagem.

Traduzir uma parte  
na outra parte  
— que é uma questão  
de vida ou morte —  
será arte? (GULLAR, 1980, p.23).

Traduzindo a vertigem do encontro em linguagem, aproximando os acontecimentos da rua para si, numa espécie de elevação epifânica, Carla descobre a região desconfortável do conhecimento puro, do estranho: “De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê?” (LISPECTOR, 1999, pág.99).

Para apreender algo é necessário se deter, o que não acontece no ritmo frenético da vida urbana, nas formas de transporte rápido, nos horários do capitalismo. Isolando os acontecimentos do seu ambiente, Carla experimenta a profundidade. É como nos estudos de Kracauer (2009, p. 280) sobre Walter Benjamin: “O modo pelo qual um fenômeno se apresenta em uma relação direta é o menos adequado para revelar alguma coisa sobre as essências que contêm”.

Os habitantes de uma cidade aprendem a não enxergar, para sobreviverem aos seus horrores. Ou traduzem os seus absurdos em experiência estética. Ou ainda sedimentam imagens. Para Parente (1999, pág. 40), que relacionou esse conto de Clarice Lispector com experiências estéticas e com a filosofia de Bergson e Deleuze, “toda sociedade tem suas misérias intoleráveis, seus mistérios e belezas, quando ela aparece em seus aspectos injustificáveis”. Seu argumento é que em nome de uma sobrevivência individual e coletiva, “é preciso que o injustificável desapareça, seja ideologicamente, seja psicologicamente” (PARENTE, 1999, p. 40-41).

O experimento da arquiteta alemã Monika Fleishman batizado de *Berlin Cyber City*, estudado por Parente (1999), vai mostrar que os habitantes da cidade tinham uma visão interiorizada bem diferente da Berlim atual. Eles não conseguiam ver uma cidade sem o histórico muro, mesmo após sua queda. Nos momentos insuportáveis, são produzidas imagens do interior para cobrir o mundo de fora e a partir desses clichês psíquicos se acredita estar pensando e sentindo. A personagem Carla de Souza e Santos adota uma via contrária, não por coragem, mas por desconhecimento

absoluto dos clichês sobre a cidade.

Clarice Lispector expõe claramente o estado em que a personagem se encontra: “Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente pensar. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense!” (LISPECTOR, 1999, p.99). É isso que o passeio inesperado na cidade lhe provoca: o pensamento.

As condições criadas para o afloramento de ideias vêm da natureza, da percepção dos elementos da atmosfera destacados por Lispector (1999, pág.95): “Ocorreu-lhe voltar ao salão de beleza e pedir dinheiro. Mas - era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua - ao vento que mexia com os seus cabelos”.

Mas como iniciar uma atividade para a qual não foi preparada? Sem a pressão familiar, ela se permite começar. Mas não será fácil por três motivos. O primeiro: como o próprio texto de Clarice Lispector informa, ela não tem hábito. Esse seria um empecilho. O segundo motivo seria a impossibilidade de se pôr no lugar do outro, pensar como o outro. Sua interlocução ou motivo de inspiração seria um mendigo e entre eles existia uma distância intransponível de classe e de gênero. O terceiro seria a impossibilidade de pensar consigo mesma, que é diferente de pensar por si. Neste caso, seria lançar mão de uma coerência de pensamentos, dos quais ela não tinha tradição nem memória. Mesmo com tudo isso, ela tenta e se investe de densidades, como vamos ver a seguir.

Os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana, resultando em conformidades confortáveis. A partir das pesquisas de Schöpke (2004, p. 31) podemos pensar a ferida como elemento disparador do pensamento: “Pensar não é uma tendência natural, mas é efeito de uma força externa que nos violenta, retirando a razão de sua função recognitiva”. Schöpke lembra Deleuze para argumentar que pensar diz respeito aos signos múltiplos e divergentes, que descentram a razão, forçando o pensamento.

Carla gosta de ressaltar que é uma mulher casada. Daí vem o seu impasse. O exagero de Clarice Lispector mostra nesse conto o espaço doméstico como um tipo de confinamento do qual a cidade liberta. Num filme intitulado *Confiança* (1980), o diretor Hal Hartley promove um curioso diálogo de um jovem com uma mulher. O homem, inquieto com a ignorância da mulher recém-conhecida, pergunta onde ela esteve nos últimos anos. Ela responde: “casada”. Carla, em certo momento, pensa em algo parecido para justificar a sua inabilidade: “Estou casada, tenho três filhos, estou segura” (LISPECTOR, 1999, pág.96). Clarice Lispector parece relativizar, como Hartley, os parâmetros que são estabelecidos para se considerar uma vida segura.

A personagem de Clarice é reticente, titubeia, porque vai descobrindo uma certa vergonha em seu cativo que, em parte, é voluntário. A rua é o local dos estímulos em fluxo, incontroláveis. Isso de certa forma a ajuda. “Me parece formidável que também existam mulheres que gostem de seduzir, que saibam seduzir e, outras que saibam se casar; que existam mulheres que cheiram a sexo e outras à merenda dos filhos que saem do colégio” (DESPENTES, 2016, p. 7). Sabemos exatamente a que universo Carla de Souza e Santos pertence. Ela é uma prisão e o clichê de uma

mulher histórica que representa não só a história, mas a propaganda do patriarcado.

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente “podiam”. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. (LISPECTOR, 1999, pág. 96).

Em muitos momentos, Clarice Lispector parece querer elaborar pela personagem Carla de Souza e Santos um conceito sobre a condição feminina, tarefa que esbarra na fala de experiência da personagem, pois a matriz de qualquer conceito é a realidade. “As pessoas não podem conceber algo que não tenham vivenciado antes delas. Assim, imagens, metáforas e mitos manifestam-se de maneira “prefigurada” pela experiência passada” (LERNER, 2019, p. 35). De maneira estabanada, a personagem de Clarice parece reinterpretar antigos símbolos de novos jeitos e mostrar como eles foram incorporados na vida social.

“Os clichês nos permitem apreender apenas o que nos interessa das coisas. Ver cada vez menos. Mas um outro tipo de imagem é possível: que faça surgir a coisa em si mesma, no seu excesso de horror e beleza. Uma iluminação. (PEIXOTO, 2014, p. 40). Daí Clarice Lispector classificar aquele encontro como uma mancha de vinho tinto num vestido branco. A personagem também não tem nada na memória que possa utilizar como parâmetro para entender aquele encontro, pois nada do que estava vivendo pertencia à sua tradição: “Simplesmente ela não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos – pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois...” (LISPECTOR, 1999, p.99).

Bergson (2020, p. 58) nos ajuda a entender esse momento da personagem, ao argumentar que um corpo exposto reage às causas exteriores que o ameaçam a desagregá-lo: “Não se limita a refletir sobre a ação de fora; ele luta e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção”. A ferida afeta a personagem, pois a percepção dessa marca instiga a personagem à ação. Entre o estímulo recebido e a resposta dada, há um intervalo que Bergson chama de *zona de indeterminação do sujeito*. A resposta rápida é muito valorizada, porque ela faz gerar o sistema.

Porém, quanto mais eficiente o agente e quanto mais baixo na escala animal, mais rápida será a resposta. O ser humano tem a capacidade de diferir. Aí reside grande parte da beleza do conto de Clarice Lispector, que é também uma incógnita: como reagir diante do inaugural dado à ausência de uma memória, de uma tradição, de um manual de instruções, de um repertório? Daí surge o diálogo não convencional:

Pensamento do mendigo: “essa dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco”. Ocorreu-lhe então, um pouco cansado: “ou dá quase nada”.

Ela espantada: como praticamente não andava na rua – era de carro de porta à porta – chegou a pensar: ele vai me matar? Estava atarantada e perguntou:

- Quanto é que se costuma dar?
- O que a pessoa pode dar e quer dar - respondeu o mendigo espantadíssimo. (LISPECTOR, 1999, p.97).

Os diálogos retardam a ação que, como já se disse, é superestimada. A eficiência da resposta rápida também mata o acontecimento. Clarice Lispector vai acentuar essa *zona de indeterminação*, retardando a resposta, promovendo o suspense, as tensões os e constrangimentos, para fazer do momento do encontro da personagem com a ferida uma agonística, um processo epistêmico.

Movimentos de fora chegam até a personagem. São recebidos de forma indeterminada. Esse movimento que vem de fora é suspenso. A personagem o divide em micromovimentos, em perguntas que parecem tolas como, por exemplo, a que faz para saber se o mendigo fala inglês. Em alguns momentos, pensa em exterminar a sua classe e, em outros, os mendigos. Os gestos também são desconcertantes para ambos os lados como a nota de altíssimo valor que entrega ao mendigo seguida da pergunta se a quantia era suficiente.

A personagem de Clarice Lispector, mesmo sem as habilidades naturais para viver na rua (daí deriva seus movimentos criativos, e não reativos e mecânicos), permite experimentar uma longa duração de um momento muito rápido. Essa personagem tola soa então, se pensarmos na perspectiva de Bergson (1999), como um grande paradoxo: ela divide a ferida que chega até ela em várias indagações e questionamentos, levando o movimento constrangedor da rua, do qual se deseja rotineiramente se desvencilhar, a uma categoria de análise para traduzir-se.

Carla assim recompõe a rua que chega a ela e aí que ela encontra a liberdade de não se entregar ao mundo de respostas prontas. Carla não é um corpo afetado por outro corpo, agindo sem respostas. Ela tem escolhas. Bergson (1999) ensinava que quanto mais se é capaz de indeterminar os movimentos que chegam, maior será a capacidade de diferenciar a nossa ação. Mesmo com o final esperado, diante dos acontecimentos inusitados, a personagem retorna a seu universo (que volta a se localizar paralelamente).

A ferida inicialmente é o meio de comunicação entre as classes, que se comunicam de forma violenta. Quanto custa ou quanto vale uma ferida? É possível traduzi-la em números. O marido, que é do espaço da rua, saberia como lidar com a situação? Sendo banqueiro, peça fundamental do sistema capitalista, saberia propor um preço para a ferida?

Ela, que não pagava o salão de beleza, o gerente deste mandava cada mês sua conta para a secretária do marido. “Marido”. Ela pensou: o marido o que faria com o mendigo? Sabia que: nada. Eles não fazem nada. E ela – ela era “eles” também. Tudo o que pode dar? Podia dar o banco do marido, poderia lhe dar seu apartamento, sua casa de campo, suas jóias...

Mas alguma coisa que era uma avareza de todo o mundo, perguntou: - Quinhentos cruzeiros basta? É só o que eu tenho. (LISPECTOR, 1999, pág. 97).

A distância que separa a personagem da ferida mede, portanto, efetivamente a maior ou menor iminência do perigo, “o prazo maior ou menor de uma promessa” (BERGSON, 1999, p.

58). Para Bergson (1999), a percepção necessita de distância e a proximidade requer uma ação real. Quanto mais se “aproxima” do pedinte, Carla vai desenhando estratégias, recursos, possibilidades para lidar com a ferida. Essa ferida, no entanto, vira interface, passagem, portais entre o mundo de Carla e do mendigo. É a metonímia. A parte e o todo.

A ferida, algo que se exhibe no espaço urbano, permite dizer quem é bela e quem é fera e Carla de Souza e Santos pensa: “.... Pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve - em todo o passado do mundo - alguém que fosse como ela. E depois, em três trilhões de trilhões de anos - não haveria uma moça exatamente como ela (LISPECTOR, 1999, p.95). E complementa: “Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!”. Carla de Souza e Santos é o local onde uma beleza arquetípica se efetuou.

O exagero da última frase talvez compense uma danação que vem com o mito da beleza, que não assegura que os atributos físicos de prestígio não possam ser substituídos. Fora de casa, “na rua”, o marido tem uma amante. “A mulher, que é linda, fica excluída para sempre das responsabilidades e recompensas do amor humano, porque ela não pode ter certeza de que um homem qualquer a ame pelo que ela é” (WOLF, 2019, p. 251).

Assim Carla de Souza e Santos descobre que a ferida do mendigo, uma marca estética, que a faz bela, também é uma ferida dela. Carla de Souza e Santos precisa dar uma volta, pegar ar fresco no rosto, para descobrir que é um prêmio: “A beleza é um sistema monetário semelhante ao padrão-ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino” (WOLF, 2019, p. 29)

A divisão sexual do trabalho reserva aos homens a esfera produtiva, do espaço de fora da casa, onde estão as instituições econômicas, políticas, religiosas e militares. O marido de Carla de Souza e Santos é banqueiro. A ela está reservado, como “destino”, o espaço doméstico, não renumerado. O dinheiro, com o qual se relaciona com uma certa displicência, é do marido. “Trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro”. (LISPECTOR, 1999, p. 95). As hierarquizações provenientes da divisão sexual do trabalho ocorrida na pré-história, que produziram a separação entre espaços domésticos e urbanos, apresentam contemporaneamente suas tensões e, principalmente, os constrangimentos decorrentes do tipo de infelicidade que constituem as relações solidificadas.

“Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os “dela”, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara com muito trabalho e que o classificava de “self made man” enquanto ela não era uma “self made woman”. No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que – que não pensara em nada. (LISPECTOR, 1999, p. 96).

O *self made man* é o homem que sai para conquistar o mundo, mas, quando alcança os seus objetivos, apaga a marca de seus suportes, porque, no sistema capitalista em sua tendência

agônica de fabricação de concorrentes, o agente deve se mostrar que está além de todo tipo de solidariedade, principalmente dos cuidados recebidos por uma mulher.

O cansaço sentido por Carla de Souza e Santos ao tentar entender o mundo, já havia sido experimentado na literatura. Com as cidades modernas, Edgar Allan Poe (2015) lança as máximas disciplinares do romance policial: o crime não compensa, não há crime perfeito. Ele mandava seu recado: embora a poluição urbana e os adensamentos populacionais permitam o anonimato, existem técnicas de leitura que permitem não só identificar um criminoso, mas prever um crime.

Depois de tentar mostrar que os seres são passíveis de leitura, que é possível transformar os vestígios imagéticos em traços linguísticos, Edgar Allan Poe recita os rostos e exhibe a técnica de observação capaz de ler as pessoas como um livro e catalogar os seres, distinguindo suas ocupações e até mesmo suas intenções. Em *O homem das multidões e sua taxionomia urbana*, Poe (2015, p. 311) chega a uma aporia em relação a seu método de contemplação de pessoas da cidade em comparação a um certo livro alemão: “que não se deixa ler - *loesst sich nicht lesen*”. O inventor do romance policial entendia que nem sempre é possível ler o novo com as ferramentas existentes, pois seria o mesmo que perder o acontecimento. Muitos anos depois, a personagem de Clarice Lispector se mete nessa aventura, com os elementos traçados por Edgar Allan Poe, embora os constrangimentos, os riscos e as finalidades sejam de outra ordem.

A aventura a qual se submeteu a personagem Carla de Souza e Santos poderia ser recheada de riscos corporais, mas o estilo, essa força bruta, essa impossibilidade de fazer diferente, encaminhou Clarice Lispector para o existencial, o estético e o político. Rubem Fonseca (1998), com a violência física em seu campo de força, vê nas ruas de Copacabana uma possibilidade de encontro sem atravessamentos, sem trocas, como no conto *Anjos das marquises*, em que a Copacabana sensorial de Clarice Lispector vira caso de polícia. Ou como no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, um manual urbano de sobrevivência, que se, hipoteticamente, a personagem de Clarice Lispector tivesse lido, jamais teria se aproximado dessa experiência original.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios da relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BUTLER, J. “Atos performativos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”. In: DE HOLANDA, Heloísa Buarque *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “O flâneur”. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. In: *Romance Negro e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FONSECA, Rubem. “Anjos das marquises”. In: *Confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GULLAR, Ferreira. *A vertigem do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- LERNER, Gerda. *A criação patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. In: *A bela e a fera*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 95-105.
- PARENTE, André. *O real e o hipertextual*. Rio de Janeiro de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Contos*. São Paulo; Centauro, 2015.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

## João Barreto da Fonseca

---

Professor do curso de Comunicação da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). É graduado em Jornalismo (UFES), mestre em Estudos Literários (UFES) e doutor em Comunicação em Cultura (UFRJ). É autor do livro: *Ver e Contar: cinema, literatura e jornalismo*. Coordenou projetos de pesquisa que relacionam cultura digital com novos modos de produção de si, incluindo questões como vigilância, tragédia urbana e narrativas. Endereço eletrônico: jombarreto@gmail.com

## Renata Barreto da Fonseca

---

Graduada em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa (UFES) e mestra em Linguística pela mesma universidade. É professora de Língua Portuguesa. Revisora de obras como: *Ver e contar*:

*cinema, literatura e jornalismo.* Doutora em Estudos Linguísticos (UFES), pesquisa a violência contra mulheres no ES, tendo como referência a obra: *Objetos Deslocados* de Cristiane Reis. Endereço eletrônico: renatabarretodafonseca@gmail.com

## **Vanessa Maia Barbosa de Paiva**

---

Professora do curso de Comunicação da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). É graduada em Comunicação Social (UFES), mestre em Comunicação (UFF) e doutora em Educação (UFES). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa CNPq Currículos, Narrativas Audiovisuais e Diferença. Tem interesse nos temas da comunicação, audiovisuais, mídias, subjetividades e a interface entre comunicação e educação.

Endereço eletrônico: vanessamaia@gmail.com

*Recebido em 15/05/2022.*

*Aceito em 15/06/2022.*