UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA

MARIANA PORTÁCIO DO CARMO

# DE IARA A JOANA: UM OLHAR SORE A TRANSGRESSÃO FEMININA, O MITO DA SEREIA E A SIMBOLOGIA DA ÁGUA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

| MENÇÃO | SS |
|---|---|

BRASÍLIA-DF

1°/2021

MARIANA PORTÁCIO DO CARMO

# DE IARA A JOANA: UM OLHAR SOBRE A TRANSGRESSÃO FEMININA, O MITO DA SEREIA E A SIMBOLOGIA DA ÁGUA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Monografia apresentada ao Departamento De Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa.

BRASÍLIA - DF

2021

## AGRADECIMENTOS

À Nossa Senhora, que permitiu que eu entrasse para o curso de Letras e para qual cumpro a promessa feita desde antes do curso. Afinal, como já diria o sábio João Grilo interpretado por Matheus Nachtergaele na adaptação cinematográfica de *O Auto da Compadecida*, a Senhora foi e ainda é minha "grande advogada", e por isso sou muito grata.

À minha família, em especial meus pais, minha irmã, minha mãe de criação e meu cãozinho, que me ofereceram apoio e companhia durante os longos e turbulentos anos universitários. Essa conquista também é de vocês. Obrigada por todo o apoio e por me incentivarem a cometer a doce loucura que é fazer um curso de licenciatura e, mais ainda, a me tornar professora.

Aos meus amigos da Gayng e a Maria Castanho. Foram vocês quem me ofereceram apoio e companhia ao longo desses quase 6 anos acadêmicos, dividindo comigo os momentos bons e ruins não apenas na UnB. Vocês fizeram meus dias serem mais divertidos naqueles velhos corredores. Ficam aqui também os agradecimentos ao saudoso Armando, que incontáveis vezes me ajudou e respondeu, e aos professores da UnB, em especial a Adriana Alexandrino, Agatha Bacelar, Ana Laura Côrrea, Augusto Rodrigues, Marcus Lunguinho e Renato Rezende: vocês me passaram mais do apenas o conteúdo curricular e jamais poderei agradecer o suficiente por aquelas dádivas em formato de aulas.

Ao meu querido professor de literatura da época da escola, Luciano Lourenço, por me apoiar indiscutivelmente quando expressei meu desejo de fazer o curso de Letras. Ainda me lembro das suas palavras sobre eu estar, como diria Guimarães Rosa, buscando minha "terceira margem do rio": eu a encontrei, professor. E o fiz graças as suas aulas e seu apoio. Do fundo do coração, obrigada, querido Lu. Aproveitando a lembrança dos idos de escola, fica aqui também um agradecimento às amigas da época: Denise Oliveira, Paula Hilário, Bianca Barros e Giovanna Lima. Obrigada por me acompanharem ao longo daquele tempo e por provarem que, quando a amizade é verdadeira, nem mesmo o tempo é capaz de interferir.

Por fim, mas não menos importante, ao meu noivo, Marcos Vinícius. Você quem me acompanhou como amigo, namorado, noivo e, especialmente, como parceiro ao longo de todos esses anos, merece todos os agradecimentos e elogios possíveis. Obrigada por iluminar meus dias, por colorir a minha vida, por me dar forças e apoio, por ter paciência com minhas loucuras. Eternamente, eu te amo.

*“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”.*

*Simone de Beauvoir*

*“Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”.*

*José Saramago*

**RESUMO**

Esta análise da personagem Joana, protagonista do romance *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector, busca compreender como a mesma poderia ser interpretada como uma versão moderna da sereia Iara, personagem folclórica nacional. Para tal, estabeleceu-se uma primeira análise da heroína, de modo a tentar compreender porque Joana era interpretada como "má". Em sequência, foi estabelecida uma discussão sobre a simbologia da água com base nas ideias de Chevalier, Gheerbrant e Bachelard, buscando compreender não apenas suas inúmeras imagens, mas, especialmente, como a mesma se atrela ao feminino. Posteriormente, abordou-se a figura mítica da Iara num estudo quase histórico à respeito de sua representação em solo nacional e sua ligação com o mito da sereia europeia. Por fim, um paralelo entre as personagens foi estabelecido, aproximando-as e buscando compreender tanto a relação que possuem com o elemento aquático quanto como elas poderiam apresentar formas transgressoras dentro de suas respectivas realidades.

**Palavras-chave:** Joana; Iara; água; feminino; transgressão; simbologia.

**ABSTRACT**

This analysis of the character Joana, protagonist of Clarice Lispector's novel *Near to the Wild Heart*, attempts to comprehend how she could be interpreted as a modern version of the mermaid Iara, a national folkloric character. For this, a first analysis of the heroine was established, attempting to understand why Joana was interpreted as "evil". Afterwards, a discussion about the symbolism of water was established based on the concepts of Chevalier, Gheerbrant, and Bachelard, seeking to understand not only its countless images, but especially how it connects to the feminine. Subsequently, the mythical figure of Iara was approached in an almost historical study of its representation in Brazil and its connection with the European mermaid myth. Finally, a parallel between characters was established, bringing them closer and attempting to understand both the relationship they have with the aquatic element and how they could present transgressive forms within their respective realities.

*Keywords:* Joana; Iara; water; feminine; transgression; symbolism.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO..... 08**
**1- A HISTÓRIA DE UMA HEROÍNA MÁ..... 10**
**2- ENTRE ÁGUAS E SÍMBOLOS..... 16**
**2.1- IARA, UMA SEREIA BRASILEIRA?..... 19**
**3- JOANA E IARA: UMA APROXIMAÇÃO PELAS ÁGUAS..... 22**
**CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 28**
**REFERÊNCIAS..... 30**

## INTRODUÇÃO

É inevitável, ao trabalhar o cânone literário brasileiro, pensar em Clarice Lispector como uma das maiores vozes femininas de nossa literatura. Embora a escritora branca, ucraniana e naturalizada brasileira seja apenas uma entre tantas mulheres de peso em que mereciam ser relembradas, trazê-la para o debate é uma forma de repensar a escrita no Brasil, já que suas obras provocam desconcerto e curiosidade até os dias de hoje. Afinal, Clarice foi e ainda é um nome de relevância no imaginário literário de nosso país. Ao falar do íntimo, especialmente o feminino, ela revela sua habilidade ímpar de se desdobrar entre autora, narradora e personagem, figuras que, por vezes, até mesmo se confundem.

Suas personagens são seres que exemplificam em si "[...] a própria existência, com tudo o que esta encerra de subjetivo e transcendente, de individual e universal, de transitório e permanente, de consciente e inconsciente" (NUNES, 1969, p. 116-117) e, portanto, não é de surpreender que Joana, a heroína de seu romance inaugural, seja também exemplo dessa tipificação da existência, revelando o íntimo de uma mulher que, desde muito jovem, se opõe a tendência machista e patriarcal de ser, obrigatória e exclusivamente, a "mãe submissa e dona de casa dependente".

Segundo o Minidicionário Larousse da Língua Portuguesa, o substantivo *transgressor* significa "Que ou aquele que transgride". Já o verbete *transgredir* tem como um dos possíveis significados "violar ou infringir" (2005, p.787). É curioso notarmos como tais palavras podem relacionar-se à primeira protagonista clariceana, pois como pontua Clarice Cerqueira Fernandes: "Pode-se notar em *Perto do Coração Selvagem* uma identidade feminina que luta para apropriar-se de si mesma, longe do reflexo masculino, rompendo com definições preconcebidas [...]" (2010, p. 5). Além disso, nas palavras de Antonio Candido, Joana "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 o que se quer, quando se sabe querer". (1977, p. 130).

Assim, não é incorreto vislumbrar em Joana uma face transgressora. A personagem vive de acordo com seus desejos e, na ânsia de se reconhecer não apenas enquanto pessoa, mas especialmente enquanto mulher e dar vazão a sua voz numa estrutura machista, segue rompendo paradigmas - como o da maternidade e da submissão feminina. É sob esta perspectiva que pretende-se, neste trabalho, analisar não apenas questões relacionadas ao que se chama de "transgressão" dentro de uma realidade feminina, como também propor uma análise

comparativa entre nossa protagonista que “dava para o mal” e uma das mais emblemáticas figuras de nosso folclore: Iara, a Sereia Amazônica. Tal comparação será baseada não apenas na ligação com a água que ambas as figuras possuem como, também, na própria simbologia deste elemento e do rompimento com o sistema patriarcal que cada uma das mulheres propõem, à sua maneira,

Assim, a primeira parte deste projeto pretende concentrar-se na personagem central de *Perto do coração selvagem*, analisando sua história, suas conexões com outros personagens e, especialmente, com o elemento da água. Pontuaremos também elementos relacionados a sua transgressão e sua inegável veia feminista, elementos de vital importância dentro da construção de Joana. Para tal, utilizaremos as visões e discussões apresentadas por nomes como Antonio Candido, Regina Lúcia Pontieri, Simone de Beaouvir, Yudith Rosenbaum, dentre outros. Além disto, comparações com outras personagens famosas também serão estabelecidas, de modo a possibilitar uma maior compreensão da heroína.

Já segunda parte abordará o mito da conexão entre o feminino e a água, buscando compreender esta simbologia e, também, analisando figuras que personificam esta ligação, como a própria sereia brasileira. Para tal, iremos nos aprofundar nas discussões propostas por Jean Chevalier, Alain Gheerbrant e Gaston Bachelard à respeito das diversas simbologias que a água apresenta (ser fonte de purificação, as conexões com a morte, a ligação com o feminino, etc.). Para além, ainda neste capítulo, seremos guiados não apenas por Câmara Cascudo para abordar a figura folclórica da Iara, mas também por, Yls Rabelo Câmara e Loreley Gomes Garcia, cujos trabalhos se voltam para questões sobre o feminino e o líquido da vida.

Por fim, a última parte deste projeto nos revela sua pretensão mais ambiciosa: estabelecer uma conexão entre a personagem clariceana e a personagem folclórica, tomando como argumentação suas conexões com a água e a própria simbologia das personagens, cada uma transgressora à sua maneira. Exploraremos aqui também, além das questões já mencionadas, aspectos relacionados ao feminino e ao próprio feminismo, buscando traçar este paralelo entre as figuras e tentando compreender se Joana, em toda a sua imensidão e complexidade, não poderia ser considerada uma espécie de sereia moderna ou urbana. É importante ressaltar ainda que este trabalho não possuí o intuito de encerrar nenhuma análise à respeito das personagens abordadas, apenas o de iniciar uma nova visão à respeito de ambas.

## 1- A HISTÓRIA DE UMA HEROÍNA MÁ

Dando início a este diálogo, tratemos primeiramente de Clarice Lispector: de origem judaica, a escritora teria nascido numa aldeia na Ucrânia em 1920 e vindo para o Brasil ainda bebê junto dos pais e de duas irmãs mais velhas, de acordo com Benjamin Abdala Junior (2010, p. 287). Já no Brasil, Clarice morou com a família em Maceió, Recife e Rio de Janeiro e, mais tarde, casou-se com o diplomata Maury Gurgel Valente. Em função do trabalho do marido, como aponta Nadia Battela Gotlib, "[...] Clarice viverá fora do Brasil 'uns dezesseis anos': de 1944 a 1959, com algumas interrupções, períodos estes em que Clarice veio ao Brasil, mas sempre por pouco tempo [...] É nessa época que escreve *Perto do coração selvagem"* (1995, p. 167), obra com a qual desponta no cenário literário.

Composto a partir de um grande conjunto de notas soltas com alguma relação entre si (GOTLIB, 1995, p.172), *Perto do coração selvagem* apresenta a forma narrativa única de sua autora, que

> [...] manifesta-se [...] por uma fina consciência do jogo entre o que é significativo e importante, o que tem "mais valia" no circuito da representação e o que não tem e o que são meras "tolices". De modo geral, a tagarelice funciona como instrumento de acesso a esse circuito [...] [onde a autora] usa-o justamente para poder aí destilar o seu veneno de víbora, ao lançar as palavras que, para além e através da tagarelice, desmascaram-na, viram-na do avesso, desvendando um estranho e perturbador mundo proibido. (GOTLIB, 1995, p. 170)

Essa noção de utilizar-se da tagarelice para poder revelar a verdadeira relevância da linguagem dentro da narrativa parece dialogar com as propostas de Benedito Nunes, em sua obra *O Dorso do Tigre*. Nela, o autor esclarece que que a escrita clariceana possuí a habilidade singular de "desescrever" as coisas, "[...] conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o 'aquilo', o inexpressado" (NUNES, 1969, p. 138). Esse "desescrever" pode ser lido exatamente como a "tagarelice" mencionada por Gotlib no sentido que ambos referem-se a habilidade que Clarice possuí de explicitar suas ideias sem, contudo, cair na mera explanação óbvia ou desnecessariamente descritiva. Na narrativa claricena, a palavra não dita carrega tanto ou mais significado que a palavra dita justamente por não se prender ao involucro verbal capaz de "converter numa imagem provisória [...]" (NUNES, 1969, p.132) o que realmente se deseja expressar.

Ainda de acordo com Nunes, dentro dos romances e da própria linguagem clariceana há um desassossego que se manifesta no "desejo de ser, completa e autenticamente – o desejo de superar a aparência, conquistando algo assim como um estado definitivo [...]" (1969, p. 132). Este parece ser, também, o desejo da primeira protagonista de Clarice, Joana: ao longo de sua

trajetória, a personagem almeja ultrapassar as limitações sociais e, até mesmo, pessoais, em busca "de [uma] verdade interior, ou seja, de uma identidade de *mulhe*r e de *ser* na sua complexidade – como ser humano, vestido com as capas da civilização e delas despido como ser animal, livre e selvagem" (GOTLIB, 1995, p. 167).

Assim, temos uma heroína que "segue a ética da unicidade. [...] [pois] Tudo para ela é possível desde que signifique a realidade do seu eu" (CANDIDO, 1977, p. 130). Guiada exclusivamente por suas vontades, Joana leva uma vida que parece basear-se numa busca contínua de realização pessoal e autoconhecimento, elementos que chocam quem a cerca enquanto a moça "[...] move-se entre um desejo e outro, sem jamais encontrar algo definitivo capaz de aplacar sua fome ilimitada. Discípula de Dionísio, Joana é a representação da própria inquietação [...]" (SILVA, 2010, p. 10). Desinibida de convenções sociais, a personagem é intrigante, perturbadora, questionadora; desde muito jovem, a primeira heroína de Clarice parece não se importar com o que esperam que ela seja e constantemente contraria não apenas as expectativas familiares, como também as sociais:

> — Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.
>
> — Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação.
>
> A mulher encarava-a surpresa.
>
> — Que idéia! Acho que não sei o que você quer dizer, que idéia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...
>
> — Ser feliz é para se conseguir o quê?
>
> A professora enrubesceu — nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. Notou toda a turma, mandou-a dispersar para o recreio. (LISPECTOR, 1980, p. 18)

Conforme a narrativa segue, conhecemos cada vez mais sobre a protagonista desde menina, órfã de mãe e aspirante a poeta, que sempre sentiu "dentro de si um animal perfeito" (LISPECTOR, 1980, p. 9). Já na a infância, a "ética da unicidade" mencionada por Cândido parece fazer parte da personalidade de Joana. Afinal, era ela a filha, a fada e o carro no mesmo jogo, pois "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, 1980, p. 6). Contudo, ainda que este seja um elemento de vital importância em sua personalidade, talvez o traço mais marcante de Joana seja o seu "talento" para o mal, tão enraizado em seu ser quanto seus próprios órgãos:

> 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. (LISPECTOR, 1980, p. 8)

É enquanto convive com os tios e com a prima Armanda, após a morte do pai, que começamos a realmente a compreender porque a jovem afirma ser ligada ao mal. Como nos recorda Gotlib (1995), Joana rouba, mente e parece deleitar-se com dramas onde a maldade surge vividamente: "Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. [...] O gosto do mal — mastigar vermelho, engolir fogo adocicado". (LISPECTOR, 1980, p.10). Tal ligação torna-se ainda mais clara na fatídica cena do roubo do livro, quando a menina afirma, polida e indiferentemente, ter cometido o crime para a tia, que fica completamente horrorizada com a atitude da jovem "víbora":

> — Eu roubei o livro, não é isso?
>
> — Mas, Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa!
>
> — A senhora me obrigou a confessar.
>
> — Você acha que se pode... que se pode roubar?
>
> — Bem... talvez não.
>
> — Por que então... ?
>
> — Eu posso.
>
> — Você?! — gritou a tia.
>
> — Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum. (LISPECTOR, 1980, p. 32-33)

"Diante de Joana não há barreiras nem empecilhos que a façam desviar do seu destino". Mais uma vez as palavras de Antonio Candido (1977, p. 129) ilustram bem quem é a protagonista de Clarice: uma mulher focada numa busca pessoal e que não se incomoda em contrariar a sociedade no processo, mesmo que, para isso, seja lida como uma víbora. Contudo, parece-me caber aqui o questionamento: seria Joana, efetivamente, má? Afinal, se levarmos em conta a diferenciação entre *maldade* e *perversidade* proposta por Patrick Vignoles, Joana seria, na realidade, *perversa*. Isso explica-se pelo fato de que a "maldade sempre está ligada a atos determinados (contra a lei, o bem, o justo, o honesto), enquanto a perversidade é um estado, uma disposição que podemos qualificar de indeterminada ou que nos aparece determinada para

qualquer coisa, isto é, pronta para tudo" (VIGNOLES, 1991 apud ROSENBAUM, 2006, p. 46-47).

Joana efetivamente afirma que existe dentro de si uma força violenta que a movia. Para além, ela também afirma que nem o prazer poderia lhe dar tanto prazer quanto o mal (LISPECTOR, 1980, p. 8) e que a bondade lhe repugnava ao ponto de causar "ânsias de vomitar" (LISPECTOR, 1980, p. 9), parecendo encaixar-se com perfeição na definição de Vignoles. Contudo, é preciso recordar que a personagem, como pontua Yudith Rosenbaum, usa a perversidade

> [...] como caminho inevitável para quem nega a forma do mundo pela dificuldade em se comunicar com ele. A intencionalidade de Joana é a busca da liberdade e do selvagem coração da vida, mas se o faz selvagemente, perversamente, sadicamente, é porque desconhece as contingências de sua própria potência. (ROSENBAUM, 2006, p. 48).

Em outras palavras: se Joana vale-se de uma postura "perversa" é, justamente, por precisar dela, uma vez que não conhece outras opções viáveis dentro de sua realidade e nem a si mesma, algo que fica claro em sua fala "Nunca penetrei no meu coração" (LISPECTOR, 1980, p. 114). Dessa forma, e levando em consideração que a vivência de Joana constituía-se de uma sociedade de cunho fortemente patriarcal, podemos notar que esse "dar para o mal", essa "perversidade" da personagem não é nada mais do que o seu desejo de emancipação. Afinal, Joana vive numa realidade onde mulheres não possuem quase nenhum espaço e onde as tradições e convenções sociais valem mais do que o próprio desejo e poder de autoafirmação.

Como pontua Clarice Cerqueira Fernandes, Joana traz "[...] internalizada a transgressão das normas sociais falocêntricas e, calcada nessa posição, busca compreender sua posição de mulher, sua alteridade e sua luta para estabelecer um discurso próprio" (2010, p.1-2). Assim, a protagonista, que unicamente almeja se conhecer e se afirmar perante a toda essa situação de opressão, é lida como sendo impiedosa, tal qual a víbora bíblica, justamente por precisar agir de forma diferente ao que lhe era esperado para que possa ser ouvida.

Entre suas transgressões, talvez a mais clara seja o jogo de oposição que a protagonista engendra com Lídia. A amante de Otávio, que representa para ele "O conforto da Ordem" (LISPECTOR, 1980, p. 92), é uma mulher tida como o modelo ideal da época, capaz de aceitar o suposto "o destino da dona de casa; [que] depende do soufflé, do assado, do açougueiro, da cozinheira, do criado extra; [...] do marido" (BEAOUVIR, 1967, p. 308). É interessante notar que Lídia, mesmo sendo apenas a amante de Otávio, não apenas aceita esse "destino imposto"

como, também, efetivamente o deseja: “Pensou em palavras: uma pequena família. Era isso o que desejava. Como um bom fim para toda a sua história” (LISPECTOR, 1980, p. 96).

Um segundo momento simbólico da oposição de ambas pode ser notado quando as duas mulheres ponderam sobre casamento, pois enquanto Lídia sonha com o matrimônio, seguindo o que Simone de Beaouvir define como sendo o “destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher” (1967, p. 165), Joana assume a postura que, tradicionalmente, seria do homem. Conforme pontua a pensadora francesa, “[...] rapazes casam-se [...] [porque] *resolvem* casar. Buscam no casamento uma expansão, uma confirmação de sua existência mas não o direito mesmo de existir [...]” (1967, p. 168). Esta é exatamente a ação e a transgressão da protagonista: seu casamento ocorreu não apenas porque Otávio assim tencionou e ela lhe foi entregue de presente, mas porque ela *quis* que assim o fosse. Joana quis casar-se e, unicamente por isso, o enlace ocorreu:

> — Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. — Meu Deus! — não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. Eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conservava porque se arrasta consigo outra pessoa. Há alguém que sempre a observa, que a perscruta, que acompanha todos os seus movimentos. E mesmo o cansaço da vida ter certa beleza quando é suportado sozinha e desesperada — eu pensava. Mas a dois, comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo à própria derrota na derrota do outro... Isso sem contar com o peso dos hábitos refletidos nos hábitos do outro, o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum. Eu sempre dizia: nunca.
>
> — Por que casou? — indagava Lídia.
>
> — Não sei. Só sei que esse "não sei" não é uma ignorância particular, em relação ao caso, mas o fundo das coisas. — Estou fugindo da questão, daqui a pouco ela me olhará daquele jeito que eu já conheço. — Casei certamente porque quis casar. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 112)

Para além, outra quebra de paradigma proposta por Joana que merece ser destacada é, justamente, a negação da maternidade: “Pensa que sou estéril? Nem um pouco. Não tive filhos porque não quis” (LISPECTOR, 1980, p. 118). Tal destaque não apenas justifica-se pelo fato dessa ser uma visão socialmente reprimida até os dias atuais, como também por sua atitude não ser comum nem mesmo a outras personagens tidas como transgressoras, à exemplo da *Capitu* de Machado de Assis e da *Emma Bovary* de Gustave Flaubert. Afinal, ambas heroínas, ainda que consideradas “rebeldes” por suas atitudes, ainda tornaram-se mães: “Capitu deixou-se estar pensando e olhando para mim, e disse afinal que era preciso emendá-lo. Agora reparava que realmente era vezo do filho [...]” (ASSIS, p. 112) e “A sra. Bovary não desceu para a sala de jantar; quis permanecer sozinha cuidando de sua filha” (FLAUBERT, 2010, p. 150).

Contudo, talvez a maior contradição que Joana proponha não apenas às personagens citadas, mas também à sua homônima, a guerreira francesa Joana D'Arc, seja, simplesmente, ficar viva e dar seguimento a sua jornada: "Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar [...]" (LISPECTOR, 1980, p. 151). Ao romper em definitivo com toda a idealização machista do que é ser mulher, Joana não apenas propõem uma verdadeira quebra das "garrafas-paradigmas" (termo aqui cunhado para designar essas convenções sociais que, tais quais garrafas, tendem a aprisionar a imensidão feminina em pequenos contingentes), como também

> torna-se [...] o discurso do *Outro* por excelência. [Pois] Não é só a voz da criança que se insubordina à hegemonia do discurso adulto, mas também a voz da mulher se insubordina à hegemonia do discurso masculino. Não existem barreiras ou leis que impeçam Joana de transgredir e "tornar-se" mulher.
>
> A heroína clariceana afirma o espaço de sua alteridade numa sociedade em que, geralmente, a mulher ocupa o lugar da ausência, do "não ser". (FERNANDES, 2010, p. 5)

Por fim, cabe ainda recuperar um ponto importante na oposição simbolizada pela protagonista e a amante: Lídia representa "[...] a mulher da 'terra', empastada de húmus, submissa ao seu dono e senhor, nascida com destino de esposa e mãe" (SÁ, 1999, p. 167), sendo descrita pela própria heroína como "[...] uma romã aberta, sadia e rosada, translúcida como olhos claros. A base de sua vida era mansa como um regato correndo no campo. E nesse campo ela própria se movia segura e serena como um animal a pastar" (LISPECTOR, 1980, p. 114). Enquanto isso, Joana se assemelha às águas do mar por sua força e impetuosidade que a tornam, simplesmente, incapaz de aceitar uma estabilidade baseada em conformidade e dependência externa: "Silenciou de novo olhando para dentro de si. Lembrou-se: sou a onda leve que não tem outro campo senão o mar, me debato, deslizo, vôo, rindo, dando, dormindo, mas ai de mim, sempre em mim, sempre em mim" (LISPECTOR, 1980, p. 102).

"Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos" (SARAMAGO, 1995, p. 262). A fala da personagem de Saramago quase parece traduzir a imensidão inominável e selvagem que não apenas existe dentro de Joana, como também reflete quem ela, de fato, é: uma mulher intensa, fugidia, encantadora e, essencialmente, livre, tal qual mar com que ela se compara. Dessa forma, não seria incorreto afirmar que Joana, assim como outras figuras femininas, "era como água clara e fresca" (LISPECTOR, 1980, p. 41) e parece encarnar o líquido da vida em si. É tendo esta perspectiva em mente que trabalharemos os próximos capítulos, buscando não apenas entender essa ligação entre a água e a mulher, como também compreender se não seria ela uma espécie de sereia moderna.

## 2- ENTRE ÁGUAS E SÍMBOLOS

Quando pensamos a respeito dos quatro elementos, é comum que tenhamos visões pré-estabelecidas a respeito de cada um deles: o ar simboliza desprendimento quando percebemos sua liberdade perante seu oposto natural, a terra, que normalmente é associada a força e estabilidade. Por sua vez, temos o fogo com sua dupla interpretação: a luz ou a destruição, a depender de como e com qual finalidade é utilizado. Opondo-se a ele, temos o elemento ao qual daremos um maior destaque à partir de agora em nossa discussão: a água.

Sua relevância no imaginário social remota desde a Grécia Antiga com Tales de Mileto, o qual afirmava que água não apenas era tudo, como também que "todos os seres existentes seriam, essencialmente, produtos da transformação da água ou água transformada" (BRUNI, 1993, p. 53). Para além, a mesma "entre os Vedas é a fonte da vida; na China liga-se ao YIN que assim como o tempo, se esvai, nada a detém; na Bíblia judaico-cristã representa a criação, a pureza, a bonança [...]" (GARCIA, 2007, p. 17-18). Sabe-se que desde o mais humilde agricultor ao mais rico empresário, todos precisamos de água em nosso dia-a-dia, seja para beber, limpar ou produzir algo ou mesmo apenas para nos refrescar durante os períodos de estiagem. Dessa forma, não é de se surpreender que a mesma possua tantos simbolismos atrelados.

Como nos pontuam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, ainda que possua uma vasta gama de simbologias, a água possuí "três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias [...]" (2008, p. 15). Dentre estas, talvez a mais corriqueira seja a de fonte da vida, afinal, é consenso que foi o mar o precursor das formas de vida como conhecemos hoje. Para além, se pensarmos em dimensões mais culturais, ainda veremos como a "noção de águas primordiais, de oceano das origens, é quase universal. Pode ser encontrada até na Polinésia [...]" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 16) e na África, por exemplo, possuímos a figura de Yemanjá, a senhora das águas de cujo ventre nasce a vida (CÂMARA, 2009, p. 123) e cuja imagem recuperaremos mais tarde ao analisarmos a ligação entre este elemento e figuras femininas.

"A água é o elemento da mudança" (TRABALHO, 2006). A fala do personagem Iroh da série animada *Avatar: A Lenda de Aang* parece auxiliar na compreensão da água como forma de purificação e centro de regenerescência. Afinal, se levarmos em consideração que esse poder de mudança, de transformação, pode atrelar-se ao sentido de expurgar aquilo que não desejamos

que faça mais parte de nosso ser, podemos compreender aqui a forma purificadora da água. Da mesma forma, percebemos essa possibilidade de regeneração na simples imagem da paisagem seca que novamente torna-se verde e viçosa com as primeiras chuvas. Dentro da perspectiva cristã, a água, por ser purificadora, é capaz de transformar a criatura em Filho de Deus através do batismo, uma vez que a "imersão nela é regeneradora, opera um renascimento [...] A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo" (CHEVALIER; GHEERBRAINT, 2008, p. 18). Ao limpar os traços do pecado original, purificando a criança, nasce um ser completamente novo, permitindo-nos compreender que as habilidades aquáticas de purificar e regenerar podem ser aplicadas tanto fisicamente quanto espiritualmente.

Como afirmamos anteriormente, a água é um elemento repleto de simbolismos, dentre os quais destacamos os três acima. Contudo, é válido que nos atentemos a mais alguns, sendo o primeiro deles o da dualidade que tal líquido possui. Para tal, tomemos por base as ideias de Gaston Bachelard no livro "A Água e os Sonhos", cujo segundo capítulo apresenta o conceito de *águas mortas*. Tal conceito surge durante uma análise da obra de Edgar Poe à luz dos estudos de Marie Bonaparte, mas o que nos interessa é justamente sua visão da água como sendo, também, um símbolo da morte:

> Água silenciosa, água sombria, água dormente, água insondável, quantas lições materiais para uma meditação da morte. Mas não é a lição de uma morte heraclitiana, de uma morte que nos leva para longe com a corrente, como uma corrente. É a lição de uma morte imóvel, de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós. (BACHELARD, 1998, p. 72)

Enquanto pondera a respeito dos simbolismos da água dentro da estética de Poe, Bachelard nos revela essa característica de permitir pensar à respeito de uma morte que, assim como a água, é silenciosa e profunda, quase enquanto oferece "um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares" (BACHELARD, 1998, p. 58). Tal visão pode, a princípio, parecer inadequada, pois como poderia um elemento gerador de vida também ser o responsável por tirá-la? Talvez a resposta se encontre na figura do deus grego Apolo, o qual entre tantas atribuições, também era tido, ao mesmo tempo, como deus causador de pestes e doenças, como visto no primeiro canto da *Ilíada*: "Do arco de prata começa a irradiar-se um clangor pavoroso [...] contra os homens dirige seus dardos pontudos, exterminando-os. Sem pausa, as fogueiras os corpos destruíam. Por nove dias, as setas do deus dizimaram o exército" (HOMERO, 2015, p. 51-52), e também deus da medicina, junto de seu filho Asclépio (FEITOSA, 2013, p. 64). Segundo Sérgio Paulo de Melo Feitosa

> pode-se observar uma relação dual, entre vida e morte, transportadas pelo deus, e possivelmente, encarna como nenhuma outra divindade grega, a polaridade

> encontrada no simbolismo da luz para a escuridão, da existência e finitude. E nisto, o deus era o portador de todas as noticias: da alegria ao desespero. Mas o equilíbrio era o seu atributo mais recordado. (FEITOSA, 2013, p. 69).

Assim como a divindade, a água carrega essa face dual de ser a portadora de alegrias, como por exemplo através da chuva que permite a plantação, ou de tristezas através de enchentes e tsunamis. Nesta perspectiva, cabe recordar aqui também a imagem do deus egípcio Osíris, normalmente lembrado como Deus dos Mortos, mas também associado ao Rio Nilo e a fertilidade da terra e, portanto, também à vida (SANTOS, 2021, p. 163). Retomando à mitologia grega, é interessante que recordemos que a morte também se liga à água através da figura da travessia do rio Estige na barca de Caronte. A imagem do barqueiro dos mortos, inclusive, aparece para Bachelard em seu livro como um complexo que nos leva a recordar que não apenas a "água é o túmulo do fogo e dos homens. [...]" (1998, p. 81), como também que

> [...] A morte é uma viagem que nunca acaba, é uma perspectiva infinita de perigos. Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas.
>
> A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura. A barca de Caronte será assim um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível desventura dos homens. (BACHELARD, 1998, p. 81-82).

Por fim, recuperemos aqui a simbologia da água como fonte de vida para tratar de uma ramificação muito comum a este simbolismo, que é a noção da água como sendo "um símbolo maternal" (BACHELARD, 1998, p. 75). De acordo com Chevalier e Gheerbrant, teríamos que

> a água *primeira*, a água *nascente*, que brota da terra e da aurora branca, é feminina: a terra está aqui associada à Lua, como um símbolo de fecundidade completa e acabada, terra grávida, de onde a água sai para que, desencadeada a fecundação, a germinação se faça. (2008, p. 19-20).

Para além, Yls Rabelo Câmara nos recorda que "Lua e água são substantivos femininos em português, tal como se lhe confere um caráter puramente feminino tanto a uma quanto à outra. A mulher é geratriz, a água também; a vida veio da água e a mulher concebe" (2009, p. 117). Assim, não é de se surpreender que exista uma ligação quase natural entre o feminino e as águas dentro do imaginário popular, algo que fica nítido quando notamos, por exemplo, a gama de divindades e entidades aquáticas femininas que encontramos ao redor do globo: as sereias ao redor do globo; Tétis, as Nereidas e as Oceânides gregas (CASCUDO, 2012, p. 134); Tiamat na Babilônia (REDE, 2008, p.113); Epona entre os celtas (GARCIA, 2007, p. 21). Na "cultura Yoruba, Nanã é a senhora da água parada, Yemanjá é mãe adulta das águas salgadas e Oxum, a jovem mãe da água doce. Os esquimós têm Sedna, a deusa-foca" (GARCIA, 2007, p. 21). Em solo brasileiro, em função de nossas origens africanas, portuguesas e indígenas, temos tanto Yemanjá quanto a Mãe d'água e a "sereia" Iara, figura na qual pousaremos nossos olhos no próximo capítulo, buscando compreender um pouco mais sobre sua emblemática imagem.

## 2.1- IARA, UMA SEREIA BRASILEIRA?

É comum que desde a infância sejamos apresentados a seres e figuras que façam parte de nossa cultura popular, normalmente introduzidos a partir de histórias às quais chamamos *lendas* ou *mitos*. Em função das dimensões e da própria forma como fomos colonizados, temos em nosso país uma variedade surpreendente destas narrativas, como nos menciona Câmara Cascudo em sua obra *Geografia dos Mitos Brasileiros* (2012): Anhangá, Boitatá, Caipora, Curupira de origem indígena; Tutu e Quibungo de origem africana; Cuca e Lobisomem de origem europeia, apenas para citar alguns. Para além, quando colocamos em foco novamente a água e suas entidades, podemos perceber que, como pontua Yls Câmara,

> o Brasil é um celeiro de lendas e crendices que envolvem o elemento aquático e que o alçam a um patamar relevante no que se refere ao respeito que o povo brasileiro se lhe dá. As lendas que giram em torno da figura da Mãe d'Água, do Boto, da Cobra Norato, do Cabeça-de-Cuia, da Guajará, do João Galafuz e de muitos outros seres aquáticos fazem parte do quotidiano da população ribeirinha e dos que tiram seu sustento dos mananciais [...]. (2009, p. 116)

Tendo em vista todo este cenário e a própria simbologia da água, é necessário que voltemos nossos olhos neste momento para uma das figuras mais emblemáticas de nossa mitologia: a Iara. Considerada por alguns como a sereia brasileira ou como a própria Mãe-d'água, é a partir de sua figura que pretendemos estabelecer a comparação com a personagem clariceana, de modo a compreendermos um pouco mais sobre a personagem Joana. Contudo, antes de iniciarmos nossa análise, é preciso que tenhamos em mente que, como pontua Cascudo, os "portugueses [...] trouxeram suas lendas e adaptaram-nas às existentes na terra conquistada. Bastava que um detalhe coincidisse ou o aspecto geral lembrasse as estórias ouvidas na pátria. O episódio ficava assimilado com as nuanças locais e se tornava um só" (2012, p.134).

No capítulo nomeado *Ipupiaras, Botos e Mães-d'água...*, Cascudo faz uma verdadeira análise histórica à respeito da figura da Iara e de como sua lenda teria se tornado aquilo que conhecemos hoje: a sereia sedutora que habita os rios e mata aqueles que se aproximam com um beijo afogador. De início, o autor revela que ainda que exista a percepção da sereia como uma criatura que sempre existiu, afinal ela povoa inúmeras literaturas ao redor do globo – "a *Sirena* espanhola, a *Herrych* do Sudão, a *Zar* dos abissínios, a *Rusalka* dos moscovitas, a *Misfirkr* dos irlandeses, a *Loreley* alemã" (CASCUDO, 2012, p. 134) – sua representação mais clássica seria, na verdade, a junção de várias figuras aquáticas numa só. Dessa forma, teríamos o busto feminino e a habilidade vocal da Sereia grega (a qual possuía originalmente, além destas características, o corpo de uma ave), a famosa cauda de peixe das Ocêanides (filhas de Tétis e do Oceano na mitologia grega), a beleza e os tesouros escondidos da Moura portuguesa (mulher

encantada sobre a forma de cobra que oferece tesouros àquele que lhe quebrar o feitiço) e a sedução mortal da Loreley (criatura marinha alemã que cantava para seduzir marinheiros e matá-los ao naufragar os barcos) reunidos na figura única da sereia (CASCUDO, 2012, p. 134-135).

Contudo, não foi exatamente esta a criatura que os europeus encontraram em sua chegada. Ainda segundo Cascudo, "O que lemos nos cronistas do Brasil colonial é a existência de um homem-peixe, feroz, bestial, saindo d'água para matar, matar sempre. Não há um só aspecto simpático no monstro marinho. É horrendo, esfomeado e apavorante" (2012, p. 137) e era chamado entre os indígenas de *Ipupiara*. Percebemos assim que há, em fato, uma deturpação europeia dentro do mito, já que entre os indígenas a figura da Iara como uma bela sereia (por vezes até com cabelos loiros e olhos verdes) simplesmente não existe e o próprio termo "Iara" teria surgido, de acordo com o historiador, "na segunda metade do século XIX por uma necessidade puramente literária" (CASCUDO, 1967, p. 122 apud CÂMARA, 2009, p. 121).

Mergulhando um pouco mais à respeito dessa possível origem do mito da Iara, Cascudo trata a respeito da fusão, feita pelos portugueses, entre o mito da *Cobra grande* – enorme serpente que habita os rios e mata aqueles que cruzam seu caminho (CASCUDO, 2012, p. 138-139) – e da visão nativa de que todas as coisas teriam uma *mãe*, surgindo então a visão da *Mãe-d'água* – semelhante a Moura portuguesa, é uma belíssima moça que pode transformar-se em cobra e que afogava os homens após seduzi-los (CÂMARA, 2009, p. 121) – a qual tem ainda certa influência africana com as figuras de "Anamburucu, Iemanjá e Oxun" (CASCUDO, 2012, p. 140). Segundo Cascudo,

> O mito da Cobra-Grande foi, evidentemente, fundido com o da Mãe-d'Água [...] Mas em nenhum velho documento encontramos a Cobra-Grande deixar sua forma e tomar outra. Nenhuma lenda tradicional dos índios brasileiros narra a Cobra Grande parecendo com a Mãe-d'Água. (2012, p. 142).

A confusão entre as entidades torna-se ainda maior quando notamos que a Mãe-d'água e a Iara tornaram-se sinônimos na imagem da índia bela e mortal, como pontua Yls Câmara:

> Perdição dos pescadores e dos que inadvertidamente se olham no espelho das águas de um rio ou de uma lagoa, a Iara estende-lhe os braços nus, num irrecusável convite mortal que conduzirá sua presa a viver com ela em seu castelo encantado que repousa placidamente no leito das águas. Tal como a cobra que dá o bote, assim também age a Iara, a Mãe d'Água, a antiga Cobra Grande: espera que sua vítima se aproxime e a enlaça fatalmente. Supõe-se que o apogeu da imagem da Iara deu-se exatamente por volta de meados do século XIX, quando seu nome substituiu o da original Mãe d'Água [...] (2009, p. 121).

Para além, é interessante que recuperemos ainda a figura do *Boto*, o qual mesmo sendo uma figura essencialmente masculina, não tardou a ser chamado de "Mãe-d'Água numa

confusão incrível, [...] [e] os indígenas das Guaianas o batizaram por Sereia" (CASCUDO, 2012, p. 140). A explicação para tal confusão talvez esteja, justamente, nas semelhanças entre as histórias: o animal com a habilidade de metamorfosear-se em humano (apesar de que, neste caso, não se trata de uma maldição aos moldes do Lobisomem ou da Moura portuguesa), o elemento aquático onde habita e leva seus pretendentes e, certamente, as atribuições físicas relacionadas a beleza e sedução (CASCUDO, 2012, p. 145). Ainda que não haja a questão da morte da pessoa enganada pelo Boto (normalmente jovens mulheres), sua figura também traz adversidades às moças que cruzam seu caminho, já que ele não reconhece sua prole.

Cascudo – apesar de utilizar-se de uma fala com um forte e hostil tom colonialista ao distinguir as influências africanas e indígenas como sendo "superstições", ao passo que as influências europeias são retratadas como "estórias" (2012, p. 147) – pontua que houve um extenso e persistente processo de aglutinação desses contos. Assim, temos que originalmente existiam no Brasil o Ipupiara e a Cobra Grande, os quais através de inúmeras interferências europeias e pontuais influências africanas, acabaram convergindo na imagem da Mãe-d'água, a qual também sofreu variações e tornou-se, de alguma forma, a intrigante Iara. É válido notar ainda que Yls Câmara propõe uma diferenciação entre a figura da Sereia Amazônica – criatura responsável pelo cuidado dos rios que pode ser gentil ou cruel à depender de muitos fatores, além de possuir um temperamento forte e características sedutoras (CÂMARA, 2009, p. 120) – e a Iara/Mãe-d'água. Contudo, a própria autora também afirma que a Mãe-d´água corresponderia à "Sereia mediterrânea, a Xana do Ebro, a Lâmia vasca, Rusalka – a ninfa das águas islandesas e a fada alemã Loreley" (2009, p. 120), o que talvez possa explicar a aparência de uma criatura híbrida e com personalidade semelhante à da Sereia Amazônica que a Iara assumiu no imaginário popular.

Conclui-se, dessa forma, que a figura mítica da Iara não apenas carrega em si traços das três bases formadoras de nosso país, como também carrega as simbologias atreladas a elas: a figura da Mãe indígena, a atraente e perigosa mulher europeia e a soberana senhora das águas africana. É válido ressaltar aqui anda que, independentemente de sua aparência, a Iara parece sempre carregar em si a representação da mulher sedutora, poderosa, capaz de arruinar àqueles que se encantam por sua voz melódica. Contudo, julgar sua imagem como sendo meramente o arquétipo da mulher fatal que rompe com a proposta romântica da Moura de casar-se caso sua maldição seja quebrada não nos é interessante. Nossa intenção, no próximo capítulo, é compreender como esta figura e a personagem Joana se relacionam em um nível um pouco mais profundo e se, dessa forma, seria a segunda uma possível personificação moderna da primeira.

## 3- JOANA E IARA: UMA APROXIMAÇÃO PELAS ÁGUAS

Do latim *comparatio*, o substantivo "comparação" aparece no Minidicionário Larousse da Língua Portuguesa como "1. Ato ou efeito de comparar. 2. Cotejo de dois ou mais elementos para ressaltar suas semelhanças e diferenças" (2005, p. 177). A ação de comparar coisas é quase natural ao ser humano: confrontamos desde os elementos mais triviais até as questões de maior relevância social ou pessoal. Nem mesmo o meio acadêmico parece estar isento de tal ação, uma vez que, dentro do estudo literário, uma das possíveis ramificações para o mesmo é justamente o enfoque na literatura comparada. Porém, estabelecer uma comparação entre duas ou mais personagens nunca é uma tarefa simples, especialmente em se tratando de figuras que, à princípio, podem não ter muito em comum, como no caso da comparação proposta neste trabalho.

Embora o paralelo entre a protagonista Joana de *Perto do coração selvagem* e a figura mítica da Iara possa, à princípio, soar como algo arriscado ou até inverossímil, é necessário que tenhamos em mente que uma das faces humanizadoras da literatura, como propunha Antonio Candido em seu *Direito a literatura*, é que a mesma "é uma forma de conhecimento" (2005, p. 179). Ora, *conhecer* implica não apenas *aprender* sobre algo, mas também *pensar* sobre algo, fornecendo a possibilidade de, assim, *repensar* esse algo, viabilizando que novos conhecimentos sejam gerados. Assim, a terceira parte desta discussão propõe-se a repensar as figuras de Joana e Iara, buscando não apenas semelhanças ou diferenças entre ambas, mas também compreender como as duas representam uma possibilidade feminina de transgressão.

Iniciemos nossa comparação, primeiramente, aproximando ambas as figuras de seu elemento em comum: a água. Como já discutimos amplamente no capítulo anterior, a água é popularmente considerada um elemento feminino por apresentar "a propriedade da substância feminina dissolvida" (BACHELARD, 1998, p.134). Por carregar em si certas semelhanças com as mulheres (beleza e a habilidade de gerar vida, por exemplo), não tardou para que este elemento acabasse mesclando-se ao simbolismo feminino, originando representações fantásticas ou mesmo reforçando a ideia de que ambas se aproximam por sua persistência, afinal, "água mole em pedra dura, tanto bate até que fura" e, segundo a crença machista e patriarcal com a qual tive contato por um longo período, "uma boa mulher consegue mudar um homem". Em meio a isto, temos a imagem mitológica da Iara, também chamada Mãe-d'água. Habitante natural dos rios e lagos (daí sua primeira ligação com a água), sua imagem, ainda que não se apresente como a de uma criatura passiva ou pura, remete à "uma jovem morena e bela, nua e convidativa, de cabelos longos, negros e de olhos igualmente escuros" (CÂMARA, 2009,

p. 121). Dessa forma, ela carrega a beleza, a juventude e a sensualidade atribuídas às águas e à figura feminina dita perfeita.

Por sua vez, Joana, como mencionado anteriormente, conecta-se ao líquido através da liberdade e intempestividade as quais, segundo Bernard (2006, p. 20 apud CÂMARA, 2009, p. 117), estão relacionadas às águas livres. Tal conexão pode ser melhor compreendida quando analisamos as cenas onde a protagonista interage com as águas: é em contato com o elemento que a personagem se revela e se reconhece, como podemos ver na famosa cena do capítulo "O banho", onde a jovem parece dar os primeiros passos para seu tão desejado autoconhecimento:

> A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. [...] Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. [...]
>
> Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, pára um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? [...] (LISPECTOR, 1980, p. 46-47).

Como pontuamos no primeiro capítulo desta análise, opondo-se à conexão fluvial da Iara, Joana conecta-se à água através do oceano. Tal conexão perpassa a vida da personagem em vários momentos da trama, como no próprio trecho anterior, onde mesmo tomando banho numa banheira, a jovem sente-se no mar, ou quando, como pontuamos anteriormente, já adulta, ela afirma ser como as ondas do mar: "Lembrou-se: sou a onda leve que não tem outro campo senão o mar [...]" (LISPECTOR, 1980, p. 102). Outro momento capaz de refletir bem esta relação é quando, ainda criança, Joana consegue não apenas entender como também aceitar a morte do pai apenas no momento em que se encontra com o mar, afastada da tia e da empregada da família:

> Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrera. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morrera como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morrera como não se vê o fundo do mar, sentiu.
>
> Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso. E sua tristeza era um cansaço grande, pesado, sem raiva. Caminhou com ele pela praia imensa. (LISPECTOR, 1980, p. 25)

Ao pensar sobre a ligação entre Joana e o mar, é interessante que recordemos a visão de Bachelard à respeito das águas marinhas. Enquanto pondera à respeito do mar como possuindo uma figura maternal e, portanto, também feminina, o autor, novamente citando Bonaparte,

pontua que o mar possuí uma voz profunda, que canta para os humanos e os atrai para suas águas (BONAPARTE apud BACHELARD, 1998, p. 120). Tal "poder" também pode ser verificado na heroína clariceana quando, especialmente no início do relacionamento com Otávio, Joana falava-lhe e "tolamente ele agia, falava, confuso e apressado em obedecer-lhe." (LISPECTOR, 1980, p. 68). Para além, o próprio amante da personagem parecia encantar-se com as palavras de Joana, reforçando a noção de sua voz envolvente: "Ele não sabia em instantes se vivia ou se estava morto, se tudo o que tinha era pouco ou demais. Quando ela falava, inventava doida, doida! A plenitude enchia-o [...]" (LISPECTOR, 1980, p. 129).

Por sua vez, tal característica é parte integral do mito da Iara, ainda que existam várias influências e interferências no mesmo. Afinal, se recordarmos o mito que até hoje circula no imaginário popular, teremos justamente a figura da bela mulher que "atrai os moços [...] e os fascina com cantos, promessas e seduções de todo o gênero, convidando-os a se lhe entregarem e irem gozar com ela uma eterna bem-aventurança no fundo das águas" (STRADELLI apud CASCUDO, 2012, p. 142). Dessa forma, podemos perceber que ainda que operem em diferentes representações da água, tanto Iara quanto Joana possuem o dom da "voz sedutora". Ainda pensando à respeito de tal habilidade, é interessante que recordemos as palavras de Loreley Garcia à respeito das sereias, pois apesar de não necessariamente possuírem a forma híbrida da sereia, Joana e Iara utilizam o mesmo talento da criatura fantástica. Segundo a autora:

> A sereia produz um encanto que atinge além do ego, mobiliza poderes do inconsciente através da música e da beleza. Seduz e encanta porque tem o poder de tocar as profundezas do ser. [...]
>
> Seduzir é igual a *se-ducere*, conduzir a parte, guiar para outro lado, mudar a rota, deslocar. A sereia é o desvio do caminho reto. Depois de ouvi-la, não se é mais o mesmo. Não se escapa impunemente a seus encantos. Ela faz aflorar aquilo que está oculto, inconsciente. A sereia dá voz à alma. (2007, p. 22)

Mais uma vez, pode-se perceber uma aproximação entre as personagens aqui mencionadas, pois ambas desviam do "caminho correto" aqueles que as ouvem, revelando o lado transgressor de ambas as figuras. Iara é aquela que encanta com a voz da luxúria, revivendo não apenas a imagem "da mulher desejada, mas que uma vez conquistada arruína a existência de quem a cativou" (CÂMARA, 2009, p. 128), como também, de certa forma, a imagem da mulher demoníaca que desvirtua os homens bons através da lascívia presente na voz das águas claras de onde a figura de uma bela e nua jovem surge. Tal imagem ganha força quando recordamos que não apenas a Iara habita e representa os rios, como também que, de acordo com Bachelard, a função sexual do rio é, justamente, "evocar a nudez feminina" (1998, p. 36). Por sua vez, Joana é a personagem que permite àqueles que se encantavam por ela o benefício de

se autoconhecerem – também exercendo, de certa forma, a imagem da mulher-demônio que seduz pela voz do conhecimento – ao arrancar-lhes de sua própria mediocridade e "jogar-lhes" em seus próprios íntimos para que os confrontassem, como vemos nas falas de Otávio e do amante, respectivamente:

> E apesar daquele ar de quem ignorava as coisas mais comuns, como logo no primeiro encontro ela o precipitara em si mesmo! Jogara-o na intimidade dele próprio, esquecendo friamente as pequenas e cômodas fórmulas que o sustentavam e lhe facilitavam a comunicação com as pessoas. (LISPECTOR, 1980, p. 68)
>
> Era assim: Joana o libertara. Cada vez mais ele necessitava de menos para viver: pensava menos, comia menos, dormia quase nada. [...]
>
> Quando a porta se abriu para Joana ele deixou de existir. Escorregara muito fundo dentro de si, pairava na penumbra de sua própria floresta insuspeita. Movia-se agora de leve e seus gestos eram fáceis e novos. As pupilas escurecidas e alargadas, de súbito um animal fino, assustado como uma corça. No entanto a atmosfera tornara-se tão lúcida que ele perceberia qualquer movimento de coisa viva ao seu redor. E seu corpo era apenas memória fresca, onde se moldariam como pela primeira vez as sensações. (LISPECTOR, 1980, p. 124-125)

Assim, percebemos que ambas se aproximam não apenas através do dom da "voz fascinante", como também por carregarem em si o estigma da "mulher diabólica". Tal fato parece ser reforçado pela aparente conexão que ambas possuem com as cobras (Joana é chamada de "víbora" pela tia e por Otávio e o mito da Iara conecta-se, na sua origem, ao mito da Cobra grande), as quais são consideradas também seres diabólicos dentro da literatura. Afinal, como menciona J. Collin de Plancy, foi em forma dessa "temível figura que Satã fez sua primeira tentação" (2019, p. 786), num processo onde, ao seduzir Eva, sua figura de animal "sedutor passa a repugnante. Seus poderes, sua ciência [...] Foram considerados como fruto de um roubo [...] a ciência da serpente passa a ser maldita e a serpente que nos habita passará a gerar apenas os nossos vícios, que nos trazem a morte e não a vida" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 823).

É interessante notar aqui que, como pontuam Chevalier e Gheerbrant, a imagem da serpente era, originalmente, um "arquétipo fundamentalmente ligado às fontes da vida e da imaginação [...]" (2008, p. 825) por estar relacionada à elementos como "a poesia, as artes, a medicina" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 825). Contudo, de acordo com os autores (2008, p. 823), já desde o período medieval ela passa a se majoritariamente lembrada por seus aspectos negativos, especialmente por ter "seduzido o pudor virginal de Eva" (BOEHME apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 824). Para além, ainda de acordo com os estudiosos, existe na serpente um aspecto feminino, uma vez que ela "enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme" (2008, p. 815). Dessa forma, fica clara a conexão engendrada pelo patriarcado e pelo machismo na figura da cobra (e da própria sereia) que repercute nas imagens

de Joana e Iara: todas carregam em si o perigo da sedução mortal, seja ela intelectual ou sexual e por isso elas devem não apenas serem evitadas, no caso da Iara e das sereias, como também silenciadas, no caso de Joana.

Curiosamente, é por este mesmo estigma que ambas, ao mesmo tempo, causam fascínio e medo aos homens que as cercam: Otávio e o amante, no caso de Joana, e os navegantes no caso da Iara. Tal afirmação talvez possa ser explicada através das ideias propostas por Johnson (1921, p.7 apud CÂMARA, 2009, p.127) e Markale (2001, p. 85 apud CÂMARA, 2009, p.127) à respeito do temor masculino pela mulher, pois ainda que hajam encanto e desejo pelo feminino, de acordo com Johnson,

> o homem teme o elemento feminino porque a mulher representa sua anima e lhe pode conduzir a um nível de consciência que comprometa sua autoconfiança. Markale (2001: 85) argumenta que dentro de cada homem repousa uma mulher a quem ele quer ao mesmo tempo sufocar e libertar; a quem rechaça e de quem não pode nem quer prescindir. (JOHNSON, 1921, p. 37 e MARKALE, 2001, p. 85 apud CÂMARA, 2009, p. 127).

Ainda pensando nas transgressões engendradas por Iara e Joana, é interessante que recuperemos as imagens das águas que se ligam à nossas personagens, pois existe ali, também, uma face transgressora. Iniciemos analisando Iara e o rio: de acordo com Bachelard, “Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, [...] As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias” (1998, p. 34-35). Vemos aqui que para além de abrigar uma função sexual, o rio também tem uma forma quase inocente presente nas “gargalhadas” das águas, evocando assim duas formas de deleite: o desejo e o riso.

Contudo, é preciso recordar que o mesmo rio que evoca elementos tão aprazíveis também podem “dar abrigo a monstros” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 19): desde corredeiras escondidas à criaturas perigosas, passando até mesmo pela simples confusão de se crer que o rio é mais raso do que aparenta, as águas fluviais também podem enganar os inadvertidos. O mesmo ocorre com a figura da Iara, como já amplamente discorremos, e é neste elemento que reside a face transgressora da personagem mítica. Assim como o rio, a Iara engana aqueles que não lhe creem, recuperando a imagem da água como morte de Bahcelard: “A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina” (1998, p. 84). Ao oferecer seus encantos, a Mãe-d’água ludibria os que nela confiam, prometendo-lhes maravilhas românticas e entregando-lhes uma morte verdadeiramente irônica, uma vez que ela se concretiza dentro de águas normalmente tidas

como calmas e seguras. Ao zombeteiramente oferecer seu túmulo aquático, a personagem, também, rompe com a imagem esperada da amante amorosa e delicada.

Seguidamente, temos a ligação entre o oceano e a heroína clariceana, a qual afirma ser "uma das pessoas que mais conhecem o mar" (LISPECTOR, 1980, p. 129). Tal fala e toda essa conexão, bem como a interpretação anteriormente analisada de Joana ser "perversa", talvez possam ser melhor compreendidos se nos aprofundarmos no conceito das *águas violentas*, também proposto por Bachelard. Em sua análise, o autor recorda que nada é tão comum quanto a temática do mar furioso: "Um mar calmo é acometido por uma súbita ira. Rosna e ruge. Recebe todas as metáforas da fúria [...]" (1998, p. 178). Para além, o autor também pontua que essa raiva marinha seria "uma raiva animal, uma raiva humana" (1998, p. 182) porque sua raiva advém de uma provocação prévia que lhe foi infligida (BACHELARD, 1998, p. 188). Agora, recuperemos uma das cenas onde Joana pondera sobre seu casamento com Otávio:

> Era ele quem estava sentindo agora, pensou Joana. E, de repente, talvez de inveja, sem nenhum pensamento, odiou-o com uma força tão bruta que suas mãos se fecharam sobre os braços da poltrona e seus dentes se cerraram. [...]
>
> A culpa era dele, pensou friamente, à espreita de nova onda de raiva. A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade. Só raras vezes agora, numa rápida fugida, conseguia sentir. Isso: a culpa era dele. Como não descobrira antes? — perguntou-se vitoriosa. Ele roubava-lhe tudo, tudo. E como a frase ainda fosse fraca, pensou com intensidade, os olhos fechados, tudo! [...] (LISPECTOR, 1980, p. 79-80)

Temos aqui a semelhança entre as figuras: assim como o mar, Joana frustra-se ao perceber a provocação de Otávio, advinda do roubo de sua independência. Sua cólera então surge e a preenche de tal forma que, posteriormente, ela decide que irá separar-se de Otávio (LISPECTOR, 1980, p. 81). Sua decisão, inclusive, retoma outro ponto da argumentação de Bachelard: "A água violenta é um esquema de coragem" (1998, p. 175). Se levarmos em consideração o período em que a protagonista vive, optar por uma separação sendo mulher era, e ainda é, um ato que requer coragem para fazê-lo, uma vez que não é algo socialmente bem visto. Ao agir fora do padrão que lhe foi imposto, notamos como Joana, assim como o mar, ruge e se enfurece e usa tal cólera para lutar por sua liberdade e por seu espaço de fala.

Percebe-se, assim, que o que antes foi chamado de maldade em seu ser é, na verdade, puramente fúria contra uma sociedade que tenta tirar sua autonomia e seu espaço. Tal visão pode ser corroborada quando recuperamos as interpretações de Chevalier e Gheerbrant, que mostram que não apenas as "águas agitadas significam o mal, a desordem" (2008, p. 19) como também que "os maus são comparados ao mar agitado" (2008, p. 19). Mais do que conhecer o mar, Joana também efetivamente o carrega em si: é essa mesma agitação que existe no mar e

nela própria que a faz ser tomada por "víbora" ao "revoltar-se contra o jugo masculino: ei-la disposta a [...] não tornar-se objeto erótico e criada" (BEAOUVIR, 1967, p. 74).

Tendo em vista todos os elementos apresentados acima, bem como as comparações propostas e, claramente, respeitando os limites de cada personagem, talvez seja possível responder agora a questão que cerca esta análise. Mais do que apenas carregarem em si características próximas (a voz mística, o rompimento com uma visão misógina da mulher ideal, a conexão com a água), Iara e Joana representam, cada uma à sua maneira, a personificação de um alguém que, antes de tudo, deseja ser livre. Opondo-se à visão da Moura Portuguesa – "Cantavam as Mouras [...] em sua maioria, nas fontes tímidas, nos rios e regatos, pedindo que um homem de coragem lhes quebrasse o encanto secular. [...] Quem vencesse, teria fortunas incríveis e a Moura, tornada mulher, seria a esposa doce e fiel." (CASCUDO, 2012, p. 135) – e de Lídia, Iara e Joana vivem por seus desejos acima de tudo.

Recuperando aqui o simbolismo da água como elemento de profunda transformação, podemos perceber que ambas representam exatamente isso: a possibilidade do novo, da mudança de uma imagem submissa para a de uma imagem de força e liberdade. Independentemente de possuírem ou não a famosa "cauda da sereia", Iara e Joana o são por suas personalidades capazes de ultrapassar os limites impostos enquanto buscam realizar suas próprias vontades em meio à uma realidade que as nega e inviabiliza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intencionando não apenas aproximar duas personagens, como também tentar verificar se a imagem de uma poderia ser encontrada na outra, iniciamos esta discussão que, agora, chega aos seus momentos finais. Em meio a tal análise, temas como o simbolismo das águas, o feminino e a transgressão, a misoginia e a influência colonial no folclore (o qual, por si só, já carrega certo estigma dentro da cultura letrada ao ser tomado como elemento de menor relevância) também foram discutidas, em maior ou menor proporção, visando corroborar nossa fala. Dessa forma, pudemos iniciar uma análise da relação existente entre as figuras aqui abordadas.

É válido mencionar ainda, antes de finalizarmos a discussão apresentada, que este não é um debate finalizado. O que se intencionou nesta pesquisa foi expor uma abordagem inicial à respeito de uma clássica personagem clariceana sob uma nova perspectiva: a aquática. Contudo, questões delicadas foram surgindo ao longo dessa primeira análise e as mesmas podem ser aprofundadas em momentos futuros, à exemplo da própria aproximação das

protagonistas à imagem da mulher-diabólica ou mesmo uma aproximação entre ambas as personagens e outros seres aquáticos. Em outras palavras, este trabalho não representa uma conclusão do tema aqui descrito, mas sim a abertura de um tópico que ainda pode e deve ser explorado.

Afinal, analisando a história de Joana sob a ótica das águas e aproximando-a da entidade Iara, percebemos que ambas se conectam, não só por sua ligação com a água, mas igualmente por suas quebras de expectativas. Tanto Joana quanto Iara quebram com as garrafas-paradigmas que as cercam: nenhuma delas aceita ser, unicamente, a representante da figura submissa ou da figura diabólica com a qual costumam relacionam o feminino em sociedade fortemente marcada pela misoginia. Ambas as personagens, assim como seu elemento símbolo, carregam em si a face dual e plural que tão bem marcam as relações humanas: a dor e a alegria, a raiva e o amor, a vida e a morte. Iara é a senhora das águas antes de ser apenas uma figura atraente - e sua voz, mas do que apenas encantar, provoca uma transformação naqueles que a ouvem, pois não se pode ignorá-la. Ademais, é preciso recordar que ela é, também, humana, e como tal possuí a imagem dupla mencionada anteriormente. Na Iara, o amor e a morte conectam-se tal qual o peixe conecta-se ao rio em que vive.

Por sua vez, Joana personifica a água em seu ser, podendo ser, de fato, considerada uma espécie de sereia urbana: sua voz seduz pelo autoconhecimento; sua alma encarna as possibilidades de uma água ora límpida, ora turva; sua força vem da persistência em adentrar a si mesma. Por guardar em si inúmeras oposições e mistérios, tal qual sua contraparte mitológica, vemos que a protagonista de Clarice distancia-se de ser apenas uma figura má por ser, em fato, sincera representação humana de uma mulher cujo desejo era algo ainda maior que a própria liberdade.

Dessa forma, a presente discussão encerra-se com a perspectiva de que mais do que apenas possuírem conexões entre si, Joana e Iara representam, especialmente, a possibilidade da transformação, a possibilidade da renovação. Assim como a água que as cerca, ambas perfuram as pedras que lhes aparecem ao longo do percurso, seguindo fielmente seus caminhos em direção aos seus próprios corações selvagens enquanto nos inspiram e instigam a fazer o mesmo.

**REFERÊNCIAS**

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *Revista Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 24, n.70, p. 285-292, jan. 2010. Disponível em: < https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10508 >. Acesso em: jul 2021.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos:* ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção Tópicos).

BEAOUVIR, Simone de. *O segundo sexo*: 2 A experiência vivida. Tradução: Sérgio Milliet. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. Disponível em: <https://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Beauvoir,%20Simone%20de/O%20Segundo%20Sexo%20-%20II.pdf > Acesso em: jul. 2021.

BRUNI, José Carlos. A água e a vida. *Tempo Social:* revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 5, n.1/2, p. 53-65, 1993. (Editado em nov. 1994). Disponível em: < https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84942/87671 >. Acesso em: set. 2021

CÂMARA, Yls Rabelo. Sereia Amazônica, Iara e Yemanjá - entidades aquáticas femininas dentro do folclore das águas no Brasil. *Agália:* revista de estudos na cultura da USC, Ceará, nº 97-98, p. 115 – 130, 1º semestre. 2009.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1977. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-vc3a1rios-escritos.pdf >. Acesso em: jul. 2021

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 1 ed. digital. São Paulo: Global Editora, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FEITOSA, Sérgio Paulo de Melo. *25 de Dezembro:* simbolismos e aproximações entre os deuses Apolo, Hélios, Mitra e Jesus Cristo – uma análise em mitologia comparada. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo – São Paulo, 2013. Disponível em: < http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/275#preview-link0 >. Acesso em: set. 2021

FERNANDES, Clarice Cerqueira. Transgressões na obra clariceana: uma leitura de Perto do coração selvagem. *Revista eletrônica Darandina da Universidade Federal de Juiz de Fora*, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/Transgress%C3%B5es-na-obra-clariceana-uma-leitura-de-Perto-do-cora%C3%A7%C3%A3o-selvagem.pdf >. Acesso em: jul.2021

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Abril, 2010. 448 p. – (Clássicos Abril Coleções, v.3)

GARCIA, Loreley. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. In: *Gaia Scientia*, *[S. l.]*, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: < https://periodicos.ufpb.br/index.php/gaia/article/view/2224 > Acesso em: set. 2021.

GOTLIB, Nadia Battella. O primeiro romance: a poética inaugural. In: _____. *Clarice: uma vida que se conta.* São Paulo: Ática, 1995 .

HOMERO. *Ilíada*. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. 25 ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/lispector-c-perto-do-corac3a7c3a3o-selvagem.pdf >. Acesso em: jul. 2021.

NUNES, Benedito. A estrutura dos personagens. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Guel Arraes. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Marco Nanini, Denise Fraga, Fernanda Montenegro, Lima Duarte, Paulo Goulart e outros. Brasil: Globo filmes, 2000. DVD (104min). Baseado em: "Auto da Compadecida", "O Santo e a Porca" e "Torturas de um Coração" de Ariano Suassuna.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Em surdina. In: *Ficção reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

PLANCY, J. Collin de. *Dicionário infernal.* Tradução: Angela Gasperin Martinazzo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 93 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

REDE, Marcelo. Monoteísmo na Babilônia? Considerações acerca da mitologia de Marduk. In: LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira, TACLA, Adriene Baron (org) Experiências Politeístas. *Cadernos do CEIA*. ano 1, n. 1, Niterói – Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Antiguidade – CEIA – da Universidade Federal Fluminense (UFF), p. 106 – 127. 2008.

RODRIGUES, Diego; NUNO, Fernando (Coord.) *Minidicionário Larousse da Língua Portuguesa*. 1 ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio". In: _____. *Ficção completa:* volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413. Disponível em: < http://cogetes.epsjv.fiocruz.br/storage/Textos-e-Material-de-Apoio---4%C2%BA-Ano---Literatura---Gabrielle-n_5ee0d32b36f91.pdf >. Acesso em: jul. 2021.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector. 1 ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP. 2006. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=4U_s7I5gInIC&oi=fnd&pg=PA11&dq=clarice+lispector&ots=OVaBBnn4wU&sig=6VKKajurwqdmvrjzO60eGSkXS2s#v=onepage&q&f=false >. Acesso em: jul. 2021

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector*: a travessia do oposto. 2 ed. São Paulo: Annablume (Selo Universidade). 1999. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=CtGMaRv2iwgC&oi=fnd&pg=PA31&dq=olga+de+s%C3%A1+clarice+lispector&ots=HJ8gIIMFrJ&sig=MZ5H_wM_RLn67y1ab6IVUvb0NKc#v=onepage&q=perto%20do%20cora%C3%A7%C3%A3o%20selvagem&f=false >. Acesso em: jul. 2021

SANTOS, Petterson Magno da Silva. As três faces de um deus: Osíris e seus aspectos fértil, monarquico e funerário. In: *Semna* – Estudos de Egiptologia VII. Antonio Brancaglion Jr., Gisela Chapot, Deborah Soares Ribeiro (orgs.). – Rio de Janeiro: Editora Klínē. 2021. Disponível em:< https://seshat.museunacional.ufrj.br/wp-content/uploads/2021/05/Estudos-de-Egiptologia-VII-versao-final.pdf#page=169 >. Acesso em: out. 2021

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compasso da cultura letrada brasileira. Florianópolis, *Estudos Feministas*, v. 14(3): 272, setembro-dezembro/2006, p. 765-799.

SILVA, Gilson Antunes da. *Fragmentos desejantes em devir:* uma leitura de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador – Bahia, 2010.

TRABALHO amargo (Temporada 2, ep. 9). *Avatar*: A Lenda de Aang [Seriado]. Direção de Ethan Spaulding. Produção de Michael Dante DiMartino, Bryan Konietzko. Roteiro: Aaron Ehasz. Nova York: Nickelodeon, 2006. (25 min.), son., color.