

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

Letycia Almeida Aleixo

**As múltiplas faces da sereia: maquiagem e construção da personagem
em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector**

MACEIÓ

2024

Letycia Almeida Aleixo

**As múltiplas faces da sereia: maquiagem e construção da personagem
em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras e
Literatura da Universidade Federal de
Alagoas, como requisito para Defesa
Mestrado em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Susana Souto
Silva

MACEIÓ

2024

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Helena Cristina Pimentel do Vale CRB-4/ 661

A366m

Aleixo, Letycia Almeida.

As múltiplas faces da sereia : maquiagem e construção da personagem em “uma aprendizagem ou o livro dos prazeres”, de Clarice Lispector / Letycia Almeida Aleixo. – 2024.

85 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva.

Dissertação (mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Literatura. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 83-85.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977. 2. Literatura brasileira. 3. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (Romance). 4. Maquiagem. 5. Máscara. I. Título.

CDU: 82-31(81)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FÉDERAL DE
ALAGOAS FACULDADE DE
LÉTRAS
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM LINGUISTICA E
LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

LETYCIA ALMEIDA ALEIXO

Título do trabalho: " AS MÚLTIPLAS FACES DA SEREIA: MAQUIAGEM E CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*, DE CLARICE LISPECTOR".

DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Documento assinado digitalmente



SUSANA SOUTO SILVA
Data: 04/06/2024 16:08:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Documento assinado digitalmente



JEOVA SILVA SANTANA
Data: 05/06/2024 12:02:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Jeová Silva Santana (UNEAL)

Documento assinado digitalmente



KALL LYWS BARROSO SALES
Data: 11/06/2024 10:58:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/Ufal)

Maceió, 04 de junho de 2024.

Aos meus pais e meu tio Antônio (in
memoriam), meus maiores
incentivadores.

Agradecimentos

Nesses anos de mestrado, muitas pessoas contribuíram para a realização deste trabalho. Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, que se fez essencial nessa etapa. Segundamente, agradeço à minha família por todo apoio e amor durante minha jornada, especialmente aos meus pais, Denisson e Gorete, e meu irmão, Denisson e Lívia.

Agradeço ao meu companheiro e parceiro de vida, Alexandre, por cada incentivo, força, amor me dado. Obrigada as minhas primas e amigas, Paula, Sheila e Clara por serem mulheres tão incríveis e sempre segurarem a minha mão.

Muito obrigada a minha tia Jane e meu tio Antônio, que me encheram de coragem e afeto; vocês sempre estiveram ao meu lado e eu sou muito grata por tudo. Agradeço ainda às minhas tias Daniela e Ivania que foram importantes em tantos momentos.

O processo de escrita é muito solitário e o fato de ter amigos e amigas incríveis ao meu lado, deixou tudo mais leve e alegre. Por isso, agradeço a Thathiana, minha amiga e irmã de alma; você é a minha pessoa! Muito obrigada também ao Iago, Alice, Jadir, Joel, Moacir, Gabriela, Nathalia, Rafael, Analice, Larissa e tantos outros/as que entraram na minha vida e somaram muito. Sintam-se abraçados/as por mim!

Sou imensamente grata a minha queridíssima amiga e orientadora, Susana Souto, por ter me dado o seu “sim”. Desde a graduação você se tornou luz na minha vida e na minha jornada acadêmica. Quando o processo ficava difícil, você, com uma palavra e um sorriso, fazia tudo ter propósito. Obrigada por cada ensinamento, cada conselho e por ser uma mulher tão maravilhosa. Você é poesia na minha vida!

Além disso, gostaria de agradecer a todas/os as/os minhas/meus professoras/es, sem vocês nada disso seria possível. Agradeço também a todos os servidores que compõem o Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, em especial ao Ermans e ao Wesllen, que estiveram a todo momento dispostos a me auxiliar em momentos importantes. Vocês são incríveis!

Agradeço aos professores que compuseram a banca de qualificação e defesa desta dissertação. Jeová e Kall, seus conselhos me fizeram ter um olhar

para essa pesquisa com outras lentes. A leitura atenta que vocês fizeram gerou um debate enriquecedor, que me propiciou ainda mais reflexões acerca da temática do estudo. Muito obrigada!

Quero agradecer também às/aos minhas/meus companheiras/os do Poéticas Interartes, nossa parceria me trouxe inúmeras oportunidades de conhecimento. Agradeço ainda à FAPEAL pelo apoio financeiro fornecido durante o mestrado, esse incentivo foi extremamente importante para a realização desta pesquisa.

A todas/os aquelas/es não nomeadas/os aqui, mas que estiverem comigo durante essa jornada, muito obrigada. Sintam-se abraçadas/os por mim.

Concluir este trabalho significa que realizei mais um sonho, com muita coragem e persistência. Sou extremamente grata ao processo que vivi durante a construção desta dissertação e da mulher/professora/pesquisadora, maquiadora que me tornei. O mestrado veio como uma jornada de autoaprendizagem e é apenas o começo de muitas coisas que estão por vir. Obrigada!

O que é que eu sou? sou um pensamento. tenho em mim o sopro? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? 'É exatamente isto, você é um eu', responde-me o mundo terrivelmente."

(Clarice Lispector, *Um sopro de vida*)

RESUMO

A maquiagem é concebida como uma prática que atua sobre o corpo numa perspectiva estética, marcada pela criação e manipulação da imagem do “Eu”. Partindo disso, esta dissertação foi construída mediante a análise da composição da protagonista feminina, Lóri, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, publicado em 1969, através das relações entre maquiagem e literatura. Além disso, foi realizado um breve estudo trazendo para cena da pesquisa o universo narrativo fílmico, no qual a obra literária serviu de inspiração para a longa-metragem *O livro dos prazeres*, dirigido por Marcela Lordy, em 2020. O objetivo desta pesquisa é refletir sobre o modo como a maquiagem está associada à composição e transformação da personagem central e ao seu processo de aprendizagem em busca do “Eu”, através de um “outro”. Tal análise pretende contribuir, de maneira direta, não só para os estudos sobre a obra de Clarice Lispector, um nome central na literatura brasileira e uma das renovadoras do romance brasileiro, mas também para apresentar à comunidade acadêmica mais uma forma provocativa e pouco usual de ler Lispector. A autora, em vários dos seus livros, trata da maquiagem como um recurso de caracterização da personagem; entretanto, no romance analisado, a protagonista Lóri aparece se maquiando, em vários trechos, e comentando essa maquiagem, tratando-a como uma espécie de máscara. Tal recurso metafórico revela, nesta leitura do romance, e potencializa o ato de se maquiar ao associá-lo à transformação da personagem, especialmente no modo como ela se vê e como ela deseja ser vista pelos outros com os quais convive, em especial nos espaços partilhados – no espaço público. O estudo tem como fundamento teórico-metodológico teorias literárias que investigam a obra em questão, assim como a biografia da autora ((Gotlib, 2013; Nunes, 1989; Franco Junior, 2007); bem como teóricos que se debruçam sobre o belo e a beleza (ECO, 2004); e textos que abrangem temas sobre a máscara e o teatro (GASSET, 2007; BERTHOLD, 2003; SAMPAIO, 2012), em diálogo com outros que abordam a história da maquiagem (TORQUATTO, 2011; LOPES, 2009; TREVISAN, 2011).

Palavras-chave: Romance. Clarice Lispector. Maquiagem. Máscara.

ABSTRACT

The Make-up is conceived as a practice that acts on the body from an aesthetic perspective marked by the creation and manipulation of the image of the "self." Based on this. I have constructed this text by analyzing the composition of the female protagonist, Lóri, from Clarice Lispector's novel *An Apprenticeship or the Book of Pleasures* (2020), published in 1969, through the relationship between make-up and literature. Furthermore, a brief study was conducted bringing the filmic narrative universe into the research scenario, in which the literary work served as inspiration for the feature film "Livro dos Prazeres," directed by Marcela Lordy, in 2020. This research aims to reflect on how make-up is associated with the composition and transformation of the central character and her learning process in search for the "self" through an "other". Such analysis intends to contribute directly not only to studies on the work of Clarice Lispector, a central name in Brazilian literature and one of the renovators of the Brazilian novel, but also presenting to the academic community another provocative and unusual way of reading Lispector. In several books, Lispector uses make-up when characterizing her characters; however, in the novel under analysis, the protagonist Lóri is shown putting on make-up, in several sections, and commenting on it, treating it as a kind of mask. This metaphorical enhance the act of putting on make-up and associate it with the character's transformation: the way she sees herself and how she wants to be seen by the others she lives with, especially in shared spaces – in the public space. The study has as its theoretical-methodological the author's biography (Gotlib, 2013; Nunes, 1989; franco Junior, 2007); also, theorists who focus on beauty and beauty (ECO, 2004); and texts that cover themes about the mask and theater (GASSET, 2007; BERTHOLD, 2003; SAMPAIO, 2012), in dialogue with others that deal with the history of make-up (TORQUATTO, 2011; LOPES, 2009; TREVISAN, 2011).

Keywords: Novel. Clarice Lispector. Make-up. Mask.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Povos Ticuna usando máscaras em ritual.....	25
Figura 2 – Máscara teatral grega	27
Figura 3 – Maquiagem teatral do Kabuki japonês	33
Figura 4 - Representação da maquiagem egípcia na pintura	41
Figura 5 - Madame de Pompadour	44
Figura 6 – Maquiagem anos 50.....	45
Figura 7 – Maquiagem anos 70.....	46
Figura 8 - Maquiagem anos 80.....	47
Figura 9 – Cena de Lóri em sala de aula.....	70
Figura 10 - Cena do ritual de preparação para o encontro com Ulisses	71
Figura 11 – Cena do encontro com Ulisses.....	71
Figura 12 – Cena do cais	72
Figura 13 – Cena em que Lóri se pinta para um evento social.....	73
Figura 14 – Cena do “desmascarar”	73
Figura 15 – Cena do tecer da manta.....	74
Figura 16 – Cena do retorno ao mar	75
Figura 17 – Cena do encontro final.....	76

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PINCELADAS.....	9
AS MÚLTIPLAS NOÇÕES DA BELEZA.....	13
1.1 Belo e beleza	13
1.2 “Um reboco é um reboco”: a Maquiagem, a Máscara e o Teatro	21
1.2.1 “Um mundo como palco”: a metateatralidade e o palco social	35
1.3 Maquiagem: a beleza como artifício.....	40
FACES MÚLTIPLAS DA SEREIA.....	50
DA LITERATURA ÀS TELAS: MAIS UMA FACE DA SEREIA	69
ÚLTIMOS RETOQUES	77
REFERÊNCIAS.....	83

PRIMEIRAS PINCELADAS

Eu não sou promíscua. Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro.

Clarice Lispector, *Água Viva*.

Este trabalho de mestrado nasce da junção de duas atividades que me impulsionam: a leitura de Clarice Lispector e a maquiagem. Sou graduada em Letras, atuando como professora no Ensino Fundamental e Médio, na rede privada de ensino em Maceió, e atuo como maquiadora profissional, desde 2017. Duas áreas aparentemente tão distantes se encontraram, a partir de diálogos e reflexões com minha orientadora de PIBIC, TCC e agora de mestrado, Prof.^a Dr.^a Susana Souto, que um dia me interpelou, dizendo: “Por que você não junta em sua pesquisa maquiagem e literatura? Por que você não investiga, nos livros de Clarice, se há uma relação entre maquiagem e composição da personagem feminina?”. Eu, então, decidi realizar uma pesquisa que pudesse unir esses dois universos: a literatura e a maquiagem, que pode ser vista como algo que agrega valor, pois ela veste o corpo e a mente de quem a usa.

Abordei de modo inicial essa relação em meu TCC, intitulado “As faces da sereia: maquiagem e construção da personagem em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*”. Em seguida, após concluir a graduação, decidi elaborar o projeto de mestrado, que me trouxe a este programa e do qual agora apresento os resultados, em três capítulos, acerca das relações entre maquiagem e elaboração da personagem feminina em um romance de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

O centro deste trabalho, como referido acima, é o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*¹ ([1969] 2020), da autora Clarice Lispector, publicado em 1969, pela editora Sabiá. Na narrativa, Loreley, ou Lóri, vive sozinha no Rio de Janeiro, onde trabalha como professora primária. Ela conhece Ulisses, um professor universitário, por quem se apaixona. Dentro da movimentação desse jogo amoroso, os acontecimentos que envolvem o par

¹ A partir deste momento, usarei “Uma aprendizagem...” para referir-me a obra analisada.

amoroso inscrevem-se no campo do comum, e Lóri, através de um processo de aprendizagem, busca encontrar, no cotidiano, o autoconhecimento e experimenta a busca pelo prazer, de amar e ser amada, o que é constantemente questionado por ela, ao longo da narrativa. Antes de entrar na temática, farei uma breve apresentação da sua autora.

Como é do conhecimento de todos, Clarice Lispector foi uma grande escritora brasileira, tendo também atuado como jornalista e tradutora. Nascida na Ucrânia, ela veio para o Brasil ainda menina, aos dois anos, passando sua infância e adolescência entre Maceió, Recife e Rio de Janeiro. E foi em sua juventude que começou a escrever os primeiros rabiscos, com sua alma inquieta e caótica, tímida e ousada ao mesmo tempo (como ela mesmo descreve em sua última entrevista à TV Cultura, em 1977) que desejava “apenas escrever.”

Nádia Gotlib afirma em sua obra *Clarice: uma vida que se conta* (2013) que a literatura de Lispector nos traz “em meio à banalidade do cotidiano a ruptura do tempo histórico, mergulhando numa outra realidade que se eterniza e se repete no gosto doce e amargo das coisas de que somos feitos” (Gotlib, 2013, p. 70).

É considerada uma das maiores autoras do século XX com a publicação de inúmeros romances, contos e ensaios. Suas obras estão repletas de cenas cotidianas e tramas que, quase sempre, causam no leitor um estranhamento².

Entre seus romances podemos destacar: *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H* (1964), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977), *Um sopro de vida* (1978).

Nos livros de contos, destaco: *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *A imitação da rosa* (1973), *Onde estivestes de noite* (1974), *A via crucis do corpo* (1974), *Visão de esplendor* (1975), *Para não esquecer* (1978), *A bela e a fera* (1979).

Dentro desse universo literário, Lispector também produziu livros infantis, que são: *O Mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes*

² De acordo com Chklovski (1973), o estranhamento tem relação com o efeito criado por determinada obra a fim de distanciar ou estranhar o leitor do modo corriqueiro e comum que absorve o mundo, gerando nele um olhar estético através da arte. O estranhamento na obra de Clarice remete ao fascínio e, ao mesmo tempo, à repulsa gerada no leitor através de um acontecimento comum.

(1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas* (1987).

Além disso, não podemos esquecer de suas crônicas publicadas, inicialmente no *Jornal do Brasil* (de 1967 a 1973), e posteriormente reunidas nas obras *Para não esquecer* (1978) e *A descoberta do mundo* (1984). Há ainda produções que foram publicadas postumamente como *Correspondências* (2002) e *Minhas queridas* (2007).

Em suas produções, Lispector utiliza diversos artifícios para compor suas personagens protagonistas, quase sempre inseridas em um contexto de classe média ou média alta, como é o caso de Lóri, aqui no centro da discussão, e, entre esses artifícios, pode-se destacar a presença da maquiagem, quase sempre associada ao universo feminino, em uma sociedade patriarcal que exige que as mulheres sejam “belas, recatadas e do lar”, para lembramos o título de uma matéria de uma revista de circulação nacional, após o golpe que tirou a primeira mulher da presidência da república, Dilma Rousseff³. Esse recurso, segundo a pesquisa que realizei no TCC e que desenvolvi no mestrado, aponta para o universo feminino e, na trama romanesca clariciana, para a possibilidade de refletir acerca das imagens do próprio “eu”, dentro de um plano social e individual. A temática da beleza é usada como recurso visual para descrever e caracterizar suas personagens femininas o que traz mais significado à narrativa, além de conduzir seus textos para questões como o que é ser mulher e aquilo que a sociedade exige como característica do feminino.

No primeiro capítulo deste estudo, apresento uma discussão teórica acerca das múltiplas noções da beleza, na qual destaco os aspectos relacionados à compreensão do belo juntamente com as questões sociais e culturais. Abordo ainda a ideia de maquiagem relacionada ao conceito de máscara, com foco no teatro e no palco social, como peça-chave na construção de personagens. Finalizo com a história da maquiagem, no qual retrato um breve panorama sobre esse artifício desde o período paleolítico até os dias atuais.

No segundo capítulo, realizo a análise da obra *corpus* desta pesquisa: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (2020), um dos romances de Clarice

³ Matéria da revista *Veja*, “Marcela Temer: bela, recatada e do lar”, escrita por Juliana Linhares para a edição de 18 de abril de 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>

Lispector, com base na história da maquiagem e do uso desse recurso na composição da personagem central do romance, Lóri. O objetivo do trabalho é discutir como a maquiagem é associada à transformação da personagem, ao modo como ela se vê e como ela deseja ser vista pelos outros com os quais convive, em especial nos espaços partilhados, no espaço público.

No terceiro e último capítulo, relaciono *Uma aprendizagem* ao longa-metragem *O livro dos prazeres*, dirigido por Marcela Lordy, em 2020. Destaco, nesta parte, como ocorre a transição – na caracterização da personagem Lóri – da obra literária para a esfera fílmica, destacando o artifício da maquiagem, juntamente com o processo de automaquiagem realizado pela personagem.

Espero que a leitura deste texto contribua não só para os estudos sobre a obra de Clarice Lispector, mas também para que possa mostrar para outras/os colegas que existem múltiplas e amplas possibilidades de pesquisa, no campo da literatura.

1. AS MÚLTIPLAS NOÇÕES DA BELEZA

1.1 Belo e beleza

*ser bonita
não está
entre
as
suas
obrigações.*

Amanda Lovelace, *Quebre os seus sapatinhos de cristal*

Os conceitos de “belo” e “beleza” transitam por diversas épocas e culturas e estão sempre em constante transformação. O modo como elaboramos e interpretamos o belo torna-o singular e único. Umberto Eco, em sua obra *História da beleza* (Eco, p. 41, 2004), afirma que “belo” é um adjetivo que usamos para nos referirmos a algo de que gostamos. Nessa perspectiva, tais ideias estão associadas aquilo que é “bom”, sendo não apenas o que nos cativa, mas também o que gostaríamos de possuir, em alguma medida. Desse modo, o “bom” pode ser o que nos desperta desejo ou provoca a nossa admiração. Sobre o ideal estético para os gregos, ele declara:

Sobre essas bases, podemos falar de uma primeira compreensão da Beleza que é ligada, entretanto, às diversas artes que a exprimem e não têm um estatuto unitário: nos hinos, a Beleza se exprime na harmonia do cosmo; na poesia, no encanto que faz os homens se deliciarem; na escultura, na apropriada medida e simetria das partes; na retórica, no ritmo justo (Eco, 2004, p. 41).

Segundo o autor, o objeto belo é aquele que em virtude de sua forma, deleita os sentidos, entre eles, principalmente, no caso da arte, o olhar e a audição. Como se pode ver, a beleza é associada a outras qualidades, como a harmonia, a simetria, o encanto e o ritmo.

Os filósofos Sócrates, Platão e Aristóteles disseminaram ideais de beleza que abrangem diferentes aspectos da experiência humana e da busca pela excelência. Sócrates via a beleza como algo que transcende a aparência. Em vez desta, ele a associava à virtude moral e à verdade. Para Sócrates, a verdadeira beleza não é apenas física, mas está enraizada na alma humana e se manifesta por meio da virtude do autoconhecimento. Ele enfatiza a importância de buscar a beleza interior através da reflexão, da razão e da busca

pela verdade. Em seus diálogos, Sócrates frequentemente desafia seus interlocutores a examinarem suas próprias vidas e valores, buscando assim a verdadeira fonte da beleza. O filósofo, em diálogos descritos por Platão em *Hípias Maior* (2019) também define belo como algo que nos satisfaz e nos traz prazer espiritual. Vejamos a seguir:

Por conseguinte, se o apropriado fosse aquilo que faz as coisas serem belas, ele seria o belo que estamos buscando, mas não seria aquilo que as faz aparecerem belas. Por outro lado, se o apropriado fosse aquilo que faz as coisas aparecerem belas, não seria o belo que estamos buscando. Este último, de fato, faz as coisas serem belas, mas jamais poderia fazer as coisas serem e aparecerem belas – não só ele, mas nenhuma outra coisa o poderia. Assim, decidamos se o apropriado parece ser aquilo que faz as coisas aparecerem belas, ou aquilo que as faz serem belas. (Platão, [294c 8], N/P)

Nesse trecho, Sócrates discute a natureza do belo e do apropriado com Hípias. Aqui, ele está conduzindo uma análise sobre o que realmente faz algo ser belo, no qual implica que há uma diferença entre aquilo que o torna belo em essência e aquilo que meramente o faz parecer belo aos nossos olhos. Sócrates está, assim, interessado na essência do belo e naquilo que gera o belo.

No entanto, Platão, discípulo de Sócrates, desenvolveu ainda mais a concepção de beleza como uma forma ideal e transcendental. Em suas obras, ele descreve o mundo das ideias como o reino onde residem as formas perfeitas e eternas, incluindo a forma da beleza. Para Platão, a beleza sensível que percebemos no mundo físico é apenas uma sombra imperfeita da beleza verdadeira e absoluta que existe no mundo das ideias. Assim, a busca pela beleza envolve ascender do mundo sensível ao mundo das ideias, em busca da verdadeira essência da beleza.

O que devemos imaginar se acontecesse a alguém ver a beleza e, si, pura, limpa, sem mescla e não infectada de carnes humanas, de cores, nem de outras ninharias mortais, e pudesse contemplar a beleza divina em sua única forma? Porventura crês que é vã a vida de um homem que olha nessa direção, que contempla a beleza com o que é necessário para contemplá-la e vive em sua companhia? Ou não consideras que só quando vê a beleza com o que é visível, ser-lhe possível engendrar não sombras da virtude, porque não é nem sombra que estará tocando, mas virtudes reais, por que é no real que estará tocado? (Platão, 2003, 211e, N/P).

Para o filósofo, a beleza é autônoma, ela não está ligada a um objeto físico particular, mas surge em toda parte. A visão intelectual exige o aprendizado, por isso, nem todos possuem a capacidade de percepção daquilo que é verdadeiramente belo. Uberto Eco (2004), discute essa ideia de Platão, a partir da qual a arte é, muitas vezes, uma “falsa cópia” (Eco, 2004, p. 50) da beleza original. Mas o que seria essa “beleza original”? Uma beleza primeira? Uma beleza inatingível no mundo humano, marcado pela imperfeição? Umberto Eco (Eco, 2004, p. 55-56) descreve que:

Se de fato a beleza é perceptível, mas não completamente, pois nem tudo nela se exprime em formas sensíveis, abre-se uma perigosa oposição entre Aparência e Beleza: oposição que os artistas tentarão manter entreaberta, mas que um filósofo como Heráclito abrirá em toda a sua amplitude, afirmando que a beleza harmônica do mundo se evidencia como casual desordem (Eco, 2004, p. 55-56).

No trecho acima, vemos como o autor expressa a antítese entre a beleza e a percepção do sensível. Cada um terá uma visão autônoma sobre a temática, assim como o que é perceptível a si. No entanto, não se trata de uma visão individualizada. Para Platão, a verdade só pode ser atingida pela reflexão filosófica, não é algo particular, mas sim absoluto e universal.

Contudo, diferente de Platão, que via a beleza como algo transcendente, Aristóteles abordou a temática de uma maneira mais imanente e relacionada à experiência sensorial. Para ele, a beleza não é apenas uma característica das coisas, mas sim uma qualidade que emanava da harmonia entre as partes de um todo. Aristóteles acreditava que a beleza podia ser encontrada em todas as coisas, desde obras de arte até objetos naturais, quando estes exibiam proporção, simetria e ordem. O autor afirma que:

O belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem e, portanto, um organismo vivente pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo o grandíssimo (porque faltaria a visão de conjunto, escapando à vista dos espectadores, a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e está bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória (*Poética*, VII, 44, 1450b-1451a)

Assim, Aristóteles destaca a importância da grandeza e da ordem na composição da beleza tanto na natureza quanto na arte, ressaltando a necessidade de uma proporção adequada entre as partes e a totalidade da obra.

Desse modo, são perceptíveis as antíteses que circundam a beleza, um conceito que se mostra bem mais complexo do que aparenta. Segundo Eco (2004), a antiga aristocracia ateniense usava o termo *Kalokagathia* para se referir a si própria. Tal conceito grego, que parte da expressão *kalos kai agathos*, significa belo e bom, ou belo e virtuoso. O adjetivo *Kalos* relaciona-se à bondade, nobreza e beleza. Já *Agathos*, é usado para descrever a ética ou a bravura de uma pessoa. O autor afirma que, essa beleza está melhor expressa nas formas estáticas, nas quais um fragmento de ação ou movimento encontra equilíbrio e repouso, como é o caso das esculturas gregas.

É comum encontrarmos a noção de beleza ligada à Guerra de Troia, por exemplo. Homero, em *Ilíada* (2009), expõe o famoso conflito, que se justifica, de modo implícito, nos conceitos de beleza, como nos lembra Eco, na obra citada. Temos, inicialmente, as deusas Afrodite, Hera e Atena, que disputam para saber “quem é a mais bela”; e, por outro lado, temos Helena, colocada na narrativa mítica como “a mais bela mortal”. Menelau, rei espartano, direciona-se à esposa traidora a fim de matá-la, mas fica paralisado ao se deparar com o seio desnudo de Helena. Ao final da guerra, a beleza e a astúcia da jovem a absolvem da culpa e dos lutos que teria causado. No entanto, não podemos afirmar que essas alusões à beleza nos textos homéricos manifestem a compreensão consciente do belo, assim como a poesia, pois trazem diferentes perspectivas da temática.

Além disso, existe uma outra face da beleza, integrante de si mesma, que é o diferente, o não padrão, o grotesco. Aquela que surpreende e atrai, que desperta a curiosidade e o fascínio. Talvez por isso, o ser humano teve constantemente – principalmente após o século XIX – uma consciência de que o belo não exclui o feio, mas sim, abrange-o.

Umberto Eco (2004), ao discorrer sobre o sublime, destaca as ideias de Immanuel Kant, filósofo fundamental para os estudos acerca da beleza e da arte, na obra *Crítica da faculdade do juízo* (1995), no qual aponta o belo como algo relativo, relacionado a quem o compreende, muito mais de quem o possui. Kant questiona a necessidade de julgar algo como belo ou feio e, reflete acerca da faculdade do juízo, o entendimento, a razão e a imaginação; todos esses,

aspectos relacionados ao mundo contemporâneo, que estimulam o ser humano ao consumismo e ao enquadramento em padrões. Para o filósofo, além da inteligência e da vontade, há o juízo de gosto, no qual predomina a sensação de prazer ou desprazer, que irá discernir se algo é belo ou não. Desse modo, percebemos que a beleza não parte do objeto, mas de uma construção que parte daquele que o contempla.

Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável. Pode-se sugerir também, como Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, que “no belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição;” (...) “adora nele a si mesmo. (...) No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve sua imagem. (Eco, 2007, p.15)

Os conceitos de belo e de feio são relativos ao contexto histórico e às várias culturas nas quais as obras de arte são elaboradas e apreciadas. Muitas vezes as atribuições colocadas sobre a beleza e a feiura se baseavam em critérios políticos, morais e éticos. Na maioria das vezes o feio é considerado uma oposição do belo, mas, Umberto Eco, em *História da Feiura* (2007), coloca em evidência representações verbais ou visuais, e coisas que são consideradas feias, através da arte. Ele chama a atenção para a diferença entre três tipos de manifestações da feiura: primeiramente, temos o feio em si, representado por um excremento ou decomposição; em segundo lugar temos o feio normal, que é revelado pelo desequilíbrio das partes e do todo; e por último, a representação de ambos, que é visto como a maneira de atingir o passado e a história das imagens do corpo nas expressões artísticas. Sendo assim, nos resta o questionamento de se o feio pode ser colocado somente como o contrário do belo.

Se examinarmos os sinônimos de belo e feio, veremos que, enquanto se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso, delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador [...]; é feio aquilo que é repelente, horrendo, odioso, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo [...] (Eco, 2007, p. 16)

Nesse contexto, reforça-se mais uma vez que a beleza é autônoma e não está associada a cada um; ela é do gosto individual – que não existia como conceito e possibilidade na Grécia Antiga –, pois a sensibilidade da reação do indivíduo diante do belo ou do feio manifesta a aprovação ou não do objeto em questão, a partir de padrões de gosto que são moldados social e historicamente, ou seja, não apreciamos algo a partir do nada, mas sim de acordo com noções introjetadas, desde muito cedo, em nossa vivência cultural, histórica e social. A beleza é, portanto, uma construção que se processa em termos complexos e em um conjunto de valores social, histórica e culturalmente elaborados de múltiplas formas, relacionando-se à vivência individual ou coletiva que temos com a noção de beleza ao longo de sua vida e como nós a atribuímos a um objeto. É importante destacar que a beleza pode ser encontrada nas mais diversas formas e manifestações artísticas, não se limitando apenas a padrões estéticos predefinidos. Ela pode ser pensada, contemporaneamente, como algo que está presente na singularidade, na diversidade e na capacidade de nos despertar emoções, seja através da harmonia, da desordem ou até mesmo do horrível.

Eco, em a *Estética do Feio* (2007), discute a ideia elaborada em 1853 por Karl Rosenkrantz, que faz uma analogia entre o feio e o mal moral. Tal ideia remete ao conceito tradicional de que feio é o contrário do belo, como se fosse um erro que o belo contém em si. No entanto, Eco afirma que ao sair das definições abstratas e ir para uma fenomenologia das encarnações do feio, entende-se que ele é algo muito mais complexo e rico do que apenas uma negação às formas de beleza.

Ariano Suassuna, em *Iniciação à Estética* (2018), reflete acerca da problemática de se associar a estética ao belo, pois em diversos casos, ignora-se o feio, o mal e outras formas de manifestações artísticas. O autor nos provoca a pensar além dessa dicotomia simplista, feio X belo, argumentando que o feio também possui sua própria estética e valor artístico, de acordo com distintos padrões e possibilidade de leitura/apreciação/valorização. Na concepção de Suassuna, o feio não deve ser associado apenas à negatividade ou desvalorização. Ele ressalta que, assim como o belo, o feio pode despertar emoções, causar impacto e ser apreciado em sua peculiaridade. O feio, então, não seria simplesmente a ausência da beleza, mas uma forma alternativa de expressão estética.

Definir a Estética pelo Belo, como faziam os filósofos convencionalmente tradicionais, seria recusar, primeiro, toda uma enorme quantidade de grandes artistas que manifestaram preferência pela Arte do Feio e não pelo Belo; depois, seria recusar, também, todas as agudas observações da Estética pós-kantiana sobre essas obras de arte baseadas no Feio e no Mal, observações que representam uma conquista tão valiosa para o verdadeiro entendimento da Arte e da Beleza. (Suassuna, 2018, 25)

O autor explica ainda que, no que diz respeito à grandeza, temos dois tipos de beleza, o *gracioso* – ligado à harmonia – e o *risível* – ligado à desordem. Ambas as categorias fazem parte da beleza: a grandeza, a imponência e a majestade. Mas, é preciso que tais características sejam colocadas a justas medidas, senão pode acontecer de adentrarmos um terceiro campo, o do *sublime* e o da *beleza do horrível*.

Friedrich Schiller argumentou em *Do sublime ao trágico* (2011), que o sublime está ligado ao sentimento de liberdade. Para ele, a experiência sublime nos liberta das limitações e restrições do mundo cotidiano, permitindo-nos entrar em contato com um estado emocional superior. Ao nos confrontarmos com algo grandioso e desconcertante, somos levados além da rotina e das restrições mundanas, experimentando uma sensação de liberdade e conexão com algo maior do que nós mesmos. Essa sensação de liberdade proporcionada pelo sublime nos permite escapar da superficialidade e das preocupações triviais, nos elevando a um patamar de contemplação e reflexão mais profundos.

Seguindo a sua reflexão acerca da beleza, Eco (2004) destaca que nas ideias aristotélicas, o sublime é associado ao trágico, pois ambos despertam o terror e a piedade. Ou seja, de acordo com Suassuna (2018), o sublime é uma forma de beleza presente nas artes mais puramente literárias. Ele nos desafia a ultrapassar nossos limites racionais e abraçar o desconhecido, levando-nos a um nível superior de compreensão e apreciação.

Assim, na sociedade contemporânea, percebe-se que o discurso sobre beleza é instável. Stuart Hall, em *Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006) diz que a identidade passa a ser uma “celebração móvel”, no qual é transformada e modificada constantemente “em relação às formas pelas quais somos representados ou interpolados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2006, p.13). Hall destaca ainda que:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2006, p. 13)

Um exemplo, nesse sentido, é a crônica “A madrasta e o espelho”⁴ (2010), de Rubem Alves, que trata sobre a necessidade que temos do reconhecimento da nossa beleza. Segundo o autor, nós amamos as pessoas por nossa beleza que nelas aparece refletida. Quando é o contrário, o reflexo se torna uma imagem feia, vai-se o amor. Ao fazer uma analogia com o conto da Branca de Neve, o autor afirma que o mais profundo desejo do humano é que “sejamos belos”. Somos todos a madrasta, que, em busca de uma bela imagem, revelamos o drama do amor, da alegria, da beleza, da decomposição e da feiura.

Através da figura da madrasta, Alves (2010) evidencia como a busca incessante por uma imagem exteriormente bela pode obscurecer a percepção da verdadeira essência e identidade. Nessa crônica, a beleza é apresentada como um reflexo instável e subjetivo, cuja busca desenfreada pode levar à distorção da realidade e à insatisfação pessoal.

Na obra de Clarice Lispector, a busca pela beleza é frequentemente relacionada à exploração da identidade e da subjetividade humana. Em contos como “A Descoberta do Mundo” (1967) e “Amor” (1960), por exemplo, Lispector aborda a busca interior pela compreensão da própria beleza e pelo reconhecimento da singularidade de cada indivíduo. Através de personagens complexos e introspectivos, a autora examina as camadas profundas da alma humana, revelando como a busca pela beleza está intrinsecamente ligada à busca pelo autoconhecimento e pela aceitação de si mesmo.

Desse modo, é importante destacar que os conceitos de beleza e de belo são fluidos e estão sujeitos a transformações ao longo do tempo, do espaço e de acordo com diferentes culturas. O que é considerado belo em uma época ou lugar, pode não ser valorizado em outro. Essa diversidade de interpretações nos

⁴ Cf. *O retorno e o terno* (2010), de Rubem Alves.

mostra o caráter subjetivo desses conceitos. Todavia, nos deparamos com uma realidade contemporânea em que a indústria da beleza exerce um papel significativo ao impulsionar o consumismo e perpetuar ideais de beleza. Essa busca incessante pelo ideal de beleza imposto pela indústria leva muitas pessoas a se sentirem pressionadas a se adequar a esses modelos, resultando em um reforço da lei da procura, no qual incorporam-se padrões e ideais sobre o que é belo ou não⁵.

1.2 “Um reboco é um reboco”: a Maquiagem, a Máscara e o Teatro

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.

Clarice Lispector, *Água Viva*

O livro aqui analisado é um romance, no entanto, podemos relacioná-lo a outras artes e gêneros, como, por exemplo, ao teatro ou ao gênero dramático. Como destaca Mikhail Bakhtin (2010), um dos grandes teóricos do romance, esse gênero admite introduzir na sua composição outros gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance. (Bakhtin, 2010, p. 124)

Todo o romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica. Com isso o romance se diferencia, em princípio, de todos os gêneros diretos, do poema épico, da lírica e do drama em senso estrito. Todos os meios de representação e de expressão diretos desses gêneros, eles próprios também são gêneros que, ao entrar no romance, tornam-se um objeto de representação. (Bakhtin, 2010, p.371).

⁵ Disponível em: https://www.observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/ed794_o_padrao_de_beleza_imposto_pela_midia/.

Assim, analisei algumas reflexões sobre o teatro, e em especial o uso da máscara, que pode ser um caminho profícuo de análise aqui proposto. A reflexão sobre a máscara já aparece na obra de Clarice Lispector, antes da publicação do romance aqui analisado. No conto “Restos de Carnaval”, que integra o volume *Felicidade clandestina* (1998), Lispector escreve:

E as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara. À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério. Até meu susto com os mascarados, pois, era essencial para mim. (Lispector, 1998, p.17)

O trecho sugere que o contato com os mascarados desperta uma reflexão sobre a própria identidade e sobre a complexidade das relações humanas. Ao se defrontar com alguém mascarado, o narrador entra em contato com seu "mundo interior", sugerindo uma introspecção e uma busca por compreender a natureza humana para além das aparências. Portanto, o uso da máscara pode ser interpretado como uma metáfora para a condição humana, tanto no contexto teatral quanto na vida cotidiana, na qual as identidades são multifacetadas e os indivíduos estão constantemente buscando compreender a si mesmos e aos outros.

Um grande pesquisador do teatro, Gerd Bornheim (1992)⁶, afirma que o teatro é uma insinuação da realidade, a recriação de algo já vivido ou visto no mundo cotidiano do ator ou até mesmo, do público. O espetáculo teatral transmite a essência do “agora”, constituindo um acontecimento no presente. Nesse sentido, o ator surge o criador da cena, que “mimetiza” ou cria imagens e palavras diante de um público.

Bornheim apresenta duas posturas básicas para se definir o público: na primeira, o público é passivo, entregue à uma espécie de comportamento parecido com a hipnose e que manipula suas ideias e sensações; no caso da segunda postura, ela torna o público ativo, fazendo-o tomar consciência da sua realidade (Bornheim, 1992, p. 253). O crítico destaca ainda que o ator é peça

⁶ Bornheim, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

central para o distanciamento, já que ele é o intermediário, a ligação entre o texto e o espectador. Para ele, “o ator já não atua para si, num esplêndido isolamento, fazendo de conta que o público nem existe. O público instala-se efetivamente na sala, e o ator orienta todo o seu trabalho para o espectador” (Bornheim, 1992, p. 259).

Em *A ideia de teatro* (2007), José Ortega y Gasset explora a profunda relação entre o uso da máscara e a figura divina de Dionísio. O autor destaca um momento emblemático nas celebrações em honra a essa figura mítica: Dionísio é representado segurando uma máscara, seu disfarce. Essa dualidade e contraste refletem na experiência humana, mostrando o desejo intrínseco de assumir uma identidade ou persona distinta da própria, o "outro". A capacidade humana de utilizar a máscara proporciona uma ampliação das potencialidades individuais, possibilitando a vivência de situações que, de outra maneira, seriam consideradas impossíveis.

Dionísio se apresenta com uma máscara posta na mão. É o deus mascarado. Era a única coisa que nos faltava para completar a realidade teatral: a máscara, o disfarce. A razão primeira pela qual Dionísio traz a máscara não oferece nenhuma dúvida. É um caso particular da “lei” histórica antes formulada: o que os homens, adoradores de um deus, fazem ao adorá-lo, reatua sobre o deus, projeta-se em sua figura mítica e plástica. Os que executavam o culto de Dionísio se mascaravam. (Gasset, 2007, p. 85)

Em algumas civilizações, as máscaras eram usadas para invocar espíritos curadores e proteção divina, afugentar inimigos, cultuar a memória dos antepassados, louvar divindades e pedir abundância na caça e na colheita (Souza, 2018, p. 9).

A máscara tem sido presente na história humana, seja nos rituais indígenas, em comemorações – como forma de esconder a identidade dos foliões em festas a fantasia ou carnavalescas, por exemplo –, em sociedades secretas, nas artes teatrais e até mesmo como forma de proteção individual, servindo a trabalhadores. São inúmeras as formas de utilização das máscaras na nossa vida cotidiana e a carga simbólica e cultural que ela representa. É nesse sentido da festa de carnaval que se dá o contato primeiro de Lispector com os/as mascarados/as e que ela evoca no conto acima mencionado, “Restos de carnaval”, quando ela morava em Recife.

Na trama, Lispector, que aqui atua como narrador personagem, mergulha em uma atmosfera carregada de significado e nostalgia, na qual a máscara assume um papel central na narrativa, não apenas como um adereço festivo, mas como um elemento que transcende sua função superficial. A festa de carnaval, com seus foliões enigmáticos e suas máscaras coloridas, serve como um catalisador para as experiências de Clarice, despertando questionamentos sobre a verdade por trás das personas que todos nós apresentamos ao mundo. As máscaras, nesse contexto, não apenas ocultam os rostos individuais, mas também revelam uma camada mais profunda da condição humana, na qual as fronteiras entre o real e o imaginário se dissolvem.

Ao evocar suas lembranças desse período festivo, Clarice não apenas recria as imagens e os sons do carnaval, mas também explora os sentimentos de estranheza e familiaridade que surgem ao se deparar com o desconhecido sob uma máscara. Em meio à dança frenética e aos risos contagiantes, há uma melancolia subjacente, uma consciência da transitoriedade da vida e das múltiplas camadas de significado que permeiam nossa existência.

Se o motivo do conto “Restos de Carnaval” é a tão conhecida festa do Carnaval, que outrora vestia a cidade, determinando-lhe um especial cenário, “como se as ruas e praças de Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas”, é o Carnaval que permite que também a personagem vista a sua fantasia e tenha assim um dia de glória (Gotlib, 2013, p.73).

Assim, o Carnaval não é apenas um evento superficial, mas sim um catalisador para a transformação e a autoexploração. Ele permite que a personagem experimente um breve instante de glória e se reconecte com uma parte essencial de sua identidade que talvez estivesse adormecida ou oculta durante o restante do ano. Nesse sentido, o Carnaval serve como um momento de revelação e autodescoberta, onde as máscaras são tanto um símbolo de ocultação quanto de revelação, oferecendo à personagem e aos leitores uma visão mais profunda da complexidade da existência humana.

Segundo Nádía Gotlib em *Clarice: Uma vida que se conta* (2013), a festa “encarna um papel da própria representação pela fantasia e os efeitos dessa representação fantasiosa – ou dessa ficcionalização.” (Gotlib, 2013, p. 74). Desse modo, Gotlib destaca que a prática de inventar outras personas ou até

mesmo, dramatizar-se em diversas máscaras será a condição da produção ficcional de Lispector.

Outro uso interessante das máscaras é feito pelos povos indígenas, tais como Ticuna⁷ e Pankararu⁸. Para eles, as máscaras são consideradas uma forma de canalizar o poder e a sabedoria dos antepassados e os espíritos da natureza. Elas são cuidadosamente confeccionadas, quase sempre feitas à mão e ricamente decoradas com símbolos e cores significativas. Durante os rituais, o uso da máscara é acompanhado por danças, música e cantos, criando um ambiente sagrado e transformador⁹. Na figura a seguir é possível observar o Ritual da Moça Nova, que aconteceu entre os povos Ticuna, em 2014, no qual as máscaras estão sendo utilizadas, como destaca a antropóloga May Costa (2015)¹⁰:

Figura 1: Povos Ticuna usando máscaras em ritual



Fonte: Costa, 2014.

⁷ Com uma população de, aproximadamente, 53.544 habitantes, de acordo com dados da Siasi/Sesai de 2014, o povo Ticuna configura o mais numeroso povo indígena na Amazônia brasileira. Eles se autodenominam Maguta e vivem entre o Amazonas, a Colômbia e o Peru.

⁸ O povo Pankararu possui uma população de, em média, 8.184 habitantes, segundo o Siasi/Sesai de 2014. Suas tribos estão localizadas nos municípios brasileiros de Petrolândia, Itaparica e Tacaratu.

⁹ Sobre esse tema ver

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/maloca/article/view/13781/9062> e também https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19087/1/Folder_M%C3%A1scaras_Visualiza%C3%A7%C3%A3oSite.pdf.

¹⁰ Dissertação de mestrado “*Nós, Ticuna, temos que cuidar da nossa cultura*”, de May Costa, publicada em 2015.

Esse ritual marca a transição das meninas para a idade adulta, celebrando sua primeira menstruação. Durante a cerimônia, a jovem que está menstruando é isolada em uma cabana específica, onde recebe cuidados especiais e é instruída sobre os deveres e responsabilidades das mulheres adultas na sociedade. Enquanto isso, a comunidade se envolve em várias atividades cerimoniais, incluindo danças, cantos, rituais de purificação e festividades.

Um aspecto importante do ritual Moça Nova é a presença dos mascarados, que representam uma variedade de funções simbólicas de significância cultural e espiritual para os povos Ticuna e Kokama. Estes indivíduos, geralmente homens da comunidade, usam máscaras elaboradas e trajes cerimoniais especiais que simbolizam a conexão com os ancestrais, proteção espiritual, manifestação de divindades e entidades sobrenaturais, renovação pessoal e expressão artística. Suas representações durante o ritual contribuem para a transmissão de valores culturais, a renovação espiritual da comunidade e a celebração da transição da jovem para a idade adulta, enriquecendo a experiência cerimonial com uma dimensão simbólica e estética profundamente arraigada na tradição cultural desses povos amazônicos.

Já na Grécia Antiga, a máscara era um símbolo icônico que remetia ao teatro grego. Nesse período, as peças teatrais eram divididas em dois gêneros principais: a tragédia e a comédia.

O uso de máscaras no teatro grego desempenhava um papel essencial na amplificação das ações e vozes dos atores em cena. Essas máscaras eram feitas de materiais como madeira, couro ou linho e possuíam características específicas que ajudavam a transmitir emoções e identificar os personagens. Margot Berthold, em *História mundial do teatro* (2003), retrata um fato curioso ao afirmar que a máscara aumentava o poder da voz, dando ao rosto e as palavras um efeito distanciador. A autora destaca que:

A máscara passou por transformações significativas no teatro grego, para adequar-se às necessidades dos tragediógrafos e também dos comediógrafos. Os planos largos e solenes foram introduzidos por Ésquilo, para efeitos de intensificação. Sófocles suavizou os traços arcaicos da máscara, destacando as expressões dos olhos e da boca, por exemplo (Berthold, 2003, p. 114).

Como mencionado, uma das principais funções das máscaras gregas era a amplificação vocal. As máscaras possuíam aberturas estrategicamente colocadas na altura da boca, permitindo que o som da voz do ator fosse projetado de maneira mais clara e potente para a plateia. Essa amplificação vocal era especialmente importante nos grandes teatros ao ar livre da Grécia Antiga, onde os atores precisavam alcançar as pessoas sentadas nas últimas fileiras. Vejamos a seguir, um modelo de máscara teatral do tipo *Primeiro Escravo*, personagem típico da Comédia Nova, que está exposta no Museu Arqueológico Nacional de Atenas:

Figura 2 – Máscara teatral grega



Fonte: Wikipedia, 2020.¹¹

Além disso, as máscaras eram responsáveis por transmitir as emoções e identificar os personagens de forma mais exagerada e visível. As feições exageradas, como olhos grandes e expressões dramáticas, ajudavam a reforçar as emoções representadas pelos atores. Além disso, cada personagem possuía uma máscara com características distintas, como cores, formas e detalhes específicos, facilitando a identificação e compreensão dos espectadores.

¹¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_na_Gr%C3%A9cia_Antiga. Acesso em: 2 de outubro de 2023.

Com o uso das máscaras, os atores gregos conseguiam criar uma distância entre eles e os personagens que interpretavam. Essa separação entre a persona do ator e o personagem era chamada de "efeito distanciador"¹² e tinha o objetivo de destacar a natureza ficcional da performance teatral, permitindo que os espectadores apreciassem a arte de forma mais objetiva. Ou seja, as máscaras não apenas ocultavam as feições dos atores, permitindo-lhes representar uma variedade de personagens, mas também contribuíam para a criação de uma distância psicológica entre o ator e o papel que ele desempenhava. Isso significava que os espectadores não viam o ator como uma pessoa real, mas sim como um intérprete de um papel, o que os incentivava a manter uma postura crítica em relação à performance.

Na obra clariciana, *Uma aprendizagem* (2020), analisada neste trabalho, a personagem Lóri faz uma breve menção às máscaras usadas no teatro grego. Vejamos:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhas: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. "Persona." Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a ideia de atores entrarem em palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. (Lispector, 2020, p.81)

A analogia com o teatro grego ou romano, onde os atores utilizavam máscaras para representar seus papéis, aprofunda essa reflexão. Lóri contempla a dualidade entre a expressão facial autêntica e a máscara que oculta as emoções verdadeiras. A máscara, embora esconda as "mutações sensíveis do rosto", também pode ser vista como um "dar-se" ao público, uma forma de apresentar uma versão idealizada ou estilizada de si mesmo.

No entanto, Lóri se questiona por que a ideia de atores entrarem em cena sem uma máscara, revelando seu rosto verdadeiro, lhe agrada tanto. Essa

¹² O "efeito distanciador" ou "distanciamento" foi especialmente relevante na comédia grega. Originalmente desenvolvida pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht no século XX, essa abordagem foi inspirada em práticas teatrais da Grécia Antiga.

ponderação sugere uma busca pela autenticidade e pela honestidade emocional, uma aspiração por uma forma de comunicação mais direta e genuína.

Segundo José Roberto Sampaio (2012)¹³, na comédia, a máscara reproduzia cabeça de animais e caricaturas de figuras encenadas nas peças. Em outros casos, as máscaras ressaltavam a grosseria dos textos improvisados e diferenciavam os personagens, como o velho, o bondoso, o vilão, entre outros. Entre o final do século IV e meados do século V a.C., Phrynichos, poeta dramático, usou das máscaras para diferenciar o sexo dos personagens. Tal fato, representou uma diferença significativa nos palcos, já que o elenco teatral era exclusivamente masculino.

Já nas obras de Sófocles, como destaca Sampaio (2012), durante a fase clássica, tínhamos a representação de figuras humanas psíquicas, com o equilíbrio de feições e emoções. Nesse momento, as máscaras do teatro de Sófocles tinham semelhança com as esculturas gregas, predominando o movimento e o equilíbrio.

Dramaturgo renomado, Eurípedes, afirma Berthold (2003), recebeu vários prêmios por suas produções. O autor alterou as máscaras que eram usadas até então e agora, elas mostravam dor e terror, no qual. Assim, o grotesco e o feio, abriram caminho para o exagero, com feições mais expressivas.

Com o aparecimento do teatro na Itália, a aproximação entre o palco e a plateia diminuiu e a máscara, que funcionava como adereço, é transferida para o rosto através de uma “pintura”, o que inaugura o uso da maquiagem no teatro. Como afirma Sampaio: “Oriunda das máscaras gregas, a maquiagem acompanha a evolução do teatro até os dias atuais, porque é na verdade uma máscara “pintada” no rosto do ator” (Sampaio, 2011, p.100).

Essa transição do uso de máscaras físicas para a aplicação de maquiagem no rosto dos atores é um marco significativo na evolução do teatro, especialmente durante o Renascimento na Itália. Com o desenvolvimento do teatro renascentista italiano, houve uma mudança na concepção do espaço cênico, com uma maior proximidade entre o palco e a plateia. Isso permitiu uma interação mais íntima entre os atores e o público, exigindo uma representação mais naturalista e uma expressão mais sutil das emoções.

¹³ SAMPAIO, José Roberto Santos. *A maquiagem nas formas espetaculares*. Salvador, 2012.

A substituição das máscaras físicas pela maquiagem facial permitiu aos atores uma maior liberdade de expressão e uma gama mais ampla de nuances emocionais. Em vez de depender de máscaras rígidas para transmitir emoções e características dos personagens, os atores agora podiam usar a maquiagem para realçar suas próprias feições e criar personagens mais complexos e multifacetados. Enquanto as máscaras gregas enfatizavam uma distância entre o ator e o personagem, a maquiagem facial permitia uma maior identificação e empatia entre o público e os personagens representados.

Segundo Sampaio, após a grande invenção de Thomas Edison, a lâmpada elétrica, a iluminação nos palcos sofreu uma transformação significativa. Com a intensidade e a constância da iluminação elétrica, a maquiagem passa a ser utilizada como filtro para diminuir o brilho causado pelos efeitos da luz nos rostos, o que ajudava a evidenciar as expressões dos atores. Nesse período, esses artistas executavam suas próprias maquiagens, pois conheciam sobre anatomia facial e sabiam onde empregar os tons escuros, para dar profundidade, e os claros para iluminar e dar volume. Essa habilidade na aplicação da maquiagem permitia aos atores ressaltarem os contornos de seus rostos, destacar características específicas, como olhos ou lábios, e transmitir emoções de forma mais evidente.

É a partir desse momento que a maquiagem passa a ser utilizada como signo importante para o teatro. Com o surgimento da iluminação cênica com refletores, que possibilitam recortes e criação de ambientes, cores, climas e sombras, a maquiagem passa a ser tratada de uma forma mais específica para que junto a esse advento possa criar atmosferas, climas e delimitações no ator no espaço teatral (Sampaio, 2007, p.14).

A maquiagem se tornou, então, uma ferramenta indispensável para os atores teatrais naquela época, pois não apenas ajudava a ajustar a iluminação, mas também contribuía para a expressividade e a comunicação visual durante as performances, sendo, assim, um recurso central na composição do espetáculo, e não um detalhe ou algo secundário, como pode parecer ao senso comum. Através do uso estratégico de maquiagem, os atores podiam aprimorar sua caracterização, enfatizando traços específicos de cada personagem e garantindo que suas emoções fossem transmitidas de maneira clara e impactante para a plateia. A visualidade é muito importante na composição da

personagem teatral e a maquiagem é, portanto, algo que se insere, em especial, na transformação da face, um elemento fundamental na singularização de cada um dos personagens em cena.

De acordo com Patrice Pavis (2003)¹⁴, no teatro, a pintura, seja ela corporal ou facial, tem a capacidade de transformar o corpo do ator em cena. A maquiagem é um recurso produtor de sentido e uma arte que possui certa autonomia em relação às demais, pois ela permite que o enunciador diga aquilo que deseja. Podemos relacionar essa ideia à composição da personagem Lóri, do romance aqui em análise, no trecho a seguir transcrito, vemos como a maquiagem é dita por ela como um recurso que revela e, ao mesmo tempo vela, cobre, a sua identidade, mas sempre no sentido de transformá-la e de fazer com que ela refletia sobre os modos como nos (re)criamos para o olhar do outro:

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era (Lispector, 2020, p. 79).

Seja com um simples truque para esconder as olheiras ou para iluminar o rosto, a maquiagem pode se manifestar de diferentes formas através da manipulação de conteúdos, procedimentos e motivos. No entanto, saindo dos limites do rosto, a maquiagem forma “um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras” (Pavis, 2003, p. 172), chamando atenção para sua autonomia.

No contexto teatral, ao trabalhar em conjunto com outros elementos de caracterização, como figurino e adereços, a maquiagem contribui significativamente para a construção da identidade visual de cada personagem. Ela não apenas realça características físicas específicas, mas também pode transmitir informações sobre a história e a personalidade do personagem.

Através do uso estratégico da maquiagem, os artistas podem criar uma variedade de efeitos, desde traços marcantes que destacam características

¹⁴ PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

individuais até transformações dramáticas que alteram completamente a aparência de um personagem. A maquiagem também pode ser utilizada para simular o envelhecimento, criar ferimentos realistas e até mesmo transformar os atores em seres fantásticos e criaturas imaginárias.

Além de sua função estética, a maquiagem teatral desempenha um papel crucial na expressão emocional e na psicologia dos personagens. As escolhas de maquiagem podem refletir o estado emocional do personagem, sua posição social, sua idade e até mesmo sua moralidade. Isso permite aos atores explorarem não apenas a aparência física de seus personagens, mas também suas emoções internas e complexidades psicológicas.

Além disso, ela também desempenha um papel fundamental na conexão emocional entre os personagens e o público. Ao criar personagens visualmente distintos e expressivos, a maquiagem ajuda os espectadores a se envolverem emocionalmente com a história e os personagens, tornando a experiência teatral mais imersiva e memorável.

Como afirma Pavis (2008) em:

A maquiagem não é uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório. Não é tampouco uma “técnica do corpo”. É, melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo que este filme ténue (Pavis, 2008, p. 170).

Há, portanto, nessa perspectiva, uma aproximação e uma diferença entre a maquiagem e a máscara. A maquiagem não é algo estranho ao corpo, como a máscara, dissociado dele, mas, ao mesmo tempo, é algo que não pertence ao corpo como algo que o integra e não pode ser dele separado. Ela é sobreposta ao corpo, como uma espécie de pintura, que o transforma ao olhar do/a outro/a como uma máscara, mas não com a exterioridade da máscara, e sim de modo mais ténue. No entanto, vale ressaltar que algumas maquiagens teatrais se configuram com a densidade próxima a uma máscara, como é o caso do teatro Kabuki japonês, como se pode ver na figura abaixo:

Figura 3 – Maquiagem teatral do Kabuki japonês



Fonte: Pinturas faciais do Kabuki¹⁵

Entre outras funções, a maquiagem também desempenha um papel psicológico importante ao permitir que os artistas se distanciem de si mesmos e de sua realidade cotidiana. Quando os atores aplicam maquiagem para assumir o papel de um personagem, eles não apenas transformam sua aparência física, mas também entram em um estado mental diferente. A maquiagem atua como uma espécie de "máscara" psicológica", ajudando os artistas a deixarem de lado sua identidade pessoal e a se conectarem com o mundo ficcional da peça teatral.

Esse processo de transformação pode ser libertador para os artistas, permitindo-lhes explorar aspectos de si mesmos que talvez não tenham a oportunidade de expressar em sua vida cotidiana. Ao adotar uma persona diferente através da maquiagem, os atores podem se aventurar no desconhecido e explorar novas experiências emocionais, psicológicas e até mesmo físicas.

Além disso, para o público, a maquiagem também desempenha um papel importante ao facilitar a suspensão da descrença e permitir a imersão na história e nos personagens apresentados. Ao ver os atores transformados por meio da maquiagem, os espectadores são transportados para um mundo de fantasia e imaginação, onde são convidados a explorar novas ideias, emoções e perspectivas.

O fato é que a maquiagem transita do sagrado ao profano, do passado ao presente, do rito ao ordinário, seja na forma estática de máscara, seja no formato dinâmico da pintura facial, mas sempre no contexto de criação da alteridade. E a importância disso não pode ser ignorada pelo teatro (Silva, 2018, P.10).

¹⁵ Disponível em <https://japaocomtsuge.com.br/kabuki/>. Acesso: 2 de outubro de 2023.

Desse modo, Sampaio (2011) diz que a evolução da maquiagem no teatro contemporâneo reflete os avanços tecnológicos, as tendências da moda e as demandas estéticas das produções teatrais. Atualmente, os artistas contam com uma ampla gama de produtos e técnicas que permitem criar maquiagens complexas e sofisticadas, tanto para personagens realistas quanto para composições mais fantasiosas.

Com os avanços na indústria cosmética, os artistas têm à disposição uma variedade de bases, corretivos, sombras, delineadores e produtos especiais, que proporcionam maior durabilidade, pigmentação intensa e efeitos especiais impressionantes. A maquiagem no teatro contemporâneo se tornou uma arte altamente refinada, com profissionais especializados dedicados a criar visualmente personagens memoráveis.

Além disso, as demandas estéticas das produções teatrais têm se diversificado ao longo dos anos. Desde peças clássicas e tradicionais até musicais e espetáculos modernos, cada produção requer uma abordagem única em termos de maquiagem. Os artistas precisam considerar elementos como estilo de interpretação, cenografia, cores de iluminação e até mesmo a distância entre o palco e o público, para adaptar a maquiagem e garantir que ela seja transmitida de forma efetiva.

A maquiagem no teatro contemporâneo não é apenas um complemento estético, mas uma parte essencial da narrativa visual. Ela ajuda a criar identidade, transformar os atores em personagens e transmitir emoções de maneira intensa. Através das técnicas avançadas e do uso criativo da maquiagem, os artistas contemporâneos conseguem explorar possibilidades ilimitadas de expressão artística e proporcionar experiências visuais envolventes para o público.¹⁶

De fato, a maquiagem desempenha um papel transformador tanto no teatro quanto na vida cotidiana. Ela permite que nós enfeitemos, criemos e modifiquemos o corpo e o rosto, abrindo as portas para um universo de possibilidades. Através da maquiagem, podemos explorar contrastes, ampliar expressões, emoções, sentimentos e revelar diferentes aspectos da nossa personalidade.

¹⁶ Pode encontrar mais sobre o tema em:

<https://institutosementinha.wixsite.com/ceuvilanovauniao/post/o-papel-da-maquiagem-no-teatro>

No contexto teatral, a maquiagem desempenha um papel essencial na construção dos personagens e na comunicação visual com o público. Ela ajuda a transmitir características marcantes, a criar identidades e a enfatizar aspectos da narrativa. A maquiagem teatral representa um conjunto de signos visuais que contribuem para a compreensão da cena contemporânea, adicionando profundidade e riqueza à performance.

Além do teatro, a maquiagem também desempenha um papel importante na vida cotidiana. Ela nos permite realçar nossa beleza, disfarçar imperfeições e expressar nossa criatividade. Através da maquiagem, podemos criar looks diferentes, experimentar estilos e até mesmo transmitir mensagens e identidades específicas.

1.2.1 “O mundo com um palco”: a metateatralidade e o palco social.

Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou o quê?
Um quase tudo.

Clarice Lispector, “Quase”, *Visão do Esplendor*

Conforme ressaltado anteriormente neste estudo, estamos imersos em um contínuo processo de evolução e formação de nossa identidade. Nessa trajetória de desenvolvimento, emergem indagações como: Qual é a minha verdadeira essência? Mantenho a identidade desde o meu nascimento? Esses questionamentos são universais e refletem inquietações compartilhadas por uma variedade de indivíduos. A dramaturgia, nesse contexto, emerge como uma ferramenta poderosa para explorar e compreender tais dilemas identitários.

Assim como no teatro, a vida fora dos palcos é repleta de encenações e performances sociais. Cada um de nós desempenha diferentes personagens ao longo do dia, adaptando-se aos diferentes contextos e interações. Somos, por vezes, espectadores que observam as ações dos outros, em ocasiões, o inverso.

A metateatralidade é uma técnica que existe há séculos e que objetiva a autorreflexão do teatro, colocando em evidência sua própria natureza e os mecanismos que o constituem. Nesse sentido, a metateatralidade concebe o

mundo como um grande palco, onde as pessoas são atores e atrizes desempenhando papéis em suas vidas diárias.

O metateatro tem sido explorado há séculos no teatro e em outras formas de arte, proporcionando uma reflexão provocativa sobre a natureza do próprio meio artístico e da condição humana. Um exemplo notável, segundo Renato Lopes, em seu texto "*A plateia sobre o palco: a metateatralidade do início da idade moderna na Inglaterra*" (2017), é a peça "Hamlet", escrita por William Shakespeare no século XVII. Nessa obra, o personagem principal, Hamlet, faz uso frequente de encenações e teatralidades para investigar a verdade e manipular as situações ao seu redor. A famosa frase "todo o mundo é um palco"¹⁷ resume bem a visão metateatral presente na peça, na qual os personagens são atores em uma grande trama trágica.

No entanto, essa comparação do mundo com um palco e das pessoas como atores não surge com Shakespeare. De acordo com Lopes (2017), há vestígios dessa ideia em obras que antecederam seu nascimento, como as do poeta sátiro romano Juvenal, nos textos de Pitágoras e nas peças de Richard Edward. Contudo, o palco social renasce na dramaturgia shakespeariana, como vemos no trecho de "*Do jeito que você gosta*":

O mundo é um palco; os homens e as mulheres, meros artistas, que entram nele e saem. Muitos papéis cada um tem no seu tempo: sete atos, sete idades.

Na primeira, no braço da ama grita e baba o infante.

O escolar lamuriento, após, com a mala, de rosto matinal, como serpente se arrasta para a escola, a contragosto.

O amante vem depois, fornalha acesa, celebrando em balda dolorida as sobrelhas da mulher amada.

A seguir, estadeia-se o soldado, cheio de juras feitas sem propósito, com barba de leopardo, mui zeloso nos pontos de honra, a questionar sem causa, que falaz glória busca até mesmo na boca dos canhões.

Segue-se o juiz, com o ventre bem forrado de cevados capões, olhar severo, barba cuidada, impando de sentenças de casos da prática; desta arte seu papel representa.

A sexta idade em mangas pantalonas, tremelica, óculos no nariz, bolsa de lado, calças da mocidade bem poupadas, mundo amplo em demasia para pernas tão mirradas; a voz virial e forte, que ao falsete infantil voltou de novo; chia e sopra ao cantar.

¹⁷ Fala de Jaques, Ato 2, cena 7 de "*As you like it*", de William Shakespeare, publicado em 2011, p. 54.

A última cena, remate desta história aventureira, é mero olvido, uma segunda infância, falha de vista, dentes, gosto e tudo. (SHAKESPEARE, 2011, pg.54-55)

Na cena em questão, o personagem Jaques faz uma reflexão que ressoa até os dias atuais. A metáfora do “mundo como um palco” sugere, em sua essência, uma visão existencialista da vida, na qual os indivíduos são considerados atores que desempenham papéis em um grande teatro da existência.

Neste contexto, ao examinar a obra de Clarice Lispector, é possível identificar ressonâncias com essa metáfora shakespeariana. Ao relacionar à obra da autora com a metáfora em questão podemos perceber uma reflexão sobre a natureza performática da vida e a ideia de que os seres humanos são, de certa forma, atores que desempenham papéis em um grande drama cósmico. A escrita de Lispector convida os leitores a contemplar as múltiplas facetas da existência e a buscar um entendimento mais profundo sobre si mesmos e o mundo ao seu redor.

Lopes (2017) afirma que, no teatro inglês dos séculos XVI e XVII, os dramaturgos dividiam entre si a arte de criar cada peça unicamente, com ilusões e desilusões que gerassem na plateia uma novidade, um impacto. Com o passar dos anos, o teatro elisabetano¹⁸ possibilitou a formação de uma plateia madura e reflexiva, tornando o teatro profissional e regularizado. Desse modo, o teatro passa a ter uma conexão com a sociedade construindo um caminho com relevância e em diálogo com seu entorno, gerando uma cultura teatralizada.

Anne Richter (1967) discorre sobre o teatro e a teatralidade como referências no drama, como o tradicional lugar-comum “o mundo é como um palco”, sem excluir ideias como o papel social e a atuação do indivíduo. Segundo a autora, o drama progrediu gradualmente para a autossuficiência, possibilitando a criação no palco da vida humana que refletia a realidade como representada pelos espectadores e ainda permanecesse diante dele, como um sonho – um equilíbrio entre o distanciamento e o envolvimento da plateia.

Esse pensamento nos faz comparar o mundo com o palco que nos é tão familiar nesta forma teatral, que muitas vezes, esquecemos que existem outras formas. Vivemos todos em um palco, em que somos influenciados pela família,

¹⁸ Teatro produzido durante o reinado de Elisabeth I da Inglaterra, entre 1558 e 1603.

religião, tradições e círculos sociais. Contudo, em diversos momentos, as pessoas acabam vivendo/atuando a vida/peça escrita pelos outros e esquecendo que devem ser os protagonistas e escrever a sua própria história. Para o sociólogo canadense Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* (1975), a interação de um indivíduo com outros determina em qual papel ele irá atuar, o qual transcende as fases da vida cotidiana, mostrando convenções sociais, etiquetas, conversações e as expectativas que são geradas com elas.

Na composição das cenas que constituem o complexo teatro da vida, Goffman afirma que estamos sempre nos policiando com a gestão da imagem, em como o indivíduo deseja ser visto pelos outros em distintas ocasiões: seja em um primeiro encontro, no trabalho, em uma reunião com amigos. Independente da cena, estamos sempre construindo uma persona que melhor se adeque ao momento.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que aparentam ser. (GOFFMAN, 1975, p. 25)

Nesse contexto, o teórico explica que toda atuação é para atingir nossos objetivos e construir uma autopercepção coerente para a sociedade, e desse modo, nos conformar com suas formas. Além disso, é comum evitarmos momentos embaraçosos em algumas cenas, pois, no palco, apresentamos o personagem mais conveniente.

A influência da metateatralidade vai além das relações interpessoais e atinge diretamente a construção do “eu”. No contexto das redes sociais, por exemplo, onde cada indivíduo pode criar uma persona cuidadosamente elaborada, surgem desafios significativos para manter uma identidade única. A pressão para se encaixar em determinados padrões impostos pelas redes sociais pode levar ao surgimento de uma persona fragmentada, onde cada postagem ou atualização se torna uma atuação calculada para agradar a audiência virtual. Nessa perspectiva, percebe-se que nos espaços sociais que

atuamos, é fabricada uma representação para fora – relações interpessoais. No qual ensaiamos nossas performances para evitar passos em falsos, que possibilitem o descobrimento das nossas imperfeições.

No romance analisado nesta dissertação, a personagem Lóri constrói uma “pesada máscara” para enfrentar uma reunião social, onde entrará sozinha em uma sala cheia e gente. Ela cria uma “persona” de como ela gostaria de ser vista pelos outros, interpretando um papel que melhor se encaixe naquela cena – uma mulher “desinibida, vaidosa e orgulhosa de si mesma”. No entanto, ela sente o peso da máscara construída com maquiagem, pois no fundo, ela sabia que era mais bonita sem a pintura, mas, ao mesmo tempo, tinha medo de se expor ao olhar do outro sem a máscara. Como é refletido no trecho a seguir:

Quanto tempo suportou de cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela não podia se arriscar nem se dar a esse luxo (Lispector, 2020, p. 80).

Assim como os atores em uma peça teatral, os personagens de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (2020) desempenham seus papéis na grande encenação da vida, cada um contribuindo para a complexa tapeçaria da experiência humana. No entanto, ao mesmo tempo em que reconhecem a natureza performática da vida, as personagens de Lispector também buscam transcender esses papéis, procurando uma forma de autenticidade e plenitude que vai além das convenções sociais e das máscaras que eles são compelidos a usar. A obra é uma meditação sobre a busca pela verdadeira essência do ser humano em um mundo onde cada um é tanto ator quanto espectador no palco da existência.

A metáfora do mundo como um palco nos convida a refletir sobre a natureza ilusória da existência humana. Assim como nos espetáculos teatrais, a vida é uma sucessão de encenações efêmeras, em que até mesmo nossas identidades se revelam fluidas e mutáveis. Podemos ser atores dramáticos em momentos de conflito, comediantes em momentos de alegria e até mesmo diretores quando tomamos as rédeas de nossas vidas.

1.3 Maquiagem: a beleza como artifício

Porque no Impossível é que está a realidade.

Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem....*

A prática ancestral da maquiagem é uma manifestação intrínseca à história, refletindo não apenas preocupações estéticas, mas também uma ampla gama de propósitos culturais, sociais e individuais. No período paleolítico, os primeiros sinais de vaidade e expressão estética já eram evidentes, com líderes tribais adornando-se com garras e dentes de animais. Além disso, feiticeiros e curandeiros utilizavam pinturas corporais não apenas como ornamentação, mas também como uma forma de canalizar poderes místicos e curativos.

Ao longo dos séculos e em todas as civilizações, a maquiagem tem desempenhado papéis diversos. Ela foi empregada em rituais religiosos, tanto para honrar divindades quanto para afastar espíritos malignos. Em tempos de guerra, a maquiagem era usada para camuflar soldados e instilar temor nos inimigos. Na esfera artística, ela era uma ferramenta essencial para caracterizar personagens e contar histórias. Como afirma Fernando Torquatto:

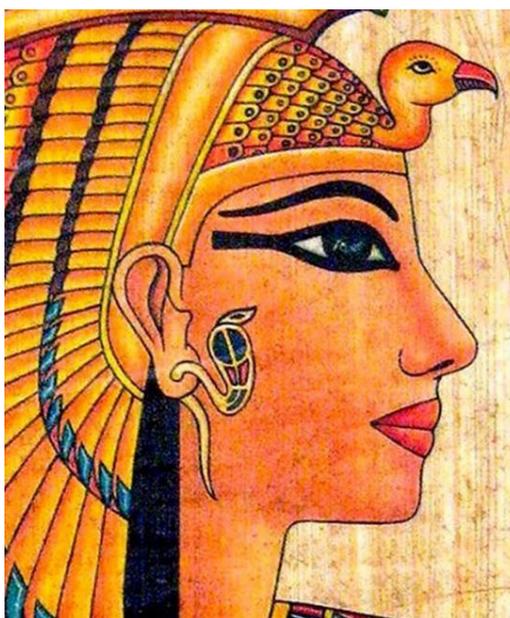
É fato que a maquiagem em todas as civilizações teve e tem muita relevância. Seja pela credence de seus poderes místicos e curativos, para confrontar ou camuflar o inimigo em guerras, pela arte magnífica de adornar o corpo e a face, para seduzir ou distinguir as pessoas, na caracterização de personagens e finalmente, no disfarce de imperfeições e no realce da beleza e da sedução (Torquatto, 2011, p. 23).

Na era pré-histórica, evidências arqueológicas revelam que guerreiros empregavam pigmentos minerais brancos, combinados com óleos vegetais, animais e resinas, em suas pinturas corporais, visando aprimorar sua eficácia em combate. Os seres humanos paleolíticos, especificamente os guerreiros e caçadores, usavam um pó avermelhado presente nas cavernas para se “pintar” na intenção de se camuflarem e intimidarem seus adversários ou para adorar os deuses. Em outras situações, como rituais antigos, misturavam sangue de animais sacrificados com cinzas para invocar os poderes desses animais.

Na Antiguidade, civilizações como a Mesopotâmia, Egito, Creta, Grécia e Império Romano já empregavam maquiagem em diversas formas. Elementos naturais como açafrão, fuligem e *Kohl*¹⁹ eram utilizados na produção de cosméticos.

No Egito, em particular, a prática de maquiagem tornou-se parte do cotidiano, não só por motivos estéticos, mas também como proteção contra os efeitos adversos do sol e doenças. Os egípcios aplicavam Kohl nos olhos como forma de proteção contra o brilho solar, considerando os olhos como os "espelhos da alma" e em sinal de respeito ao deus do sol. A técnica envolvia a aplicação do Kohl, misturado com óleos, na parte superior e inferior das pálpebras, contornando os olhos. Para as pálpebras, utilizavam-se pigmentos como índigo, terracota e pigmentos vegetais, enquanto nos lábios aplicavam pigmentos vermelho-ocre com a ponta de uma pena.

Figura 4 – Representação da maquiagem egípcia na pintura



Fonte: Steal The Look, 2022.

Cleópatra, figura emblemática do Egito, é citada como um ícone de beleza e vaidade, com registros históricos indicando seu conhecimento sobre os benefícios das substâncias utilizadas em seus rituais de beleza, como o banho em leite para hidratação da pele e cabelos.

¹⁹ Mistura de negro de fumo e minério de chumbo e estanho.

Na Grécia antiga, a maquiagem ganhou destaque, especialmente nos contextos teatrais. Os atores recorriam a máscaras e maquiagem para representar uma gama diversificada de personagens e emoções, facilitando a identificação e compreensão pelo público. Além disso, a maquiagem era empregada para realçar traços faciais e aumentar a visibilidade dos atores nos palcos.

No Japão, o teatro Kabuki é notável por suas elaboradas técnicas de maquiagem, que se tornam uma expressão visual vívida. Os atores utilizam maquiagem detalhada e cores vibrantes para simbolizar características específicas de personagens, transmitindo simbolismo e narrativa por meio desses elementos. Esta prática não apenas melhora a expressão facial dos atores, mas também contribui para a imersão do público na história representada.

É interessante observar como a maquiagem enfrentou momentos de repressão ao longo da história. Na Grécia antiga, por exemplo, durante o segundo século da Era Cristã, houve uma proibição do uso de maquiagem, em parte devido à valorização da beleza natural e à desconfiança em relação às artimanhas estéticas proporcionadas pela maquiagem. No entanto, mesmo diante das restrições, algumas mulheres encontravam maneiras discretas de continuar a utilizar maquiagem, evidenciando sua persistência como forma de expressão pessoal e social.

De certo modo, em *Uma aprendizagem...*, Clarice nos convida a refletir sobre a complexidade do rosto e de suas reconfigurações sociais, seja por meio da máscara, no teatro, seja por meio da maquiagem, como veremos mais especificamente no capítulo seguinte desta dissertação.

Durante esse período, o *Kohl* era amplamente popular entre as mulheres, especialmente para realçar os olhos. Porém, em vez de delineados marcantes, elas preferiam esfumar o *Kohl*, tornando o efeito mais suave e menos notável. Além disso, óleos essenciais, pasta branca e pós vegetais aromatizados eram empregados para fixar a maquiagem na pele, evidenciando uma abordagem mais sutil em consonância com os valores culturais da época, que enfatizavam a valorização da beleza natural e a modéstia.

No entanto, na Idade Média, o uso de cosméticos e maquiagem praticamente desapareceu devido à influência da Igreja Católica. Esta instituição

religiosa reprimiu o culto à higiene e à beleza, associando a maquiagem à modificação da aparência original das mulheres, o que era considerado contrário aos princípios religiosos. A visão da Igreja Católica estava fundamentada em ideais de modéstia, pureza e renúncia aos prazeres mundanos, considerando a maquiagem como supérflua e até mesmo pecaminosa por induzir à vaidade e à luxúria, desviando a atenção dos valores espirituais e da devoção a Deus.

Durante a Idade Média na Europa, as práticas de embelezamento pessoal foram amplamente desencorajadas, e a maquiagem praticamente desapareceu da esfera pública. As mulheres eram incentivadas a adotar uma imagem de beleza natural, sem recorrer ao uso de cosméticos ou maquiagem, refletindo a influência e a repressão da Igreja Católica sobre as normas estéticas da época.

Por outro lado, em algumas regiões do Oriente, seguidores de outras religiões continuavam a fazer uso da maquiagem, muitas vezes associando cores específicas a cada casta social. Entretanto, foi com o influxo de produtos cosméticos do Oriente trazidos pelos cruzados durante as Cruzadas²⁰ que gradualmente o culto à beleza começou a ressurgir no Ocidente. Esse contato com os cosméticos orientais contribuiu para uma revitalização do interesse pela estética e beleza na Europa.

Foi somente durante o Renascimento que ocorreu um ressurgimento significativo do interesse pela maquiagem na Europa, especialmente entre as mulheres da alta sociedade. Nesse período, a maquiagem era valorizada como uma ferramenta para criar uma aparência de pele pálida e realçar as feições faciais, refletindo os ideais estéticos predominantes da época.

Durante a Idade Moderna na Europa, o padrão de beleza predominante era caracterizado pela aparência pálida da pele, que era considerada um símbolo de status e refinamento. Para alcançar esse ideal de beleza, o pó de arroz tornou-se um cosmético amplamente utilizado, servindo como agente clareador da pele e exemplificando a contínua evolução das práticas de maquiagem ao longo do tempo. Tal fator fica evidenciado no retrato de Madame de Pompadour, pintado por François Boucher em 1756:

²⁰ Expedições militares organizadas pela igreja católica da Europa Ocidental, com o intuito inicial de reconquistar para o mundo cristão lugares sagrados, como o Santo Sepulcro, em Jerusalém.

Figura 5 – Madame de Pompadour

Fonte: National Geographic Portugal, 2021.

No entanto, apesar da crescente popularidade do uso de cosméticos, a maquiagem enfrentou uma nova onda de restrição no século XVIII. Em 1770, o Parlamento inglês promulgou uma legislação que proibia explicitamente o uso de cosméticos com a intenção de seduzir outras pessoas. Essa lei estabelecia que qualquer mulher que utilizasse perfumes, tinturas, cosméticos ou produtos de limpeza como meio de impor ou seduzir, estaria sujeita às penalidades previstas pela legislação contra a bruxaria.

A motivação por trás dessa proibição refletia as preocupações da sociedade com a moralidade e a honestidade. Os legisladores da época sustentavam a crença de que o uso de cosméticos poderia ser empregado como uma forma de enganar ou manipular outras pessoas, especialmente no contexto do matrimônio. Dessa forma, essa legislação foi promulgada com o objetivo de combater o que se acreditava ser traição e comportamento sedutor por parte das mulheres que faziam uso da maquiagem.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, as fábricas de cosméticos sofreram um declínio em sua produção, uma vez que a atenção e os recursos estavam direcionados prioritariamente para a fabricação de armamentos. Diante da falta de disponibilidade de cosméticos comerciais, muitas mulheres passaram a fabricar seus próprios produtos de beleza em casa, utilizando ingredientes disponíveis e acessíveis. Essa prática de fabricação caseira de cosméticos refletiu não apenas a necessidade prática de cuidar da aparência pessoal em meio à escassez de produtos comerciais, mas também evidenciou a resiliência e a criatividade das mulheres diante das adversidades impostas pela guerra.

Contudo, com o fim do conflito e a retomada da produção industrial em larga escala, a indústria de cosméticos experimentou um ressurgimento vigoroso. O período pós-guerra foi marcado por um renascimento da indústria de cosméticos, caracterizado pela inovação e pela introdução de novos produtos e tendências estéticas. Uma das características proeminentes desse ressurgimento foi a popularização de um estilo de maquiagem "não natural", que contrastava com a ênfase na beleza natural e no minimalismo que predominava antes da guerra. Esse novo estilo de maquiagem enfatizava peles pálidas, lábios realçados e olhares delineados, refletindo uma estética mais elaborada e glamorosa que emergiu no pós-guerra, influenciada pelo glamour de Hollywood e pelo renascimento da moda e da cultura popular. Assim, o período pós-guerra testemunhou não apenas um retorno à produção em massa de cosméticos, mas também uma transformação nas tendências estéticas e nas práticas de maquiagem que moldariam a indústria de beleza nas décadas seguintes.

Figura 6 – Maquiagem anos 50



Fonte: Invicta Maquiagem, 2012.

Nos anos 1960, os cosméticos emergiram como um foco de interesse para muitos jovens, impulsionando um aumento significativo na produção e no consumo desses produtos. Este período foi marcado por mudanças socioculturais e revoluções comportamentais, onde os jovens buscavam expressar sua individualidade e criatividade através da maquiagem. Como resultado, as indústrias de cosméticos foram motivadas a aprimorar suas

embalagens e estojos, tornando os produtos mais atrativos e acessíveis ao público jovem.

Na década de 1970, a maquiagem colorida assumiu um papel proeminente, influenciada pelas coleções de alta costura francesa, italiana e inglesa. Quando os estilistas lançavam suas coleções de roupas, eram frequentemente acompanhadas por tons específicos de sombras para os olhos e cores de batom, complementando e realçando os visuais apresentados nas passarelas. Este enfoque coordenado entre moda e maquiagem tornou as criações dos estilistas ainda mais atraentes e desejáveis para o público consumidor.

Esse período também foi marcado pela era disco, que teve um impacto significativo na estética da maquiagem, que passaram a ser caracterizadas por tons vibrantes, brilho e cores exuberantes, refletindo a atmosfera festiva e extravagante das discotecas.

Figura 7 – Maquiagem anos 70



Fonte: Blog Oceane, 2024.

No final dos anos 1980, houve uma introdução de novas fórmulas de cosméticos no mercado, caracterizadas por serem mais avançadas e pigmentadas. Essas novas formulações proporcionaram uma maior variedade de cores e texturas aos consumidores, permitindo uma maior liberdade na expressão pessoal através da maquiagem. As maquiagens apresentavam foco nos olhos, com a presença do delineado, além do uso do blush exagerado e marcante na pele. Esse foco nos olhos explica-se por uma longa tradição em

que os olhos são tidos como as janelas da alma. Na literatura, é recorrente a presença de metáforas ligadas aos olhos, sendo talvez a mais famosa a de Machado de Assis para referir-se a Capitu, com seus famosos “olhos de ressaca”, associando o mar revolto e o olhar intenso dessa controversa personagem feminina.

Figura 8 – Maquiagem anos 80



Fonte: Blog Oceane, 2024.

Já na década de 1990, surgiram fórmulas de cosméticos com foco nos cuidados com a pele, que combinavam tratamento e coloração. Estes produtos ofereciam benefícios como proteção solar, umidade, hidratação e controle do envelhecimento cutâneo, atendendo às crescentes demandas dos consumidores por produtos multifuncionais e eficazes. Essas inovações representaram uma evolução significativa na indústria de cosméticos, reforçando a importância da integridade e saúde da pele como parte fundamental da prática de maquiagem.

Nos anos 2000, a maquiagem foi marcada por uma tendência notável e distintiva, caracterizada pelo uso abundante de brilhos e glitters. Essa estética brilhante e chamativa tornou-se emblemática da década, refletindo uma sensibilidade estilística marcante e extravagante. Uma característica proeminente desse período foi a popularidade dos batons metálicos, os quais proporcionavam um contraste vibrante com uma pele bronzeada, criando um visual impactante e característico dos anos 2000.

A tendência dos brilhos e glitters não se limitava apenas aos lábios; ela também se estendia para outras áreas do rosto, como os olhos, onde sombras cintilantes e iluminadores eram frequentemente utilizados para adicionar um toque de glamour e luminosidade. Esse estilo de maquiagem era ousado e

extravagante, refletindo a cultura da época, que valorizava uma atitude despojada e uma busca pela expressão individual através da moda e da beleza.

Além disso, a popularidade do uso de brilhos e glitters na maquiagem desse período pode ser atribuída à influência da cultura pop e da mídia. Celebidades e ícones de estilo frequentemente adotavam esse visual deslumbrante e chamativo, sendo amplamente promovidos pela mídia de massa. Como resultado, essa tendência se disseminou amplamente e foi celebrada por muitos, deixando uma marca duradoura na história da maquiagem moderna.

No cenário contemporâneo, a maquiagem do século XXI desempenha um papel multifacetado, não apenas como um meio de embelezamento estético, mas também como uma forma de cuidado e expressão pessoal. A prática da maquiagem transcende os limites do simples aprimoramento da aparência física, tornando-se um meio de comunicação visual que reflete as complexidades da cultura, identidade pessoal, emoções e valores individuais.

A maquiagem contemporânea é projetada não apenas para realçar a beleza exterior, mas também para preservar a integridade e a saúde da pele, incorporando ingredientes e formulações que proporcionam benefícios adicionais, como hidratação, proteção solar e tratamento antienvhecimento. Essa abordagem reflete uma crescente consciência sobre a importância do cuidado com a pele como parte integrante da prática de maquiagem.

No entanto, apesar dos avanços alcançados em termos de diversidade de tons de pele e estilos de maquiagem, a indústria de cosméticos ainda enfrenta desafios significativos em relação à inclusão e representatividade. Embora algumas marcas tenham tomado medidas para incluir uma variedade de etnias, origens e características físicas em suas campanhas e lançamentos, persistem lacunas substanciais em termos de representação autêntica e genuína da diversidade humana.

Para promover uma maior inclusão, a indústria de cosméticos deve intensificar seus esforços em pesquisa e desenvolvimento para criar produtos que atendam às necessidades específicas de diferentes tipos de pele e tons. Além disso, é imperativo que haja uma representação autêntica e genuína das diferentes etnias em todas as fases do processo de desenvolvimento de produtos, desde a concepção até a comercialização, garantindo que as vozes e

experiências de todas as comunidades sejam devidamente reconhecidas e valorizadas.

Ao longo das décadas, as mudanças nas estéticas da maquiagem refletem as inquietações sociais e a adoção de novos padrões de estética relacionados aos valores de cada época. Desde os adornos utilizados nas sociedades antigas até as tendências extravagantes dos anos 2000, a maquiagem tem sido uma forma de expressão cultural e individual, moldada pelas normas e ideais predominantes em cada período histórico. Essas mudanças não apenas refletem as transformações sociais e culturais, mas também influenciam e são influenciadas pela dinâmica da sociedade em constante evolução.

A associação entre máscara, maquiagem e teatro é intrínseca e remonta aos primórdios da história. Desde os rituais antigos até as apresentações teatrais da Grécia Antiga, a maquiagem foi usada para criar personagens, transmitir emoções e ampliar a expressividade dos atores. A máscara, em suas diversas formas, é tanto um instrumento de transformação quanto uma representação simbólica da persona que o ator assume durante a performance. Assim, a maquiagem e a máscara não apenas complementam a representação teatral, mas também desempenham um papel fundamental na construção e na apresentação da personagem.

No próximo capítulo, explorarei o romance de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (2020), objeto de estudo desse trabalho, no qual farei uma análise da obra relacionando-a as temáticas discutidas neste primeiro capítulo junto à personagem Lóri e o seu processo de aprendizagem e busca pelo “eu completo”.

2. FACES MÚLTIPLAS DA SEREIA

“...este livro que me entendeu mais do que eu me entendi.”

Clarice Lispector

Nesta seção do presente estudo, será conduzida uma análise da obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (2020), enfocando sua interação com o simbolismo da maquiagem e a maneira pela qual a protagonista do romance a emprega em sua caracterização. Além disso, será abordada a relação entre narrativa e mitologia, considerando a explícita interlocução estabelecida por Clarice Lispector entre a personagem central e a figura da sereia. Este capítulo visa aprofundar a compreensão das complexas camadas de significado presentes no romance.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres foi publicada inicialmente em 1969, pela editora Sabiá. A obra é centrada na jornada de aprendizagem de Lóri, enquanto ela se envolve em um jogo amoroso com Ulisses. Para Ma Lin (2015), o título do romance gera nos leitores, inicialmente, a impressão de que os termos “aprendizagem” e “prazer” não possuem relação, permitindo que o leitor compreenda o romance como aprendizagem ou como livro dos prazeres. No entanto, no decorrer da narrativa, percebe-se que há um processo de aprendizagem em que Lóri adquire o conhecimento sobre si, sobre o outro e o mundo.

O título do romance – *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – dá aos leitores a impressão de que a “aprendizagem” e o “prazer” são dois assuntos sem relação, tratando-se de duas palavras que permitem compreender o romance como aprendizagem ou como livro dos prazeres pela própria leitura. No entanto, ao ler o livro, descobre-se que se trata de um processo de aprendizagem em que a protagonista, Lóri, obtém, pouco a pouco, o conhecimento de si, do outro e do mundo. É uma viagem interiorizada em busca de maior liberdade, de identidade e de autoexpressão, que começa desde o momento em que Lóri, pela primeira vez em sua vida, se coloca diante da grande questão que atormenta o ser humano desde sempre – “Quem sou eu?”. (Ma Lin, 2015, p.27)

A narrativa de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (2020) possui uma estrutura não linear que reflete a fragmentação da mente humana, entrelaçando os momentos presentes com memórias do passado de maneira

fluida e orgânica. Essa fragmentação além de indicar a complexidade da nossa percepção do mundo também remete à ausência de linearidade nas vivências das personagens, complexas e multifacetadas. A estratégia inusitada na abertura do romance, marcada pelo uso da vírgula seguida de um verbo no gerúndio, indica uma estrutura incompleta, de uma história que já está em andamento e que a autora nos oferece apenas um vislumbre parcial da vida da protagonista Lóri, no qual o leitor vai entendendo os detalhes da sua trajetória à medida que a narrativa se desenvolve.

, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo, enquanto notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado, recebera um telefonema convidando-a para um coquetel de caridade em benefício de alguma coisa que ela não entendeu totalmente mas que se referia ao seu curso primário, graças a Deus que estava em férias, fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir, lembrou-se de que sendo sábado ele teria mais tempo porque não dava nesse dia as aulas de férias na Universidade, pensou no que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas, ele dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse “Lóri” mas que pudesse responder “meu nome é eu”, pois teu nome, dissera ele, é um eu, perguntou-se se o vestido branco e preto serviria, (Lispector, 2020, p.11)

Como pode ser observado no trecho acima, a narrativa não segue uma ordem cronológica linear, mas se manifesta a partir de associações subjetivas e não lineares. Lispector, ao entrelaçar o passado e o presente, nos convida a uma reflexão acerca da complexa e fluida identidade e experiência humana.

Benedito Nunes (1989, p. 81) afirma que a progressão narrativa do romance é marcada pela busca prolongada e a jornada de aprendizado da personagem,

que é ampliada pela polarização dos diálogos e reflete a complexidade e a confusão inerentes às relações humanas.

O que há de realmente novo em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, contrastando com os romances anteriores é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo. Embora presa do mesmo dilaceramento que afeta Joana e Virgínia, Lori, a personagem de *Uma aprendizagem*, que conhece a extrema solidão desagregadora de G.H., encontra Ulisses, um professor de filosofia, o interlocutor que a devolve a si mesma e à realidade. Ao contrário de um conflito intersubjetivo da protagonista com o personagem principal mediador, vamos assistir a uma diferente espécie de relacionamento, como já nos mostra o pacto firmado entre eles: Ulisses só possuirá Lori, que já teve cinco amantes eventuais, quando esta puder a ele entregar-se de corpo e alma, numa união amorosa completa e sem reserva. (Nunes, 1989, p.78,79)

Com isso, percebemos que o novo enfoque na narrativa polarizada pelo diálogo e na dinâmica do relacionamento amoroso entre Lóri e Ulisses demonstra uma mudança na abordagem de Clarice Lispector em relação aos romances anteriores. A autora, em *Uma aprendizagem*, explora as complexidades das interações interpessoais e os caminhos para reconexão emocional através do diálogo e do compromisso mútuo, não focando apenas nos conflitos internos das personagens.

Ao entrarmos na história de Lóri, percebemos a complexidade dessa personagem. A protagonista morava com seus pais e seus 4 irmãos na cidade de Campos. Possuía uma vida sofisticada, com longas viagens durante sua infância e juventude. Mas, após a morte de sua mãe, o pai perdeu grande parte da fortuna e Lóri resolveu ir morar no Rio de Janeiro, onde vive sozinha em um apartamento minúsculo, como ela mesma descreve, e trabalha como professora primária. Ela já tivera outras experiências amorosas, mas todas sem significado. Ao conhecer Ulisses, ele a desafia a reavaliar suas próprias concepções sobre o amor e prazer, guiando-a em um processo de autoconhecimento.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que este romance ocupa um lugar de singularidade na obra clariceana, mudando a sua perspectiva, na medida em que a relação amorosa não é marcada pelo desencontro, como em todos os seus romances anteriores e em muitos dos seus contos. Ao invés disso, há uma busca por compreensão mútua, aceitação e crescimento pessoal dentro da relação.

Assim, parece também que a referência à maquiagem, aponta a incorporação de elementos do cotidiano, da classe média e alta, e da cultura contemporânea na construção da personagem feminina. A maquiagem, tida como um recurso comum na configuração do corpo feminino pode indicar uma reflexão sobre as normas de beleza e as máscaras sociais que as mulheres são frequentemente incentivadas a adotar.

De acordo com Arnaldo Franco Junior (2006), *Uma aprendizagem* surge do esforço para compreender e construir uma representação da experiência do corpo e dos sentidos, que está repleta de opostos e contradições. Observemos:

Uma aprendizagem resulta de um esforço por construir uma representação que flagre, no eixo da simultaneidade da experiência erótico-amorosa de uma mulher moderna, a presença de opostos e de contraditórios que tanto afirmam como dissolvem, particularmente na experiência do corpo e dos sentidos, um eixo de oposições binárias, que cinde a experiência feminina contemporânea entre os limites da herança patriarcal e os limites do que se propõe como sua superação. (Franco Junior, 2007, p.3)

De acordo com o autor, Lispector não busca criar um romance em que os elementos *kitsh*²¹ e os elementos sublimes da ética amorosa se confrontem de maneira linear ou direta. Em vez disso, ela os incorpora simultaneamente, mostrando que, no jogo erótico-amoroso entre Lóri e Ulisses, esses elementos antinômicos se manifestam de maneira inseparável, anulando suas próprias distinções.

A ambição do projeto de *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* é outra: afirmar a distinção entre tais polos e, simultaneamente, negá-la, como que a demonstrar que eles, antinômicos a uma visada racional, manifestam-se ao mesmo tempo no jogo erótico-amoroso de Lóri e de Ulisses, anulando, na própria vivência do tempo da paixão, o que os distingue. Tal projeto não teme a contradição, incorpora-a. Nesse sentido, distancia-se do que há de ordinário na vida e na linguagem já que estas, inscritas sob o primado da razão e do chamado bom senso, pautam-se pela exigência da eliminação ou da minimização da contradição no texto e no comportamento do indivíduo. (Franco Junior, 2007, p.3)

²¹ Termo de origem alemã que descreve uma estética ou estilo artístico caracterizado pelo seu apelo popular e sentimentalismo em excesso, muitas vezes recorrendo a clichês ou estereótipos para provocar uma resposta rápida e fácil.

Franco Junior (2007) afirma ainda que *Uma aprendizagem* incorpora a estrutura do romance rosa para desestabilizar a recepção da obra. Ao invés de seguir uma narrativa linear e previsível, Lispector incorpora elementos do romance moderno ao explorar temas como identidade, liberdade e existencialismo. Na obra, o relacionamento entre Lóri e Ulisses traz uma carga de simbolismos e ambiguidades, desafiando a simplicidade do romance rosa. Franco Junior enfatiza ainda:

Eis a estrutura fundamental do romance rosa presente no romance moderno de Clarice Lispector, em que convivem tensa e harmonicamente uma história de amor e uma história de linguagem ou, em outros termos, uma história de amor que é uma história de linguagem: a história da tensão e dos conflitos entre os blocos discursivos, que, opostos esteticamente e ideologicamente, cruzam-se na experiência erótico-amorosa protagonizada pelas personagens feminina e masculina de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. (Franco Junior, 2007, p. 6 e 7)

O romance contemporâneo desafia as convenções do romance clássico ao apresentar um sujeito fragmentado e descentrado, desconectado de si mesmo. O romance clássico focalizava na subjetividade de um herói individualizado, enquanto o contemporâneo tece uma abordagem mais complexa e multifacetada da identidade humana. Dessa forma, temos em *Uma aprendizagem*, uma narrativa em que os personagens, o narrador, o autor e o leitor se entrelaçam de forma contínua. Segundo Allan Barbosa (2014), nesse momento,

O silêncio surge como ponto de fuga do enquadramento narrativo, porque a linguagem chega ao seu além, chega ao indizível, ao inefável, ao inexprimível, ao impalpável, ao insondável e ao volátil para dar conta desse ser impregnado de indefinições e paradoxos. (Barbosa, 2014, p. 58)

Em sua obra *Clarice, uma vida que se conta* (2013), Nádya Battella Gotlib sustenta que o romance em questão pode ser interpretado de várias maneiras, abrangendo tanto a perspectiva da *ars amatoria*²² (arte de amar) quanto a da "arte da expressão", entendida como a habilidade de representar ou expressar o amor. Além disso, Gotlib aponta para uma terceira instância de leitura do romance, que seria o metarromance: a arte de narrar essa história, que é uma

²² Referência à *Ars amatoria*, de Ovídio.

história de amor, e de seu modo peculiar de ser contada pelos amantes. A autora destaca que os encontros retratados na obra podem ser interpretados de diversas maneiras, abordando aspectos pedagógicos, psicanalíticos, religiosos, filosóficos-metafísicos, linguísticos e estéticos.

Tais encontros podem ter diferentes interpretações: são lições de vida (de caráter pedagógico), sessões de análise (de caráter psicanalítico), cenas ou quadros recortados como retábulos de uma história de vida amatória (de caráter quase religioso), ou mesmo modos de representação do ser (de caráter filosófico-metafísico) e, ainda, construção de linguagem (de caráter linguístico) e de arte (de caráter estético). (Gotlib, 2013, p. 486)

Entre a vírgula que marca o início da narrativa e os dois pontos que a encerram, em *Uma aprendizagem*, há uma constante descoberta de um "eu" por meio da imagem de um "outro". De acordo com Gotlib, essas estratégias representam a duplicidade dos significados desses encontros com o "outro", nos quais faces distintas se confrontam. Um exemplo dessa dinâmica pode ser observado nos nomes dos personagens, Ulisses e Lóri, que carregam uma carga mítica da obra de Homero, *Odisséia*, na qual Ulisses empreende uma jornada enquanto Penélope, sua esposa, o aguarda; e Loreley, a sereia, cujo canto desperta sensações instintivas nos homens.

A dinâmica do romance entre Lóri e Ulisses é marcada pela transição da solidão para a comunhão e entrega ao outro. O silêncio que permeia a narrativa exerce um papel importante na evocação das figuras míticas que representam simbolicamente. É por meio do silêncio que as personagens mergulham nas camadas mais profundas de suas próprias experiências. O romance explora as nuances do dito e do não-dito, entre o discurso e o silêncio, mostrando-se como um processo dinâmico e transitório, como já mencionado anteriormente.

O nome Loreley é explicado por Ulisses ao longo da obra de Lispector, quando ele se refere à sereia da antiga lenda alemã. Segundo o mito, ela habitava as águas do Reno e encantava os barqueiros que por ali passavam com sua beleza resplandecente e seu canto sedutor.

– Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema do Heine. A lenda diz que Loreley seduzia pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro mais de detalhes. (Lispector, 2020, p. 92)

No entanto, Gotlib destaca que, em *Uma aprendizagem* (2020), é Ulisses quem aguarda por Lóri, que se embarca em um processo de aprendizagem, conduzido por seu objeto de amor, enquanto ele espera até que ela esteja preparada para amar. Isso revela a complexidade nas relações interpessoais e nos processos de amadurecimento dos personagens. Contudo, em determinados momentos, Lóri assume o papel de Penélope e espera pela presença de Ulisses. Essa alternância de papéis sugere uma ambiguidade nas relações afetivas e na construção da identidade dos personagens.

Além disso, os personagens podem ser associados aos símbolos da astúcia e da sedução por meio da palavra e do canto. Essa conexão remete à figura de Ulisses na tradição clássica, conhecido por sua sagacidade e habilidade retórica, bem como à habilidade de Lóri de seduzir e influenciar através de sua expressão verbal. Esses elementos simbólicos enriquecem a compreensão da dinâmica entre Ulisses e Lóri, adicionando camadas de significado à sua relação.

Por aproximações e afastamentos que se sucedem, a trama desenha uma rede de combinações em que “um” se completa pelo “outro”, que também, simultaneamente, o “contraria”. Cada pessoa do par amoroso é, ao mesmo tempo, o “outro”, como espelho que reflete a mesma imagem, mas reversa, de si mesmo (Gotlib, 2013, p. 484).

A trama elabora uma teia de interações em que um indivíduo se complementa através do outro, mas também é contradito por ele ao mesmo tempo, por meio de aproximações e afastamentos nesse processo de aprendizagem em direção a uma identidade plena, que possibilita a entrega ao outro. No decorrer dessa jornada de aprendizado, a personagem confronta suas inseguranças, angústias e medos, levantando questionamentos fundamentais, como "quem sou eu? Quem é Ulisses? Quem são as pessoas?" (Lispector, 2020, p. 16). Essas reflexões são essenciais para o desenvolvimento do eu e para a compreensão das relações interpessoais na narrativa.

É perceptível que conforme a narrativa se desenrola, o processo de aprendizagem se desenvolve. Tanto Lóri quanto Ulisses passam por uma desconstrução para alcançar um entendimento recíproco, pois antes de qualquer aprendizado amoroso, é necessário que compreendam a si mesmos. O

mergulho não é no mar, mas sim em suas próprias interioridades, revelando camadas profundas de suas identidades e sentimentos.

Abordando as concepções relativas à interseção entre maquiagem e literatura, destaca-se desde os primeiros momentos da obra uma marcante relação de Lóri com a prática da maquiagem. Essa conexão se estabelece a partir do desejo subjacente de alteração e metamorfose não apenas da aparência física, mas também da própria identidade. A maquiagem, neste contexto, emerge como um dispositivo simbólico que transcende a mera superfície estética, assumindo um papel significativo na construção do eu e na expressão das complexidades interiores dos personagens.

É significativo que o romance clariceano em tela tenha sido publicado no final da década de 1960, em 1969, mais especificamente, atingido o público leitor na década seguinte, principalmente. Tanto a década de 1960, quanto a de 1970 do século passado, como mostrado no capítulo anterior, foi de grandes transformações no que concerne aos costumes e também de grande difusão da maquiagem feminina, como forma de expressão, de construção de novas faces, de novas identidades, por assim dizer, uma vez que o rosto está intimamente vinculado a uma imagem e autoimagem do eu.

A ligação entre o ato de maquiar e o processo de escrita pode ser considerada uma forma de transformar e de dar a vida a algo que antes estava apenas na imaginação ou na mente. Na obra de Lispector, tal relação entre maquiar e escrever é vista através de uma lente que valoriza a introspecção, expressão pessoal e a busca pela identidade. Além disso, tanto a maquiagem quanto a escrita envolvem um processo de criação e manipulação, de modo que, cada indivíduo pode moldar algo de acordo com a sua inventividade.

Sendo assim, esta análise procura aprofundar a compreensão do papel da maquiagem como um elemento catalisador de transformações psicológicas e narrativas na literatura, destacando sua relevância no contexto específico da obra em questão. É importante ressaltar também que *Uma aprendizagem* se destaca pela forma como as temáticas são trabalhadas. Vejamos no trecho de *O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector* (1989), de Benedito Nunes (1989):

Livro de experiência, a obra se compõe da aprendizagem que nela vai tomando forma. E de maneira curiosa, essa aprendizagem da vida é também uma recapitulação, uma confirmação e uma correção de motivos, situações e temas dos romances anteriores da autora, por meio de referências diretas e alusões. Desse modo, uma aprendizagem pode ser considerado *um romance dos romances*. (Nunes, 1989, p. 81)

Nunes diz que a obra clariceana pode ser nomeada como “romance dos romances” (Nunes, 1989, p. 81), pois temas como a busca, a ânsia, a vontade de aprender e entender são colocados no texto de uma forma diferente, envolvidos por aspectos *kitstchizados* principalmente em relação ao namoro entre Lóri e Ulisses.

Enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e esse estofado que com seu corpo ela dava corpo – como podia um simples pano ganhar tanto movimento? Seus cabelos de manhã lavados e secos ao sol do pequeno terraço estavam da seda castanha mais antiga – bonita? Não, mulher: Lóri pintou cuidadosamente os lábios e os olhos, o que ela fazia, segundo uma colega, muito malfeito, passou perfume na testa e no nascimento dos seios... (Lispector, 2020, p.15).

Neste excerto, a personagem Lóri se prepara meticulosamente para encontrar Ulisses, realizando um "ritual" que considera indispensável neste momento. Ao pintar-se, ela cria uma imagem de si mesma, uma visão do que deseja ser percebida pelos outros, especialmente pelo amado. Como expresso no trecho da mesma página: "[...] e havia também algo que em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar" (Lispector, 2020, p.15), Lóri anseia por ser compreendida por Ulisses. Apesar de todos os recursos empregados para atraí-lo, sua intenção é ser interpretada por ele. Inicialmente, sua voz permanece silenciada, assumindo a posição de aprendiz conduzida por seu mestre, um professor universitário. No entanto, ao longo da narrativa, a personagem amadurece e adquire novas habilidades. Ela amplia sua identidade de forma a confrontar inúmeros questionamentos, especialmente sobre sua própria vida e seus desejos.

Sob o brilho dos iluminadores, a maquiagem revela um véu de conformidade social. Diante da pressão social, a maquiagem transcende sua função estética. Em um mundo onde padrões de beleza inatingíveis ditam as regras, seu uso muitas vezes se torna uma obrigação, uma máscara que todos

são obrigados a vestir para se adequar ao ambiente social estabelecido. No entanto, entre as camadas de produtos, a maquiagem abriga segredos mais profundos. Para alguns, é fonte de empoderamento, um escudo que fortalece a autoestima e confiança enquanto enfrentam o mundo. Aqui, cada pincelada é um ato de autocuidado e amor-próprio.

Lóri já havia vivenciado outros relacionamentos, cinco homens, como se especifica na narrativa, os quais refletiam as dificuldades que ela enfrentava ao lidar consigo mesma. Sua entrega física aparentemente fácil a Ulisses mascara a ausência de uma verdadeira entrega emocional. Com Ulisses, ela tenta seduzi-lo utilizando os mesmos recursos – a sua vaidade, vestimentas, maquiagem e perfumes. Ela não recorre ao seu suposto encanto mítico para atrair Ulisses, mas sim apenas à ação. Neste contexto, a palavra carece de poder. No entanto, logo em seguida, Ulisses afirma que é ele quem a seduz, e não o contrário. Vejamos:

– [...] Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você. E não sou um pescador, sou um homem que um dia você vai perceber que ele sabe menos do que parece, apesar de ter vivido muito e estudado muito. (Lispector, 2020, 92-93)

Ulisses compreendia que aquele que ouve o canto das sereias sem sabedoria pode correr o risco de não sobreviver. Ele não se permite ser seduzido de imediato, pois deseja ouvir o canto da sereia Lorelay para além das palavras, transcendendo o silêncio e alcançando o conhecimento profundo.

A espera para vivenciar esse amor permitirá a Lóri construir gradualmente uma vida que ela concebe para si, a partir de seus desejos. Ela não precisará confrontar o mundo exterior, mas sim a si mesma, enfrentando a dor, a insegurança, o prazer, a alegria e o risco. Nos trechos iniciais da obra, a maquiagem de Lóri reflete uma "pesada angústia" (Lispector, 2020, p.19) que ela experimentava. O processo de construção e transformação ocorre a cada descoberta do eu: "[...], mas há um grande obstáculo, o maior obstáculo para eu prosseguir: eu mesma. Tenho sido a minha maior dificuldade no caminho. É com imenso esforço que consigo superar a mim mesma" (Lispector, 2020, p. 49).

Mais adiante, chega o momento em que a personagem enfrenta o desafio de participar de uma reunião social, comparecendo a um coquetel e confrontando uma multidão sozinha. Esse momento representa um ponto crucial

em sua jornada de autodescoberta, exigindo que ela enfrente não apenas suas próprias inseguranças, mas também os olhares e expectativas dos outros. É um momento de transição em que Lóri é confrontada com a necessidade de assumir sua própria identidade e encontrar seu lugar no mundo, mesmo diante das pressões e das normas estabelecidas pela sociedade.

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era (Lispector, 2020, p. 79).

Nesta cena, pode-se perceber que Lóri “sente o peso da máscara construída pela maquiagem, que ela tira ao chegar em casa” (Gotlib, 2013, P. 487). Isso está intrinsecamente ligado ao processo de transformação da personagem, à maneira como ela se enxerga e como deseja ser percebida pelos outros com quem convive. Além disso, surge a ideia da máscara. José Ortega Y Gasset, em *A Ideia do teatro* (2007), destaca que “se trata de uma forma de expressar a mesma coisa, de modo distinto, dizer que o homem passa a vida querendo ser outro” (Ortega Y Gasset, 2007, p. 91). A única forma de alcançar isso é por meio da metáfora, que está relacionada à descoberta das próprias limitações e ao desejo de transformação, de ser outro(s). Assim, essa ideia reflete a situação de Lóri entre o que ela aspira ser e o que é capaz de ser. A jovem cria uma persona, uma imagem de como gostaria de ser vista: “desinibida, vaidosa e orgulhosa de si mesma”. No entanto, ela percebe que não corresponde a essa imagem; a máscara a perturba, pois no fundo ela sabe que é mais autêntica sem aquela pintura, mas ao mesmo tempo se sente vulnerável, o que lhe causa medo:

Quanto tempo suportou de cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela não podia se arriscar nem se dar a esse luxo (Lispector, 2020, p. 80).

De acordo com Stuart Hall (2006, p.12), o sujeito está se tornando fragmentado, possuindo não uma, mas várias identidades, o que o torna variável. Em *Uma aprendizagem*, a identidade da protagonista é amplamente explorada

e abordada em sua totalidade, gerando questionamentos e reflexões sobre a relação entre o eu e o outro. Lóri, ao longo da narrativa é apresentada como alguém que possui uma identidade fluida e em constante transformação, composta por múltiplos aspectos que vão desde suas experiências e aspirações pessoais, até as suas relações sociais.

Entrou em casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava bom, ela se olhou ao espelho enquanto lavava as mãos e viu a “persona” afivelada no seu rosto. Parecia um macaco enfeitado. Seus olhos, sob a grossa pintura, estavam miúdos e neutros, como se no homem ainda não se tivesse manifestado a Inteligência. Então lavou-o, e com alívio estava de novo de alma nua. Tomou então uma pílula para dormir e esquecer o fracasso de sua bravata. Antes que chegasse o sono, ficou alerta e se prometeu que nunca mais se arriscaria sem proteção. A pílula de fazer dormir começou a apaziguá-la. E a noite incomensurável dos sonhos começou, vasta, em levitação. (Lispector, 2020, p. 82)

Neste trecho, Lóri retorna para casa após o evento social descrito anteriormente. Ela se sente descontente e desconfortável consigo mesmo, buscando refúgio e segurança em seu lar. No entanto, ao se ver refletida no espelho, ela percebe a máscara social que utiliza para enfrentar o mundo exterior. Lóri compreende que a máscara lhe permite ocultar as mudanças sutis em seu rosto, mas também reconhece que chegou o momento de fazer uma escolha: precisa selecionar sua própria máscara, uma que verdadeiramente represente quem ela é.

A máscara simboliza a persona externa que Lóri apresenta ao mundo e, ao mesmo tempo, revela as barreiras que ela mesma constrói durante sua busca por autoconhecimento. Ela sente o confronto de precisar se despir dessas máscaras e se abrir para sua própria autenticidade; ela se aproxima de uma compreensão mais profunda de si, do outro e do mundo.

Isso levanta uma reflexão sobre a ausência de um eu estável e “verdadeiro”, uma vez que a construção da personagem necessariamente envolve a adoção de uma máscara, de uma persona que se desenvolve em constante interação com as demais personagens que a definem, inclusive em relação a si mesma. Mais adiante, em um novo encontro com Ulisses, agora sem pinturas, sem máscara, sentindo-se mais segura, “Ele lhe diz que ela tem o rosto da esfinge, a ser decifrado” (Gotlib, 2013, P. 497).

Aproveitaria o extemporâneo calor daquele dia, que estragaria a maquiagem, para ir sem pintura. Sem máscara. Sentia-se mais segura por ter entrado no mar sozinha e pretendia ver se teria coragem de contar a Ulisses a vitória. Foi dessa vez que, se encaminhando para o bar sem que ele já a tivesse visto, foi depois de seus dias de desencadeamento de dor, que ao vê-lo sentado junto ao copo de uísque – inesperadamente a visão dele, bem longe ainda, provocou-lhe uma feliz e terrível grandeza humana, grandeza dele e dela. Parou um instante estupefacta. Parecia assustada por estar avançando dentro de si talvez depressa demais e com todos os riscos – em que direção? (Lispector, 2020, p. 82)

Nesse instante ele a percebeu e com o seu cavalheirismo não afetado levantara-se esperando-a de pé. Lóri teve então que prosseguir diante do olhar dele, o que ainda era difícil porque não se refizera de todo ou da entrada no mar ou da visão de Ulisses na piscina, ela confundiu as duas sensações numa só vitória tímida. (Lispector, 2020, p. 82)

Lóri compreende que a identidade está em constante evolução. A protagonista começa a questionar as máscaras que utiliza e busca por uma autorreflexão e autoaprendizagem. Nesse momento crucial do encontro entre Lóri e Ulisses, sem as camadas de maquiagem, a personagem se revela de forma vulnerável. A metáfora da esfinge evoca a ideia de enigma e mistério, sugerindo que há uma profundidade a ser desvendada na identidade de Lóri. Ulisses, ao descrevê-la dessa maneira, reconhece a complexidade e a singularidade de sua personalidade, ressaltando sua importância como uma presença significativa em sua vida.

A partir desse momento de revelação e aceitação mútua, e na aceitação da incompreensão, do limite de qualquer relação, Lóri e Ulisses iniciam uma nova fase em seu relacionamento, baseada na sinceridade e na compreensão mútua, e na aceitação da incompreensão, do limite de qualquer situação. Esta cena representa não apenas um ponto de virada na história dos personagens, mas também uma reflexão sobre a natureza multifacetada da identidade humana e a necessidade de diálogo e aceitação do conflito insuperável nas relações interpessoais, já que somos diferentes e imprevisíveis.

– Teus olhos, disse ele mudando inteiramente de tom, são confusos mas tua boca tem a paixão que existe em você e de que você tem medo. Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro.

Ela se surpreendeu de que também ele tivesse notado o que ela via de si mesma no espelho.

- Meu mistério é simples: eu não sei como estar viva.
- É que você só sabe, ou só sabia, estar viva através da dor.
- É. (Lispector, 2020, p. 85)

Na conversa entre Lóri e Ulisses, o professor universitário mostra sua percepção sobre a complexidade emocional da amada que, por sua vez, se surpreende com a capacidade de Ulisses de entendê-la. A metáfora do mistério da esfinge evoca a ideia de que Lóri guarda segredos profundos e que são desafiadores de desvendar. Mais tarde, Ulisses a examina e sente prazer em olhar para ela:

Apesar de ser outono era um dos dias mais quentes do ano, Lóri suava a ponto das costas do vestido estarem molhadas, a testa se perlava de gotas de suor que terminavam escorrendo pelo rosto. Parecia estar lutando corpo a corpo com aquele homem, assim como lutava consigo mesma, e que era simbólico ela suar e ele não. Enxugou o rosto com o lenço, enquanto sentia que Ulisses a examinava e ela percebeu que ele estava tendo prazer em olhá-la. Ele disse:

– Você é de algum modo bonita. Gosto de teu rosto suado sem pintura embora também goste do modo exagerado como você se pinta. Mas é que pintada você prova não sei de que modo que não é virgem. Não, não se engane, não pense que eu desejaria que você fosse virgem, aliás de certo modo você é. (Lispector, 2020, p.91)

Ulisses reconhece que gosta da forma exagerada como Lóri se pinta, mas aprecia a beleza natural dela, sem maquiagem, detalhando seu rosto suado como algo que o atrai. Em seguida, os dois vão juntos em direção ao Posto 6 e Ulisses expõe:

– Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. É raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. Você é uma sacerdotisa, Loreley? perguntou sorrindo. (Lispector, 2020, p. 94)

Ao descrever Lóri como alguém que anda como se carregasse uma jarra no ombro, Ulisses evoca a imagem de uma mulher que carrega o peso do passado e da tradição. Tal fator sugere que a personagem possui uma conexão com uma linhagem de mulheres ao longo do tempo, mas que ao mesmo tempo possui um mistério em si.

Lori segue “em busca do mundo” (Lispector, 2020, p. 118). Mais tarde, enquanto procura em seus papéis a prova do seu melhor aluno que estava

perdida, ela se questiona: “se eu fosse eu e tivesse um documento importante para guardar que lugar eu escolheria?” (Lispector, 2020, p. 121). Nesse momento ela se vê confrontada pela frase “se eu fosse eu” e começa a sentir um constrangimento diante da mentira que se acomodava a contar nos lugares que frequentava, muitas vezes por medo do que os outros iriam pensar “se ela fosse ela”.

Mas desta vez ficou tão pressionada pela frase “se eu fosse eu” que a procura da prova se tornara secundária, e ela começava sem querer a pensar, o que nela era sentir. E não se sentia cômoda. “Se eu fosse eu” provocara um constrangimento: a mentira em que se havia acomodado acabava de ser levemente locomotiva do lugar onde se acomodara. No entanto já lera biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas e mudavam inteiramente de vida, pelo menos de vida interior. Lóri achava que se ela fosse ela, os conhecidos não a cumprimentariam na rua porque até sua fisionomia teria mudado. “Se eu fosse eu” parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido. (Lispector, 2020, p. 122)

Ao questionar o que faria se fosse ela mesma, Lóri reconhece implicitamente a existência de uma máscara social que muitas vezes a obriga a agir de acordo com as expectativas do outro. Ao passar por esse processo de epifania²³, Lóri se torna consciente das concessões que fez e percebe que é o momento de buscar uma vida livre das expectativas e das máscaras impostas pela sociedade.

Segundo Nunes (1989), nas histórias clariceanas, o uso das epifanias ocorre em um momento de *tensão conflitiva* na ruptura da personagem com o mundo:

Vejamos primeiramente aquilo que diz respeito à história como tal. Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe. Assim, em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. Noutros porém a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantém-se do princípio ao fim, seja

²³ O termo deriva do grego *epi*, que significa “sobre”, e *phanio*, que significa “aparecer”. Nesse contexto, a epifania é uma revelação ou manifestação espiritual que surge em meio a palavras ou atos do cotidiano humano. Na literatura moderna, o conceito de epifania vem do escritor irlandês James Joyce.

como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa. (NUNES, 1989, p. 84)

Na cena anterior, ao se deparar com a frase “se eu fosse eu”, Lóri é confrontada com a verdade sobre si mesma e as máscaras que usa, levando-a a uma profunda reflexão sobre sua identidade e o seu lugar no mundo.

Lispector conduz a narrativa de *Uma aprendizagem* para uma busca e exploração da imagem do "eu" em constante processo de aprendizagem. Ao longo do romance, a protagonista confronta partes dolorosas de sua identidade, que a afligem, mas não a impedem de prosseguir em sua jornada de autoconhecimento. Dessa forma, o progresso do "eu" e sua vivência experimentada na narrativa representam momentos cotidianos, permeados por sentimentos e significados que evidenciam o ciclo da vida como um todo, como se fosse o cerne da verdadeira existência, enquanto os personagens da obra se tornam espectadores de suas próprias vivências, estados emocionais e ações.

A narrativa se direciona para o fim, de modo que Lóri surge pronta para entregar-se ao outro, mas principalmente, a si mesma. Ela percebe que não precisava buscar formas para continuar vivendo, mas sim aprender o prazer de viver e de saber quem ela é.

– Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas “Eu”. Pois só agora eu me chamo “Eu”. E digo: eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original. (Lispector, 2020, p.143)

Neste trecho, a protagonista transcende sua identidade anteriormente convencional, representado pelo nome “Lóri”, e abraça uma nova forma de autoconhecimento ao afirmar “Eu”. Tal fator reflete a mudança na forma como ela se vê e se relaciona com o mundo e com Ulisses. Ao afirmar que está apaixonada pelo “eu” de Ulisses, ela reconhece a conexão que os dois compartilham, que vai muito além das expectativas externas. Eles se tornam “nós”.

Na escrita de Clarice as palavras são moldadas pelo fluxo de consciência das personagens, que determina a construção mental da narrativa. A autora tratava suas histórias de forma profunda e complexa, chegou a experimentar

diferentes formas de romance e técnicas narrativas, assim como a epifania e o fluxo de consciência, que, como afirma Mograbi,

[...] trata-se, na arte literária, de uma técnica – mais precisamente um conjunto de técnicas – que registra uma grande variedade de pensamentos e sentimentos de uma personagem sem apresentar amarras restritivas a qualquer argumento lógico ou sequência narrativa. Esse tipo de escritor tenta, através desse método narrativo, refletir todas as forças internas e externas que influenciam a psicologia de uma personagem em um momento singular (MOGRABI, 2006, p. 53).

Essa técnica, como mencionado acima, permite que o leitor tenha uma visão de fora para dentro da mente do personagem, do modo que ele possa testemunhar os pensamentos mais íntimos dos personagens.

Assim, o romance não apenas aborda o amor como uma aprendizagem, mas também explora a feminilidade e o processo de descoberta da personagem. À medida que Lóri se despoja de máscaras, ela reflete sobre o que realmente deseja ser e direciona seu olhar para o seu verdadeiro "eu". Nesse contexto, a maquiagem assume uma conotação metafórica, representando a busca pela autenticidade e o processo de autoconhecimento. Surge, então, uma nova etapa de aprendizagem, na qual Lóri percebe que não precisa mais se esconder atrás de uma persona, marcando o início de uma jornada em direção à despersonalização e à expressão genuína de seu ser, sempre processual e múltiplo.

Uma aprendizagem mostra a quebra da própria imagem dos personagens, uma vez que Lóri e Ulisses passam a ser protagonistas da sua existência, de modo mais consciente, aceitando a imperfeição e o percurso dialógico, que implica necessariamente limites e confrontos. Lispector usa do ritmo da linguagem para evidenciar seres que estão em constante processo de aprendizagem. Lóri, com seu (en)canto de sereia envolve o navegante, viajando nos fluxos da consciência, reflexões e questões existenciais do seu "eu".

3. DA LITERATURA ÀS TELAS: MAIS UMA FACEDA SEREIA

você é ilimitada.
pode ter o batom.
pode ter a espada.

Amanda Lovelace, *Quebre os seus sapatinhos de cristal*

Inicialmente, este capítulo não estava previsto no projeto desta dissertação, mas todo processo é dinâmico. Com o lançamento do filme baseado no romance *corpus* desse trabalho, decidi que a reflexão poderia assumir também uma dimensão interartes. Dessa forma, este capítulo propõe refletir acerca da incorporação, no filme, dos elementos de maquiagem na configuração da personagem Lóri. Para isso, foi realizado um breve estudo trazendo para cena da pesquisa um outro universo narrativo, o fílmico, que segundo Edgar Morin, define-se como:

O cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça (MORIN, 1970, p. 243).

As relações entre literatura e cinema oferecem um campo fértil para exploração, muitas vezes começando com a obra literária como ponto de partida. Dentro desse contexto, os conceitos de "adaptação" e "livre adaptação" de obras literárias para o cinema são frequentemente mencionados. Uma "adaptação" cinematográfica busca ser fiel à obra literária original, principalmente no que diz respeito ao enredo, personagens e a temática. Já na "livre adaptação", há uma liberdade significativa em relação ao texto literário. Nesse caso, os cineastas podem realizar alterações da história, adicionar ou remover personagens e até mesmo modificar o desfecho.

Um exemplo contemporâneo desse processo é o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (2020), que serviu como base para a "livre adaptação" cinematográfica intitulada "O livro dos prazeres", dirigida por Marcela Lordy, em 2020. A produção foi realizada pela República Pureza Filmes, Rizoma Filmes e bigBonsai. O filme narra a jornada de aprendizado emocional e de humanização da protagonista Lóri, destacando o fluxo psicológico das

personagens e explorando temas como o machismo, as pressões sociais enfrentadas por mulheres em relacionamentos.

A obra de Lispector constrói uma profundidade emocional e existencial de seus personagens, especialmente Lóri, que emerge como uma figura complexa em sua busca por autoconhecimento, liberdade e prazer. Este é um dos principais desafios enfrentados por Marcela Lordy na adaptação cinematográfica de "*O Livro dos Prazeres*". A transição do texto para a tela requer uma abordagem cuidadosa para capturar a riqueza dos temas e personagens de Lispector através da imagem e do diálogo.

Inicialmente, a personagem Lóri é apresentada como uma mulher em busca de significado e realização pessoal. Sua jornada de autoconhecimento é central tanto no romance quanto no filme, e é essencial transmitir essa jornada de maneira autêntica e convincente na tela. Através de expressões faciais, linguagem corporal e interações com outros personagens, a diretora revelou as camadas emocionais e os conflitos internos de Lóri, de forma aprofundada.

Lispector, ao narrar a história de Lóri, também cria uma linguagem capaz de transmitir aquilo que foge à verbalização, que escapa das palavras e, ainda assim, consegue comunicar-se de maneira poderosa. No livro, Ulisses não se assemelha ao personagem da Odisseia que parte em sua própria jornada, enquanto Penélope o espera. Ele assume o papel de Penélope, aguardando Lóri, enquanto percorre os caminhos que conduzem ao saber.

Uma das diferenças apresentadas entre a Lóri de Clarice e a Lóri de Marcela é o ambiente em que vivem. No filme, a personagem mora em um apartamento espaçoso, que herdou de sua mãe; já no romance, Lóri habita em um espaço minúsculo. Essa mudança reflete o vazio emocional vivido pela personagem Lóri e possibilita que o espectador sinta a sua inquietação pela casa.

A cena de abertura, na qual a câmera acompanha Lóri enquanto ela desloca seu colchão pelo apartamento vazio, transmite de maneira simbólica e visualmente marcante o sentido que o espaço possui. Iniciando no aconchego do quarto quente, a cena mostra Lóri movendo-se em direção à sala com uma grande janela e uma vista para o mar. O movimento do colchão através do espaço vazio sugere uma sensação de deslocamento e busca, enquanto a chegada à sala com a vista panorâmica pode ser interpretada como um momento

de contemplação e potencial renovação. Essa cena inicial estabelece uma atmosfera visualmente rica e simbolicamente intensa, para que assim, o espectador esteja preparado para a jornada interior e exterior que está por vir.

Outro aspecto interessante é que, enquanto no romance há apenas menções aos irmãos de Lóri, no filme, a presença de um de seus irmãos, David, interpretado por Felipe Rocha, possibilita uma exploração mais profunda desse traço da história, permitindo uma conexão maior com o passado de Lóri e a relação dela com a mãe, já falecida.

O papel da mãe de Lóri é de extrema importância na narrativa do filme. Em umas das cenas, Lóri conta que a mãe disse que, por muitas vezes, usava uma máscara social em eventos e, ao chegar em casa, retirava-a. Isso reflete nas expectativas sociais que são colocadas diante das mulheres, em diferentes espaços.

Dentre os elementos do universo narrativo, a caracterização dos personagens toma destaque. A produção de arte, realizada por Iolanda Teixeira, teve um papel fundamental nesse processo. Foi recriado visualmente o ambiente descrito no livro, em 1969, mas, ao mesmo tempo, adicionado detalhes da contemporaneidade em 2020, que enriqueceram a experiência estética e temática do filme.

Em relação à composição e caracterização da personagem Lóri, temos, uma mudança no estilo do figurino ao longo da narrativa. Na maquiagem, assinada pela maquiadora Rose Verçosa, destaca-se os traços malfeitos do delineado nos olhos, refletindo o processo de automaquiagem da personagem, que também é apresentado no romance. Vejamos a seguir a imagem que representa a maquiagem inicial de Lóri no filme:

Figura 9 – Cena de Lóri em sala de aula



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

Neste momento crucial da narrativa (2020, 4min e 16s), Lóri, atuando em seu papel de professora da educação primária, é retratada em sala de aula. Sua postura reflete uma intensa desconexão com o mundo ao seu redor, enquanto ela parece perdida em seus próprios pensamentos. O olhar da personagem transmite uma sensação de exaustão e tristeza, encoberto pela maquiagem que destaca especialmente o delineado preto ao redor dos olhos. Além disso, a ênfase no delineado preto cria uma espécie de máscara que oculta as emoções verdadeiras de Lóri, o que reflete uma tentativa de esconder sua vulnerabilidade por trás de uma máscara de normalidade.

Uma das cenas marcantes do romance é o momento em que Lóri se prepara meticulosamente para encontrar Ulisses, realizando um ritual que ela considera essencial para o encontro. No entanto, um momento de indecisão surge quando ela se depara com a escolha de usar ou não brincos, o que resulta em deixar as orelhas à mostra.

– usaria brincos? hesitou, pois queria as orelhas apenas delicadas e simples, alguma coisa modestamente nua, hesitou mais: riqueza ainda maior seria a de esconder com os cabelos as orelhas de corça e torna-las secretas, mas não resistiu: descobriu-as, esticando os cabelos para trás das orelhas incongruentes e pálidas: rainha egípcia? não, toda ornada como

as mulheres bíblicas, e havia também algo em seus olhos que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, e (Lispector, p. 15, 2020)

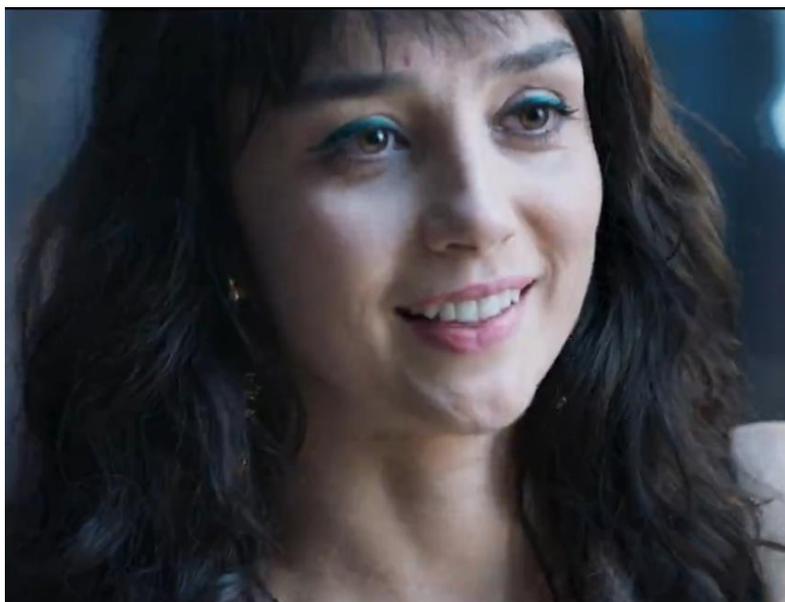
Figura 10 – Cena do ritual de preparação para o encontro com Ulisses



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

A hesitação de Lóri em relação aos brincos mostra sua ansiedade em relação ao encontro com Ulisses. Essa cena (2020, 04min e 53s) lança luz aos seus medos e inseguranças, demonstrando a complexidade da personagem e sua busca por autenticidade em meio às expectativas sociais.

Figura 11 – Cena do encontro com Ulisses



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

Em outro encontro com *Ulisses* (2020, 17min e 04s), Lóri surpreende, de maneira ousada, ao aparecer com um delineado colorido, rompendo com o convencional. Essa mudança na sua aparência pode ser interpretada como um artifício de sedução e confiança por parte da personagem. O delineado colorido destaca-se como uma expressão de sua personalidade vibrante e determinada, mostrando que ela está disposta a se destacar e a ser notada.

Figura 12 – Cena do cais



Fonte: *O livro dos prazeres*, 2020.

Na cena no cais (2020, 48min e 39s), Lóri e Ulisses têm uma conversa importante, durante a qual Ulisses menciona a lenda da sereia Lorelay. É nesse momento que Lóri aparece com uma maquiagem borrada, demonstrando seu estado emocional tumultuado e complexo, de modo que as barreiras externas de controle e compostura se desintegram, revelando sua vulnerabilidade emocional.

Na figura 13, temos o momento em que Lóri se pinta para participar de um evento social (2020, 01h, 10min e 51s), no qual ela constrói uma “máscara social” através de uma maquiagem exagerada e pesada. A expressão “máscara social”, como já mencionada no corpus deste trabalho, refere-se à ideia de que as pessoas muitas vezes adotam papéis ou personas específicas em situações sociais distintas para se adequar às expectativas dos outros ou para ocultar aspectos de si mesmas que consideram inadequados ou indesejados.

Figura 13 – Cena em que Lóri se pinta para um evento social



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

Nesse contexto, a maquiagem exagerada de Lóri representa uma máscara que reflete uma imagem de si mesma que ela acredita ser mais aceitável ou desejável para o ambiente social em que está inserida. Ao ampliar seus traços faciais e usar cores vibrantes, ela está se distanciando de sua identidade cotidiana e criando uma persona que se alinha mais com as expectativas do evento.

Figura 14 – Cena do “desmascarar”



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

Quando Lóri aparece tirando a maquiagem (2020, 01h, 20 min e 24s), há uma representação simbólica do ato de desmascarar. Esse gesto pode ser interpretado como uma revelação da verdadeira identidade por trás da "máscara" que ela havia criado anteriormente. Ao remover a maquiagem, ela está se despidendo das camadas externas de artifício e apresentação, revelando sua vulnerabilidade e autenticidade. Esse gesto mostra o reconhecimento da própria

beleza da personagem e o seu valor intrínseco, independentemente de padrões estéticos externos.

Nas cenas seguintes, Lóri aparece com uma maquiagem leve que pode simbolizar uma nova fase na sua jornada e a sua busca pelo equilíbrio entre expressar sua individualidade e se sentir confortável consigo mesma. Essa escolha estilística feita pela maquiadora e equipe técnica, pode indicar uma aceitação mais profunda de sua própria beleza natural e uma renúncia à necessidade de se esconder por trás de camadas de maquiagem. Essa mudança na maquiagem de Lóri também é colocada como um sinal de seu amadurecimento emocional e sua evolução pessoal ao longo da narrativa.

Figura 15 – Cena do tecer da manta



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

Uma das cenas marcantes e simbólicas é o desmanchar e o (re)tecer da manta (2020, 43min e 13s; 1h, 22 min e 34s), uma referência ao mito de Ulisses e Penélope. Segundo a narrativa grega, enquanto Penélope aguarda pacientemente o retorno do seu amado, ela tece uma mortalha durante o dia e a desfaz à noite para adiar o casamento com pretendentes que a pressionavam.

Da mesma forma, Lóri desmancha a manta e depois a (re)tece, o que configura um possível paralelo moderno com a história antiga. Ao desmanchar a manta, Lóri desfaz, simbolicamente, padrões antigos ou momentos de sua vida que já não a servem mais. Ao tecer a manta novamente, Lóri demonstra sua resiliência e determinação em reconstruir sua vida e moldar seu próprio destino.

Essa atividade demonstra ainda a continuidade e a conexão com suas raízes e tradições, enquanto ela navega pelas complexidades de sua própria jornada.

Figura 16 – Cena em que a sereia retorna ao mar



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

Ao mergulhar novamente nas águas do oceano (2020, 1h, 24min e 31s), ela se entrega ao fluxo da vida, abraçando o desconhecido com coragem e leveza. Esse retorno ao mar também é visto como um ato de empoderamento e autodeterminação por parte de Lóri. Ao escolher seguir seu próprio caminho e alinhar-se com suas verdadeiras paixões e desejos, ela assume o controle de sua vida. Essa decisão representa um marco significativo em sua jornada de autodescoberta, crescimento pessoal e autorrealização.

Na cena final (figura 17), durante outro encontro com Ulisses (2020, 1h, 29min e 12s), Lóri surge completamente diferente, sem maquiagem, com uma expressão leve, livre e feliz. Essa representação visual contrasta com as cenas anteriores, em que ela estava muitas vezes envolvida em conflitos internos e externos. Essa transformação visual na cena final pode ser interpretada como a culminância da sua aprendizagem. Ao se mostrar de “cara limpa”, Lóri está revelando sua verdadeira autenticidade e liberdade.

Sendo assim, a concepção da imagem na tela cinematográfica pode ser equiparada ao ato de autotransformação através da automaquiagem, na qual o rosto humano é comparado a uma tela a ser pintada. Na criação cinematográfica, diretores e cineastas atuam como um artista sobre uma tela em branco,

utilizando uma variedade de técnicas visuais para dar vida às narrativas e personagens.

Figura 17 – Cena do encontro final



Fonte: O livro dos prazeres, 2020.

Nesse processo, a tela do cinema se torna um espaço de expressão artística, onde a luz, as cores, os movimentos e os enquadramentos são habilmente manipulados para transmitir significados profundos e evocativos. Da mesma forma, na automaquiagem, o rosto humano é visto como uma superfície em branco, pronta para receber os traços de expressão almejados.

Assim como a diretora de cinema molda a tela para contar uma história, o indivíduo que se automaquia utiliza pincéis, cores e sombras para pintar uma narrativa visual em seu próprio rosto. Cada traço de delineador, cada sombra de cor e cada pincelada de base e corretivo contribuem para a construção de uma imagem única e repleta de expressões, revelando aspectos da personalidade e do estado de espírito do indivíduo.

Dessa forma, tanto na criação cinematográfica quanto na automaquiagem, a tela e o rosto se tornam canais de expressão artística, nos quais a criatividade e a imaginação se encontram para dar forma a novos mundos e identidades. É nesse diálogo entre a arte visual e a autotransformação que se revelam as infinitas possibilidades de contar histórias e explorar o eu interior.

ÚLTIMOS RETOQUES

, ainda na graduação, ao assistir uma aula sobre Clarice Lispector, me veio o desejo de centrar minha pesquisa de TCC em sua obra, sempre muito instigante e desafiadora. Ler Clarice é como conhecer algo pela primeira vez, empolgante e surpreendente. Esse processo ainda não se encerrou, nem se encerra com essa conclusão, eu apenas cheguei “à porta de um começo” (Lispector, 2020, p.149).

Assemelhando-me ao spray fixador que, ao concluir a maquiagem, garante um melhor acabamento e durabilidade, venho, nesta etapa final de refinamento e polimento do processo de construção desta pesquisa, encerrar este trabalho. Busquei investigar, de forma detalhada, a história da maquiagem e suas intersecções com o teatro e o palco social e a máscara, associando isso ao romance clariceano, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado em 1969. Além disso, analisei, de forma breve, a livre adaptação cinematográfica *O livro dos prazeres*, buscando examinar como o filme interpreta e reimagina a obra literária de Clarice Lispector para o meio cinematográfico, bem como ela captura a temática e os personagens originais enquanto apresenta uma visão autônoma, centrando a análise no uso da maquiagem, tema desta dissertação.

No contexto da literatura brasileira do século XX, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (2020), de Clarice Lispector destaca-se como uma obra emblemática que aborda questões profundas relacionadas à identidade, autoconhecimento e busca pelo sentido da vida, sempre inatingido como uma totalidade, gerando a angústia, um dos temas centrais de sua obra. O romance reflete as transformações sociais e culturais da época, marcada por um período de intensas mudanças e questionamentos, tanto no Brasil quanto no mundo.

Clarice Lispector, uma das mais importantes escritoras brasileiras, era conhecida por sua escrita introspectiva e filosófica, que explorava os mistérios da existência humana, nos inúmeros trabalhos já escritos sobre sua obra, que tem uma das mais significativas fortunas críticas da literatura brasileira, com pesquisas e textos críticos publicados em jornais e revistas especializadas, em muitos países, não apenas no Brasil.

As obras de Lispector são como momentos que merecerem ser saboreados aos poucos, pois estão repletas de ideias e perguntas que desafiam e inspiram. A profundidade de sua linguagem exige uma compreensão intensa e cuidadosa, à medida que busca estabelecer um contato direto com o ser humano e com a própria língua. Seus parágrafos comunicam, interrogam sensibilizam e ensinam, até mesmo pelo silêncio que também surge como uma forma de linguagem na obra clariceana.

Pelas palavras de Clarice Lispector, percebe-se o quanto a criação literária é importante para ela, enquanto ser, e o quanto a palavra a envolve e, conseqüentemente, envolve o leitor, pois sua escrita trata da língua, assim como da vida. A linguagem adotada em seus livros está sempre em confronto com o ser. É sempre uma indagação sobre o ser e sobre a comunicação com o mundo e consigo mesmo. Com um estilo próprio, a autora faz com que a palavra vá além da fronteira dos sons e sinais, levando-a a se tornar “valor”, acima de sua significação cotidiana, além de clichês linguísticos e, através dessa reinvenção da língua, renova também clichês sociais, possibilitando ao leitor refletir até sobre posturas que são automatizadas no cotidiano, não permitindo que se faça uma inquirição diante da vida e da língua. (BARBOSA; MORAES, 2007, p. 83)

Em *Uma aprendizagem*, a autora mergulha na mente de sua protagonista, Lóri, conduzindo o leitor por uma jornada que é, ao mesmo tempo, de descoberta da personagem, mas que também pode ser de autodescoberta, na medida em que, no ato de leitura, nós também nos descobrimos. A narrativa é permeada por reflexões sobre a natureza do amor, da identidade e da busca pelo eu, que, como o romance nos mostra, não pode ser conhecido em sua completude, pois está em constante transformação, sendo o conhecimento de si voltado mais ao processo dessas inúmeras e, às vezes, sutis, mudanças que configuram o ser humano. Lóri representa muitas mulheres da época que se encontravam em conflito entre as expectativas sociais e seus próprios anseios pessoais. Ao longo da história, ela enfrenta desafios e transformações que a levam a questionar suas escolhas e a buscar uma compreensão mais profunda de si mesma.

De acordo com Catonio e Santos (2023), Clarice cativa o leitor pelo que está implícito em suas metáforas, buscando redefinir as palavras em inúmeras modalidades e apresentar diferentes assuntos de forma estimulante. As autoras completam:

Para criar metáforas, ela busca redefinir as palavras pelas suas mais diversas modalidades e apresentar ou inspirar certos assuntos da maneira mais estimulante possível. Além de o leitor se sentir incitado a interpretar cada vez mais as suas apresentações metafóricas, ele também se encanta com a construção tão bem apresentada das palavras. (Catonio; Santos, 2023, p. 13)

Dentro da tecitura de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, temos a sensação de que as palavras são aplicadas como camadas de produtos no processo de maquiagem, revelando como Lispector utiliza-se da maquiagem para explorar a ideia de máscaras sociais e a necessidade de autenticidade, nunca atingida em sua plenitude, já que somos seres processuais, em constante transformação. Lóri, ao remover suas máscaras e se libertar das expectativas alheias, performa um processo de empoderamento feminino e autoafirmação. *Uma aprendizagem* não é apenas uma história de amor, mas uma obra que transcende os limites do gênero romance, oferecendo uma reflexão profunda sobre a condição humana e os desafios da busca pela própria identidade em um mundo em constante transformação.

Associando o uso dessas máscaras sociais ao teatro e à vida fora dos palcos, nós também desempenhamos papéis em nossas interações sociais. Por exemplo, podemos agir de maneira mais formal dentro do ambiente de trabalho e mais descontraída em um encontro com amigos. Além disso, assim como no teatro, também assistimos e interpretamos as ações dos outros. Podemos atuar tanto como protagonistas quanto como observadores em diferentes momentos da vida. Essa troca de papéis enriquece a nossa compreensão de mundo e das pessoas com quem interagimos.

Além disso, Ma Lin (2015) afirma que Lispector tece, no romance em questão, uma crítica ao sistema patriarcal que determina o papel e a imagem específico de cada gênero. Essa sociedade baseada no patriarcalismo exerce uma pressão sobre Lóri, assim como em inúmeras mulheres, ao impor normas rígidas e padrões de comportamento que reforçam a submissão e a dependência feminina. Lóri, por diversas vezes, se vê enredada nessa teia de expectativas sociais, enfrentando desafios para se livrar das amarras impostas e encontrar sua própria voz e identidade.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres é uma das obras de Clarice Lispector em que a autora mostra seus pensamentos sobre as presentes noções da diferença entre masculino e feminino. Com suas palavras, a autora tece uma crítica ao sistema cultural derivado do patriarcalismo que determina o papel e a imagem e o papel específico de cada gênero. Não é que a autora tome atitude de estar a favor do feminismo, mas sua escrita revela elementos da sociedade patriarcal em que viveu, assim permitindo o levantamento de questionamentos sobre a relação entre os dois gêneros. Para a autora, a questão do gênero é cultural e social, conforme Lúcia Helena “[...] gênero (masculino e feminino) não como referência ao imediatamente sexual, biológico, ou natural, mas como uma relação cultural, social, predicada pela oposição dos dois sexos biológicos”³³. A sociedade patriarcal exerce uma pressão sobre Lóri, mas sua angústia e ansiedade não só vêm dessa pressão exterior, mas do fundo do peito, do existir, do ser humano (Ma Lin, 2015, p. 71)

Desde o início da obra, a maquiagem reflete tanto a conformidade social quanto a expressão individual. Por um lado, Lóri usa a maquiagem para se adequar aos padrões estéticos e as expectativas sociais, camuflando suas inseguranças através de uma máscara cuidadosamente construída. Entretanto, à medida que a narrativa avança, Lóri passa a utilizar a maquiagem como uma forma de expressar sua identidade, de maneira mais empoderada e autêntica.

A reflexão acerca da fluidez dos conceitos de belo e beleza ao longo do tempo e em diferentes culturas também se tornou fundamental durante a composição desta pesquisa. *Uma aprendizagem*, como já mencionado anteriormente, questiona as normas sociais e reconhece a subjetividade desses conceitos, mostrando que a verdadeira beleza está na singularidade de cada um.

Outro fator importante, é que a maquiagem age como um espelho das emoções e transformações internas da personagem. Isso fica perceptível também em *O livro dos prazeres*, em que conseguimos visualizar, através da tela de cinema, as mudanças na caracterização da atriz que representa Lóri. A maquiadora responsável opta por cores vibrantes e expressivas, em momentos alegres, enquanto nos momentos tristes, sua maquiagem pode se tornar mais contida e fechada. Tais mudanças refletem tanto o estado emocional da personagem, quanto sua jornada de autodescoberta e crescimento pessoal.

Ao longo do filme, Lóri é gradualmente desenvolvida como uma figura complexa, cujas camadas emocionais são reveladas através de suas interações com o outro, bem como suas reflexões internas. Sendo assim, podemos afirmar

que maquiagem, assim como Lóri, é multifacetada. Ela abrange uma ampla gama de significados e funções em diferentes contextos culturais, sociais e individuais.

Desse modo, percebemos que à medida que Lóri mergulha em sua jornada de aprendizagem, Clarice se aventura em sua escrita, afinal o processo de construção da narrativa também representa uma aprendizagem. O romance apresenta a formação da mulher-protagonista com as características de “iniciação, rituais de passagem, conquista da individualidade e da liberdade e igualdade no relacionamento homem-mulher” (Ma Lin, 2015, p. 96-97).

A epifania presente no romance está associada às experiências sensíveis. Lóri, em seu processo de aprendizagem, entra em contato com o mundo através dos sentidos, seja ao provar as frutas na feira seja ao sentir a água do mar em seu corpo. Muitas vezes essa epifania está presente também no silêncio, alinhando os limites do dito e não-dito.

Sobre a aprendizagem do amor, inicialmente Lóri conhece esse sentimento como uma angústia, repleto de inconsistências. Com a aprendizagem, o amor surge com naturalidade e com tal força, que Lóri o relaciona ao ato de chorar ao nascer. É o momento de descoberta do prazer de estar viva e ser livre.

O amor por Ulisses veio como uma onda que ela tivesse podido controlar até então. Mas de repente ela não queria mais controlar. E quando notou que aceitava em pleno o amor, sua alegria foi tão grande que o coração lhe batia por todo o corpo, parecia-lhe que mil corações batiam-lhe nas profundezas de sua pessoa. Um direito-de ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. (LISPECTOR, 2020, p. 124).

Depois que Ulisses fora dela, ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo. E através do grande amor de Ulisses, ela entendeu enfim a espécie de beleza que tinha. Era uma beleza que nada e ninguém poderia alcançar para tomar, de tão alta, grande, funda e escura que era. Como se sua imagem se refletisse trêmula num açude de águas negras e translúcidas. (ibidem, p. 144).

No decorrer desta pesquisa, assim como Lóri, passei pelo meu processo de aprendizagem. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* me ensinou a amar e ser amada, me deu coragem para escrever e tecer através das palavras, a me conhecer e me (re)conhecer no mundo, me desfazer das máscaras sociais e

utilizar da maquiagem para representar o meu “eu”. Esse trabalho não é o fim dessa história, é apenas o começo cheio de descobertas, afinal, toda mulher tem uma Loreley em si. Além do que foi apresentado nas páginas anteriores, que compõem esta dissertação de mestrado, a minha jornada segue assim:

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **O retorno e o terno**. 28ª ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2010.

ANGIONI, L. (2019). Platão. **Hípias Maior**. Archai 26, e02608.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 2.ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BORNHEIM, GERD. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Brecht: A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

COSTA, May Anyely Moura da. **“Nós, Ticuna, temos que cuidar da nossa cultura”: um estudo sobre o ritual de iniciação feminina entre os Ticuna de Umariacú I, Tabatinga, Alto Solimões (AM)**. 2015. 122f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2015.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRANCO JÚNIOR, A. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector, romance moderno e romance mocinha**. Signótica, v.18, n.1, 2006.

GASSET, José Ortega y. **A ideia de teatro**. 2 ed. Tradução: [J. Guinsburg](#). Editora Perspectiva, 2007.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7 ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**/ Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11.ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. 1ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

_____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LOPES, Giulia Bavia. **Maquiagem e a sua história milenar** – Simbologia na composição. 2009. 18 f. Trabalho de conclusão da graduação como parte

obrigatória para obtenção do grau de Bacharel em Desenho Industrial com Habilitação em Design Gráfico – Fundação Armando Alvares Penteado, 2009.

LOPES, Renato Gonçalves. **A plateia sobre o palco: a metateatralidade do início da idade moderna na Inglaterra**. Macapá, v. 7. Letras escreve, 2017.

LOVELACE, Amanda. **Quebre os seus sapatinhos de cristal**/ Amanda Lovelace; tradução de Débora Fleck; ilustrado por Janaína Medeiros. – São Paulo: LeYa Brasil, 2021.

MA, LIN. **A formação da mulher em Uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres, de Clarice Lispector**. 2015, 105f. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, 2015.

MOGRABI, Alexandre Nascimento. **A travessia de A barca dos homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência**. 2020. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

MORIN, Edgar; VASCONCELLOS, Antonio Pedro. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes, 1970

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

O LIVRO dos prazeres. Direção de Marcela Lordy. Brasil e Argentina: República Pureza Filmes, RizomaFilms e bigBonsai, 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: editora Perspectiva, 2008.

_____. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TORQUATTO, Fernando. **O Boticário Maquiagem**, 1ª. Ed, Curitiba: Posigraf, 2011.

_____. **Perfil Make**. Revista Bella Cabelos - Maquiagem e Estética N. 06, 2009.

SAMPAIO, José Roberto Santos. **A maquiagem nas formas espetaculares**. Salvador.

_____. **A maquiagem de Claudete Elóy na Cia de Teatro da UFBA**. Salvador, BA: PPGAC-UFBA, 2007.

SANTOS, Stephanie Miranda dos; CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. **Clarice Lispector: de mulher para mulher**. Ponta Grossa: Uniletras, 2023.

SHAKESPEARE, William, 1564-1616. **Do jeito que você gosta** (As you like it) - William Shakespeare; tradução Rafael Raffaelli. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

SCHILLER, Friedrich: **Do sublime ao trágico** / organização Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SUASSUNA, Ariano, 1927. **Iniciação à estética**. - 1. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital.

TREVISAN, Carlos Alberto; MENDA, Mari. **Histórico do Cosmético**. Disponível em:<http://crq4.org.br/default.php?p=texto.php&c=historiadoscosmeticosquimica> viva. Acesso em: 14 de setembro de 2022.