



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 3, número 2, maio-ago 2014

A NOITE EM NEGATIVO EM *ONDE ESTIVESTES DE NOITE* E EM OUTROS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR



THE NIGHT IN NEGATIVE IN *WHERE WERE YOU AT NIGHT* AND IN OTHER TALES BY CLARICE LISPECTOR

Djulia JUSTEN
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 30/04/2014 • APROVADO EM 30/09/2014

Abstract

This article aims to make a reading of the image of the night in the *Where were you at night* tale, by Clarice Lispector, as a photographic developing of a dialectical image of the unconscious and sexuality. For this, I take as a basis the concept of dialectical image in Walter Benjamin, and the negative cliché in photography and the notions of sexuality and the unconscious of psychoanalysis.

Este artigo tem como objetivo fazer uma leitura da imagem da noite no conto *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, como uma revelação fotográfica de uma imagem dialética do inconsciente e da sexualidade. Para tal, tomo como base o conceito de imagem dialética, de Walter Benjamin, a noção de negativo e de clichê, da fotografia, e as noções sobre a sexualidade e o inconsciente da psicanálise.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Dialectical image. Lack of being. Cliché. Photographic processes.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem dialética. Falta-em-ser. Clichê. Revelação fotográfica.

Texto integral

Uma imagem se revela, a imagem dialética

A frase “a noite era uma possibilidade excepcional” (LISPECTOR, 1998a, p. 43) abre o conto *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector. Essa primeira frase abre também a possibilidade de pensar a noite singular da narrativa enquanto a revelação da imagem dialética, enquanto uma imagem que se *revela*¹ pelo contraste e pela tensão do claro e do escuro, na passagem de um ao outro, de imagens que estão em potência como num negativo fotográfico e que depois aparecem como imagens positivas, indo do preto ao branco, revelando-se enquanto clichês. Este revelar da imagem é “assim como uma pessoa vai aos poucos se habituando ao escuro e aos poucos enxergando” (LISPECTOR, 1998a, p. 43).

Walter Benjamin estava atento ao advento da técnica fotográfica antes mesmo de ela ser vista como um recurso à mimesis da realidade, antes que o referente tivesse aderido à fotografia, como ele discorre no artigo “A pequena história da fotografia”. E, não por acaso, ele utiliza metáforas fotográficas, em alguns fragmentos da obra *Passagens*, para descrever as imagens dialéticas como aponta Susan Buck-Morss, no livro *A dialética do olhar* (BUCK-MORSS, 2002, p. 298), ao se referir como uma dialética em repouso das imagens que finalmente parecem coincidir aos cliques de uma câmera que se revelam no tempo.

No fragmento *Konvolut N – Teoria do conhecimento, teoria do progresso*, Benjamin nos dá diferentes indicações sobre imagem dialética.² São fragmentos dos quais precisamos recolher os destroços, os pedaços, para reconhecer o instante fugaz, intermitente de uma imagem dialética. É uma imagem que salta do encontro do *agora* com o *outrora*, que lampeja no *agora da conhecibilidade*. (BENJAMIN, 2006, p. 515). No lampejo da imagem dialética se forma uma constelação. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente

lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p. 504). No lugar em que o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões é onde surge a imagem dialética. No momento em que a tensão entre os opostos é maior, portanto, é que a encontramos. O objeto construído na apresentação materialista da história é a imagem dialética (BENJAMIN, 2006, p. 518).

As características de uma imagem dialética surgem nos vagalumes de Didi-Huberman no livro *A sobrevivência dos vagalumes*. A luz intermitente dos vagalumes, pulsante e frágil nos lampejos que acendem e apagam, e que atua tal qual os lampejos fugazes de um instante de uma imagem dialética (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46), se dá a ver ao aparecer e desaparecer, ao se revelar e voltar a velar. Os vagalumes nos dão uma pequena luz na escuridão, uma luz de resistência que não desaparece. Segundo Didi-Huberman, ao fazer referência à luz de uma sociedade do espetáculo em que o poder é tão ofuscante quanto o do fascismo, é a nossa capacidade de ver que diminui pelas luzes dos holofotes, dos refletores, quando não saímos do nosso lugar para vê-los (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). É o cineasta Pasolini quem traz a questão do desaparecimento dos vagalumes ao relacioná-los com a luz de resistência política que estava prestes a desaparecer ofuscada pelas luzes do fascismo, assim como os vagalumes a serem extintos na escuridão.

É uma visão dialética reconhecer na luz de um vagalume a capacidade de iluminar a noite e o pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 67) assim como uma imagem dialética lampeja e relampeja, iluminando nosso pensamento obscurecido pelo tempo do progresso, pelo novo-e-sempre-o-mesmo da mercadoria. Uma nuvem de vagalumes forma uma constelação (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60) com seus pontos luminescentes, difusos tal qual o lampejo de uma imagem dialética no encontro do *agora* com o *outrora*. A verdade que se abre de uma imagem dialética, verdade como pensamos subjetiva e efêmera, é frágil, díspar, passeante, provisória (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 80), assim como a luz de um vagalume.

Levando em conta essas características da imagem dialética, no seu aparecer e desaparecer, tomo um fragmento recolhido por Benjamin e inserido no livro *Passagens* para, a partir de então, comparar a revelação de uma imagem dialética com a fotográfica a partir de imagens que se imprimem como luzes na superfície escura da escrita do texto. “O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês” (BENJAMIN, 2006, p. 524). A revelação é um dos requisitos para se ter uma imagem dialética, como nos indica Bolle (1994, p. 413). É através dela que as imagens dialéticas se revelam nos textos, imagens que se tornam visíveis pela leitura. Ou seja, conforme nos aponta Benjamin: “Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem” (BENJAMIN, 2006, p. 504). Ademais, observa-se que o sentido da palavra *clichê* torna-se pertinente em mais de um sentido.

No fragmento citado por Benjamin, encontro uma diferença de tradução que fundamenta a ideia que aprofundo: a da revelação da imagem dialética. No livro *A dialética do olhar*, o trecho final do fragmento aponta que “só o futuro possui

reveladores ativos o suficiente para trazer estas placas perfeitamente para fora” (BUCK-MORSS, 2002, p. 298). Já na tradução brasileira da obra *Passagens*, o mesmo trecho assinala que “só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês.” A diferença entre as traduções aponta para questões importantes com relação ao clichê e com a revelação da imagem dialética.

Segundo o Dicionário Aurélio (1999), o clichê é uma chapa de metal gravada fotomecanicamente em relevo a traço, ou a meio tom para a impressão de imagens e textos, por meio de prensa tipográfica. Também o clichê traz o sentido das edições de um jornal em um mesmo dia, distinguindo em edições da manhã e da noite. Além dos dois sentidos, o mais conhecido e não menos importante para nossa análise é o de clichê enquanto uma imagem qualquer, o lugar-comum, o estereótipo.

Em relação ao clichê, a partir do livro *Lógica da sensação*, Deleuze considera que o clichê é o material com o qual se preenche uma tela por representações, figurações já conhecidas, bem marcadas. Por isso, os pintores modernos tentam limpar a tela de clichês, porém a tentativa de sair do clichê já é um clichê. Propõe Deleuze: “Clichê, clichês! Não se pode dizer que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas houve multiplicação de imagens de todo tipo, ao nosso redor e em nossas cabeças, como também as reações contra os clichês engendram clichês” (DELEUZE apud CANDIDO, 2011, p. 47).

Através dos sentidos citados do clichê é possível ver a imagem dialética que se lê nos personagens claricianos, dos seus posicionamentos enquanto lugares-comuns burgueses, de figuras repetidas à exaustão, reproduzidas e consumidas de uma sociedade de massa. São personagens tão óbvias que a escrita cifrada do conto *Onde estivestes de noite* deixa entrever o que vem a ser uma imagem qualquer, ou seja, um clichê: imagens banais, estereotipadas, lugares-comuns como nos propõe Bonitzer (2007, p. 27) .

As imagens quaisquer, que são os clichês, são feitas para serem consumidas e relacionam-se com a *torta de creme*, expressão clichê do cinema, pois a torta de creme não é para comer, assim como não o são os elementos cenográficos de um filme, mas sim para ser consumida enquanto imagem de massa que se esparrama pelo rosto. Ou seja, o clichê é uma torta na cara.

Portanto, a imagem dialética se revela tal qual uma revelação fotográfica na medida em que ela aparece e desaparece, se revela pelo instante de seu relampejo, liberando o não-saber de uma mensagem fugaz, e logo em seguida desaparece, volta a velar, podendo novamente surgir, relampejar assim como nos indica Benjamin ao apontar para o fato que:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como a imagem que lampeja no agora da conhecibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. (BENJAMIN, 2006, p. 515).

Após esta consideração sobre a imagem dialética e o primeiro contato com a noite que a citação do conto clariciano suscita, analisamos então a revelação da imagem dialética da noite na narrativa ao trazer o escuro no qual se revela a imagem que aos poucos se dá a ver.

A noite enquanto imagem dialética do inconsciente

As imagens do desejo dos personagens na narrativa aparecem e desaparecem, revelam-se na noite e voltam a velar no dia. Da mesma forma podemos associar essa possibilidade da noite ao inconsciente que também se revela fazendo-se ver, fazendo-se escutar ao abrir e se fechar por um efeito de linguagem, aparecendo e esvanecendo. Portanto, ao considerar essa noite singular do conto *Onde estivestes de noite* como a revelação fotográfica de uma imagem dialética que se dá tal qual uma revelação do inconsciente, é possível dizer que o inconsciente também se revela como uma imagem dialética.³

Para a articulação do inconsciente com a revelação da imagem vem de encontro à menção de que o inconsciente, antes de se revelar a Freud, estava no *in-preto*,⁴ como diz Lacan, no escuro exatamente como num negativo fotográfico: já estava lá em potência e então se revelou a Freud⁵, que nomeou sua descoberta, constituindo, assim, a experiência da psicanálise. Ou seja, a experiência freudiana do inconsciente é uma clivagem da subjetividade, uma separação entre o inconsciente e o consciente, dando primazia à determinação radical do inconsciente, colocando que o Eu enquanto consciência objetiva já não é mais o senhor em sua própria casa.

Da mesma forma que a imagem dialética se revela ao aparecer e desaparecer com seus lampejos, abrindo o tempo e fazendo ver o não-saber, irrompendo a sua verdade fugaz e subjetiva, o inconsciente se revela por um lapso, um ato-falho, um sonho. Ou seja, um efeito de linguagem é o seu modo de abertura.⁶ E, logo em seguida, se fecha novamente, constituindo assim uma pulsação temporal⁷ de abrir e fechar, de aparecer e desaparecer, de surgir e esvanecer. O fechamento do inconsciente tem a estrutura temporal do *a posteriori*: só depois é que poderemos saber da verdade subjetiva que surgiu por um instante, que escapuliu desta fenda significativa. Isso que surge por um momento é algo que tropeça, que se estatela⁸ do inconsciente, querendo se realizar.

Assim como não há inconsciente que se revele por inteiro, sempre restando algo mais a revelar, gerando a cada vez este não saber, este desconhecimento⁹ que se coloca por efeitos de fala, a imagem dialética também brinca de aparecer e desaparecer, lampejar e relampejar, abrindo o tempo para o não-saber, podendo revelar outras imagens que iluminem o pensamento, formando novas constelações.

Esta noite, portanto, alegoriza as características do inconsciente. Uma noite de subida à montanha do *Ele-Ela*, do *Ela-Ele*. Neste ser, há a mistura andrógina dos dois sexos sem distinção, é uma justaposição de opostos. A luz que irradiava do

Ele-Ela atraía os caminhantes da narrativa. *Ele-Ela, Ela-Ele*: devir mulher no homem, devir homem na mulher. É uma sexualidade em latência, é a junção do ativo e do passivo no sexo, da atividade e da passividade da pulsão, os quais são os representantes da sexualidade no inconsciente.¹⁰



O Ele-ela só deixava mostrar o rosto de andrógina. E dele se irradiava tal cego esplendor de doido que os outros fruía da própria loucura. Ela era o vaticínio e a dissolução e já nascera tatuada. O ar todo cheirava a fatal jasmim e era tão forte que alguns vomitavam as próprias entranhas. A lua estava plena no céu. Quinze mil adolescentes esperavam pela espécie de homem e de mulher que iriam ser. (LISPECTOR, 1998a, p. 51).

Assim como nessa noite não era possível saber do tempo, o inconsciente também não possui um tempo cronológico e linear. A passagem do tempo não altera a característica dos pensamentos, onde a pré-história do sujeito se conserva, seus traços de memória não são alterados (FREUD, 2010b, p. 128). Assim, sugere o conto: “Que horas seria? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável” (LISPECTOR, 1998a, p. 45).

Nesta noite, a realidade era outra: uma realidade psíquica, portanto, inconsciente, em que se manifestava seu caráter sexual, ou seja, a realidade dos desejos proibidos, impossíveis, insatisfeitos e desconhecidos que fundam o inconsciente (LACAN, 2008, p. 152). Essa realidade psíquica pode ser lida na seguinte passagem do conto: “Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros e na hora selvagem haverá um eclipse do sol” (LISPECTOR, 1998a, p. 47). Tratava-se de uma realidade inconsciente que, seja pela fantasia ou pela realidade, tinha valor de ato, no qual se realiza um desejo que independe de palavras ou atos, assim como nos sonhos e em cada formação do inconsciente. O conto nos coloca esta relação entre ato e intenção numa de suas frases justapostas a outras, como esta de Goethe: “Não há crime que não tenhamos cometido em pensamento” (LISPECTOR, 1998a, p. 46).

Os impulsos contraditórios passam pelas mentes e corpos, sem se conflitar, sem pedir coerência nos caminhantes da montanha. Ao mesmo tempo em que desejavam o amor de Ele-Ela, sentiam raiva, ódio bruto da alma tal qual no inconsciente em que as moções pulsionais podem associar-se umas às outras, fazendo formação de compromisso, sem eliminarem por serem incompatíveis em suas metas (FREUD, 2010b, p. 127). As contradições dos impulsos pode ser notada nesta passagem:

Eles não matavam uns aos outros mas sentiam tão implacável ódio que era como um dardo lançado no corpo. E se rejubilavam danados pelo que sentiam. O ódio era um vômito que os livrara de vômito maior, o vômito da alma. (LISPECTOR, 1998a, p. 47).

A noite do conto em questão parece ter uma linguagem cifrada. Evoca uma sucessão de imagens, condensando-as pela justaposição e deslocando-as pelos cortes que as fazem surgir uma após a outra, como uma cadeia significativa que faz o inconsciente expressar-se pela condensação e pelo deslocamento. Cito o conto:



Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. *Olha o que era. Enfim, enfim, não havia símbolo, a 'coisa' era! A coisa orgíaca. Os que subiam estavam à beira da verdade*¹¹. Nabucodonosor. Eles pareciam 20 nabucodonosores. E na noite se desquitavam. Eles estão nos esperando. Era uma ausência – a viagem fora do tempo. Um cão dava gargalhadas no escuro. “Tenho medo”, disse a criança. “Medo de quê?”, perguntava a mãe. “De meu cão”. “Mas você não tem cão”. “Tenho sim”. (LISPECTOR, 1998a, p. 44).

Assim, trata-se de uma noite que se cifra e decifra pela revelação da imagem assim como o inconsciente cifra seus conteúdos por metáforas e metonímias, atravessando o recalque e revelando-se por brechas, aberturas numa fala, num sonho, num ato falho ou num lapso, numa imagem transformada que amedronta assim como vemos acontecer com a personagem Psiu. Pois, não é pelo simples fato de uma ideia ter sido recalçada que ela cessa de existir. De várias maneiras este conteúdo, que pede para se realizar, transforma-se pelos processos primários do inconsciente, atravessa a barreira da censura e procura se satisfazer (FREUD, 2010b, p. 116). Mesmo recalçado, a moção pulsional continua capaz de se movimentar no inconsciente, fazendo formações de compromisso com outras ideias recalçadas (FREUD, 1996, p. 623).

Assim ouvimos a história de Psiu que o *Ele-Ela*, esta sexualidade em latência, conta nas mentes daqueles que a encontram na montanha. Psiu era uma mulher ruiva e daltônica que não quis ouvir o chamado da noite. O nome da personagem é um resíduo sonoro que traz em si a ambiguidade do chamado e do calar-se: a proibição de um nome vermelho que lembra o sinal de trânsito, e o chamamento da noite na possibilidade de atravessamento transgressivo que ela oferece como analisa Andrade (1998) no artigo *Saturno devorador da modernidade* (ANDRADE, 1998, p. 157). Pela ambiguidade de seu nome, que condensa a proibição e a transgressão, o significante *Psiu* coloca um conflito entre o desejo e o contra-desejo, a satisfação de uma moção pulsional e o desprazer que esse desejo gera. É um querer e um não querer; o desejo e a culpa que o sucede.

A noite chama para o despertar, mas *Psiu* se recusa a ouvir e a adentrá-la. Para que a imagem se revele, é preciso ouvir o chamado da noite assim como o ouvimos através do respirar do cavalo do conto *Seco estudo de cavalos*, que consta na obra *Onde estivestes de noite*. Aquele que não escuta o chamado da noite, aquele que não busca a claridade da noite através dos lampejos ela revela, o conto menciona que “acontec(a) que na cegueira da luz do dia a pessoa vive(ia) na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vive(ia) sem anestesia o terror de estar vivo” (LISPECTOR, 1998a, p. 48).

Deste modo, Psiu sofre aterrorizada dentro de sua própria casa. O olhar do retrato a persegue. Ouve as roupas a se mexer dentro do armário e sente medo do contato frio com a lagartixa quando acendesse a luz. Os ratos mordiscam seus pés e tem medo de sair da cama, de sair de casa, do perigo que lhe podia ocorrer, pois sempre aconteciam coisas horríveis a quem, como ela, morava sozinha. Algo terrível podia acontecer se ouvisse o chamado da noite, daquilo que de mais profundo nela pedia para ter vida, para se manifestar, de seu próprio desejo reprimido a manifestar-se na forma de terror transformado (FREUD, 2010a, p. 87). Essa ideia podemos ler no conto através da seguinte citação: “Sua vida era uma constante subtração de si mesma. Tudo isso porque não atendeu ao chamado da sirene” (LISPECTOR, 1998a, p. 50).

De ouvir o chamado da *sirene*, passamos à *sirena*, que nos remete à *sereia* e chegamos assim ao canto irresistível para os homens que aparece na obra *Odisseia*, de Homero. Um canto inumano que Odisseu apenas resistiu porque tapou seus ouvidos¹². Um esforço similar que parece fazer Psiu para não ouvir o chamado da noite. Em compensação, para Psiu só resta o terror e a cruz vermelha pendurada no seu quarto, símbolo do cristianismo e da interdição.

Neste terror, é como se a noite lhe dissesse: “Se não puder dobrar os deuses de cima, agitarei o submundo”¹³. Não ouvir ao chamado da noite, negar seu acesso, é tentar subtrair aquilo que continua a se mover, a se agitar. Isso se transforma em um terror, em uma fantasia que amedronta. Assim, não se ouve o chamado do desejo recalcado que tenta atravessar a claridade ofuscante da consciência, ainda que esteja sempre presente em cada ato, em cada enunciação do discurso.

Portanto, assim podemos considerar que a noite do conto *Onde estivestes de noite* é tal qual um negativo fotográfico em que suas imagens estão no escuro, invertidas, um modo de *vir a ser* reveladas. A indicação desta noite enquanto um negativo se faz ver na seguinte citação: “As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso *leite preto* esguichava” (LISPECTOR, 1998a, p. 48-49, grifos nossos).

Ora, a imagem do leite está invertida. O leite é branco, mas aí aparece como preto assim como em um negativo fotográfico. Nele, as relações se invertem: o branco é o preto e o preto é o branco. Da mesma forma que a noite do conto está em negativo, os pensamentos inconscientes também seguem esta lógica. Eles também podem ser vistos em negativo: estão ali, latentes, não aparecem diretamente, mas não deixam de estarem presentes, se movimentando para, num caráter linguageiro, virem à luz, se revelarem da mesma forma que uma imagem dialética se revela.

Assim, nossa imagem dialética da noite se apresenta. Se considerarmos essa noite como um negativo fotográfico, ela poderá ser revelada, para vir à luz por um instante, trazendo à tona os clichês em que se convertem os personagens, da mesma forma como o inconsciente que também está para se revelar tal qual a imagem dialética. Por conseguinte, chegamos ao início da revelação da noite quando eles não sabiam o que pensar, mas o Ele-Ela pensava dentro deles e aos poucos passavam a sentir. Cito o conto:



Quando o Ela-ele parava um instante, homens e mulheres, entregues a eles próprios por um instante, diziam-se assustados: eu não sei pensar. Mas o Ele-ela pensava dentro deles. Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? a da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a 'se sentir', a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres! (LISPECTOR, 1998a, p. 45).

Em vista disso, podemos ler a possibilidade da revelação do conto “Onde estivestes de noite”. A descoberta da noite é chegar à efemeridade, à banalidade, à revelação do próprio clichê que são os personagens, estes lugares-comuns que se ocupam na busca de algo tão maior que eles mesmos, mas que não passa de um clichê, de um personagem que se reproduz, que é consumido numa sociedade de massa. Pouco importa o desejo mais profundo de cada um, o que se revela na noite é a dimensão do clichê, da imagem qualquer, da banalidade representada nos personagens, relampejando verdades efêmeras, a banalidade do sujeito, o seu *ser-nada*. É uma verdade subjetiva, banal, simples, tão efêmera quanto o sujeito que revela pelo clichê: é chegar ao seu ser, ao vazio de sentido que corresponde ao *núcleo do ser que consiste em desejar*¹⁴ por ter esta falta sempre aberta, sempre incompleta, numa ânsia de que já não importa qual é o desejo, mas que o *desejo é desejo de desejo*, uma estrutura, uma falta-em-ser. O vazio é o ser do sujeito do inconsciente. Eis o lugar da banalidade, deste vazio que se revela pelo clichê. Então, a revelação nesta imagem da noite também é uma revelação do inconsciente como uma imagem dialética, quando revela por um instante esta banalidade, este vazio através de um clichê.

“Sou Jesus, sou judeu” (LISPECTOR, 1998a, p. 45), engrandecia-se o judeu pobre. “Sou solitário” (LISPECTOR, 1998a, p. 49), descobre o masturbador por não confiar em mulher. “A palavra mais difícil é *gregotins*” (LISPECTOR, 1998a, p. 51), pensou o estudante chato. O milionário não era dono nem do próximo segundo de sua vida, poderia morrer a qualquer momento, mas queria ter o poder de fazer mover os objetos com suas ordens. A escritora gorda descobre que sua vida é um romance falido. A jornalista cafona quer escrever a reportagem da vida crua, *O exorcista*. Nada mais clichê do que querer escrever *O exorcista*, um best-seller de massa em que os efeitos sonoros e sinestésicos arrebatam o espectador de uma cultura de massa. Jubileu ouviu no seu rádio de pilha “O pensador livre”, de Strauss. Sabia que já tinha ouvido esta música, mas não lembrava. A música de sua vida existia em seu pensamento.

O revelar e o apagar dos clichês: as edições do dia e da noite nos contos “Miss Algrave” e “Desespero e desenlace às três da tarde”

Vemos as possibilidades de passagens na noite que se revelam no conto “Onde estivestes de noite” também em outros personagens de Clarice. Na radicalidade dessas passagens, há as contradições em conflito com o desejo recalçado que busca se manifestar e de um peso que sobre ele recai, constituindo



uma via que se desvia ao mesmo tempo em que se atravessa. É a via-crúcis do desejo numa imagem em *flash*, um relampejo no agora e no choque do reconhecimento que sacode o sujeito adormecido de seus desejos inconscientes para o seu despertar. Do pesado recalque sexual à leveza da aceitação valorativa da vida simples, há uma passagem do homem encadernado ao homem sem identidade alguma, abandonando na imundice a pesada máscara egoica que nega a falta no conto “Desespero e desenlace às três da tarde”; da austera secretária protestante à uivante prostituta no conto “Miss Algrave”; da descoberta de um desejo encoberto, recalcado, que agita a mulher virgem a fim de salvar sua vida, do assalto e da morte, no túnel escuro no conto *A língua do P.*

Aliás, esta mesma língua também é cifrada na medida em que é usada pelos homens para falar de sexo no presente conto, cifrando por entre “Ps” que iriam currar a mulher e, se ela resistisse, podiam roubar e matá-la. É, ao mesmo tempo, uma brincadeira infantil, a língua do “p” com a qual as crianças escondem o que estão dizendo dos adultos. Então, para que os homens não a matem na escuridão do próximo túnel, Cidinha se transveste de prostituta: “se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda” (LISPECTOR, 1998b, p. 69). Com trejeitos sensuais e escandalosos, ela pinta os lábios, encurta as roupas, se oferece, justo ela que, virgem ainda, mal sabia de suas potencialidades femininas. Porém, neste travestir-se acaba chegando ao desejo do qual havia se protegido numa punição pela culpa, pela condenação de sua descoberta. Já não bastava estar presa, pois foi retirada do trem ao ser identificada como uma prostituta, o que a salva do túnel e dos homens, mas não de si mesma e de sua condenação superegoica por este desejo:

O que a preocupava era o seguinte: quando os dois homens haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. *Epeu sopou upumapa puputapa.* Era o que descobrira. Cabisbaixa. (LISPECTOR, 1998b, p. 70).

Assim como se faz a revelação da imagem dialética no conto “Onde estivestes de noite”, de uma imagem em negativo que revela um clichê, também os dois personagens dos contos “Desespero e desenlace às três da tarde” e de “Miss Algrave” passam pelo processo de revelação, do negativo ao positivo da imagem. Assim, ambos saem de um clichê para revelarem outro clichê, uma inversão em relação ao negativo e ao positivo da imagem, fazendo, desta forma, duas edições de ambos da noite para o dia conforme foi articulado no início do artigo.

Assim parece a personagem Miss Algrave em negativo, na sua primeira edição no dia, como um clichê que podemos escutar de seu nome. Um jogo com a homofonia dos significantes pela condensação e pelo corte possibilita escutar *Miss Algrave, missalgrave, missal grave.* A rejeição ao sexual é o livro das orações de Miss Algrave. Uma rejeição cerimonial do sexual perpassa por tudo: desde o corpo, passando pelo comer, pelas crianças, pelo beijo. Ou seja, toda a descrição que se segue não passa de um clichê, um excesso, um lugar-comum da imagem da negação do sexual.

Miss Algrave se orgulhava de seu corpo por nunca ter sido tocada. Era uma mulher bonita, cheia de corpo, com pele branca como porcelana, cabelos e cílios ruivos. Rejeitava tanto o seu corpo e qualquer contato com ele que, ao tomar banho, não tirava a calcinha nem o sutiã. Tinha vergonha dos casais que se beijavam e se acariciavam sem vergonha no *Hyde Park*. Não suportava a ideia de que seus pais não tiveram o pudor de concebê-la. Negava-se ao prazer de comer carne, mas quando se permitia comer camarão era tão bom que até parecia pecado. Tinha vontade de vomitar ao ver as prostitutas esperando os homens nas esquinas. A estátua de Eros exposta era uma indecência. Achava as crianças bestiais, os animais imorais e não tinha televisão em casa para não ver as imoralidades que passavam na tela. Escrevia cartas de protesto aos costumes da cidade de Londres por esta falta de vergonha que pairava no ar.

Entretanto, era duro viver só. Miss Algrave era a pessoa mais solitária que conhecia: “Até Miss Cabot (a velha) tinha um gato”, reflete a personagem (LISPECTOR, 1998b, p. 15). E no meio de tanto repúdio à sua própria sexualidade, tinha algo que latejava nela na sua solidão, o *embora*. Cito o conto: “miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora” (LISPECTOR, 1998b, p. 15). *Em boa hora* abre-se este buraco em Miss Algrave. Algo ali em latência, um tanto que adormecido, um tanto que se fazendo ver, se fazendo ouvir, de que algo estava ali a apontar para esta solidão, para esta negação extremada da sexualidade, algo que não se reconhece, mas que por pontas inquietantes procura se fazer ouvir. O lampejo da falta se fazia ver neste incômodo, neste *bem, embora*.

Um ser de saturno, branco e pequeno veio para amá-la, fantasiava ela nesta noite singular da revelação de uma imagem dialética:

Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo. Teve medo. Falou bem alto: — Quem é? E a resposta veio em forma de vento: — Eu sou um eu. — Quem é você?, perguntou trêmula. — Vim de Saturno para amar você. — Mas eu não estou vendo ninguém! gritou. — O que importa é que você está me sentindo. E sentia-o mesmo. Teve um *frisson* eletrônico. — Como é que você se chama? perguntou com medo. — Pouco importa. — Mas quero chamar seu nome! — Chame-me de Ixtlan. (LISPECTOR, 1998b, p. 16 e 17).

Na solidão, o corpo de Miss Algrave se revela. Descobre o corpo pela masturbação, descobre o prazer pela sua fantasia com Ixtlan que a toca por um *frisson* eletrônico. Assim, podemos pensar Ixtlan como uma metáfora tal qual a viagem metafórica no romance *Viagem à Ixtlan*, de Carlos Castañeda. Ixtlan era o lugar que sempre se procura, mas que nunca se acha. Assim, relacionamos Ixtlan com o movimento da pulsão. Em cada procura fica mais distante o objeto suposto e assim se renova o circuito pulsional ao circundar o vazio que causa o desejo. Desta forma, se faz o movimento da pulsão ao se deslocar continuamente, contornando o objeto *a*. É assim que ouvimos o conselho de Ixtlan a Miss Algrave:



Perguntou-lhe: quando é que você volta? Ixtlan respondeu: — Na próxima lua cheia. — Mas eu não posso esperar tanto! — É o jeito, disse ele até friamente. — Vou ficar esperando bebê? — Não. — Mas vou morrer de saudade de você! como é que eu faço? — Use-se. (LISPECTOR, 1998b, p. 17 e 18).

Para que a viagem continue, para continuar a procura, para que Ixtlan fosse o próximo lugar a se chegar, o próximo homem a se encontrar, é preciso lançar-se nesta viagem que se faz no próprio viajar pulsional e não no lugar de chegada, uma viagem no desconhecimento de si de um *fazer-se* do pulsional. É o que se faz presente neste *use-se*.

Assim como em *Miss Algrave*, outra edição do dia dá-se a ver em J.B., de “Desespero e desenlace às três da tarde”, no excesso da dignidade e da arrogância em não precisar de ninguém, achando-se superior aos outros, ostentando-se como um lorde sem dinheiro, um lugar-comum da superioridade. O dinheiro é a quantificação da libido, o investimento libidinal nas coisas. Sua rejeição ao sexual aparece primeiramente no dinheiro que ele supõe não lhe fazer falta, assim como o sexo e a comida: “era homem frugal de sexo e de comida” (LISPECTOR, 1998c, p. 82). Nas iniciais de seu nome faz surgir uma máscara que também é um resto: J.B. Ao escrever a fonética destes significantes chegamos à *Jo ta be/Jo tá bem*, era o que tentava parecer. Era o que tentava se enganar. Sem o sexual, J.B está bem, quando é a falta que lhe coloca um problema, uma questão em sua vida. Tinha tão sóbria vida que mal ligava para sua mulher. Pois, para J.B.: “ninguém lhe valia. Seu corpo pedia pouco, sua alma menos ainda” (LISPECTOR, 1998c, p. 82).

Uma noite clara no escuro de um sol ardente se fazia igualmente em um ônibus lotado. J.B. tomou uma condução em pleno sol escaldante das três da tarde. Sua mansidão era falsa, tinha algo de tenso como “elástico esticado” (LISPECTOR, 1998c, p. 83), pronto a se romper num mal-estar. O elástico por demais esticado é uma imagem dialética que, em sua tensão, revela a proximidade do despertar, de um choque, de algo prestes a romper com o mal-estar que sentia o personagem e que já não podia mais suportar: trata-se do peso de seu próprio clichê, que é tal a ponto de lhe provocar ânsias de vômito.

O ônibus estava lotado, as pessoas encostadas umas nas outras. J.B. em contato íntimo, em choque com a mulher seiúda, não havia para onde não olhar. Se tentava desviar, seu olhar caía nos lábios lubrificadas de um jovem. Então, sobreveio o mal-estar. Naquele contato, naquela tensão de corpos colados uns nos outros, no choque dos corpos, algo se agita: os lampejos saturados da tensão de uma imagem dialética no lento processo de seu despertar. Suas entranhas se viram pelo avesso. Ele tem vontade de vomitar nos seios brancos e fartos da mulher, mas segura ao máximo este “jorro maldito” (LISPECTOR, 1998c, p. 84). O *mal dito* estava escondido na adequação de J.B., que fazia de tudo para escapar de sua boca incontida naquele ônibus, na *tensão/tesão* de corpos colados uns aos outros.

Seu despertar começa na noite clara de sol às três da tarde. Desce do ônibus e o primeiro lugar que encontra é um boteco barato. Num banheiro imundo, despeja sua imundice: dobra o corpo e vomita. Quando se livra daquilo que tanto

prendia dentro de si, descobre que seus documentos caíram. Os documentos do mundo no imundo, na sujeira, na imundice do esgoto, dos líquidos urinários e das massas fecais. Era a sua identidade. A moralidade, o repúdio ao corpo, o asco pelas pessoas, o esquivar-se do contato íntimo; a arrogância e a prepotência vão para a sarjeta. “Estava sem atestado de vida. Ele de repente não era. Simplesmente, sem documentos, não podia mais provar que existia” (LISPECTOR, 1998c, p. 84). Esta vida de antes que de repente já não era mais, assim como fez G.H. em *A paixão segundo G.H.*, ao tocar na abjeção, na imundice do lado de fora para voltar ao mundo, passando de dentro para fora como disserta Moraes (2011) sobre este conto e sua relação com a abjeção: “É no ‘tirar o de-dentro’ que o homem então se sentirá livre, que ele paradoxalmente entra no mundo: *in mundo*” (MORAES, 2011, p. 45).

A manhã que surge para os caminhantes da montanha também o faz para Miss Algrave e J.B. Entretanto, a revelação de seus clichês enquanto imagem da negação do sexual, da falta, passa a ser um clichê invertido. Da mesma forma que o negativo se inverte no positivo da imagem, Miss Algrave e J.B. invertem seus clichês, do negativo ao positivo, mantendo assim um lugar-comum, um excesso, as marcas bem definidas, porém opostas. Aí aparece outro clichê no extremo oposto. Se, na primeira edição, o clichê dos personagens é a negação do sexual, em sua segunda edição, após o atravessamento pela noite, é a sua aceitação.

Miss Algrave acorda e quer tomar café quente e forte. Não foi à missa, era mulher realizada. No almoço, comeu carne sangrenta com purê de batatas. Foi ao parque, sentou-se na grama e deixou o sol entrar por entre as pernas: “ser mulher é soberbo. Só quem é mulher sabia” (LISPECTOR, 1998b, p. 19). Descobriu o seu valor, o valor do sexo, justo ela que sempre pagara por tudo e sempre fora infeliz. Na sua espera por Ixtlan, faz como as mulheres do *Picadilly Circle*: leva um homem cabeludo para casa. Abandona a datilografia. Torna-se prostituta pelo sexo e pelo dinheiro: “como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Podia beber vinho italiano todos os dias” (LISPECTOR, 1998b, p. 20). Solta os cabelos e compra um vestido vermelho e decotado com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara: “ela era um uivo” (LISPECTOR, 1998b, p. 20).

J.B. chega em casa e se refestela em cerveja e pão com salsicha. O comer então aparece matizado no erótico para os dois personagens com toda a sua insaciedade. A vida bem que podia ser leve, já não tinha aquele peso de sua coroa nobre, não tinha o peso excessivo sob aquilo que conota o sexual. Naquela noite, quis sua mulher e dormiu nu feito um menino, feito homem liberto.

Há edições diferentes, clichês invertidos como um negativo fotográfico que se fazem ver nos personagens de Miss Algrave e J.B. contrastando assim com os personagens do conto “Onde estivestes de noite”. A primeira edição de Miss Algrave e J.B. é a que passa a imagem de negação do sexual e de tudo que o conota. Já o primeiro clichê dos personagens do conto “Onde estivestes de noite” mostra o atravessamento da noite, com seus conteúdos cifrados e decifrados, tocando nos pontos em que aparecem a falta, o desejo, a verdade efêmera de cada um, o vazio de seu ser.



Entretanto, os clichês se revelam e também se apagam. É o que se passa com os personagens do conto “Onde estivestes de noite”. Eles atravessam a noite, chegam à revelação de seus clichês, de sua banalidade, do vazio sem essência de seu ser e acordam como se nada houvesse acontecido. A revelação da noite não chega ao dia: “enfim, o ar clareia. E o dia de sempre começa. O dia bruto. A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário” (LISPECTOR, 1998a, p. 54). A noite revela, o dia vela e nos resta esta manhã com os cheiros de *Ele-ela* se desfazendo no ar, desta revelação efêmera que a noite traz e que se apaga no dia, assim como uma revelação do inconsciente que, por um momento, se abriu e, logo em seguida, se fechou, e que não foi possível escutar o que se revelou. A manhã de domingo vem, e todos vão à missa do padre da moda, fazendo o sinal da cruz. Estão anestesiados à luz do dia, dormindo acordados: “estou vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo” (LISPECTOR, 1998a, p. 47).

O masturbador só confia no seu cão, seu único amigo. A jornalista vai escrever reportagem sobre o misticismo e vai ser melhor que *O exorcista*. A escritora falida não vai ao mar por ser gorda e escreve sua tristeza em seu diário, o seu romance. O judeu pobre bebe água na bica da pensão barata. Jubileu acorda feito pão chocho, o que sempre fora na vida. Se um dia se lembrasse da música de Strauss seria feliz.

E a narradora também é um clichê. Ela não quer saber do que a noite revela, ela quer esquecer como todo mundo: “onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta” (LISPECTOR, 1998a, p. 56).

Notas

¹ Não utilizo a palavra *revelar* no sentido de revelar uma essência, de mostrar o que se esconde. Aproprio-me deste termo como um procedimento fotográfico em que a ação de um químico faz com que surjam imagens. Em *Pensar em não ver*, Jacques Derrida toma este termo revelação no sentido do químico que faz uma imagem, enfim visível, a partir de sua leitura das fotografias de Frédéric Brenner sobre os judeus ao redor do mundo. Assim, em Walter Benjamin, a revelação pode ser considerada uma iluminação profana que se dá através da leitura.

² *Imagem dialética* é um termo de Benjamin mencionado no livro *Passagens*. É importante pontuar que a *dialética*, no pensamento crítico benjaminiano, difere radicalmente da dialética hegeliana, pois se trata de uma conjunção entre tese e antítese que não chega a uma síntese. Portanto, a dialética de Benjamin é próxima do conceito de *différance* de Jacques Derrida.

³ Ao relacionarmos a revelação da imagem dialética com a revelação do inconsciente através da noite, isso radicalmente difere da ideia de inconsciente como um caos noturno, tumultuado e ilógico. O inconsciente tem uma ordem, uma lógica ao ser estruturado como uma linguagem. Relacionamos o inconsciente com a noite do conto em discussão, na qual algo se revela e depois torna a velar, a se fechar assim como numa imagem dialética. “O inconsciente de Freud não é de modo algum o inconsciente romântico da criação imaginante. Não é o lugar das divindades da noite” (LACAN, 2008, p. 31).



⁴ “Dizer que o inconsciente *não é* para Freud o que assim se denomina em outros lugares pouco acrescentaria, se não ouvíssemos o que queremos dizer: que o inconsciente de antes de Freud *não é*, pura e simplesmente. Isso porque não denomina nada que valha mais como objeto, ou mereça que lhe confirmamos mais existência, do que aquilo que definiríamos situando-o no *in-preto*. O inconsciente antes de Freud não é nada de mais consistente do que esse *in-preto*, ou seja, o conjunto daquilo que se ordenaria nos diversos sentidos da palavra 'preto', recusando o atributo (ou a virtude) do pretume (físico ou moral)” (LACAN, 1998, p. 844).

⁵ “Essa revelação, foi a Freud que ela se fez, e ele deu a sua descoberta o nome de inconsciente” (LACAN, 1998, p. 513).

⁶ “O abre-te sésamo do inconsciente é ter um efeito de fala, ser estrutura de linguagem” (LACAN, 1998, p. 852).

⁷ “Não cessei de acentuar em minhas exposições anteriores a *função de algum modo pulsativa do inconsciente*, a necessidade de *desvanecimento* que lhe parece ser de algum modo inerente – *tudo que, por um instante, aparece em sua fenda*, parecendo ser destinado, por uma espécie de preempção, a se cicatrizar, como o próprio Freud empregou a metáfora, *a escapulir, a desaparecer*” (LACAN, 2008, p. 49, grifos nossos).

⁸ “No sonho, no ato falho, no chiste – o que é que chama atenção primeiro? É o modo de tropeço pelo qual eles aparecem. Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. [...] Ali, alguma coisa quer se realizar - algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade” (LACAN, 2008, p. 32).

⁹ “O desconhecimento tem um compromisso com a verdade, isto é, com o conhecimento, e é constituído a partir deste último. A própria situação analítica, ao engajar o sujeito na procura de uma verdade escondida do desejo, constitui esse sujeito como sujeito do desconhecimento” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 172).

¹⁰ “A pulsão, como representante da sexualidade no inconsciente, nunca é senão pulsão parcial. É nisto que está a carência essencial, isto é, daquilo que pudesse representar no sujeito o modo, em seu ser, do que nele é macho ou fêmea” (LACAN, 1998, p. 863).

¹¹ O grifo em itálico feito nesta citação abre uma fresta para o mundo a nu, cruelmente exposto, sem intermediação, chegando à banalidade, à efemeridade que se vê por este escuro da noite dialética de *Onde estivestes de noite*. Esta noite se revela estando “à beira da verdade” como nos aponta a própria citação. Aqui se condensa uma ideia, que virá logo a seguir, sobre a revelação da noite e do clichê.

¹² Não esquecer que, em *Um aprendizado ou o Livro dos Prazeres*, Lori é a dona-de-casa que tem o nome de Loreley, a sereia.

¹³ É o que a epígrafe de *A interpretação dos sonhos* faz soar: “Flectere si nequeo superos, acheronta movebo.” A parte mais importante do sonho, o desejo que é rejeitado pelas instâncias psíquicas superiores, o desejo recalçado do sonho, se agita no inconsciente para se fazer ouvir. Os esforços das moções pulsionais recalçadas, que ainda que suprimidas do consciente, continuam capazes de funcionamento no psíquico.

¹⁴ Essa expressão, *Kern unsere Wesen*, é usada por Freud n’*A interpretação dos sonhos*. “O núcleo de nosso ser, que consiste em moções de desejos inconscientes, permanece inacessível à compreensão e à inibição pelo pré-consciente” (FREUD, 1996, p. 629). Ao retomar essa expressão, Lacan nos aponta para o vazio em que consiste o desejo enquanto falta-em-ser. “Os conteúdos do inconsciente não nos fornecem, em sua enganosa ambiguidade decepcionante, nenhuma realidade mais consistente no sujeito do que o imediato; é da verdade que eles extraem sua virtude, e dentro da dimensão do ser: *Kern unseres Wesen*, termos que são de Freud” (LACAN, 1998, p. 522).

ANDRADE, Ana Luiza. Saturno devorador da modernidade. **Revista brasileira de literatura comparada**, Rio de Janeiro, vol. V, no. 4, p. 147-160, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização de Willi Bolle; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BOLLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 411-432.

BONITZER, Pascal. El grano de lo real. In: _____. **Desenquadres: pintura y cine**. Tradução de Alejandrina Falcón. Buenos Aires; Santiago: Arcos Editor, 2007. p. 25-28.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das passagens**. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora universitária Argos, 2002.

CASTAÑEDA, Carlos. **Viagem à Ixtlan**. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Record, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999. (Versão 3.0.1. CD-ROM).

FREUD, Sigmund. A repressão. In: _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010a. p. 82-98.

_____. O inconsciente. In: _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010b. p. 99-150.

_____. **A interpretação dos sonhos (1900)**. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. O inconsciente. In: _____. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 168-195.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. A posição do inconsciente. In: _____. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 843-864.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. Desespero e desenlace às três da tarde. **Travessia: revista de literatura**, Ilha de Santa Catarina, n. 36, p. 82-85, jan.-jun. 1998c.

MORAES, Vanessa Daniele. **Passagens abjetas**. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

Para citar este artigo

JUSTEN, Djulia. A noite em negativo em “Onde estivestes de noite” e em outros contos de Clarice Lispector. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 2, p. 75-91, mai.-ago. 2014.

A autora

Djulia Justen é mestra em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Associação Luterana de Ensino Bom Jesus/IELUSC. É membro do Núcleo de estudos benjaminianos (NEBEN) da UFSC. É Psicanalista, adjunto de Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica. Atualmente, é professora adjunta do curso de Comunicação Social na Associação Luterana de Ensino Bom Jesus/Ielusc.