

**AJES – INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA  
LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS E RESPECTIVAS  
LITERATURAS**

**UM OLHAR DE SOSLAIO PARA CLARICE... OU UMA *VISAGE* PÓS-  
MODERNISTA EM “AMOR”**

**Autora: Jéssica Paola Bastiani Clemêncio  
Orientador: Prof. Dr. Cláudio Silveira Maia**

**JUÍNA/MT  
2013**

**AJES – INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO VALE DO JURUENA  
LICENCIADO EM LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS E RESPECTIVAS  
LITERATURAS**

**UM OLHAR DE SOSLAIO PARA CLARICE... OU UMA VISAGE PÓS-  
MODERNISTA EM “AMOR”**

**Autora: Jéssica Paola Bastiani Clemêncio  
Orientador: Prof. Dr. Cláudio Silveira Maia**

“Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Letras –  
Habilitações Português/Inglês e Respectivas Literaturas, do  
Instituto Superior do Vale do Juruena como exigência parcial  
para obtenção do título de Licenciatura Plena em Letras.”

**JUÍNA/MT  
2013**

**AJES – INSTITUTO SUPERIOR DO VALE DO JURUENA**  
**LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS E RESPECTIVAS**  
**LITERATURAS**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Francisco Curbelo Bermudez

---

Profa. Ma. Lediani da Silva Reis

---

**ORIENTADOR**  
Prof. Dr. Cláudio Silveira Maia

## DEDICATÓRIA

Ao  
Deus soberano, sem o qual eu nada  
seria, e ao presente que Ele me deu,  
Ivan Augusto, a quem amo  
imensamente.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Dr. Cláudio Silveira Maia, coordenador do curso de Letras, meu orientador, professor e amigo, que me acompanhou não somente na desenvoltura deste trabalho, mas em toda a trajetória de minha formação, sempre estendendo a mim sua mão, me apoiando nos momentos em que mais precisei. Agradeço por acreditar em mim, acima de tudo.

Aos meus professores, por me ensinarem mais do que pretendiam. Por ser exemplo de motivação, perseverança, dedicação e humildade. Agradeço por fazerem de mim uma pessoa melhor.

Aos meus colegas de sala, que me proporcionaram experiências inesquecíveis nos quase quatro anos que passamos juntos. Obrigado pelos sorrisos de compreensão e os de extrema felicidade, pela cumplicidade, pelo companheirismo, pelas lágrimas de alegria e tristeza, pelo compadecimento e pela amizade, nunca me esquecerei de vocês.

Aos meus amigos do peito, que apesar de não estarem presentes no cotidiano universitário, me mantiveram firme em meu caminho, me dando forças para que eu alcançasse a vitória.

À Verônica Lara de Medeiros, uma das pessoas mais excepcionais a quem já conheci, obrigado por iluminar meus dias.

A aqueles que estiveram comigo sempre, incondicionalmente. Aos meus pais, Rosely e Humberto, que sempre fizeram tudo aquilo que podiam para que eu pudesse alcançar o sonho da formação, e ao meu irmão, David.

Ao meu amor, Ivan, pela paciência, motivação, companheirismo e amor. Obrigado por viver intensamente todos os momentos que passamos juntos, e me apoiar de forma incondicional. Sempre te amarei.

Sem todos vocês, eu não teria conseguido.

Porque há o direito ao grito. Então eu  
grito. (Clarice Lispector)

## RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo da narrativa de Clarice Lispector, abordando uma de suas representações do gênero feminino. Levando em consideração que a literatura tem grande influência sobre a sociedade, e que em uma perspectiva historiográfica, nesta esfera, a mulher tem sido constantemente idealizada e estereotipada pelo gênero masculino, é relevante a análise da figura feminina descrita pela mulher, neste caso, sob a ótica de Clarice Lispector, aqui enviesada pela crítica literária pós-modernista. Nessa perspectiva, esta pesquisa focaliza o conto "Amor", da obra clariceana *Laços de Família*, que retrata os diferenciais presentes no perfil feminino da era pós-moderna, momento em que a mulher ganha espaço em face da sociedade, rumo à libertação dos preceitos que relacionavam o sexo feminino à condição de inferioridade. Objetivando a descoberta do perfil da mulher vivente no século XX, foi feita neste trabalho a síntese dos conceitos do fenômeno literário pós-moderno, assim como a reunião das principais características presentes na linguagem clariceana, pontuando em seguida o histórico e a essência do feminismo na busca de esclarecer e retratar os aspectos componentes do conto em questão. Por fim, o conto é analisado sob a proposta de desvendar a identidade e a personalidade da "nova mulher" que surge espelhada na obra de Clarice, retratando a mulher que aos poucos sai do ostracismo, em fase de constante questionamento sobre o papel que ocupa na sociedade.

**Palavras-chave:** Pós-modernismo; Gênero Feminino; Clarice Lispector; Feminismo.

## ABSTRACT

This paper is a study of the Clarice Lispector's narrative, addressing one of her representations of the female gender. Given that the literature has great influence on society, and that in a historiographical perspective, in this sphere, women have been constantly idealized and stereotyped by male gender, is relevant to analyze the female figure described by the woman, in this case, under the Clarice Lispector's perspective, here skewed by postmodernist literary criticism. In this perspective, this research focuses on the short story "Amor", the Clarice's compositions *Laços de Família*, which portrays the differences present in the female profile of the postmodern era, when the woman is gaining ground in the face of society toward the liberation of the precepts that related to the condition of female inferiority. Aiming at the discovery of the women's profile living in the twentieth century, was done in this paper the synthesis of the concepts of postmodern literary phenomenon, as well as the meeting of the main features present in the Clarice's language, then punctuating the history and essence of feminism in the search to clarify and portray the component aspects of the story in question. Finally, the tale is analyzed under the proposed of unravel the identity and personality of the "new woman" who appears mirrored in Clarice's composition, portraying the woman who gradually comes out of obscurity, under constant questioning about the part it occupies in society.

**Keywords:** Postmodernism, Gender Female, Clarice Lispector, Feminism.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
CAPÍTULO I: PÓS-MODERNISMO: SÍNTESE DO ESCOPO TEÓRICO E ALGUMAS REFLEXÕES.....	12
1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO PÓS-MODERNISTA.....	21
CAPÍTULO II: CLARICE LISPECTOR: AUTORIA FEMININA, FEMINISMO E ESTILO LITERÁRIO.....	24
2.1 CLARICE LISPECTOR, VIDA E OBRA.....	25
2.2 O ESTILO LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR.....	27
CAPÍTULO III: O CONTO “AMOR”: UM MERGULHO VAZIO NO ALUMBRAMENTO DA EPIFANIA.....	35
3.1 A RUPTURA DE ESTEREÓTIPOS.....	36
3.2 EPIFANIA: A AURORA BOREAL DO ESCLARECIMENTO OU A DEPRESSÃO DAS DESCOBERTAS.....	39
3.2.1 UM MERGULHO NO ÍNTIMO DO SER: AMOR E AMARGOR.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS.....	56

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tendo em vista a proximidade da literatura com a sociedade que a insere, podemos considerá-la como uma importante ferramenta no processo de construção de um perfil histórico social, afinal, apesar de esta apresentar personagens e enredos fictícios, baseia-se em episódios representativos da realidade. Com base na literatura, ao fazer uma análise histórica sobre a mulher, percebemos que são escassas as produções focadas neste gênero, e que os registros da trajetória feminina ao longo dos séculos foram realizados por meio de autoria masculina, representando a mulher de forma idealizada e estereotipada. Vale ressaltar que a idealização referida ainda ocorre, mesmo que em menor escala, até os presentes dias, portanto a título de fidelidade com a trajetória feminina é necessário estabelecer um paradoxo das contradições entre o perfil feminino retratado desta vez pela visão da mulher.

Em meio à subversividade pós-modernista, surgem no século XX as mulheres escritoras, e dentre elas destaca-se a memorável Clarice Lispector, pertencente a um grupo seleto de nomes que compuseram a literatura brasileira. Esta possui uma vasta obra literária, no entanto a maioria delas retrata o gênero feminino, o que a estereotipou como escritora feminista. Por meio da leitura de suas obras, percebe-se que há como manter um padrão entre os conflitos enfrentados pelas personagens, porém como são inúmeras, só é possível retratá-las como um todo por meio de um estudo muito aprofundado.

Em virtude desta realidade, pautado em pesquisa qualitativa bibliográfica, este trabalho pretende analisar uma única obra, em que a autora descreve suas personagens em uma situacionalidade comum: a prisão domiciliar em que se encontram as mulheres do século XX, geradas pelos laços familiares. Nesta obra, *Laços de Família*, a autora descreve nos treze contos que a compõe o cotidiano destas mulheres, que passam por situações que, embora rotineiras, revelam-se como conflitantes gerando momentos epifânicos.

Nessa perspectiva, o objeto de estudo deste trabalho materializou-se a partir de dois problemas emblemáticos na literatura pós-modernista: de que forma a voz do feminino em Clarice contribuiu e contribui para a compreensão crítica do

processo de formação ou surgimento da mulher autolibertária brasileira? Como a narrativa clariceana nos apresenta essa voz? A propósito, então, o conto “Amor” cedeu-nos uma análise do perfil feminino sob a ótica da mulher, tomando como referência a personagem Ana, uma mãe de família em crise existencial.

Assim, a presente monografia objetiva, nos três capítulos que a compõe, descobrir a identidade e a personalidade da nova mulher que surge espelhada na obra de Clarice, por meio da síntese do conceito do fenômeno pós-modernista, no qual a obra em questão está inserida, complementado por uma apresentação das características da linguagem clariceana em comparação com a voz do feminino. Os capítulos referidos estão assim dispostos:

O primeiro, “*Pós-modernismo: síntese do escopo teórico e algumas reflexões*”, apresenta, sobre a perspectiva principal de Linda Hutcheon, o conceito de pós-modernismo e sua afirmação enquanto fenômeno literário, ainda bastante polêmico e discutido nas academias. Visto que a contradição, subversão e fragmentação são aspectos que moldam o então referido fenômeno, conto ainda com a visão de teóricos como Jameson (1997), Lyotard (1984), Coutinho (2004), Bosi (1970), entre outros, para fundamentar as afirmações propostas.

O segundo, “*Clarice Lispector: autoria feminina, feminismo e estilo literário*”, faz uma prévia das considerações a serem destacadas na análise de “Amor”. A princípio, apresenta-se a biografia de Clarice Lispector, assim como um inventário de suas produções literárias. Após, aponta-se algumas das principais características da narrativa clariceana e pontua-se tanto o histórico quanto a essência do movimento feminista.

O terceiro, “*O conto “Amor”: um mergulho vazio no alumbramento da epifania*”, analisa o conto “Amor” sob a ótica pós-modernista em conformidade com as características estilísticas de Lispector. Retrata-se a partir desta, a tentativa de instalação de uma nova identidade feminina por meio da personagem Ana, que representa, nessa perspectiva, todas as mulheres de sua época. Em meio às nuances que compõem o enredo do conto, surgem, em reação ao momento epifânico da protagonista, a disposição de novos paradigmas que atuam na formação inicial do perfil da “nova mulher”.

Por fim, o intento deste trabalho de conclusão de curso é transcrever, por meio das considerações e análise aqui apresentadas, o processo de construção e instalação de um novo perfil feminino emergente no século XX, caracterizado por Clarice Lispector através da fotografia da mulher sob a ótica feminista e da crítica literária pós-modernista.

## CAPÍTULO I

### PÓS-MODERNISMO: SÍNTESE DO ESCOPO TEÓRICO E ALGUMAS REFLEXÕES

Não há como analisar um autor, assim como sua obra, sem levar em consideração o momento literário em que estes estão inseridos, assim como a mentalidade da sociedade de sua época. Os fatores sociais influenciam de forma direta a corrente literária que molda a obra, e por isso há a necessidade de fundamentar brevemente o contexto literário ao qual pertence Clarice Lispector, o *pós-modernismo*.

O termo pós-modernismo, no entanto, assim como aponta Linda Hutcheon, “deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido” (HUTCHEON, 1988, p. 19), o que dificulta uma padronização em suas características enquanto movimento literário. Esta subdefinição é afirmada considerando a fragmentação epidêmica pela qual passa a literatura e a sociedade neste momento histórico: influenciado pelo movimento modernista que carregava a bandeira da liberdade de expressão e escrita, surge o termo pós-modernismo para nomear o desmembramento conseguinte. Tratando-se de definições para o termo, por assim ser, temos a opinião generalizada de Hutcheon (1988), que diz:

[...] em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1988, p. 19).

Nesta perspectiva, a contraditoriedade pode ser considerada como o foco principal na definição da corrente pós-modernista; afinal, uma vez que não há paradigma a ser seguido, não há quaisquer responsabilidades com a verossimilhança ou estatutos do modernismo, referência mais imediata do pós-modernismo. Em um ambiente vítreo, que reflete não só a figura exterior como também a interior do ser humano, não há como afirmar uma contemporaneidade,

uma vez que o contemporâneo de hoje, devido à intensa fragmentação e contradição, pode não ser considerado contemporâneo no amanhã.

Fruto dessa fragmentação literária, a conceituação do pós-modernismo, como afirma Coutinho (2004), acaba sendo “problemática, uma vez que se trata de um fenômeno fundamentalmente heterogêneo, que não pode jamais definir-se como algo coeso ou unânime” (COUTINHO, 2004, p. 236). Observa-se por este ponto de vista que o autor concorda com Hutcheon (1988) quando discorre sobre a heterogeneidade do fenômeno e sobre a importância de nomeá-lo, e a autora ainda diz que: “numa cultura pluralista e fragmentada como a do mundo ocidental de hoje, tais designações são de grande utilidade caso seu objetivo seja generalizar sobre todas as extravagâncias de nossa cultura”. (HUTCHEON, 1988, p. 20).

Dessa forma, percebemos que o mecanismo que rege o pós-modernismo nada mais é que a ação social, sua realidade, sua forma de pensar, como frisa Coutinho (2004), ao constatar duas formas de desvendar este fenômeno no Brasil, sendo uma delas a conceituação (cautelosamente especificando a quais conceitos estamos nos referindo) e a outra a afirmação do fenômeno como continuação do movimento moderno. O autor complementa: “Em ambos os casos, é indispensável levar em conta as especificidades do meio brasileiro” (COUTINHO, 2004, p. 236). Ou seja, o contexto está e estará diretamente ligado à realidade social, conservando a cada parcela da sociedade uma forma individual ou específica de recepção.

Enquanto Coutinho (2004) escolhe trabalhar com a via de que o pós-modernismo é sim uma continuação do movimento modernista, L. Hutcheon (1988) descreve-o sob a perspectiva de que este “não é um *retorno nostálgico*; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado”, (HUTCHEON, 1988, p. 20, grifo meu). Assim, podemos assimilar que por mais que este fenômeno assemelhe-se ao modernismo, não pode ser retratado como uma simples continuação, uma vez que não pode ser considerado um retorno, ainda que haja certa presença do passado; isto é, não se trata de uma digressão no tempo para retomá-lo de algum lugar do passado modernista, e sim de um retorno eventual ou circunstancial a fim de atestar ou contestar, retificar ou ratificar tanto a arte quanto a sociedade.

Alguns autores, assim como Bosi (1970), tratam o pós-modernismo sob a designação clara de “contemporâneo”, vista a dificuldade de classificação, assim como ele mesmo diz: “Não é fácil separar com rigidez os momentos internos do período que vem de 1930 até nossos dias” (BOSI, 1970, p. 432). Para Hutcheon (1988), simplesmente não há como assimilar um fenômeno com tamanha dimensão e complexidade a um único sinônimo para o contemporâneo, afinal, inúmeras são as obras em gêneros e estilos literários que entre si não têm nenhuma semelhança.

Uma vez que tenhamos entendido a complexidade da conceituação do termo pós-modernismo, há uma necessidade, para que então possamos afirmá-lo enquanto fenômeno literário, de reconhecer suas principais características. Embora estas não possam ser aplicadas de forma generalizada podemos reconhecer as rupturas que diferenciam este fenômeno do movimento moderno.

O Modernismo brasileiro, assim como aponta Coutinho (2004), “de um lado expurgava a tradição autoritária, de teor colonialista e centralizador, de outro se valorizava a tradição popular e regional em suas múltiplas facetas” (COUTINHO, 2004, p. 237), sendo assim tem-se no movimento moderno uma tentativa de criação de um novo cenário, de uma nova forma de atuação social, clara e relevante. Já no pós-modernismo, notamos uma tentativa de subversão daquilo que está posto, principalmente por se tratar de um fenômeno contraditório. Não pode ser nomeado *neo-modernismo* como assim foi por alguns teóricos, uma vez que, segundo Hutcheon (1988),

este não pode ser considerado como um novo paradigma. [...] Ele não substitui o humanismo liberal, mesmo que o tenha contestado seriamente. No entanto, pode servir como marco de luta para o surgimento de algo novo. (HUTCHEON, 1988, p. 21).

Quanto ao marco de luta afirmado pela autora, podemos observar a tentativa dos estetas pós-modernistas, exposta em diversas obras, de provocar a sociedade para que esta saia da constante crise existencial que irrompe no início dos anos 30. No entanto, ainda concordando com a autora, notamos que não há como no movimento moderno, uma contestação concreta, proposta de solução ou plano de ação, recusando-se a propor qualquer estrutura. O que basicamente percebemos nas obras pós-modernistas é que estas são feitas de questionamentos, e nos

artistas percebe-se a disposição para desafiar a sociedade, como conceitua Hutcheon (1988):

Eu concordaria e, na verdade, afirmaria que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. Pode-se dizer, é claro, que o próprio conceito de diferença envolve uma contradição tipicamente pós-moderna: a “diferença”, ao contrário da “não-identidade”, não tem nenhum oposto exato contra o qual se possa definir. (HUTCHEON, 1988, p. 22, grifos da autora).

A tentativa de erradicação da identidade homogênea à qual a crítica se refere pode ser considerada como uma das vertentes que faz com que o pós-modernismo seja considerado como um fenômeno tão contraditório. Quando se valoriza a diferença, percebemos não só um estilo estético, não só uma forma de pensamento, de opinião e crítica, mas sim um aglomerado cultural, compatível com a dimensão da massa. Isso não quer dizer que essa “diferença” apontada pela autora faz com que haja opostos nos meios sociais (ao menos não em sua totalidade), mas sim que essas diferenças existem (ainda que provisoriamente) e que se pode conviver com elas.

Tratando-se ainda de definir o pós-modernismo enquanto fenômeno modificador da consciência social, é relevante considerar a opinião de Jameson (1997), teórico que alia o movimento pós-modernista ao capitalismo. Para ele, a estética pós-modernista tem influência direta do capitalismo, em que o modo de produção e a estética estão incorporados:

Featherstone, por exemplo, pensa que ‘pós-modernismo’, como eu o uso, é uma categoria especificamente cultural. Não é, e para o que der e vier ela se destina a nomear um ‘modo de produção’ no qual a produção cultural tem um lugar funcional específico, e cuja sistematização é em meu trabalho principalmente diagnosticada na cultura [esta é, sem dúvida, a razão da confusão]. (JAMESON, 1997, p. 402, grifos do autor).

É importante ressaltar que sua opinião, ainda que negativa, reserva um ponto importante a ser analisado: de que o movimento pós-modernista não é, por assim dizer, uma manifestação simplesmente movida pelo ponto de vista cultural, mas também pela economia. Para ele, economia (capitalismo) e cultura são inseparáveis na análise do que pode ser considerado o fenômeno pós-modernista. Sua

constatação pode ser comprovada pela intensa crítica pós-moderna ao favorecimento da dominação burguesa, que por meio de narrativas-mestras era retratada de forma estética e obtusa, como podemos perceber no trecho a seguir:

Essa ruptura não deve ser tomada como uma questão puramente cultural: de fato, as teorias do pós-modernismo – quer sejam celebratórias, quer se apresentem na linguagem da repulsa moral ou da denúncia – têm uma grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é sociedade pós-industrial (D. Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade de informação. Tais teorias têm a óbvia missão ideológica de demonstrar, para seu próprio alívio, que a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes. (JAMESON, 1997, p. 29).

Uma das principais críticas apontadas pelo pós-modernismo está relacionada à metanarrativa ou a valorização excessiva das narrativas-mestras, escritas por aqueles que tentavam fixar novos valores morais, assim como afirma Lyotard (1984); para ele, a incredulidade por estas narrativas é uma característica marcante deste fenômeno, resultando em uma modificação do conhecimento, porém nada que o caracterize como algo extremamente novo. (LYOTARD, 1984, apud HUTCHEON, 1988, p. 23).

Essa incredulidade está intimamente relacionada com o fato de que no pós-modernismo, a mimese caiu em descrédito. Não há mais a reprodução (ou tentativa desta) do humanismo e da vida real. O pós-modernismo derruba a barreira da imitação do comum e crava a vertente do questionamento: o que seria o humanismo enfim? Aquilo que consideramos como humanismo, é mesmo humanismo? E diante de questionamentos como estes, responde que na realidade a sociedade é moldada pela ilusão de um consenso, e que é necessário questionar, como aponta Hutcheon (1988):

Agora, todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiram julgar que poderíamos definir, de forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionados pela aceitação das diferenças – na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, *o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso*, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informal e pós-industrial, uma

sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar. (HUTCHEON, 1988, p. 24, grifo meu).

Neste caso, percebe-se a discriminação pós-moderna pelo consenso massificado: para os pós-modernistas há uma forma de solucionar as questões identitárias promovendo uma reflexão interior, uma retrospectiva de ações individuais, afinal quem pode afirmar qual seria a realidade ideal se não nós mesmos? Partindo dessa premissa é que reconhecemos nos personagens das obras literárias pós-modernistas uma frequente relação com seu psicológico, com seu eu interior. Ainda que de forma ficcional, os personagens se colocam no apogeu de onde não conseguiram chegar, para que a partir do (des)contentamento possam definir onde querem chegar. Colocando em outras palavras, para analisar quem somos, temos que primeiramente analisar quem não somos.

Essa subjetividade encontrada nas obras pós-modernistas é comentada por Hutcheon (1988), que ratifica que a

[...] ampla indagação pós-moderna sobre a própria natureza da subjetividade é o freqüente desafio às noções tradicionais de perspectiva, especialmente na narrativa e na pintura. Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma identidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de se localizar. (HUTCHEON, 1988, p. 29).

A subjetividade confere uma indeterminada *ambiguidade* aos personagens pós-modernos, que marcados pelo constante questionamento, necessitam de uma autoafirmação identitária. Por narradores múltiplos, encontramos aqueles que em determinado momento contam a história e sem aviso prévio iniciam uma viagem ao subconsciente, quebrando a linearidade entre tempo/espço, nos mostrando um vitral (que reflete o interior em contraponto com o exterior, expondo-os), diversificado e confuso.

A respeito da narrativa pós-moderna é fundamental considerar a opinião do crítico Silvano Santiago (2002), que retrata o narrador pós-moderno como aquele que narra experiências não vivenciadas por ele mesmo: “aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na

biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Temos aqui uma nova perspectiva a respeito do narrador pós-moderno, aquém da visão de que este é um ser ligado ao extremo subjetivismo. Por outro lado, surge a inquietante questão: sendo o narrador pós-moderno um indivíduo que narra aquilo que não presenciou, não acaba este contradizendo o próprio dilema pós-modernista de que a história não é confiável, uma vez que só podemos chegar até ela por meio dos textos? Afirma Hutcheon (1988): “não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*” (HUTCHEON, 1988, p. 34, grifo do autor), e ainda ratifica que a ideia pós-modernista é justamente desafiar a textualidade, desmitificá-la, tanto na teoria quanto na leitura do texto literário.

Nessa perspectiva, encontramos a prova de que o fenômeno pós-modernista é sim extremamente contraditório, definindo e *des-definindo* seus próprios conceitos, como se procurasse, a todo momento, a simbiose capaz de flagrar o momento no tempo, constituí-lo, mas imediatamente reconstituí-lo, quase como numa tentativa desesperada de se entender o que se passa em cada instante que rapidamente modifica o instante seguinte, não nos dando tempo para a sua assimilação nem experientiação. Santiago (2002) dá continuidade a esta linha de pensamento dizendo que,

pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. *O que está em questão é a noção de autenticidade. Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma exterior a essa experiência concreta de uma ação?* (SANTIAGO, 2002, p. 44-45, grifo meu).

A questão levantada pelo autor nos traz a ideia de que, mesmo ausentando-se da subjetividade, ainda encontramos a estética pós-modernista de forma obtusa, confusa. A autenticidade a qual está sendo questionada revela aquilo que os próprios pós-modernistas contestavam: que basear-se apenas pelo texto literário sem questioná-lo era um erro, pois a palavra em si é problemática, uma vez advinda

de experiências vividas por outros e escritas como se o próprio narrador as tivesse vivenciado. Quando afirmamos que o pós-modernismo caracteriza-se apenas pela “tentativa” de fixar uma nova estética, nos referimos a questões como esta, em que se prega a crítica aos movimentos anteriores ao mesmo tempo em que se repete o estilo.

Não há, no entanto, como fazer desta questão algo que generalize o pós-modernismo como um fenômeno incoerente. Percebemos em muitas obras e em características como esta, que o pós-modernismo aceita que exista sim uma presença do passado, porém, é claro, frisa-se a necessidade de contestá-lo, como define Hutcheon (1988):

o que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. (HUTCHEON, 1988, p. 39, grifo do autor).

Este trecho coloca em evidência uma característica interessante: a de que com relação ao futuro, nada podemos fazer, apenas, em nome deste, presentificar o passado. Sabemos então que não há a negação do pós-modernismo com relação ao passado; no entanto, é sim questionado “se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados”. (HUTCHEON, 1988, p. 39, grifo da autora).

Em meio a tantos paradoxos trazidos pelo pós-modernismo, encontramos enfim o qual talvez seja o mais significativo: o fato da “eliminação da distância da arte de elite e a arte popular, uma distância que foi, indiscutivelmente, ampliada pela cultura de massa”. (HUTCHEON, 1988, p. 40). Este ponto apresentado pela autora nos faz refletir que, em meio a tantas contradições, podemos encontrar no pós-modernismo uma característica que se relaciona diretamente com o estilo de público a quem o fenômeno se destina. A autora faz a correlação entre o estilo literário ligado diretamente à fragmentação decorrente da época, seja ela literária, social e até mesmo econômica, uma vez que agora o ser que lê e também o ser que escreve não provém de uma única esfera (fazendo referência ao tempo em que a literatura

era de acesso exclusivo das classes elitistas). Podemos confirmar essa linha de pensamento na afirmação de Hutcheon (1988):

se é verdade que a cultura elitista se fragmentou em disciplinas especializadas, conforme muitos afirmaram, esse tipo de romance híbrido atua no sentido de abordar e subverter essa fragmentação com seu recurso pluralizante aos discursos da história, da sociologia, da teologia, da ciência política, da economia, da filosofia, da semiótica, da literatura, da crítica literária, etc. A metaficção historiográfica reconhece claramente que é numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós modernismo atua. (HUTCHEON, 1988, p. 40).

Percebemos a massificação literária até mesmo pela presença da linguagem que, apesar de inusitada é acessível ao mais diversificado tipo de público. Não há como associar a falta de clareza dos textos pós-modernistas à exclusão literária (feita apenas para um público específico), uma vez que se entende que o texto obtuso e contraditório tem a função magna de obrigar o leitor a refletir, repensar. Por assim ser, percebemos ao falar de pós-modernismo diante dos aspectos que o constroem, que não podemos (respeitando seu próprio lema) tentar identificar neste fenômeno linhas de pensamento com a intenção de retratá-lo de forma unificada. Sob a visual perspectiva de que este é, sem dúvida, um fenômeno extremamente fragmentado, pluralista e conseqüentemente contraditório, há uma necessidade de encontrar, em meio a tantas definições a essência que podemos captar das experiências pós-modernas como um todo.

Em uma análise feita de forma generalizada, a nosso ver, o que se destaca de forma fundamental no pós-modernismo não é a tão presente contraditoriedade, mas sim a forma com que esta se manifesta, fruto da constante indagação e persistência em desafiar aquilo que está posto pelo consenso (ilusório) da massa. Podemos resgatar em uma breve regressão ao histórico literário brasileiro, que a contestação do que está posto nunca esteve presente de forma tão marcante quanto no pós-moderno. Ainda que não haja resultados concretos de que essa contestação marque o pós-modernismo enquanto escola literária, podemos sim afirmar com certeza que este pode ser considerado como um fenômeno altamente relevante para a literatura brasileira.

## 1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTO PÓS-MODERNISTA

O presente trabalho objetiva a análise literária de uma obra do gênero *conto*, e dessa forma é fundamental que haja sua definição e manifestação durante o período pós-modernista. Uma vez que os gêneros sofrem mutação direta diante das influências das correntes literárias predominantes em determinada época, o gênero conto acompanha as características presentes no fenômeno pós-modernista, e serão descritas de forma abreviada na conclusão deste capítulo.

Há de se ressaltar, antes de qualquer argumentação sobre o conto pós-modernista, que assim como o fenômeno em si, as informações que se tem sobre ele são altamente fragmentadas e escassas. Portanto, nos baseamos na análise do conto pós-modernista sob um panorama mais observatório que teórico. Entretanto, iniciamos as discussões acerca deste gênero com as considerações de Coutinho (2004) que reflete sobre a relevância do conto no fenômeno pós-moderno:

depois da poesia, é o conto brasileiro o gênero que mais tem apresentado perspectivas novas. Os volumes desta fase literária, que vem de 1956, são do mais alto nível, e o aparecimento sempre crescente de novos contistas mostra que o gênero não se esgotou. (COUTINHO, 2004, p. 264).

Como apontamentos dessas “novas perspectivas”, o autor reúne aspectos como a inovação na autonomia dos personagens, no dialogismo, no domínio narrativo, na crítica social (visando denunciar as problemáticas da época), na observação comportamental do ser humano, no elevado nível artístico, numa maior consciência literária e no tão discutido subjetivo, que expõe a luta interior dos personagens na busca da afirmação de sua identidade. (COUTINHO, 2004).

Entretanto, a estrutura do conto sofreu algumas, mas não muitas alterações neste período. O conto passa a acompanhar o público leitor, aquele que vive na era da velocidade, portanto agora a tendência é a produção de contos mais curtos, com um desenvolvimento mais longo, porém com introdução e desfecho breve.

Nesta perspectiva, é importante ressaltar a designação de conto quanto a sua brevidade, apontada por Friedman (1976): “O senso comum nos diz que, embora as fronteiras exatas não possam – e não precisam – ser determinadas, nós podemos muito bem distinguir, sem considerar casos extraordinários, entre ficção longa, curta e média”, (FRIEDMAN, 1976, p. 131-132). Sua visão interliga o conto ao que se

refere ao texto curto e fragmentado na tentativa de definir uma marca para a classificação do conto como gênero. O autor ainda complementa a definição de conto apontando a razão, em sua visão, da brevidade do conto:

Um conto pode ser curto, para começar com uma distinção básica, por uma ou ambas de duas razões fundamentais: a matéria em si pode ser de pequeno compasso, ou a matéria, sendo de uma esfera maior, pode ser cortada de forma a maximizar o efeito artístico. (FRIEDMAN, 1976, p. 133).

É importante que haja sim uma referência classificatória que demarque o texto literário e garanta sua unicidade enquanto gênero. A respeito dessa necessidade de autenticação do gênero conto, Massaud Moisés (1967) afirma que “a narrativa passível de ampliar-se a esquema diverso daquele em que foi concebida, não pode ser classificada de conto, ainda que o seu autor a considere, impropriamente, como tal” (MOISÉS, 1967, p. 99). Para ele, ainda que o escritor denomine a obra escrita como conto, sua classificação como tal é improvável, a menos que respeite as especificidades do gênero.

Tratando-se especificamente do conto pós-modernista, há algumas peculiaridades a considerar. Sabemos que a estrutura em si não foi desfigurada, e que o foco da mutação está na forma em que se dispõe o conteúdo do conto pós-moderno. É, por assim dizer, um conteúdo mais intimista, psicológico e egocêntrico. Esse psicologismo, no entanto, tem sido apontado por diversos críticos como causador da perda de sentido e profundidade no conteúdo textual. Vejamos a opinião de um desses críticos:

[...] uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na “teoria” contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro, um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura “esquizofrênica” [...] vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte, um novo tipo de matiz emocional básico – a que denominarei de “intensidades” [...]. (JAMESON, 1996, p. 32, grifo do autor).

Ou seja, a tentativa de desvendar e questionar a textualidade e ainda transpor a presença do subjetivo (psicológico) traz, na opinião do autor, um enfraquecimento do sentido. A inversão de valores nesse sentido acaba por resultar em uma tentativa

equivocada de mudança que, ainda que não possamos afirmar de forma generalizada, não ocorreu ou deixou a desejar. Coutinho (2004) estabelece que há neste ponto uma determinada confusão de significados entre os elementos que compõem o texto, comparando a ficção com aquilo que os pós-modernistas “pensavam” ser psicologismo.

Ainda que se afirme a ausência de sentido e a perda da fidelidade no que se chama de verossimilhança historiográfica (veracidade relacionada à história real, assim como acontecimentos reais), podemos considerar o conto pós-modernista como uma experiência que rendeu bons resultados. Dentre esses resultados, Coutinho (2004) cita Clarice Lispector, que é um dos pontos de estudo (por si só um universo) neste trabalho, como um dos grandes nomes que se dedicaram e obtiveram sucesso com o gênero conto no pós-modernismo.

De qualquer maneira, há de se considerar que o pós-modernismo (assim como o gênero conto, moldado ao presente fenômeno) sofre constantes mutações decorrentes do que Coutinho (2004) chamou de “crise da velocidade” (COUTINHO, 2004, p. 265). Assim sendo, podemos afirmá-lo como um fenômeno que se define conforme os padrões e ações sociais, e ainda associar suas mutações fragmentárias ao constante desmembramento e fragmentação da sociedade, característica marcante dos séculos XX e XXI. A propósito, alguns aspectos disso serão vistos no capítulo que segue.

## CAPÍTULO II

### CLARICE LISPECTOR: AUTORIA FEMININA, FEMINISMO E ESTILO LITERÁRIO

Hahmer (1981) aponta que a mulher teve acesso à educação (ainda que em estudos elementares) apenas em 1827. Assim sendo, a falta de escritoras femininas no Brasil nos leva à fatídica realidade de não possuir, se não material feito pela mão do homem, obras que relatem fielmente os aspectos que compuseram a trajetória da mulher brasileira ao longo dos séculos. Sobre esta carência, Silva (1987) afirma que:

não temos acesso direto ao discurso feminino senão tardiamente no século XIX e até então temos de nos contentar em conhecer os desejos, vontades, queixas ou decisões das mulheres através da linguagem formal dos documentos ou petições, manejadas pelos homens. A linguagem masculina dos procuradores e advogados sobrepõe-se, deformando-a, a uma linguagem feminina original e inatingível. (SILVA, 1987, p. 87).

Nessa perspectiva, temos uma literatura empobrecida no âmbito da autoria feminina. As que foram dedicadas a este, estão, como cita o autor, *maquiadas* pela visão masculina. Para Brandão (2004), a representação da figura feminina construída a partir de registros masculinos não vem a coincidir com a mulher em si. De fato, nada mais é que a representação da idealização do homem, ou seja, é a metaforização do espaço psíquico de um ser que, alheio ao universo feminino, descreve-o como o vê.

No entanto, uma vez concedido o acesso das mulheres à educação, surgem no século XIX e XX, escritoras com o propósito de enfrentar a sociedade, desmitificando a visão literária que até então descrevera a mulher e as situações vividas por ela. Dentre estas, no cenário da pós-modernidade, destaca-se Clarice Lispector.

## 2.1 CLARICE LISPECTOR, VIDA E OBRA

Clarice Lispector<sup>1</sup> nasceu em Tchetelnik, na Ucrânia, no dia 10 de dezembro de 1920, terceira filha de Pedro e de Marian Lispector. Dois meses após seu nascimento, a família mudou-se para o Brasil, instalando-se primeiramente em Alagoas e posteriormente em Recife-PE, onde Clarice passou sua infância. Seu desejo por ser autora literária partiu do descobrimento da leitura, aos sete anos de idade, e então escreveu pequenos contos e peças teatrais. Aos nove anos perdeu a mãe, e aos doze, em 1937, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde passa a frequentar, após terminar o ginásio em 1940, o curso complementar de Direito. Dedicou-se então à leitura intensa, deixando de lado a escrita.

Foi através da função de redatora que exercia durante o primeiro ano da faculdade de Direito, que Clarice estabeleceu os primeiros contatos no ramo literário. No entanto, seu primeiro romance é escrito no período em que trabalha para o jornal “A Noite”, intitulado *Perto do Coração Selvagem*, concluído no mesmo ano em que se casa com o diplomata Maury Gurgel. Por conta do emprego do marido, aos 19 anos Clarice deixa o Brasil, para passar uma temporada de 15 anos no exterior. Esteve em Nápoles, na Itália, em 1944 quando a Europa era palco da Guerra. Produziu a obra *O Lustre*, publicado somente no ano de 1946, quando começou a escrever *A Cidade Sitiada*. Esta obra foi publicada apenas em 1949, ano em que nasce seu primeiro filho, Pedro, já na cidade de Berna, na Suíça. Dedicou-se então à produção de contos, e em 1952 publica a obra *Alguns Contos*, quando já havia deixado Berna e passado seis meses em Torquay, na Inglaterra. Agora, dirigia-se a Washington, onde passaria oito anos e conceberia seu segundo filho, Paulo.

O trabalho enquanto escritora, mãe e esposa no período que se segue é árduo, ainda assim, Clarice publica em 1956 o livro *A Maçã no Escuro*. Neste momento, dividia a condição de escritora com os afazeres domésticos: o cuidado com os filhos, com a casa, com o marido e com os muitos bichos que possuía. Passa então a escrever a obra *Laços de Família*, com contos que coincidem com sua realidade no presente momento. Publica-a em 1960, no mesmo ano em que se separa de seu marido. Retorna ao Rio de Janeiro como escritora plena, reeditada e

---

<sup>1</sup> Os principais dados biográficos utilizados estão presentes em CAMPEDELLI, Samira Youssef; ABDALA JR., Benjamin. *Clarice Lispector*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

traduzida em várias línguas. Publica em 1964 os livros *A Legião Estrangeira* e *A Paixão Segundo G.H.* Dedicou-se também à produção de obras infantis (crônicas), como “O Mistério do Coelho Pensante”, “A Mulher que Matou os Peixes”, “A Vida Íntima de Laura” e “Quase de Verdade”.

O período seguinte foi difícil para Clarice, que agora lutava para manter a si mesma e aos filhos. Para tanto fez de tudo um pouco na imprensa: vivia de seus direitos autorais, das traduções que fazia, das crônicas que escrevia para o “Jornal do Brasil” e dos “Diálogos Possíveis”, sessão da revista *Fatos e Fotos*. Vivendo de forma isolada (o preço da fama), passou os últimos anos dedicando-se à produção dos livros *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*. Foi diagnosticada, em novembro de 1977 após uma bateria de exames, com câncer generalizado. Faleceu no dia 9 de dezembro do mesmo ano, na véspera de seu aniversário.

A relação das principais obras de Clarice Lispector pode ser feita desta forma:

### **Romances**

Perto do Coração Selvagem (1943); O Lustre (1946); A Cidade Sitiada (1949); A Maçã no Escuro (1961); A Paixão Segundo GH (1964); Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres (1969); Água Viva (1973); A Hora da Estrela (1977).

### **Contos**

Alguns Contos (1952); Laços de Família (1960); A Legião Estrangeira (1964), contos e crônicas; Felicidade Clandestina (1971); A Imitação da Rosa (1973); A Via Crucis do Corpo (1974); Onde Estivestes de Noite? (1974); A Bela e a Fera (1979).

### **Crônicas e entrevistas**

De Corpo Inteiro (1975), entrevista; Visão do Esplendor (1975), crônicas; A Descoberta do Mundo (1984).

### **Crônicas Infantis**

O Mistério do Coelho Pensante (1967); A Mulher que Matou os Peixes (1969); A Vida Íntima de Laura (1973); Quase de Verdade (1978).

## 2.2 O ESTILO LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR

Lá, mais à frente, onde o filósofo perde o fôlego, ela (Lispector) continua, mais longe ainda, mais longe do que todo saber [...]. Ela não sabe nada. Não leu os filósofos. Contudo, tem-se às vezes a impressão de ouvi-los murmurar em suas florestas. Ela descobre tudo.

(Hélène Cixous)<sup>2</sup>

Podemos observar, após um breve olhar na biografia de Clarice Lispector, que a autora passou por diversas situações de crise. Assistiu à miséria nordestina, vivenciou o drama e as injustiças pelas quais sofriam as mulheres de sua época, e talvez por isso se ateu a escrever de forma crítica e denunciadora dos problemas sociais. Como mulher enfrentou as barreiras impostas pelo tradicionalismo, portanto retratou a mulher como um reflexo de si mesma, revelando seus temores e sentimentos mais profundos. Seu objetivo era o de chegar até o interior do subconsciente de suas personagens, para então sondar a forma como se desenvolve os complexos mecanismos psicológicos. Esta entre outras características específicas determinam o estilo de Clarice, como descreve Barbosa (2006):

A sua literatura apresenta, concomitantemente, a resistência das personagens à norma patriarcal e aos parâmetros sociais que levam as mulheres a incorporarem os mecanismos opressores a que elas tentam resistir. Vistos por essa perspectiva, seus textos se tornam contrapontos que desestabilizam qualquer posição de dominação até mesmo dentro do texto. (BARBOSA, 2001, p. 12).

A linguagem utilizada por Clarice na construção de seus contos é outro aspecto relevante a ser analisado. Aparentemente simples, prega peças no leitor desatento, e é necessário para a compreensão do conteúdo implícito expresso nos

---

<sup>2</sup> CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*.

vagos devaneios de suas personagens, que o leitor esteja apto à leitura das entrelinhas, o que é ideal para descrever sua mais comum característica: a representação da psique feminina. Essa é uma técnica incomum que coloca Lispector em um patamar singular diante dos demais autores da literatura brasileira. A respeito desta técnica, Cândido (1970) relata que:

[...] é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos retorcidos da mente. (CÂNDIDO, 1970, p. 126).

A valorização dos detalhes também faz parte da composição estilística da obra de Clarice, que prende às situações e visões mais inusitadas, aparentemente comuns, os desdobramentos e desfechos de suas narrativas. É comum encontrar em sua obra, episódios em que as personagens descobrem-se em um momento de epifania, metaforizado por um acontecimento insólito, imprevisível, previsível demais ou desconexo. A epifania em um contexto literário é definida, nas palavras de Sant'Anna (1973), como um “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (SANT'ANNA, 1973, p. 187). No contexto das obras clariceanas, os momentos epifânicos vividos pelas protagonistas não precisam, necessariamente, surgir de um momento extraordinário, mas sim atingir o âmago da mente, transformando-a. Assim sendo, o momento epifânico trata-se de um

“instante existencial”, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se “por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra”. Esse “momento privilegiado” não precisa ser “excepcional” ou “chocante”; basta que seja “revelador, definitivo, determinante”. Atinge assim a escritora o anelo de todo ficcionista: “o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio”. (MOISÉS apud SÁ, 1978, p.131, grifos do autor).

Ainda é possível afirmar, a partir da visão de Nunes (1966), que a metáfora acaba tornando-se o eixo da construção composicional das obras da autora:

Não há no universo de Clarice Lispector, senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes, tudo existe por demais. Mesmo aquilo que é pequeno, insignificante ou vil, pode ser objeto de uma visão penetrante, que se estende além da aparência. As coisas representam fisionomia dupla: o comum, exterior, produto do hábito, e a interna, profunda, da qual a primeira se torna símbolo. (NUNES, 1966, p. 56).

Ressalta-se, no entanto, que Clarice não se destaca unicamente sob a exclusividade de sua escrita. A tematização de suas narrativas, incomum para a época em que vivia, despertava o interesse do público feminino, a quem era destinado, como também o de todos os membros da sociedade. Em uma época em que a literatura feminina era escrita apenas por homens, retratando a mulher de um ponto de vista idealizado e surreal, Clarice rompeu as barreiras descrevendo a mulher em sua pura essência, exalando realismo nas situações vividas por suas heroínas que nada mais eram que a mulher desvinculada de qualquer relação com o ideal.

Segundo Beauvoir (1980), o mito feminino, ainda que tenha um papel considerável na literatura, apenas é relevante para a sociedade se interferir nas relações cotidianas, modificando as condutas individuais. No entanto, isso só pode se realizar mediante a inter-relação com a realidade. Essa necessidade é presente nas obras clariceanas, conforme Cândido (1970), que diz que Clarice procura “fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias” (CÂNDIDO, 1970, p. 126). Assim sendo, fica evidente a relevância das obras de Lispector para a construção de um novo perfil feminino no século XX.

À Clarice Lispector foram atribuídos inúmeros rótulos, provenientes das análises de suas obras. Foi definida como hermética, em resposta aos enredos de suas produções que, embora tenham cunho intimista, exigem a reiteração reflexiva a fim de que, em uma viagem ao subconsciente, o leitor consiga descobrir o sentido do que está implícito no texto. O hermetismo, segundo Filho (1969), “é um dos traços responsáveis pela dificuldade de penetração do mistério da poesia, que se configura sobretudo na imaginística de que faz uso o poeta”(FILHO, 1969, p. 279). Uma vez que o enredo está associado à imaginística, ou seja, diretamente relacionado à reflexão individual de quem escreve, existe a possibilidade de que o leitor não atinja o sentido almejado pelo autor. Sendo assim, nomeia-se hermetismo o discurso de difícil acesso ao leitor. Filho (1969) ainda ressalta que quando se tem uma revelação

fruto de uma busca ao inconsciente, o conhecimento da realidade individual é ampliado, modificando a visão de mundo principalmente por parte do autor. A profundidade dessa busca pode remeter a essa revelação o *caráter de hermético*.

Entre os rótulos, o que mais se destaca é o de autora feminista. Embora nunca tenha se afirmado enquanto feminista, suas obras refletem os ideais desse movimento que busca a igualdade de condições, direito e prestígio social entre homens e mulheres. Em outras palavras, o movimento feminista foi marcado por uma busca que consistiu, e em alguma medida ainda consiste em

[...] repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade. Que a afetividade, a emoção, a ternura possam aflorar sem constrangimentos nos homens e serem vivenciadas, nas mulheres, como atributos não desvalorizados. Que as diferenças entre os sexos não se traduzam em relações de poder que permeiam a vida de homens e mulheres em todas as suas dimensões: no trabalho, na participação política, na esfera familiar, etc. (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 9-10, grifos do autor).

Nessa perspectiva, podemos definir o movimento feminista como defensor da mulher em um contexto geral, o que se difere da maioria dos movimentos sociais que tem como objetivo amenizar as desigualdades específicas, como por exemplo a econômica. Sendo a mulher excluída do mundo do pensamento, do conhecimento, perseguida e estigmatizada pela sociedade como frágil, apática, dada apenas ao trabalho doméstico e aos cuidados do homem, legitimou-se ao longo dos séculos a disparidade entre os gêneros, condicionando a figura feminina à inferioridade. Condicionamentos como estes promovem a desintegração entre os sexos, estereotipando a mulher como complemento ou extensão do homem, ou seja, um ser alienado.

Em primeira instância, o movimento feminista pretende desmitificar a visão de que o sexo pode estabelecer relações de poder, alegando que a heterossexualidade não pode ser considerada como argumento de base para a definição da mulher enquanto sexo frágil. De acordo com as palavras de Swain (2003),

se o pressuposto reprodução/heterossexualidade não é tomado como fundamento axiomático, não existe nenhuma razão, a não ser da ordem dos

valores, para que a diferença dos sexos biológicos se estabeleça como eixo da organização social. Com efeito, não é necessário que todas as mulheres procriem para que a espécie se perpetue. O possível na história sugere que o social não tem regras imutáveis e esta premissa abre espaço aos múltiplos. (SWAIN, 2003, p. 1).

O movimento feminista baseia-se nesta premissa, buscando a modificação do pensamento social, visando a mutação dos estereótipos e regras pré-estabelecidas pelo gênero masculino. No contexto da procura pela desmistificação feminina, a literatura contribuiu tanto para a desvalorização quanto para a ascensão do gênero feminino. Enquanto a literatura (desde os primórdios até o período colonial) idealiza a mulher sob os domínios de submissão e coerção, a literatura pós-moderna estabelece representações que questionam, contestam as posições ocupadas por ambos os gêneros na sociedade com base nos conceitos de identidade e diferença.

No que se trata das concepções culturais de feminino e masculino, Lauretis (1994) considera que, apesar dos dois gêneros ocuparem posições complementares, excluem-se, classificando os seres humanos, no contexto cultural, em um sistema de significações que relaciona o sexo à hierarquia social. Sendo assim, considera-se o sexo como aspecto definidor da superioridade, uma estratégia formulada historicamente pelo homem que pretende a ascensão da figura masculina a partir da desvalorização do gênero adversário, no caso o feminino, no âmbito da luta social. Com a representação da mulher enquanto sexo frágil e inferior de forma repetitiva ao longo dos anos há por consequência a valorização do homem, que por sua vez é o produtor da exclusão feminina.

Os ideais feministas ganharam força no contexto da industrialização, quando ocorre, segundo Perrot (2007), uma valorização da subjetividade em meio à crise de pensamentos estabelecida sob as redescobertas dos conceitos de família, e conseqüentemente, do papel da mulher na família. Desencadeadas pelo pensamento burguês, a reformulação das leis e as novas relações trabalhistas modificavam o status da mulher na sociedade. No pós-guerra, a mulher já ocupava seu lugar nas universidades e no mercado de trabalho, e um novo perfil feminino surgia: mulheres intelectuais e motivadas a reescrever sua história, uma façanha possível graças à libertação política.

A literatura entra, neste contexto, como um agente que contribui generosamente para a desmistificação do gênero feminino. O direito à escrita

literária, até então reservado exclusivamente aos homens, passa a ser também direito das mulheres, o que lhes garantiria uma arma que até então não tinham: a possibilidade de comunicação com o público, da transmissão dos ideais e da imagem feminina do real, tão idealizada e pouco retratada até então. Tal realização foi considerada como problemática para o universo masculino, uma vez que, como cita Oliveira (1990),

a vinda das mulheres à criação literária é parte da energia que vem abrindo, ao longo de séculos, a brecha em um paradigma milenar, o da separação de mundos. É travessia da fronteira do mundo dos homens, travessia acidentada que, paradoxalmente, revela um novo horizonte, o do território do feminino. Alguns marcos assinalam os acidentes: *visibilidade, igualdade, identidade*. (OLIVEIRA, 1990, p. 146, grifos meus).

Com relação aos marcos citados, atribuímos a *visibilidade* à possibilidade de que, se à mulher não era reservado o domínio de suas vontades ela poderia, a partir de então, imaginar-se de uma nova forma: se era possível que uma mulher escrevesse, um ato até então considerado como transgressão, por que não sonhar com dias melhores, em que seria possível a autonomia feminina?

No momento que antecede o século XX, ainda não havia sido estabelecido entre as mulheres um parâmetro de vida independente, em caráter não coercivo com o masculino. Dessa forma, encontramos neste período e nos que se seguem, mulheres que escreviam em um fator de *igualdade* com o masculino. O que se difere, entretanto, é que por trás da caneta agora estava a mulher, que apesar de escrever como o homem, transcreve o sentimento de exclusão de tudo aquilo que lhe era negado.

Já em meados do século XX, a escrita feminina é definida sob a procura da *identidade* sob a qual seria estabelecida. Escrever-se-ia como os homens? A escrita feminina deveria ter características próprias? Quais seriam essas características: a de buscar a igualdade com o gênero masculino, ou finalmente enviesar o objeto do discurso na criação de novos parâmetros de vida independentes para as mulheres?

A decadência do estereótipo do *outro sexo* sob o qual era submetido o gênero feminino é nítida nessa fase. De acordo com Anderson (1999), passa a surgir um “significativo número de grupos até então excluídos – mulheres, imigrantes, minorias étnicas e outras – ganham acesso às formas pós-modernas, ampliando

consideravelmente a base da produção artística” (ANDERSON, 1999, p. 76). Nessa perspectiva, a escrita passa a ser, como afirma Rajagopalan (2002), uma busca de afirmação e reivindicação por novas identidades, por meio da representação, em que o texto apresenta um emaranhado de propostas de significação, onde os sentidos não se destacam por serem estáveis, mas efetivam-se de acordo com o processamento do leitor. Coelho (1989) reitera essa afirmação, dizendo que como característica da literatura em questão há um

algo mais, algo essencial dentro das transformações em processo no ser humano e na sociedade, e que podemos definir como a busca da Nova mulher. Ou, em outras palavras, a busca do feminino autêntico, pressentido para além dos destroços da “imagem tradicional da mulher”. (COELHO, 1989, p. 4, grifo do autor).

Nesse sentido, percebemos que não há como afirmar, em um único momento, o estabelecimento de uma identidade para a escrita feminina, que ocorreu ao longo dos anos de diversas formas. Em suma, podemos atribuir ao marco da identidade literária feminina a representação dos sentimentos, visões sociais, políticas, culturais, pessoais e tantas outras expressas nos textos que buscam nada mais que expressar publicamente o universo feminino, uma técnica considerada por Swain (2003) como fundamental no processo de modificação de um regime, onde “é preciso ceifar os paradigmas para melhor dissolvê-los”. (SWAIN, 2003, p. 1).

É nesse contexto que a escrita de Clarice Lispector adequa-se aos parâmetros feministas. Como descreve Coutinho (2004), a autora é um dos nomes que “constroem uma obra dentro de nova mentalidade e novos recursos estéticos” (COUTINHO, 2004, p. 256). Clarice escreve em um momento de transição do pensamento feminino, em que a mulher passa a considerar as possibilidades de construção de uma nova identidade, de um estilo de vida autônomo, desvinculado da figura do homem.

Focalizando o ser humano em suas angústias e crises existenciais, Clarice faz brotar um leque de possibilidades, de decisões e caminhos a serem percorridos através das experiências psíquicas e na captação de impressões absortas despertadas pela realidade, definidas por Bosi (1970) como um “reconhecimento súbito de uma verdade que despoja o *eu* das ilusões cotidianas e o entrega a um novo sentido da realidade”. (BOSI, 1970, p. 478, grifo do autor).

A análise do conto a seguir contempla a ideologia clariceana, apontando a forma como é construído um novo perfil feminino, que ocorre em um momento de ruptura dos ideais hegemônicos. Por meio destas, poderemos, além de compreender de que forma a literatura contribui para a desmistificação da mulher, perceber de que forma se constrói e como se caracteriza o perfil das mulheres do século XX, e, talvez, já das mulheres nos dias de hoje.

### CAPÍTULO III

#### O CONTO “AMOR”: UM MERGULHO VAZIO NO ALUMBRAMENTO DA EPIFANIA

Narrado em terceira pessoa, tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, o conto “Amor” traz, logo a princípio uma das características marcantes da autora Clarice Lispector: o retrato de eventos cotidianos protagonizados por mulheres que podem ser descritas como “personagens desajustadas”. Observemos o trecho que dá início ao conto: “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Logo a princípio, nota-se a cansativa rotina de uma dona de casa, cuja segregação causada pelo compromisso com a família a priva dos acontecimentos à sua volta. É esse compromisso que dá título ao livro, em que os treze contos que o compõe relatam a prisão domiciliar feminina, cujas grades são os próprios laços familiares.

Apesar de o conto ser iniciado pelo episódio em que Ana está no bonde, o cenário e a narrativa mudam constantemente. Ao mesmo tempo em que descreve, meticulosamente, a personagem em trânsito no bonde, Clarice propõe, em uma pausa estimulada pela descrição de suas características, uma visita ao dia-a-dia de Ana, caracterizando sua família, sua rotina doméstica e sua relação matrimonial que propõe, por assim dizer, uma quebra no enredo, que ao mesmo tempo em que descontinua o segmento do primeiro evento, estimulam a fixação e a submersão do leitor no conto de cunho *intimista*.

Nas palavras de Cortázar (1993), os recortes evidenciados pelos contistas, devem ser capazes de “atuar no leitor ou no espectador como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152). É exatamente o que pretende a linguagem clariceana, fazer com que o leitor, desabituaado com a constante quebra do discurso (característica mormente pós-modernista), leia e releia, decodificando e

interpretando através de experiências vividas por este, o texto, que nada mais almeja que provocar a compreensão do significado implícito por meio de uma viagem ao subconsciente.

### 3.1 A RUPTURA DE ESTEREÓTIPOS

Uma vez descontinuado o primeiro episódio, sobre o que se passa no bonde, Clarice utiliza da descrição do cotidiano da protagonista para evidenciar, principalmente, a classe social na qual sua família está inserida. Encontramos nos contos que compõem esta obra, personagens que, assim como Ana, pertencem a uma condição social próxima à classe média, ou, em outras palavras, *pequena burguesia*. Propositamente, Clarice evidencia essa nova classe que dá vida à possibilidade de ruptura da figura feminina estereotipada pela sociedade patriarcal. É nesta época que a mulher, a pequenos passos, começa a ter uma participação mais ativa na vida em sociedade.

No caso de Ana, as participações são mínimas, no entanto relevantes: enquanto o marido trabalha, ela faz de seu trabalho doméstico um método de auxiliar o marido no provimento da casa. Para ela, “a vida podia ser feita pela mão do homem” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Assim sendo, utilizava seu tempo para atividades que atravessavam os limites do trabalho doméstico, como: costura, jardinagem, a compra dos mantimentos, a conversa com o cobrador de luz, a decoração do ambiente de sua casa, entre outras atividades que permitissem que a família obtivesse conforto de acordo com seu padrão de vida, simples e modesto. Clarice utiliza o trecho a seguir para caracterizar não somente a família de Ana, mas evidenciar suas condições de moradia e, conseqüentemente, a condição social de sua família:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. *O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando*. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com

os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. (LISPECTOR, 1998, p. 19, grifo meu).

A passagem acima confirma a participação fundamental da protagonista na manutenção da vida em família. Percebe-se que os filhos, apesar de não serem educados exclusivamente por Ana, eram “bons”, e exigiam para si cada vez mais a presença da mãe, em uma relação de dependência pautada pelo amor e não pela necessidade. Sutilmente descrito, a seguir o leitor compreende o espaço ocupado pela família como um ambiente simplório, que apesar de se tratar de um imóvel próprio, gozava de muito espaço, pois não havia como o preencher com móveis em extravagância, uma vez que o foco principal está na descrição do fogão, como um utensílio que funciona, mas apresenta defeitos, ou na cortina, que apenas estava ali porque fora fabricada pela própria Ana. O que mais chama a atenção, no entanto, está no trecho em itálico, que ressalta que Ana, de alguma forma, tinha participação no pagamento do lar em que viviam. O calor que fazia no imóvel o desvaloriza, e percebemos a falta de condições financeiras a partir do fato de que “ambos” o estavam pagando “aos poucos”.

A relação de intertextualidade bíblica é evidente, na continuação do trecho citado. Ana planta as sementes, que por sua vez não significam exclusivamente as sementes das árvores. Estas, e as árvores em si, representavam para ela a sua família, e o crescimento das árvores acompanhava o fortalecimento dos laços familiares, em busca dos frutos que almejava colher com muito esforço e dedicação aos filhos e ao marido. E as árvores cresciam, e todo o resto “crescia, crescia, crescia” com elas. Clarice faz a provocativa repetição da mesma palavra, objetivando o contínuo e fixo retorno à figura da árvore. Vieira (1987) reflete sobre essa característica clariceana, concluindo e confirmando a visão de que,

a linguagem e a obra de C.L. refletem e respeitam a estética da narrativa bíblica, especialmente a retórica do Antigo Testamento, onde o poder concreto da palavra, a repetição de palavras-chaves e de uma sintaxe evocativa, mais o elemento mítico, paradoxal e ilógico apresentam ao leitor um estilo sério, sagrado e espiritual, pleno de enigmas e perguntas. (VIEIRA, 1987, p. 83).

Este artifício não é utilizado apenas neste único ensejo, repete-se também na postulação da realização de Ana para com a vida que levava. Percebemos que o

papel de Ana na família aproxima-se do que conceituamos como exploração, ainda mais no trecho que relata que ela “dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Vivendo à sombra da mediocridade, Ana apoiava-se nas raízes de sua escolha: “assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 1998, p. 20). O trecho, citado por mais de uma vez no conto, mais uma vez confere à repetição um argumento significativo, com o sentido de contrapor os ideais que subconscientemente desejava àquilo que possuía: o estilo de vida imposto pela sociedade, supostamente correto.

A repetição da afirmativa traz, por sua vez, o desfecho aos pequenos desvios provocados pela mente da personagem, que em certos momentos devaneava pelos caminhos “obscuros” daquilo que poderia ser, se não aquilo que realizadamente já era. Com efeito, a autora cita: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Acreditando em uma realização construída por ideais coercivos, valores sociais provenientes dos conceitos construídos pela sociedade, Ana sentia-se perdida no momento em que os afazeres domésticos deixavam de ocupar todo seu tempo, e então o sentimento de inutilidade e futilidade a invadia, como afirma Campedelli e Abdala Jr. (1981), “a personagem cessa seu trabalho repetitivo, que lhe dá movimento e pode começar a refletir sobre o significado da vida” (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 26).

O medo, compatível com a incerteza de uma vida envolta de parâmetros diferenciados, fazia com que Ana buscasse segurança naquilo que tinha em mãos: “O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros” (LISPECTOR, 1998, p. 20). E então, conformada com a vida que agora era sua, repetia a si mesma, “esta é a vida que escolhi, assim está bom” e dia após dia cuidava para que a hora perigosa da tarde passasse despercebida, por meio da exteriorização do ambiente que considerava, nestas determinadas horas, como ameaçador a então considerada felicidade. Assim sendo, ocupava-se com as compras, ou a levar objetos para o conserto, sempre a fim de proteger e manter sua família, fugindo do que ameaçasse sua desconstrução.

### 3.2 EPIFANIA: A AURORA BOREAL DO ESCLARECIMENTO OU A DEPRESSÃO DAS DESCOBERTAS

Em uma guinada repentina, o conto volta aos balanços do bonde. De volta também estava o fim da hora instável, e a personagem preparava-se para a volta ao lar quando algo inusitado prende sua atenção: figura de um homem, do outro lado da rua, com uma fisionomia tranquila, no entanto algo a intrigava. Observemos o trecho a seguir:

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquã estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um homem cego mascava chicletes. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

O que realmente incomodava Ana na figura do cego? Essa era a pergunta que insistia em fazer a si mesma, portanto, sua mente dividida entre as dicotomias que a impediam de compreender o sentido, outrora persistindo em manter-se estável aos pensamentos cotidianos (que envolviam a casa, o marido, o jantar), não compreendia que o que causava tamanho incômodo, era que a falta de visão do cego trazia nela o despertar, o enxergar. Chegara o momento da epifania, que apreendida vislumbrava o fim da automação que fazia com que Ana, assim como as outras mulheres de sua época, fosse impedida de ver à sua volta. Em suma, é neste momento que Ana “vê-se expulsa de seu regulado cotidiano” (ROSENBAUM, 2006, p. 89).

Já apresentado anteriormente neste trabalho, reafirmamos a importância do evento epifânico nos enredos de Clarice Lispector. Neste caso, em “Amor”, a epifania é a alma da história. Observamos que, seguindo a estética pós-modernista, acompanhamos a desenvoltura do conto, que tem um início tranquilo e logo pede pelo “desenrolar” dos fatos. É neste momento, inesperado, em meio ao andar do bonde que Clarice “surpreende o trivial, o corriqueiro da situação familiar e espreita atrás do cotidiano o advento de uma epifania qualquer” (SANT’ANNA, 1973, p. 198). A ausência de sofrimento do cego surpreende Ana, que o observa agir com naturalidade, mesmo estando na escuridão. Neste momento, a personagem se vê obrigada a confrontar aquilo que tanto lutou para obstruir, renegar. Sua identidade se desconstrói, e Ana perde o chão, o estado de confusão mental é evidente. Sá

(2004) ratifica que essa característica clariceana, que consiste na dispersão da identidade feminina é nada mais que,

seu modo próprio de afrontar, plasticamente, o real. Não com perguntas racionais, em nível filosófico; não com credo coerente, em nível religioso. Mas criando seres de papel sim, carregados, porém, quase imantados de suas vivências totais, incluindo a escuridão. (SÁ, 2004, p. 214).

No caso de Ana, a reflexão de suas vivências totais permite que esta, em meio à escuridão estabelecida por seu então momento de “crise”, a faça finalmente questionar seu papel perante tudo que a circunda, sua identidade e seus desejos. Ainda em meio aos pensamentos desnorteados, não percebe quando o segundo golpe, desta vez causado pelo bonde, a pega despercebida. Notam-se então dois momentos de impacto: um causado pela eclosão psicológica, mística, e o outro por uma situação completamente palpável, real. De acordo com Vieira (2000),

ao utilizar a linguagem de modo a superar os meros procedimentos para a comunicação cotidiana, o autor alcança a atenção do leitor que percebe a obra como raridade quando ocorre, então, sua desautomatização, ou seja, o leitor não apenas reconhece automaticamente os objetos, mas experimenta uma visão particular deles. (VIEIRA, 2000, p. 25).

Assim sendo, podemos fazer uma leitura particular dos objetos que acompanham a cena seguinte ao momento epifânico: O bonde que arranca e faz com que Ana perca o equilíbrio (apesar de esta já se encontrar desequilibrada psicologicamente em razão do acontecimento anterior), e derrube as compras. A queda das compras é compatível com a visão metafórica que podemos fazer da *queda daquilo que Ana acreditava que a fazia feliz*. Os ovos que carregava haviam se partido, assim como todo seu mundo: as gemas amarelas que escorriam por entre seus dedos, nada mais eram que a personificação de seus falsos ideais, aqueles criados pelos valores sociais, insustentáveis a partir do momento em que começara a enxergar. E agora, minutos após refletir sobre como sua vida era perfeita e feliz, nada mais fazia sentido:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quanto a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha

música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Ainda reconhecemos, a partir do trecho citado, a particularidade da escrita de Lispector, que através de uma linguagem peculiar, prende o leitor ao enredo, fazendo com que este experimente a mesma angústia que a protagonista. Segundo Cândido (1977), os constantes questionamentos, a busca pela instauração da identidade é a chave para essa aproximação entre personagem/leitor. Para ele, o ritmo de Clarice é

um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho. (CÂNDIDO, 1977, p. 129).

Em meio ao constante drama vivenciado pela protagonista, Clarice faz uso contínuo de figuras de linguagem, que evidenciam as dicotomias e paradoxos os quais perpassam pela mente de Ana. “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, *sofrendo espantada*” (LISPECTOR, 1998, p. 23, grifo meu). Neste, como em outros casos, a autora contempla o equilíbrio entre linguagem e episódio: ocorre a moldagem dos vocábulos, anteriormente citada por Cândido, para então fazer metáfora com a situação psíquica confusa com a qual sofre a personagem. Campedelli e Abdala Jr. (1981) fazem referência a este trecho em específico, citando que “a antítese e o paradoxo (figuras de oposição), por sua ambigüidade, são recursos estilísticos de grande freqüência na obra de Clarice Lispector”. (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 28).

Com efeito, as figuras de linguagem que retratam a oposição dos sentimentos experimentados por Ana continuam a surgir, em meio à angústia sofrida pela personagem no momento em que esta começa a perceber, fragmentariamente, os acontecimentos ao redor, como percebemos no trecho a seguir:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras,

as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de *náusea doce*, até a boca. (LISPECTOR, 1998, p. 23, grifo meu).

Ana finalmente encara aquilo que por tanto tempo, ainda que inconscientemente, tentara manter sob as sombras de uma vida a qual considerava plena, e agora tudo se voltava contra ela. Nas palavras de Campedelli e Abdala Jr. (1981),

a ambigüidade do paradoxo “náusea doce” leva-nos a esse tema continuamente repetido em Clarice Lispector. Trata-se de uma angústia profunda, de uma forma de revelação que leva a personagem a romper o quotidiano. Sua libertação é de caráter sentimental: procura, então, nessa perspectiva, solidarizar-se com uma realidade mais ampla, onde coexistem aspectos extraditórios da vida. A sensação de náusea das personagens aparecem de forma imprevista e desafia qualquer explicação lógica, (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 29, grifo do autor).

### 3.2.1 UM MERGULHO NO ÍNTIMO DO SER: AMOR E AMARGOR

É em meio a toda a náusea que a circunda que Ana percebe que passara do ponto de descida. Ao descer do bonde, todo o ambiente reflete sua condição interior: a rua interminável, com muros altos e amarelos, a qual não consegue identificar, promovem ao seu fim o encontro com um local enfim conhecido: o Jardim Botânico. Notamos mais uma vez que a narrativa clariceana desconstrói o cenário em busca de que, no momento da troca entre os locais, haja a demarcação da mudança do foco da crise. É como se o local transmitisse, em sua essência, um determinado novo conjunto de conotações, carregados de significados que façam com que a protagonista possa perceber, envolta dos elementos que compõem o cenário, respostas para as perguntas que faz a si mesma.

A característica da desconstrução do cenário, tão presente nos contos clariceanos, é vista por Sant’Anna (1973) como pertinentes ao enredo. Este relata que “os contos transcorrem por lugares conhecidos, privilegiando os mais diversos bairros cariocas numa marcação cronológica de dias e noites [...], idas e vindas das

personagens” (SANT’ANNA, 1973, p.191). Para ele, as rupturas entre tempo e espaço não são truculentas a ponto de atrapalhar o ritmo da história.

De fato, e assim ocorre neste caso, tais rupturas permitem a continuidade dos eventos e do enredo, fazem parte dele. Percebemos isso no momento em que Ana adentra os portões do Jardim Botânico: vazio, tranquilo, silencioso e relativamente claro, cercado pela penumbra dos galhos que dava tom à obscuridade do local. Mais uma vez a metáfora relaciona o local com a crise vivenciada pela personagem. Em instância, o jardim assemelha-se muito à própria mente de Ana, e assim ela mesma assimilara, temendo-o assim como temia uma viagem ao seu subconsciente:

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. *De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada?* Como por um zunido de abelhas e aves. *Tudo era estranho, suave demais, grande demais.* (LISPECTOR, 1998, p. 24, grifos meus).

O medo volta a invadir Ana, mesmo após alguns instantes de tranquilidade, o Jardim a traz de volta para aquilo que temia e buscava evitar. O lugar até então tão tranquilo passava a ser perturbador, o movimento dos animais (como o pulo suave do gato rompendo seus pensamentos) e até mesmo do vento, sincronizados, traziam à Ana a impressão de que aquela na verdade fosse uma “emboscada”. O mal estar de Ana, assim como a surrealidade nela despertada é explicada por Campedelli e Abdala Jr. (1981):

A náusea da personagem foi desencadeada por um fato aparentemente banal: a observação de um gato, da mesma forma que na situação anterior, quando observara um cego. A natureza, assim, é vista como dotada de sinais perturbadores, capazes de levar as personagens, pela distorção dos sentidos, a uma situação de irrealidade (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 30).

Sob a situação de irrealidade, assim como Ana o fez, podemos perceber a metáfora presente neste novo local. Há, mais uma vez, o uso da intertextualidade com o contexto bíblico, em que o Jardim Botânico assemelha-se ao paraíso, um local tranquilo e bonito, onde não havia culpa, não havia preocupações, onde parecia à Ana que “a crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Fascinada pelo despertar das percepções provenientes de seu momento epifânico, Ana observa o Jardim com fascínio, deslumbrando-se com a beleza dos componentes naturais integrantes da paisagem a sua volta. Com os olhos de quem enxerga, vê o mundo carregado de significado. Trata-se do que Nunes (1989) descreve como “[...] algo estranho e hostil que o cego lhe revelara, e que agora, fascinada, experimentando um estado de verdadeiro êxtase, vê estender-se sobre o mundo inteiro” (NUNES, 1995, p. 85).

Nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que a natureza lhe causava ternura, despertava em seu interior a repulsa, o nojo: envoltas nos braços das grandes árvores estavam as “parasitas folhudas” (LISPECTOR, 1998, p. 25), sugando a corrente de vida destas para sobreviver. A percepção de Ana quanto a que aquele episódio poderia assemelhar-se com sua condição de mãe a fascina e a enoja concomitantemente, e dividida entre a dicotomia presente, pensava que “o mundo era tão rico que apodrecia” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Entre devaneios, a personagem dá asas à percepção:

Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. *A moral do Jardim era outra.* Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. *A decomposição era profunda, perfumada...* Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... *O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno* (LISPECTOR, 1998, p. 25, grifos meus).

Os trechos grifados fazem jus à ação das dicotomias no psicológico de Ana. Esta percebia diante da beleza e amplitude da paisagem, o quanto o mundo estendia-se além de sua rotina medíocre, ao mesmo tempo em que a faziam temer o desconhecido. Fechada em sua concha, almejava fazer parte daquilo que era diferente, bonito, desejava viajar pelo inesperado; no entanto, a paisagem bela modificava-se constantemente, mostrando que até aquilo que lhe parecia perfeito se decompunha, aos poucos se mortificava. Entre deixar que o incerto esvaísse sua energia, assim como os insetos que se aproveitavam das flores, preferia entregar sua vida àquilo que já lhe era íntimo, aquilo que sempre acreditara que fosse o seu

destino: a família. Ainda assim, deixava-se levar pela ideia de preferir novos ares, mas temia. E, de novo, a intertextualidade bíblica comparece: “*o Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno*”, pensava, associando o Jardim Botânico ao Jardim do Éden, onde experimentar o prazer era proibido, era o pecado.

A ideologia religiosa, que vigeu a sociedade por tantos anos, ainda se manifestava nos valores sociais desta época, apesar de aos poucos estar se transformando. Guiados por estes, Ana sente-se culpada por querer para si um mundo no qual caberia a possibilidade de negligenciar a família, em específico os filhos. Segundo Campedelli e Abdala Jr. (1981), neste momento, Ana passa a nausear a sensação de liberdade, uma vez que “*todos os conceitos e valores são colocados no mesmo nível, o que representa uma ameaça para o “ser social” da personagem (no caso, as condições de mãe)*” (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 30, grifos do autor). Neste ponto, quando percebe a aproximação com a incerteza, Ana foge para aquilo que lhe oferece segurança: volta às pressas para casa, culpada ao se lembrar das crianças.

O reencontro com o lar não traz à personagem o reencontro com a paz: a limpeza excessiva e a ordem do apartamento lhe causavam estranheza, “*e por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo *moralmente* louco de viver*” (LISPECTOR, 1998, p. 26, grifo meu). Uma vez despertado o dom de realmente enxergar o mundo à sua volta, a moralidade lhe parecia banal, desnecessária. Não reconhecia a casa, não reconhecia o filho, ausentava-se agora dos dois ideais: não conseguia aceitar a liberdade, mas não poderia viver como se não soubesse que o mundo a esperava lá fora.

É nesse sentido que Clarice, mais uma vez se utiliza da figura de um animal para exteriorizar os sentimentos da personagem: “*ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a*” (LISPECTOR, 1998, p. 26). O amor por aquilo que fora criado, o mesmo que tinha pela ostra era carregado de nojo, uma vez que nunca poderia conquistar tudo o que fora criado, apesar de amar todas as coisas, como também sempre admiraria a ostra, apesar de afastar-se dela para não fazer a tão visível comparação, que a levaria a compreender o quão fechada estava em seu pequeno mundo. A ostra despertava-lhe a admiração assim como o medo do

incerto: é fato que a ostra produz a pérola, o que representava para Ana a conquista dos ideais guardados em seu íntimo, no entanto, assim como a pérola só é produzida na ostra mediante a dor, assim seria para Ana, que deveria seguir seu caminho sozinha, deixando para trás a seus filhos, “a quem queria acima de tudo”, (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Não se tratava é claro, apenas das crianças. Ana sentia-se segura pela conquista do casamento idealizado, conformada com a conquista do lar burguês, de ser bem vista pela sociedade. Os pensamentos conflituosos, por outro lado, ameaçavam agora, mais do que nunca, a ruptura do conformismo:

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. *Estava diante da ostra.* E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: *seu coração se enchera com a pior vontade de viver*, (LISPECTOR, 1998, p. 27, grifos meus).

Uma vez frente a frente com a ostra, não havia mais amparo que a mantivesse segura com a vida que levava. Não sabia mais se preferia manter-se estagnada ou se romperia de vez com os laços familiares que ali a mantinham para então conquistar a liberdade. Em uma sociedade machista que reservava apenas ao homem o direito de descobrir o mundo, e à mulher o recolhimento ao lar, Ana “com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 27), ou seja, descobria que assim como o homem, era capaz de se libertar, que não precisava prender-se à condição imposta a ela pelos costumes sociais. Descobria-se cheia de vontade, seu coração queimando, ardendo pelo desejo libertário de irromper pelo mundo conquistando tudo que a esperava.

Sentindo medo dos pensamentos que aos milhões a invadia, mais uma vez resolve ocupar-se de seus afazeres domésticos para fugir da realidade. Campedelli e Abdala Jr. (1981) ressaltam que “nesses momentos de revelação existencial as personagens de Clarice Lispector procuram apoiar-se na falsa segurança das imagens quotidianas. Todos os valores sociais, como “fé”, “amor”, “dever”, tornam-se ambíguos” (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 31, grifos do autor). E assim faz Ana, que vai para a cozinha ajudar a empregada com o jantar. Ainda assim seu lar, antes seguro, revela-se como o cenário de seu horror:

Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu *a pequena aranha*. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, *esmagou com o pé a formiga*. *O pequeno assassinato da formiga*. *O mínimo corpo tremia*. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. *Os besouros de verão*. *O horror dos besouros inexpressivos*. *Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente*. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, *os mosquitos de uma noite cálida*, (LISPECTOR, 1998, p. 28, grifos meus).

Podemos observar que o horror que cerca Ana no decorrer de suas atividades é causado pela presença de insetos. De acordo com Nunes (1973), a presença do animal na obra clariceana é elucidativa. Segundo ele, “os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, [...] guardam a essência primitiva, ancestral e inumana” (NUNES, 1973, p. 131). Dessa forma, percebemos o porquê do incômodo de Ana ao encontrar-se com eles, uma vez que a imagem que esta faz dos pequenos animais é que, possuidores de uma “liberdade incondicionada”, seguem sua vida sem as privações que as regras e os valores convencionados impunham à vida em sociedade. Neste ponto, Campedelli e Abdala Jr. (1981) concordam com Nunes, corroborando que:

Certos bichos, domésticos ou não, mostram-se dotados, no conjunto da obra de Clarice Lispector, de um sentido de libertação. Suas personagens veem os animais como seres instintivos, de vida autêntica e plena. Logo, constituem uma ameaça para o ideal pequeno-burguês de continuidade e tranquilidade, de acordo com padrões estabelecidos há muito tempo. (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 32).

Se por sua vez os bichos ameaçavam o ideal de continuidade estabelecido pelas condições burguesas de vida em sociedade, o evento que se segue promove, finalmente, a quebra do “circo de horrores” pelo qual Ana fora espectadora durante sua nebulosa tarde. A chegada do marido e dos irmãos, acompanhados de suas mulheres e filhos, restabelecem a *normalidade* do cotidiano medíocre vivido por Ana. Ela passa a constatar com alívio que, apesar das grandes revelações vividas por ela durante aquela tarde, eram imperceptíveis as rupturas causadas, estas viviam apenas em sua mente. Observava feliz os convidados saborearem o jantar, que estava bom “apesar de ter usado poucos ovos” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

As crianças brincavam no tapete e as conversas que embalavam a noite, vindas do pequeno grupo social que frequentava sua casa, eram agradáveis, e todos sorriam “cansados do dia, *felizes em não discordar*, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano” (LISPECTOR, 1998, p. 28, grifo meu). Neste momento, a personagem encontra o amparo que viera buscando durante todo aquele dia interminável, amparo este que justificava sua submissão à família e a convivência com a mediocridade que cercava seus dias: todas aquelas pessoas, com a vida semelhante à dela estavam simplesmente “felizes em não discordar”, tinham o coração “bom e humano”, e não instintivo e incondicional como o dos animais. E então “*Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu*”. (LISPECTOR, 1998, p. 28, grifo meu).

Quando partem os convidados, Ana observa a cidade da janela de seu quarto. Seu coração, agora mais calmo, acompanhava o ritmo de uma mente levemente inquietante. Perguntava-se:

O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico. (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Agora, vivenciadas as faces dicotômicas de sua mente (o momento epifânico, no contato com o cego e a natureza, e a proximidade social que lhe rendeu o conformismo), Ana se vê cada vez mais dividida, acalentada pela justificativa que o amor pela família lhe proporcionara; passava a novamente colocar de lado o cego e tudo aquilo que ele lhe revelara. Visivelmente atormentada pelo medo do destino que teria se escolhesse o caminho do cego, em devaneios deliciava-se com os filhos, metaforizados na figura dos frutos do Jardim Botânico.

Assim como a freada do bonde trouxe a personagem de volta à realidade, é repetida a ruptura da viagem psíquica da personagem no momento em que, com um estouro do fogão, Ana sai correndo do quarto e se depara com o marido na cozinha. Ocorre então o primeiro diálogo do conto:

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— *Não quero que lhe aconteça nada, nunca!* disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo. (LISPECTOR, 1998, p. 29, grifo meu).

Podemos perceber a superficialidade e ludicidade presentes no diálogo, curto, embora significativo. Nele, percebemos o estranhamento do marido na então nova figura da mulher. Neste ponto, enquanto o marido assiste ao medo contido na face de Ana, entendemos que sua mutação não se prende mais ao psicológico, mas exterioriza-se, e assusta ao marido. Acostumado, no entanto, a assistir nada além da submissão da mulher, “riu entendendo”, e assume com alívio a culpa pelo medo da esposa, para não pensar que nada havia de errado, *disposto a não ver defeitos*.

Por fim, pode-se destacar o ápice do diálogo, contido no trecho em destaque, que mostra que Ana, apesar de ter de comportar-se como uma mulher submissa e fingir conformar-se a uma vida mediada pelas convenções sociais de seu tempo, amava o marido. Não seria apenas pelos filhos que ela decidira ficar, mas também pelo amor a ele. Assim, Ana deixou-se levar. Vejamos: “Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” (LISPECTOR, 1998, p. 29). O perigo de viver, o qual o cego despertara em Ana, mostrando a ela que existiam outras pessoas e outros lugares que necessitavam de sua bondade, o perigo de viver qual enchera seu coração, agora esvaíra-se. Não podia abandonar os filhos, não podia viver sem o marido, a quem amava. “Acabara-se a vertigem de bondade” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

O desfecho do conto não mostra, como esperávamos, uma Ana correndo em liberdade, fazendo jus aos seus ideais e realizando os desejos de milhares de outras “Anas” espalhadas pelo Brasil, e por que não, pelo mundo. Mostra, em seu lugar, uma Ana que mais uma vez se rende “ao amor e o seu inferno” (LISPECTOR, 1998, p. 29), ou ainda, ao inferno de amar, ao amor que nutria as barras da grade de sua prisão domiciliar, que atava os nós dos laços familiares que a mantinham privada da conquista do mundo.

Apesar de rendida, como Isabel Archer em *Portrait of a Lady* (1881), de Henry James, não era a mesma Ana. Esta, “penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Benedito Nunes (1995) faz referência ao momento em que a personagem está diante do espelho: “O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um outro, objetivo e impessoal” (NUNES, 1995, p. 107). Concluímos que a estagnação agora é outra, a estagnação do espírito, nauseado, mais uma vez, diante da contrariedade: *por não conseguir responder com tristeza ao abandono dos ideais*, uma vez que havia desistido desses por algo tão nobre como o amor, e *por não conseguir responder com felicidade por ter escolhido manter-se na vida anódina*, uma vez que a ela fora revelado o mundo naquela tarde.

Não há como dizer que o desfecho traz consigo a solução dos conflitos. Qualquer que fosse o caminho escolhido pela personagem, seja ele a libertação ou a escolhida estagnação, não possibilitaria a resolução do conflito estabelecido, uma vez que este é interno, psicológico. A culpa pelo abandono de qualquer um dos ideais, o de mãe/esposa ou mulher libertária, adornaria a personagem para sempre, uma vez que nasceu e foi criada para tornar-se aquilo que hoje era, ter justamente aquilo que conquistara. Libertar-se significaria deixar de lado tudo aquilo em que acreditara, no que fora criada para acreditar. E ainda deveria levar em conta os filhos e o marido, o critério de escolha que leva Ana a sobreviver com o ostracismo.

Benjamin Moser (2009) faz a leitura do preterido desfecho, e justifica a atitude da personagem, assim como aponta a intenção da autora de retratar o momento existencial que mantinha não só Ana, mas as mulheres viventes no século XX, em conformidade com a segregação. Para ele,

uma pessoa simplesmente não pode sobreviver sem ceder um pouco de sua liberdade e aceitar os laços necessários que a unem aos outros. Para Clarice, isso significava o amor humano. [...] Uma aprendizagem é a tentativa de Clarice de descobrir justamente como duas pessoas podem se unir. (MOSER, 2009, p. 435-437).

Para Nunes (2005), o *gran finale* clariceano, em meio à contraditoriedade pós-modernista, é insatisfatório. Segundo ele, o desfecho “deixa-nos entrever que o conflito apenas apaziguou, voltando à latência de onde emergia” (NUNES, 2005, p. 86), ou seja, não faz jus à intenção de denúncia, de tentativa de modificação do

pensamento social. Lúcia Helena (1997) discorda de Nunes, afirmando que, apesar de a heroína deste conto escolher a segregação à liberdade, o questionamento inicial promovido pelo momento epifânico de Ana “indica novas possibilidades para o imaginário cultural implantando novas questões num imaginário que se torna reativado em novas direções” (HELENA, 1997, p.28). O que Helena quer dizer é que, nesse sentido, à mulher que se sente como Ana é aberta a possibilidade de refletir e escolher. No momento em que reativa suas reflexões, pode escolher se o desfecho ao qual chegou através de suas reflexões é prejudicial ou não a ela. Quer dizer, ainda, que o produto do momento inicial, em que a mulher descobre-se explorada por sua condição, propõe, em um futuro próximo, novas reflexões. Dessa forma, a mulher aos poucos se desvincula do coercivo para caminhar por novos horizontes, resultando finalmente na tão almejada libertação do gênero.

Em síntese, podemos vincular a estética deste conto a duas correntes literárias. A primeira, modernista, visto que, como afirmou Coutinho (2004), o modernismo era caracterizado tanto pela severa crítica aos padrões coloniais e patriarcais quanto pela valorização da tradição social. A segunda, pós-modernista, que promove a constante presença da contradição, da subversão e do questionamento, da crítica intimista e do desafio contra a uniformização da cultura. Os apontamentos de Santiago (2004), pois, reiteram a dicotomia dos valores sociais contidos no conto e a proximidade com o viés pós-modernista. Segundo ele, “Amor” pode ser definido como a “manifestação de proximidade e distância do objeto de cuidado, de misto de vigilância e afeto, de diligência e abandono, de inquietação e paz”. (SANTIAGO, 2004, p. 240).

Nessa perspectiva, Clarice faz de “Amor”, que aparentemente é visto como um relato da mediocridade cotidiana à qual é submetida a mulher de sua época, um retrato de si mesma e a vida que levava. O papel de esposa, mãe, o cuidado com o lar e até mesmo os bichos presentes no conto são pautados na realidade da autora, que relata uma experiência da qual não foi espectadora, mas sim protagonista. Promove um desfecho diferenciado de sua trajetória pessoal, no entanto. Enquanto Ana volta para casa, para o seguro lar que a mantinha como fiel aos valores sociais, Clarice opta pelo divórcio, escolhendo a libertação dos laços familiares.

Ainda assim, é necessário ressaltar, por fim, que a finalidade do conto não está em demonstrar a proximidade com a real situação da autora, muito menos

idealizar uma identidade libertária feminina, mas sim em demonstrar que através de um fato meramente corriqueiro, a personagem descobre seu valor como mulher. Isso apenas ocorre a partir da reflexão feminina a respeito do papel que esta ocupa na sociedade, na percepção da real importância e influência em suas mãos, mesmo atuante enquanto mãe e esposa. É a partir de então, da valorização do gênero feminino, da percepção de sua fundamental presença, que os conceitos de gêneros tornam-se inexistentes, é nesse espaço, promovido pela referida valorização, onde vivem os ideais de igualdade entre homem e mulher, que é instalada a ideia de que a ambos é reservado o mesmo patamar de importância no que se trata de família, sociedade e identidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se constatar, ao fim deste trabalho, uma clara perspectiva da mulher vivente no século XX, no cenário da pós-modernidade. Reiteramos, com base nas afirmações aqui apresentadas acerca da estereotipação feminina, que a mulher era vista sob um panorama muito inferior ao homem, em que seu papel era caracterizado pela obrigação com a lida do trabalho doméstico e da maternidade. Uma ruptura notável ocorre em como esta é vista pela sociedade, não somente no que se trata de literatura, esfera onde passa a fazer parte ativamente, como também no mercado de trabalho, no papel que exerce na família e nas relações sociais. Isso pôde ser visto através da representação de Ana, em “Amor”, onde a personagem é retratada de forma diferenciada, desta vez pela escrita de autoria feminina.

Quando desviamos nosso olhar para a figura de Ana, neste trabalho, é importante observar que esta representa não um caso isolado, mas sim o retrato da realidade de uma multidão de mulheres, de milhares de brasileiras que viviam dramas similares. Dessa forma, foi possível observar de forma clara a segregação que acometia as mulheres neste período, em que o colonialismo e o patriarcado já não mais existiam, mas, no entanto, em que permanecia a visão primitivista e separatista sobre os gêneros, corroborando ainda as relações de poder mediadas pelo sexo, nas quais a mulher continuava tributária ao homem.

Os valores de conduta social da sociedade burguesa, da qual Ana é signatária, limitavam-na a ponto de que, alimentando uma falsa ilusão de realização (que envolve seu papel como mulher, o casamento e os filhos), não percebesse o que se passava a sua volta. Clarice então se aproveita dessa realidade para utilizar no momento epifânico da protagonista justamente a figura do cego, que simboliza a falta de visão das milhares de mulheres que, na falta da *visão*, eram limitadas a não enxergar qualquer perspectiva de mudança. Nesse sentido, o cego, que na ausência da visão conseguira enxergar aquilo que lhe trazia paz de espírito, remete à Ana a visão que lhe faltara, e lhe chocara até obrigá-la a refletir sobre aquilo que a cercava.

A revelação da personagem vai além da descoberta de quão ilusória é sua felicidade. Ela, assim como muitas mulheres nesse período começam a perceber,

com a frequente ascensão da mulher nas relações sociais, que algo poderia ser feito, que os sonhos poderiam ser realizados, que existia alguma forma de quebrar o paradigma do sexo e que viver sob o conceito de moral da sociedade, na verdade, impediam-nas de *viver*, de se realizar.

Deve-se ressaltar que o que impediu Ana de seguir em frente rumo à libertação não a coloca no mesmo parâmetro que se encontrava no momento inicial. Como os próprios nomes da obra e do conto antecipam, são os laços familiares e o amor que a fazem repensar a ideia de partir rumo aos seus ideais. É por medo de perder o carinho e o companheirismo do marido, o crescimento e o amor dos filhos que ela decide permanecer, e não pela conformidade com a conduta social estabelecida.

O que pretende-se deixar claro, é que no momento da pós-modernidade o questionamento é muito presente, e por consequência disso a mudança dos preceitos é relativa. Assim como Ana, as mulheres passaram a se orientar não mais pelos valores coercivos, mas pela escolha. Quando me refiro à escolha, digo no sentido literal da palavra, e não àquela escolha que a personagem insistia em afirmar que havia feito por “vontade própria” e, portanto, estava realizada. A escolha passa a independe da conduta pré-estabelecida, que forçava a mulher a seguir o esquema *esposa, dona de casa, mãe*, para ser bem vista pela sociedade.

O casamento e a maternidade, nessa nova perspectiva, passam a ser relacionados não ao caráter coercivo, mas sim à identidade feminina. É a partir do questionamento constante e da reflexão identitária, como ocorreu de fato com Ana, que a mulher começa a enxergar que é necessário (e possível) buscar a felicidade de acordo com seus íntimos desejos, vontades e sonhos, e que se estes envolverem *se casar e ser mãe*, que ocorram então por escolha própria, não por pressão social. Este novo parâmetro oferece à mulher opções, em que ela pode se igualar ao homem, em que ser independente financeiramente, ter uma vida profissional e familiar é possível.

O resultado aqui encontrado é fruto de uma análise que não focaliza apenas o enredo de "Amor", como também da linguagem singular de Clarice Lispector. Utilizada como recurso primordial pela autora, remete a ampliação dos significados de sua escrita. Através dessa, mínimos detalhes alcançam inúmeros sentidos,

fazendo com que o leitor consiga enxergar as múltiplas faces das personagens, ampliando também o significado dos cenários criados por ela. A Clarice *feminista* escreve em um tom crítico e denunciador dos problemas sociais, aspecto que lhe foi permitido pela liberdade de escrita que acolheu. Suas obras contribuíram (e ainda contribuem) não só para a desmistificação da figura feminina, como também auxiliou no processo de construção de novas identidades.

Exteriorizando sentimentos e sensações, expondo a angústia, a tensão e a opressão vividas pela mulher do século XX, deixava explícita a necessidade da busca de novos parâmetros para a descrição do feminino, desvinculada daquela retratada pelo homem, o que de fato conseguiu.

Em meio às rupturas, à contraditoriedade, subversividade e constante questionamento que caracterizam a estética pós-moderna, surge um novo perfil feminino, que aos poucos sai do ostracismo, buscando seu espaço na sociedade, rompendo as barreiras que internalizavam as mulheres em algum lugar sempre à margem, fazendo-se agora presente nas ruas, no mercado de trabalho, nas universidades etc. Esse perfil é retratado na obra clariceana, em que suas personagens, representativas da realidade, questionam o papel que ocupam na sociedade, recriando paradigmas de vida, atitudes e comportamentos que contribuíram e contribuem para a formação da nova mulher.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. 2. ed. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Clarice Lispector: Des/fiando as teias da paixão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CAMPEDELLI, Samira Youssef; ABDALA JR., Benjamin. **Clarice Lispector**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CANDIDO, Antonio. No Raiar de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD, 1989.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

FILHO, Domício Proença. **Estilos de Época na Literatura**. São Paulo: Luceu, 1969.

FRIEDMAN, Norman. What Makes a Short Story Short? In: MAY, Charles E. **Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1976.

HAHMER, June Edith. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EDUFF, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

\_\_\_\_\_. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

OLIVEIRA, Darcy. A cicatriz do andrógino. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 101, abril/junho, 1990.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A construção de identidades e a política de representação. In: FERREIRA, Lucia Maria Alves; ORRICO, Evelyn Goyannes Dill. (orgs) **Linguagem, Identidade e Memória Social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 2006.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. **A travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 2004.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **A análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A história das mulheres no Brasil: tendências e perspectivas. **Revista do IEB** – Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, n. 27, 1987.

SWAIN, Tania Navarro. As heterotopias feministas: espaços outros de criação. **Labrys, estudos feministas**, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys3/sumario.htm>>, Acesso em: 18 abr. 2013.

VIEIRA, Nelson. A linguagem espiritual de Clarice Lispector. In: **Travessia**, Revista do curso de Pós-Graduação em Literatura brasileira/UFSC, Florianópolis, n. 14, 1987.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. São Paulo: Maltese, 2000.