

ANA CAROLINA CAVALARI ARRAIS

**MOVIDAS PELO DESEJO DE SER: A REPRESENTAÇÃO DE SUJEITOS DO
FEMINISMO EM TRÊS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR DA DÉCADA DE
1940**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Joelma Santana Siqueira

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2020**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

A773m
2020 Arrais, Ana Carolina Cavalari, 1994-
Movidas pelo desejo de ser : a representação de sujeitos do
feminismo em três contos de Clarice Lispector da década de
1940 / Ana Carolina Cavalari Arrais. – Viçosa, MG, 2020.
100 f. ; 29 cm.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 97-100.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação.
2. Androginia (Psicologia). 3. Identidade de gênero na literatura.
4. Modernismo (Literatura). 5. Contos brasileiros.
I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 809.93353

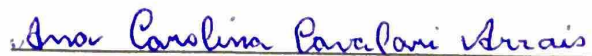
ANA CAROLINA CAVALARI ARRAIS

**MOVIDAS PELO DESEJO DE SER: A REPRESENTAÇÃO DE SUJEITOS DO
FEMINISMO EM TRÊS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR DA DÉCADA DE
1940**


Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 10 de junho de 2020.

Assentimento:



Ana Carolina Cavalari Arrais
Autora



Joelma Santana Siqueira
Orientadora

*À Ana Cecília, minha irmã, que um dia
compreenderá a minha ausência*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora e orientadora Joelma Santana Siqueira pelas conversas proveitosas sobre literatura ao longo dos anos em que minha formação acadêmica permitiu nosso contato e pela leitura atenta e minuciosa deste trabalho.

Agradeço à professora e coorientadora Gracia Regina Gonçalves por pontuais contribuições trazidas para esse trabalho.

Agradeço à professora Rayza Sarmiento pelas observações tão sensatas no período do meu seminário. Seu papel foi fundamental para que conseguisse finalizar com entusiasmo este trabalho.

Agradeço à banca que aceitou com prontidão a leitura deste trabalho.

Agradeço a todos os professores com os quais tive o privilégio de estar durante a pós-graduação.

Agradeço em especial aos meus pais e irmãos que apoiaram minha escolha em realizar a pós-graduação e sempre me auxiliaram o quanto puderam.

Agradeço a todos companheiros de jornada acadêmica que estiveram ao meu lado com palavras de apoio.

E, por fim, agradeço aos guias espirituais que de algum modo me acompanharam e me auxiliaram neste processo de escrita.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Eu quero escritores que escrevam livros porque eles estão comprometidos com o conteúdo desses livros. Eu quero escritores que escrevam livros como ações. Eu quero escritores que escrevam livros que podem fazer a diferença em como e até porque as pessoas vivem

(Andrea Dworkin)

RESUMO

ARRAIS, Ana Carolina Cavalari, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, maio de 2020. **Movidas pelo desejo de ser: a representação de sujeitos do feminismo em três contos de Clarice Lispector da década de 1940.** Orientadora: Joelma Santana Siqueira. Coorientadora: Gracia Regina Gonçalves.

Publicados nos anos de 1940, os primeiros textos da escritora brasileira Clarice Lispector – “O triunfo”, “Obsessão” e “A fuga” – contam as histórias de três protagonistas mulheres que vivenciam experiências de autoconhecimento, liberdade, desamparo e abandono relacionadas à condição de casadas própria do início do século XX. Este trabalho objetivou analisar comparativamente os três contos citados relacionando-os à teoria feminista e de gênero. Assim, chegou-se ao conceito de androginia, o qual curvou-se a uma interpretação possível da obra clariceana em seus momentos iniciais. Para tanto, partiu-se de grupos teóricos dos estudos de gênero, através de nomes como Joan Scott, Monique Wittig, Sandra Sousa e Tania Swain. Além de acrescer-se a este empreendimento a teoria literária e crítica especializada de Lispector, através dos estudos de Benedito Nunes, Ligia Chiappini, Nádia Battella Gotlib e Norman Friedman. Dessa forma, percebeu-se que os primeiros contos clariceanos podem ser considerados como laboratórios narrativos para a construção da obra posterior da escritora, pois há uma tendência de as personagens repetirem hábitos, comportamentos e padrões psicológicos reconfigurados dentro de cada ficção. Por fim, ainda se notou que as categorias binárias de gênero – masculino e feminino – não serviam para a análise das protagonistas de Lispector, uma vez que uma possível leitura da obra é a de que a narrativa clariceana opta pela androginia ao nível psicológico de suas personagens.

Palavras-chave: Androginia. Gênero. Modernismo. Contos.

ABSTRACT

ARRAIS, Ana Carolina Cavalari, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, May, 2020. **Driven by the wish of being: Subjects of feminism representation in three Clarice Lispector's short stories from the 40's.** Advisor: Joelma Santana Siqueira. Co-advisor: Gracia Regina Gonçalves.

Published in the 1940's, the first texts from Brazilian writer Clarice Lispector – “O triunfo” (“The Triumph”), “Obsessão” (“Obsession”) and “A fuga” (“The Escape”) – tell the stories of three women protagonists that live experiences of self-actualization, freedom, forsakenness and abandonment related to the marriage conditions particular to the early 20th century. This work aims at analyzing comparatively the three mentioned short stories from the perspective of the feminist and gender theories. Thus, the concept of androgyny was reached, which lends itself to a possible interpretation of the *Claricean oeuvre* in its first moments. For that, the starting point were the works of theoretical groups of gender studies, through names such as Joan Scott, Monique Witting, Sandra Sousa and Tania Swain. In addition to these, literary theory and specialized critiques on Lispector were employed in this endeavor, through the studies of Benedito Nunes, Ligia Chiappini, Nádia Battella Gotlib and Norman Friedman. Thus, it was discerned that the first *Claricean* short stories could be considered as narrative workshops, whose tools were employed in the author's later output, once there is a tendency, among the characters, to repeat habits, behaviors and psychological patterns, reconfigured anew in each fiction. Finally, it was noticed that binary gender categories – male and female – weren't useful for the analysis of Lispector's characters, once that a possible reading of this body of work is that the *Claricean* narrative opts for androgyny for its characters, in a psychological level.

Keywords: Androgyny. Gender. Modernism. Short stories

LISTA DE ABREVIATURAS

AF “A fuga”

OB “Obsessão”

OT “O triunfo”

UG “Uma galinha”

OA “O ovo e a galinha”

AM “Amor”

PCS *Perto do coração selvagem*

UALP *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

HE *A hora da estrela*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: O LUGAR DE CLARICE LISPECTOR NA LITERATURA BRASILEIRA	14
1.1 O mito da “mulher” e a luta feminista por visibilidade social e literária	14
1.2 Antes de Clarice Lispector: A autoria feminina na literatura brasileira.....	19
1.3 A trajetória intelectual e literária de Clarice Lispector.....	28
1.4 Clarice Lispector: contista.....	31
CAPÍTULO 2: A ANDROGINIA COMO OPOSIÇÃO AO BINARISMO DE GÊNERO	41
2.1 O conceito de gênero nas ciências sociais	41
2.2 A historicidade da androginia na arte	45
CAPÍTULO 3: TRÊS PROPOSTAS DE ANÁLISE NARRATIVA	52
3.1 “O triunfo”	52
3.2 “Obsessão”	58
3.3 “A fuga”	72
3.4 Análises comparativas	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

INTRODUÇÃO

A escritora de língua portuguesa Clarice Lispector compõe a fase modernista da literatura brasileira como uma das principais representantes. Através da composição de uma prosa ficcional singular e poética, a escritora materializou-se enquanto um mito literário, contudo, se dizia uma mulher simples e comum. Lispector nasceu na Ucrânia no dia 10 de dezembro de 1920 e chegou ao Brasil com apenas dois meses de idade. Filha de pais judeus refugiados, passou a infância no Nordeste, parte da adolescência e início da vida adulta no Rio de Janeiro, onde graduou-se em Direito e, após casar-se com o diplomata Maury Gurgel Valente, iniciou a fase de dezesseis anos morando em diversos países estrangeiros, contexto em que nasceram seus dois filhos. Após o divórcio, voltou ao Rio de Janeiro, onde viveu até os últimos dias de sua vida e faleceu em 9 de dezembro de 1977, às vésperas de completar 57 anos.

A recepção crítica de sua obra não cessa de alargar-se, tanto no Brasil como no exterior. Enquanto pesquisadora em estágio inicial, durante a graduação, interessei-me pela obra da escritora logo nos primeiros meses do curso de Letras, quando nossa turma de Modernismo Brasileiro foi convidada a assistir uma palestra sobre a vida e obra da escritora. Tal como descreveu Antonio Candido quando leu o primeiro romance da escritora, *Perto do coração selvagem*, eu tive um choque ao entrar em contato com as letras clariceanas. Ocorreu-me falta de entendimento sobre o que estava lendo, pois decodificava as palavras facilmente, mas o todo não fazia sentido algum. Em alguns momentos, algumas frases isoladas faziam sentido, mas não eram suficientes para entender o conto e estar preparada para a palestra que teríamos logo a seguir. Então, resolvi arriscar a leitura e a releitura se fosse preciso (e foi).

O primeiro conto que li por indicação da palestrante foi “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, presente na coletânea *Laços de família* (1960). Ironicamente, trata-se de um conto em que a protagonista ainda entontecida relembra a noite anterior em que estava embriagada e, a partir de uma linguagem embaralhada, narra o jantar no restaurante elegante com o marido a convite do patrão. No mesmo dia, li o conto “Amor”, presente na mesma coletânea do conto anterior, e o que me impressionou foram as imagens dos espaços por onde a protagonista Ana passou, o bonde, o Jardim Botânico e sua casa. A partir deste dia de leituras insistentes e após a palestra, em que nos foi permitido falar sobre nossas impressões de leitores e descobrir um pouco sobre a narrativa de Lispector, decidi ler outros textos da autora.

Alguns meses depois, tive a oportunidade de iniciar o primeiro projeto de pesquisa com textos da escritora, os quais me possibilitaram conhecer a obra em um sentido amplo. Desde então, percebi certa carência da crítica em relação aos primeiros contos de Lispector, logo,

resolvi me debruçar sobre eles. A crítica geralmente considera a estreia de Lispector com o romance *Perto do coração selvagem*, de 1943, publicado pela editora *A noite*, todavia, pelo menos dez contos foram escritos antes desse episódio.

Primeiramente, alguns desses contos foram publicados no volume póstumo intitulado *A bela e a fera*, de 1979, organizado pelo filho de Clarice, Paulo Gurgel Valente. Ainda, recentemente, em 2016, o norte americano Benjamin Moser, um dos principais divulgadores da obra de Lispector no exterior, organizou em um único volume pela editora Rocco o título *Todos os contos*, sendo o primeiro capítulo intitulado “Primeiras histórias”, o qual abarca os primeiros textos da escritora, produzidos no início da década de 1940.

Os três contos selecionados para compor esta dissertação fazem parte da primeira experiência ficcional de Lispector, a saber os contos “O triunfo”, “Obsessão” e “A fuga”. Podem-se considerar como laboratórios narrativos para o romance de estreia de Lispector, *Perto do coração selvagem*, assim como para obras posteriores que também abordam a vivência do matrimônio tradicional pela perspectiva da mulher do século XX.

Em linhas gerais, o conto “O triunfo”, primeira publicação da escritora desse gênero, narra o abandono sofrido de Luísa por seu marido Jorge, um aspirante a romancista que culpa a esposa por seu fracasso intelectual e durante um ataque de fúria deixa o confortável lar do casal. Após o abandono, Luísa entra em um estado emocional de intenso sofrimento que será ressignificado mediante um contato introspectivo.

O segundo conto, “Obsessão”, narra o contato de Cristina com o amante Daniel; Cristina é casada com Jaime, um homem simples e desprovido do hábito da reflexão, enquanto Daniel representa a figura do homem intelectual, leitor de filosofia clássica. Durante a estadia em um hotel simples, longe de casa, a fim de se curar de uma intensa melancolia, Cristina conhece e se envolve com o sedutor Daniel. Os dois vivem uma relação intensa, porém passageira. Depois dessa fase, Cristina volta para casa e retoma o casamento com o marido Jaime que a aceita sem questionamentos.

O terceiro conto intitulado “A fuga” ficcionaliza em curtas páginas um dia atípico de escape vivido por Elvira, cuja identidade se baseia em ser uma mulher-casada, de meia idade, cuja a rotina se define em esperar o marido do trabalho todos os dias em casa enquanto realiza suas obrigações domésticas. Em um dia de intenso calor, empunhando um livro, Elvira rasga o vestido em estado de frenesi e decide que é hora de ir embora. A esposa volta ao lar no final do dia depois de intensas divagações pelas ruas cariocas.

Esses contos foram lidos por mim em diferentes épocas da minha formação acadêmica e em determinada hora se entrecruzaram a ponto de perceber traços comuns nas narrativas e me

perguntar, em linhas gerais, sobre o sentido da união matrimonial na sociedade brasileira; de onde partiu a cultura do casamento, quais mecanismos de controle essa instituição formadora da família tradicional exerce sobre o corpo de seus pares e como as narrativas clariceanas dialogam com esses aspectos da sociedade brasileira moderna. A narrativa de Clarice Lispector subverte essa lógica. E, ainda, por que a divisão binária entre masculino e feminino é tão preponderante na atribuição de papéis sociais e sexuais? Como o delírio histórico e milenar de “ser mulher” se relaciona com padrões de feminilidade que se colocam ao lado do que é frágil, incapaz, não-fálico, entre outras concepções arbitrárias?

Diante desses questionamentos e ciente de que a literatura é uma potência capaz de representar a sociedade sob o ponto de vista de mulheres e, através de seus recursos técnicos e estilísticos, fazer-se politicamente, senti, portanto, a necessidade de entrelaçar aspectos da teoria dos Estudos Feministas e de Gênero à representação ficcional do *corpus* literário escolhido e, ao nível da linguagem, tentar responder às minhas primeiras inquietações.

Assim, esta dissertação se encontra dividida em 3 partes principais.

Em um primeiro momento, situamos o lugar da escritura feminina no cenário literário brasileiro e, conseqüentemente, o lugar de Clarice Lispector. Isso se justifica pela constante posição precursora e isolada cedida a Lispector nas letras brasileiras, como se a escritora houvesse fundado um modo de narrar antes nunca ousado. Em termos mais simples: houve um apagamento de escritores e escritoras antes de Lispector que contribuíram e abriram espaço para que a brasileira surgisse. Mas antes, a narrativa de Clarice Lispector é herdeira de uma tradição lírica, intimista e feminista que a antecedeu e a influenciou. Por isso, convém *desmistificar* em certo grau a figura de Lispector e situá-la ao lado de escritoras e escritores relevantes na historiografia literária brasileira como Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, Raquel de Queiroz, Cornélio Penna, Nélida Piñon e Lúcio Cardoso, por exemplo.

Dessa maneira, trouxemos o percurso artístico e intelectual de Clarice Lispector, não com o intuito de biografá-la, mas para resgatar traços que a sinalize no panorama da literatura nacional, bem como situar o contexto histórico em que suas produções intelectuais foram publicadas. Para fundamentar, buscamos afunilar a experiência da escritora como contista, investigando suas produções de modo comparativo, assim como relacioná-las à teoria do gênero conto.

Em um segundo momento, traçamos um panorama histórico sobre o conceito de androginia. Questões que surgem desde a Grécia Antiga, através de *O banquete*, de Platão, passando pelo discurso bíblico até a Idade Moderna, fundamentam essa parte da dissertação a

fim de demonstrar como a arte já tratava da fusão entre o masculino e feminino, questionando essa dicotomia elaborada em nome de um rigoroso controle social.

Por fim, foi realizada a análise dos contos “O triunfo”, “Obsessão” e “A fuga”, cujas ficções dialogam intensamente com a discussão anterior e os Estudos Feministas e de Gênero do fim do século XX e início do XXI. Tais contos, produzidos tão precocemente por Lispector nos anos 1940, podem ser considerados antecipadores de questões caras à teoria feminista que somente próximo da década 1980 percebeu o equívoco de reduzir o conceito de gênero à diferença sexual. O conceito de família tradicional que aparece representado no *corpus* literário se serve da realidade social brasileira branca de classe média e burguesa dos anos 1940. Nesse sentido, resgata o “anjo da casa” idealizado por Virginia Woolf, mas para subvertê-lo, ou seja, diluir a dicotomia entre masculino/feminino e praticar uma narrativa de resistência às imposições de poder entre gêneros.

CAPÍTULO 1: O LUGAR DE CLARICE LISPECTOR NA LITERATURA BRASILEIRA

1.1 O mito da “mulher” e a luta feminista por visibilidade social e literária

Mulher é... guerreira por natureza, mãe por instinto, profissional por competência, esposa por amor, dona de casa por habilidade. FELIZ DIA DAS MULHERES!¹

Há um campo dentro dos estudos humanos bastante difundido atualmente que se intitula como *estudos feministas e de gênero*. Esses estudos partem da noção de que o sexo biológico do sujeito não precisa necessariamente corresponder a seu gênero, performance ou sexualidade; e que, constituir-se como agentes - mulher ou homem - advém de uma construção social, ou ainda, que os gêneros binários, masculino e feminino, estão naturalizados na sociedade, mas não são de fato naturais; entre outras concepções. Esses estudos surgiram por necessidade de contrapartida à própria noção dicotômica de gênero. Como coloca Susana Bornéo Funck, no artigo “Desafios atuais dos feminismos”:

somos bombardeadas, desde a infância, com receitas de feminilidade e de masculinidade que acabam por transformar o mundo em uma verdadeira loja de brinquedos – rosa de um lado e todas as outras cores do outro. Há scripts para mulheres e scripts para homens, verdadeiras receitas de comportamentos polarizados que retiram tanto de homens quanto de mulheres metade de sua humanidade. E não devemos nos esquecer de que toda dicotomia envolve uma hierarquia – ricos e pobres, brancos e negros, Romeu e Julieta – em que a alteridade geralmente recai sobre o segundo termo (FUNCK, 2014, p. 29).

Todavia, esses Estudos ainda são muito recentes na temporalidade da ciência, tendo se sistematizado apenas no século passado e ganhado destaque canônico nos países como Estados Unidos e França, ainda que em terras latinas, por exemplo, também já se tenha comprovado a notoriedade de textos teóricos que discutem os papéis sociais das categorias mulher(es)/homem(ns). A obra de Simone de Beauvoir é frequentemente citada como pioneira nos Estudos de gêneros, mesmo que a teórica social não tenha cunhado o termo *gênero*.

Para Beauvoir (1983), no consagrado *O segundo sexo*, publicado pela primeira vez em 1949, não é possível admitir a concepção de que o sexo do nascimento tenha o poder de determinar comportamentos sociais, pois o gênero faz parte de uma construção ativa psicossocial ao nível pessoal e comunitário. Por isso, “não se nasce mulher, torna-se mulher”,

¹ Reprodução de um cartão dedicado ao Dia da Mulher, 08 de março, disponibilizado *online*, cuja matéria se apresenta como: “Mensagens para Homenagear e Empoderar”. Além da apresentação de vários cartões tentando definir o que é ser mulher, há um curto introito que explica a origem da comemoração da data. Na tentativa de problematizar o discurso cotidiano como exemplificado pela epígrafe, foram traçadas algumas considerações teóricas sobre o conceito de mulher. A pergunta que nos ronda é: é possível definir o ser mulher? Disponível em: <<https://casaefesta.com/cartao-dia-da-mulher/>>. Acesso em 27 de setembro de 2019.

a frase mais replicada do referido livro, é um dos primeiros e autêntico esboço da desnaturalização da identidade feminina e ganho de uma consciência feminista, o qual foi incessantemente revisitado por teorias posteriores. Além disso, acresce aos estudos beauvorianos, o estatuto também da construção social do homem. “Embora as posições homens e mulheres não sejam simplesmente paralelas, o princípio também é verdadeiro para os homens: ninguém nasce masculino, é preciso torna-se um homem” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 38).

Nesse sentido, a todo custo o discurso dominante com feições de virilidade, poder e voz, tenta justificar a *natureza dos sexos*. Com base na premissa de que a sociedade é dividida em polos binários sexuais, entre os gêneros masculino e feminino, se formou o imaginário cultural que alimenta paulatinamente a ideologia patriarcal. Assim, se a *categoria gênero* se configura como um *regime político*, para Diniz (2014, p. 19), o patriarcado é “uma de suas tecnologias de poder, e a família, uma de suas instituições de governança” e ainda, a “soberania do gênero se esconde pela ilusão da natureza, ao mesmo tempo em que permanentemente se inaugura, mas o patriarcado se expressa na linguagem, na estética e na lei”.

As narrativas bíblicas, como exemplo capital de subjugamento “da mulher” perante ao homem, ainda atualmente reforçam atos de violência simbólicos e físicos contra “as mulheres”. Para ser “a mulher” digna da Escritura, sinais de virgindade, castidade, reclusão, silêncio e obediência ao pai e ao marido são fartamente preferidos em contraposição à liberdade sexual, opinião e autonomia dos próprios atos. Há ainda aqueles pensadores e filósofos que ao seu tempo contribuíram para legitimar uma visão turva sobre a natureza subserviente das mulheres.

Por exemplo, na passagem bíblica do Velho Testamento em que Deus se dirige a Eva no momento da expulsão do paraíso, “Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez, entre as dores darás à luz os filhos, a paixão arrastar-te-á para o marido e ele te dominará” (Gênesis, 3, 16), o filósofo inglês John Locke interpreta que não cabe ao homem dominar a mulher, mas a ela caberia se colocar numa posição de dominada, uma vez que seria motivada pelo sentimento passional. Nas palavras de Locke, Deus “não concede nenhuma autoridade a Adão sobre Eva ou aos homens sobre suas esposas” e ainda justifica a falácia naturalizada da hierarquia do marido sobre a mulher em “que ela estivesse submetida ao esposo, tal como vemos que, geralmente, as leis da humanidade e os costumes das nações assim deliberam; e existe, admito-o, fundamento para tal na natureza” (Locke, 1998 [1698], p. 249 *apud* Miguel, 2017, p. 9). Nesse caso, é possível perceber como um discurso canônico pode ser reforçado por uma voz influente do século XIX e, ainda atualmente, através dos ecos discursivos, alimentar uma ideologia machista no mundo privado que busca definir o comportamento e papel social do homem e da mulher (assim mesmo, em seu caráter singular).

Porém, sem ser natural, as categorias “mulher” e “homem” podem ser consideradas instâncias políticas locais atravessadas pelo contexto econômico vigente. São, portanto, construções históricas de gênero. Para a teórica Monique Wittig, no artigo “Não se nasce mulher”, publicado pela primeira vez em 1980, lembrando a teórica francesa, é preciso enxergar “mulheres” como uma categoria de classe – mesmo que a ideologia marxista tenha realizado o desserviço na exclusão da ordem social e naturalizado o sexismo durante décadas. Além de elevar “mulheres” à consciência de classe, é necessário também cultivar a individualidade e subjetividade de cada ser, pois o que acontece no mundo privado do lar, até mesmo em relação à sexualidade, também é público e social. A autora ainda vislumbra uma saída para o que denomina “mito da mulher”, caracterizado como uma armadilha nos tempos modernos:

mas depois de havermos mostrado que todos os pretensos problemas pessoais são de fato problemas de classe, ainda teremos diante de nós a questão do sujeito de cada mulher – não o mito, mas cada uma de nós. Nessa altura, digamos que uma nova definição pessoal e subjetiva para toda a humanidade só pode ser encontrada fora da categoria de sexo (mulher e homem), e que o advento de sujeitos individuais exige primeiro a destruição das categorias de sexo, o fim do uso dessas categorias e a rejeição de todas as ciências que ainda usam categorias como base (praticamente todas as ciências sociais) (WITTIG, 2019, p. 91).

Assim, a luta para erradicar a classe de homens, através da luta política, é válida na medida em que operaria como um apagador da classe oprimida das mulheres, “pois não existem escravos sem senhores” (WITTIG, 2019, p. 88). Dessa maneira, o mito da “mulher” cairia por terra, porquanto no singular, “mulher” configura-se apenas como um espectro imaginário, e no plural, “mulheres” age como produto de relações sociais, ainda de acordo com Wittig (2019). Num apelo consciente, a autora reafirma que “mulheres” se configura como uma classe, e nesse caso, a classe oprimida pelo sexismo, heterossexualidade compulsória², entre outros mecanismos, e o início do que ela chama de “revolução” é a morte do mito da mulher”; em suas palavras, “primeiro temos que matar o mito “mulher”, inclusive seus aspectos mais sedutores. (Eu penso em Virginia Woolf, quando ela disse que a primeira tarefa de uma escritora é matar “o anjo da casa”.)” (WITTIG, 2019, p. 88).

² O termo sexismo trata-se de um comportamento violento e/ou discriminatório fundamentado no sexo ou gênero do sujeito. Há um padrão comportamental em muitas sociedades do mundo em que recai o peso do sexismo sobre o estereótipo da mulher. Ligado a isso, a heterossexualidade compulsória é um mecanismo de poder que controla o comportamento social quanto às relações sexuais. Para a pensamento tradicional, somente é possível viver funcionalmente através de um relacionamento afetivo entre um homem e uma mulher, ou seja, o que foge a esse padrão como o caso das relações homossexuais, é colocado como uma disfunção social ou até mesmo como um comportamento patológico.

Dessa forma, é possível perceber que o Feminismo, enquanto um movimento histórico pulsante, foi uma das revoluções com maior destaque no mundo, visto que rendeu ampla repercussão e propiciou inúmeras conquistas. Em cada segmento político-social, como nas instituições trabalhistas, nas escolas, nas comunidades, por exemplo, é possível observar ações em diferentes escalas do pensar feminista. Porém, a literatura, nesse viés, talvez seja o campo em que este pensar conseguiu se exercer de forma mais libertária, pois a ficção é um espaço aberto à imaginação a se realizar no contato com o leitor. O problema que pode surgir está na relação entre a leitura e o possível leitor. No contexto do Brasil, enquanto um país pós-colonial e com a educação pública de base negligenciada, esse contato se dá de forma muito precária³. Assim, temos uma potência artística e política de base feminista muito eficiente através da literatura, principalmente durante e após o modernismo, mas com escassez de público leitor. É preciso que a literatura seja democrática, com amplo acesso; é importante que a leitura seja um hábito em todas as camadas sociais, pois assim se cria um sujeito crítico; e a crítica é o alicerce do pensamento feminista, mesmo que este frequente acentuadas contradições.

Ademais, a temática *escrita-leitura* é bastante recorrente ao longo da obra clariceana através de personagens ora escritores (as), ora leitores (as). Por exemplo, no conto “Felicidade Clandestina” (1971), presente no livro homônimo, é possível se compadecer com a situação da menina que narra a dificuldade em ter acesso ao livro *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Sofrendo uma “tortura chinesa”, a narradora-protagonista era ludibriada por uma colega que possuía a obra devido ao privilégio de seu pai possuir uma livraria. Assim, somente por crueldade, a menina “gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados” (LISPECTOR, 2016, p. 393) inventava todos os dias uma desculpa para não lhe emprestar o dito livro. Até que um dia, a mãe da menina má percebeu a perversidade da filha e tratou de emprestar em mãos o livro a nossa narradora. E o texto se finda por um viés sedutor: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 2016, p. 396).

Ainda, acreditamos que a crítica mais ácida sobre esse assunto e a escassez de público leitor no Brasil, se dá pelo narrador Rodrigo S.M, no último romance de Lispector, *A hora da estrela* (1977). Nessa obra é possível observar o diálogo metalinguístico e direto com o leitor em que sob múltiplos vieses a sociedade brasileira é problematizada. Sobre o tema em questão e sua correlação com o desequilíbrio das classes sociais, Rodrigo S.M ressalta:

³ Sobre a historiografia da educação no Brasil e sua relação com os movimentos sociais, como o feminismo, ver: GOHN, Maria da Glória. *Movimentos Sociais e Educação*. São Paulo: Cortez, 2001.

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia (HE - LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Adiante, no campo da representação literária, como no campo da arte em geral, progressivamente as mulheres foram abrindo seu próprio espaço. A arma das escritoras tornou-se a linguagem. Contudo, forças excludentes e negligentes atuam no meio da crítica ilustre.

No livro *A história da arte*, cuja primeira edição data em 1999, de E. H. Gombrich, explicita no prefácio sua finalidade enquanto um catálogo explicativo, no qual, através de um panorama que vai dos tempos primitivos até o “triunfo do modernismo”, introduz o leitor no universo das artes plásticas. Como diz o autor, este livro “pode servir para mostrar ao recém-chegado a situação geral da arte sem o confundir com detalhes; e para habilitá-lo a dar uma ordem inteligível à profusão de nomes, períodos e estilos” (GOMBRICH, 2015, p 2). Contudo, na tentativa de ser o mais abrangente possível, a arte é mais uma vez propagada pelas mãos de homens. Todos os artistas citados no manual são homens e a maioria das ilustrações são representações de figuras femininas. Não havia mulheres artistas em nenhuma época? Por que, ainda na virada para o século XXI, uma obra de alcance mundial como *A história da arte* silencia os trabalhos artísticos e ativos de mulheres?

A história do mundo ocidental sempre foi contada por vozes de homens. Desde as primeiras narrativas orais gregas, até as primeiras rubricas em palimpsestos que fizeram de Homero autor dos maiores clássicos literários - *Ilíada* e *Odisseia*, estava marcado o ponto de vista do agente dominante, o homem. Por conseguinte, o homem é (ou era?) a medida racional e perfeita da humanidade.

O homem vitruviano (1940), de Leonardo da Vinci, composto em pleno Renascimento europeu, representa o equilíbrio e a harmonia clássica provenientes de um corpo fático simétrico. Em contraponto, a voz e o corpo da mulher foram e ainda são silenciados, apagados e distorcidos em diferentes escalas. A mulher presente na História e na literatura é aquela vista e trabalhada discursivamente pelo homem nas quais, sob o ponto de vista masculino, cria-se um universo paralelo, o feminino. De acordo com Swain, na conferência “Histórias feministas, história do possível”, “toda significação é, portanto, criada em função do masculino; e para a memória social, as mulheres não teriam participado dos acontecimentos humanos senão como espectadoras ou moeda de troca” (SWAINS, 2014, p. 616). Contudo, essa memória social é apenas uma versão dos fatos, a “versão oficial” da história; ainda é preciso resgatar a arte realizada por mulheres e dar a vê-la, através do trabalho crítico.

1.2 Antes de Clarice Lispector: A autoria feminina na literatura brasileira

A linha de pesquisa que se intitula “Literatura e mulher”, em seus primeiros trabalhos, analisava a visão do autor-homem sobre as imagens da mulher, portanto, a visão masculina sobre o corpo, psiquê, comportamento do estereótipo feminino fabricado para leitoras. Todavia, logo começou-se a preocupar com a autoria feminina como ponto de análise, e não mais com a passividade de leitoras virtuais. Segundo Muzart, no explicativo artigo “A ascensão das mulheres no romance”, Elaine Showalter, umas mais notáveis contribuintes da crítica literária feminista nos Estados Unidos, colaborou com um denso trabalho de resgate das autoras de língua inglesa do passado, e acrescenta “o que Showalter fez com a literatura de autoria feminina de língua inglesa, estamos já há muitos anos fazendo no Brasil, uma corrente que se torna cada vez mais forte e que deverá [...] desenhar um verdadeiro mapa das escritoras de todo o país” (MUZART, 2011, p. 21).

Pesquisadoras e pesquisadores têm formado grupos de estudos sobre mulheres nos espaços acadêmicos brasileiros, se propondo a discutir conceitos como gênero, sexualidade, sexismo, violência, resistência, transgressão, entre outros, no contexto do Movimento Feminista e até mesmo antes de toda e qualquer prática de caráter *feminista* ter recebido essa alcunha. Assim, o espaço editorial se abriu para o resgate de vozes negligenciadas nas últimas décadas, muitas vezes compartilhando a ideia de publicar apenas autoras e tendo no corpo editorial outras mulheres selecionadoras de escritos que teriam dificuldade de ganhar reconhecimento através de corpos editoriais compostos majoritariamente por homens. Por exemplo, no ano de 2012, a Editora Mulheres se propôs a resgatar as vozes que foram e são responsáveis pela propagação de discursos a favor da libertação e igualdade das mulheres, através da antologia *Escritoras de ontem e de hoje*.

É interessante tomar conhecimento, por exemplo, do legado emancipatório de escritoras como Francisca Senhorinha da Motta Diniz. Senhorinha, ao que consta Neves (2012), foi uma notável educadora, jornalista e escritora que nasceu na cidade mineira de São João del-Rei, no século XIX, durante o segundo império. Senhorinha se ocupou na edição do jornal dedicado aos interesses “de mulheres”, *O sexo feminino*, enquanto redatora principal. Trata-se de um exemplar com longevidade notável, bastante lido à época, assinado inclusive por D. Pedro II e Princesa Isabel. Ainda segundo Neves (2012), os textos das quatro páginas de *O sexo feminino* giravam em torno de temas tidos femininos, “como culinária, literatura, normas gramaticais, cultura (divulgação de eventos e atividades), anúncios de produtos e divulgação de notícias” (NEVES, 2012, p. 19).

Contudo, Senhorinha tinha um projeto de vida que se baseava na luta pela emancipação intelectual das mulheres (lembrando, contudo, o contexto escravocrata brasileiro, em que ficariam de fora as mulheres negras e pobres). O excerto “O que queremos” demonstra uma clara posição de luta por direitos de mulheres casadas, e mais, de luta pela consciência desses direitos, em que os maridos - em certa escala também cativos de uma estrutura social que os incumbiam culturalmente a oprimir as mulheres - tratavam de manter as esposas na mais completa ignorância para que somente a eles coubesse administrar os bens da família. Por isso, a exclusão das mulheres em centros de trabalho e acadêmicos, por conseguinte, de poder na sociedade. A “militante” do século XIX faz seu apelo:

Preparem-se pois as meninas para estes embates de fortuna, dêem-se-lhes educação e instrução que elas quando casadas, solteiras ou viúvas, desde que conheçam os seus direitos, poderão também adivinhar pelo as intenções e o coração daquelle homem por suas esposas.

Respondendo por tanto á these deste artigo, diremos que:

Queremos a nossa emancipação - a regeneração dos costumes;

Queremos reaver nossos direitos perdidos;

Queremos a educação verdadeira que não se nos tem dado a fim de que possamos educar também nossos filhos;

Queremos conhecer os negócios de nosso casal, para bem administrarmos-les quando a isso formos obrigadas;

Queremos em fim saber o que fazemos o porque e pelo que das cousas;

Queremos ser companheiras de nossos maridos e não escravas;

Queremos saber o como fazemos negócios fora de casa;

Só o que não queremos é continuar a viver envergonhadas.⁴

Adiante, à medida que intelectuais iam pensando efetivamente as ferramentas teóricas que procuram refletir sobre identidade ou diferença sexual, desenvolvia-se (teoricamente e pragmaticamente) o *movimento feminista*, talvez o movimento político-social mais famoso na história ocidental. Porém, trata-se de um movimento muito amplo, até mesmo usado atualmente no plural - *feminismos*, que se iniciou por necessidade de igualdade política e de letramento entre homens e mulheres, passou por diversas ondas, e hoje, conta com diversas vertentes. Como pontua Magalhães,

historicamente, a consciência feminista partiu do exterior para o interior, no sentido em que os primeiros movimentos e tomadas de posição das mulheres se preocuparam sobretudo com o exercício de uma cidadania plena, por parte das mulheres (MAGALHÃES, 2010, p. 112).

⁴ (O sexo feminino, ano 1, n. 8, 25 de outubro de 1873. In: ROSA, Gerlice Teixeira. A Senhorinha do século XIX - imagem da jornalista Francisca Senhorinha da Motta Diniz nas páginas de *O sexo feminino*. Monografia (Comunicação Social), Universidade Federal de Viçosa, 2008).

O sufrágio universal, por exemplo, lembrado como uma grandiosa e pioneira conquista feminista do século XIX, firmou-se no âmbito público de ações políticas, enquanto o espaço privado permanece, ainda nos dias atuais, carente de discussão. Os primeiros manifestos feministas, como da inglesa Mary Wollstonecraft, *Reivindicações dos Direitos da Mulher* (1792), já chamavam a atenção para a necessidade educacional da mulher, bem como para a distinção dicotômica entre público e privado, a qual remete à *exclusão* feminina de decisões públicas e à *opressão* no espaço privado. Na Era da Luzes, lutando contra a centralidade racional apenas concedido ao homem, Wollstonecraft viveu

tempos históricos em que a mulher estava excluída da educação formal, das universidades e das possibilidades de uma carreira de nível superior. E em que o casamento a transformava numa dependente legal do marido, que não podia gerir os próprios bens nem trabalhar sem consentimento. É a eterna menoridade como destino das mulheres (MORAES, 2016, p. 11).

Vale ressaltar ainda que a luta e militância por libertação feminista e a produção teórica de gênero aconteceram em diversos espaços, principalmente no contexto ocidental, e teve visibilidade demarcada pela potência de cada país e estado, além da influência da academia de países desenvolvidos. Os “palcos” europeus e norte-americanos, onde havia uma educação basilar de qualidade e mais igualdade social e econômica entre os cidadãos, as pautas giravam em torno do que pôde ser observado pela correspondente Nélide Piñon, de Nova York. Servindo como um exemplo provocativo no *Jornal do Brasil*, em 12/09/1970, a escritora enviou sua percepção sobre uma marcha em nome da liberdade da mulher, descrevendo “as libs americanas” que, em meio a pautas que lhe trariam dignidade cidadã como, por exemplo, a decisão do aborto e o uso de pílulas anticoncepcionais, reivindicavam também direitos mais pífios, como o uso livre de peças de vestuário, como sutiã e minissaias. Desse modo, faziam-na refletir sobre o abismo de consciência feminista que havia entre as mulheres americanas e latinas no início dos anos 1970:

o fato é que justamente aquelas peças aladas [sutiã] fizeram-me sentir como a mulher latino-americana está ainda subordinada a um império maciço de leis, internas e externas, das quais dificilmente se libertará em conjunto na próxima década. São tantos os compromissos obscuros escuros, uma cadeia cujos elos parecem não terminar mais (*Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/09/1970).

Todo esse exercício feminista, idealizado e praticado com protagonismo de mulheres brancas e majoritariamente abastadas, acontecia concomitantemente a um processo mais vasto de mudança paradigmática nas ciências. Portanto, no século XX, em plena época moderna, certas dicotomias que ditavam o *modus operandi* do pensamento de uma sociedade, vão se

esvaindo, como sujeito x objeto; natureza x civilização; razão x emoção; alma/mente x corpo e etc. No lugar dessa perspectiva, dá-se conta que todo e qualquer tipo de fenômeno, primordialmente, os fenômenos sociais, podem ser ambíguos, contraditórios e fragmentados. Essa mudança, como coloca Scavone, “dá lugar nas Ciências Sociais a abordagens não totalizantes e a um longo processo de transição de paradigmas” (SCAVONE, 2008, p. 175).

De certo modo, pode-se caracterizar esse novo paradigma como pós-moderno. A visão de Bauman (2004) busca refletir sobre o controverso conceito de *identidade* nas Ciências Sociais. Ao nos perguntarmos “quem sou eu/somos nós?”, as antigas, fixas e seguras identidades não nos servem mais, pois em *tempos líquidos*, podemos, até certo ponto, montar, desmontar, ignorar ou escolher elementos que irão compor nosso corpo exterior e nossas concepções. Nas palavras do autor:

o anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ - ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa - é algo cada vez mais malvisto (BAUMAN, 2004, p. 35).

Além disso, o pensamento influente de estudiosos como Anthony Giddens, Pierre Bourdieu, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault e, propriamente de Zygmunt Bauman, além das estudiosas Teresa Lauretis, Joan Scott, Audre Lorde, Judith Butler e Nancy Fraser interpretam as rupturas de um paradigma social que passa a repudiar um padrão dualista de consciências e percepções, ou seja, desnaturalizando a visão dicotômica entre os gêneros. E, então, através da organização do Movimento Feminista, alavanca-se um processo para requerer direitos civis e políticos, partindo da premissa de que a dominação masculina se alimenta das imposições de papéis sociais de gênero, na sua grade “perfeita”, ou seja, na linearidade heteronormativa cis⁵ e reprodutiva. Para Scavone,

o feminismo tem sido delimitado por suas etapas históricas, três grandes fases são comumente referidas: a fase universalista, humanista ou das lutas igualitárias pela aquisição de direitos civis, políticos e sociais; a fase diferencialista e/ou essencialista, das lutas pela afirmação das diferenças e da identidade; e uma terceira fase, denominada de pós-moderna, derivada do desconstrucionismo, que deu apoio às teorias dos sujeitos múltiplos e/ou nômades (SCAVONE, 2008, p. 177).

⁵ O termo cisgênero ou cis se refere ao sujeito que tem um alinhamento entre as correspondências padrões de gênero imposta desde o seu nascimento, sexo e expressão social. O contrário do cisgênero, seria o sujeito transgênero.

Assim, em sentido amplo, o Feminismo reivindica a autonomia de mulheres em diversos âmbitos, seja político, social, individual, na esfera pública ou privada. É pela consciência histórica, política e libertária que o movimento em sua expressividade geral luta. Porém, dentro do próprio estatuto teórico e ao mesmo tempo subjetivo, o Feminismo é passível de críticas. Principalmente quando prioriza uma única representação de agente-mulher e não leva em conta a interseccionalidade entre gênero, classe e raça. Como coloca a teórica Judith Butler em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*,

se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é [...] o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas [...] se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2003, p. 20).

Nesse aspecto, é primordial pensarmos o conceito de *interseccionalidade* como ponto importante de análise dentro dos estudos feministas, seja no campo discursivo, ou ainda, como quer essa pesquisa, no campo literário brasileiro. Somente assim, tentaremos não cair num abstracionismo de formulações que repetiria a noção de mulher como ser universal e reduziria uma pluralidade de significações, vivências, subjetividades e contradições do mundo humano. Contudo, é necessário pontuar algumas ressalvas prévias em relação a origem e epistemologia do conceito.

A origem do termo *interseccionalidade* adveio da necessária visibilidade às mulheres negras dentro do Movimento Feminista por volta dos anos 1970 e 1980, como também, da útil divisão sexual do Movimento Negro da mesma época, uma vez que há diferenças circunstanciais entre homens negros e mulheres negras. Tal preceito leva em conta não somente as relações assimétricas de poder entre gêneros, mas parte do princípio de inerência entre essas relações, racismo, capitalismo e cis heteropatriarcado. A definição do conceito é francamente dada pela autora Akotirene em entrevista à Revista Geledés⁶:

CB: O que é interseccionalidade, tema do seu livro que estará sendo lançado?
Akotirene: Interseccionalidade é uma ferramenta metodológica disputada na encruzilhada acadêmica. Trata-se de oferta analítica preparada pelas feministas negras. Conceitualmente ela foi cunhada pela jurista estadunidense, a professora da teoria crítica de raça Kimberlé Crenshaw, no âmbito das leis antidiscriminação. Sensibilidade analítica, a interseccionalidade completa no próximo semestre 30 anos, quando a sua proponente teorizou a sugestão histórica pensada pelo movimento de mulheres negras. **É uma ferramenta teórica e metodológica usada para pensar a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado**, e as

⁶ Link de acesso à entrevista: <<https://www.geledes.org.br/o-que-e-interseccionalidade/>>. Acesso em 11 de março de 2020.

articulações decorrentes daí, que imbricadas repetidas vezes colocam as mulheres negras mais expostas e vulneráveis aos trânsitos destas estruturas. Infelizmente agora sofre os perigos do esvaziamento, pois caiu no gosto acadêmico das branquitudes. Fala-se muito de feminismo interseccional sem trabalhar o paradigma afrocêntrico, de forma desconexa da origem, fundamento e propostas epistemológicas das feministas negras (Grifo Nosso).

Para sermos mais coerentes, procuraremos falar dentro de uma perspectiva interseccional, reconhecendo o lugar original do conceito supracitado, ora dele se afastando, ora se aproximando. Posto isso, procuraremos pensar a representação da condição de gênero de personagens construídas por Lispector, reconhecendo o privilégio da branquitude que, por sua vez, não foi demarcado, ao lado da classe social aliada ao sistema capitalista e a imposição da cis heteronormatividade oriunda de uma visão tradicional de casamento. Como esclarece Henning (2015),

não necessariamente é preciso desenvolver a análise de uma infinidade de marcadores em toda e qualquer análise social, mas atentar para o entrelaçamento daqueles que se mostram relevantes contextualmente, ou seja, partindo de análises atentas às diferenças que fazem diferença em termos específicos, históricos, localizados e, obviamente, políticos (HENNING, 2015, p. 111).

Ainda que o agente de maior relevância para a análise do conceito de interseccionalidade seja a mulher subalternizada, é necessário reconhecer a branquitude dentro do sistema social de privilégios, pois sua marca é a sua falta de necessidade de demarcação linguística. Para Lispector, que fala de um lugar privilegiado da sociedade brasileira do século XX, a representação de suas personagens mulheres defrontam práticas culturais hegemônicas patriarcais, pelo menos ao nível da consciência narrativa, ao mesmo tempo em que também representam corpos e vivências hegemônicas na sociedade por se tratarem de figuras brancas, da média burguesia e heterossexuais.

Adiante, ainda que a teoria feminista global e mundialmente conhecida seja oriunda de estudiosas de nacionalidades hegemônicas, havia e há atualmente trabalhos que se dedicam a pensar a realidade pós-colonial no contexto latino. Logo, a movimentação feminista na América Latina em seu limiar existe e tem papel fundamental de resistência. Atualmente, existe um trabalho de resgate, reedição e visibilidade às vozes ditas periféricas que pensaram, teorizaram e representaram a condição feminina em sociedades frutos de colonizações extremamente violentas, escravidão de longos períodos, como é o caso brasileiro.

A escritora Maria Firmina dos Reis é um notável exemplo de escritora singular que foi silenciada na historiografia literária, mas hoje conta com uma crescente valorização e reedições.

Maria Firmina é reconhecida atualmente como a primeira romancista brasileira e

precursora na luta antiescravista. Em sua obra *Úrsula*, publicado em 1859, a história é narrada sob o ponto de vista dos escravos, o que para época é uma grande conquista, visto que estes são retratados de maneira humanizada, como seres sensíveis e generosos. Como observou Helô D'Angelo, este romance

não era 'de perfumaria', nem algo sem profundidade. Ao contrário: foi o primeiro livro brasileiro a se posicionar contra a escravidão e a partir do ponto de vista de escravos – antes do famoso poema *Navio negreiro*, de Castro Alves (1869), e de *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães.⁷

À época, Maria Firmina não teve o devido reconhecimento, pois se tratava de uma mulher negra, filha de um casamento interracial, que escrevia sobre algo ainda pulsante no país, ou seja, a escravidão. A maioria de seus potenciais leitores eram donos de escravos e, portanto, não havia interesse na ficção que representasse o lado humano do negro em contraposição a perversidade dos senhores brancos. Maria Firmina “falava”, mas o fato é que ela, em seu *lugar de fala*, não foi ouvida, a não ser por uma pequena parcela antiabolicionista.

Esse processo demonstra como a crítica e sua recepção são cruciais para a constituição da literatura e de potenciais leitores. Ainda, como a crescente crítica feminista tem um papel fundamental na visibilidade de autoria feminina. Como explicar o fato da existência de imensas fortunas críticas de Machado de Assis, Castro Alves, José de Alencar e Joaquim Nabuco, para citar apenas alguns do século XIX, e haver, por outro lado, uma escassez não somente da produção feita por mulheres dessa época, mas o silenciamento da crítica em relação às obras existentes feitas por elas?

Em contrapartida ao apagamento da voz feminina, a abertura às práticas culturais após a segunda metade do século XX, através da instituição dos Estudos Culturais, possibilitou a reflexão entre a cultura, a sociedade e a história. Essa nova prática atingiu o campo literário e auxiliou no reconhecimento de obras literárias antes tidas como marginais. Nesse sentido, a literatura feminina se configura como marginal, uma vez que “entende-se que a literatura marginal está vinculada à expressão de uma minoria, à subalternidade, em oposição à arte canônica, que circula na classe dominante” (ZINANI, 2014, p. 185).

Todavia, enquanto o século XX percorreu um longo e efetivo processo de redescobrimto de escritoras, Clarice Lispector, ao lado de Cecília Meireles e Rachel de Queiroz, eram algumas das poucas escritoras publicadas por editoras nacionais e legitimadas pela crítica especializada.

Por isso, pode-se dizer que Lispector, apesar de ser uma mulher e escritora, não ficou à

⁷ D'ANGELO, Helô. *Quem foi Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira romancista brasileira*. 10 de novembro de 2017. Revista Cult. Acesso online.

margem, ou seja, ela não ocupou o estrito espaço cedido à literatura feminina do século XIX e XX.

Clarice Lispector é uma autora com grande fortuna crítica que se iniciou ainda contemporaneamente ao seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943. Não obstante, Lispector é enxergada por diversos ângulos: difícil, tradutora da alma, bruxa ou mito. Contra a aura de hermetismo que rondou sua escrita considerada intimista, Lispector protestou e se defendeu em diversas situações. A crônica “Hermética?”, em *A descoberta do mundo*, demonstra que certa incompreensão oriunda da crítica era para a escritora algo descabido sobre sua escrita:

Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual? Mas, oh, meu Deus, como tudo isso tem pouca importância (LISPECTOR, 1984, p. 76).

Ainda, sua última entrevista concedida a Júlio Lerner pela Tv Cultura, em 1977, desmistifica a incompreensão na qual era lançada sua obra, considerada “difícil”, pois se uma jovem de 17 anos seria capaz de compreendê-la, por que um professor experiente da área de letras não seria? Para Lispector, trata-se de um mistério:

[...] ou toca, ou não toca. Quer dizer, eu suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir e de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia e a moça de 17 anos lia e relia o livro. Parece que ganho na releitura, o que é um alívio⁸.

Portanto, vê-se que Clarice Lispector ocupa um lugar de privilégio nas letras brasileiras, sedimentada pela sua qualidade singular enquanto escritora e pela influência da crítica literária especializada. É ainda possível dizer que Clarice Lispector surgiu na contramão da corrente dos romances regionalistas que vinha fazendo carreira a partir dos anos 1930. Enquanto obras muito bem localizadas como *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos faziam sucesso ao representar a fome, a pobreza do povo nordestino, havia uma outra corrente dita dos romances intimistas, representada por nomes como Lúcio Cardoso, Osman Lins, e através de outras obras de

⁸ Última entrevista concedida pela escritora, a qual se encontra transcrita na *Coleção Encontros - Clarice Lispector* (2011), pela Editora Azougue, p. 182 – 183.

Graciliano Ramos⁹. Porém, a década de 1930 não pode ser estereotipada apenas pelo ângulo da representação social, pois a identidade psicológica e a condição social das personagens são indissociáveis na ficção. Se, por um lado, o contexto de entreguerras propiciou a tomada política da temática regional no início do século XX, por outro, a literatura é uma arte que contempla a subjetividade do indivíduo, sendo, portanto, sociedade e subjetividade meios inerentes de dar corpo à literatura.

De acordo com uma parcela da crítica, ao caminhar de maneira diversa ao romance regionalista da década de 1930, Lispector se afinou com o romance intimista, sem, contudo, desprezar as temáticas sociais em detrimento da tomada existencialista. Assim como Graciliano Ramos, Clarice Lispector também contemplou a condição social em seus contos, crônicas e romances. A figuração da mulher branca, burguesa, casada e dona de casa é marcante ao longo da obra clariceana, como pode ser percebido em “O triunfo”, “Obsessão” e “A fuga”, também no conto “Amor”, presente em *Laços de família* (1960) e no romance *A paixão segundo G.H* (1964), esses dois últimos textos muito marcantes para a crítica literária. Há, ainda, uma tomada de posição mais íngreme no que se refere aos aspectos sociais em Lispector, cuja obra mais lembrada é a novela *A hora da estrela* (1977), enredo que se constrói com o protagonismo da nordestina Macabéa, uma jovem pobre que vem para o sudeste tentar uma vida digna, mas mesmo assim, continua vivendo em condições miseráveis.

O início do século XX no Brasil, principalmente na sociedade burguesa carioca, vivia-se o contexto de pós Primeira Guerra e a economia local era baseada nos sistemas cafeeiros e pecuários. É desse ponto histórico que Lispector escreve seus primeiros textos, sem, contudo, deixar transparecer o “pano de fundo” em seus escritos. Todavia, como coloca a estudiosa Lucia Santaella, “não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder” (SANTAELLA, 2004, p. 17).

Portanto, acredito na antiga ideia de que para entender o hoje, é indispensável voltar alguns passos na História, na Sociologia e na historiografia literária. É preciso, pois, buscar vozes que ousaram representar o “cotidiano óbvio”, e não apenas para documentá-los, como desejaram os realistas em certa época, mas para subverter a voz narrativa majoritariamente masculina nas letras, acusar papéis sociais opressivos e desafiar a linguagem em níveis poéticos.

⁹ O escritor Graciliano Ramos é um exemplo notável na literatura brasileira que caminhou entre as duas vertentes literárias, ou seja, o romance regionalista e o romance intimista. *Vidas secas*, publicado em 1938, representa a situação da extrema pobreza e desigualdade social presentes com mais ênfase nos estados do Nordeste brasileiro, enquanto o livro *Angústia*, de 1936, por exemplo, trata do drama psicológico e delirante de Luís da Silva que vive um momento de desgosto em um país em intensa modernização, mas que ainda carrega resquícios do período da escravidão e da oligarquia brasileira.

1.3 A trajetória intelectual e literária de Clarice Lispector

O que não será jamais elucidado é meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? em inglês, naturalmente, se fosse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escreveria sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que partido? Que gênero de amigos teria? Mistério. (Clarice Lispector)

Segundo a estudiosa Nádia Battella Gotlib, na biografia *Clarice - uma vida que conta* (1995), Lispector nasceu em 1920, em Tchetchélnik, na Ucrânia. A família de Mânia e Pinkouss Lispector se refugiou no Brasil, (ao invés do possível destino norte americano) no contexto político de *pogrom*. A família das três irmãs – Elisa, Tânia e Clarice – desembarcou em Maceió e, logo depois, viveu à beira do rio Capibaribe, no Recife. A infância da menina Clarice, portanto, é rodeada da vivência nordestina, sem, contudo, desmemorar as origens judias, ucranianas e russas. O romance da irmã Elisa Lispector, *No exílio*, logo permeado entre ficção e autobiografia, publicado em 1948 conta a saga da família:

a história é mais ou menos a seguinte: uma família judia que vivia na Ucrânia, composta de pai, mãe e três filhas, resolve emigrar para a América e, graças a carta de parentes que estavam no Brasil, resolve vir para o Nordeste brasileiro, para Maceió. Depois de algum tempo mudam-se todos para o Recife, onde moram na rua da Imperatriz (GOTLIB, 1995, p. 115).

Depois de algum tempo, o pai, na condição de líder da família, decide migrar para o Recife em busca de melhores condições de vida. À época, a família Lispector vivia sob condições econômicas precárias, contudo havia a atenção com a educação das filhas, a tendência à erudição, ao conhecimento filosófico e artístico, à ciência, por parte dos pais. Como esclarece a biógrafa:

o pai, revoltado com tanta miséria, providencia a partida da família para o Recife. Dedicado e carinhoso, sua imagem se espalha na história com leveza e doce suavidade. Também é o pai o elo que liga a filha [Eliza] à tradição judaica - razão, aliás, pela qual escreveu o romance [*No exílio*] (GOTLIB, 1995, p. 119).

O pai e a mãe de Clarice, junto à vivência de conexões culturais tão diferenciadas como a brasileira, a russa e judaica, nesse sentido, contribuem para formação de um amplo capital cultural da escritora.

A família não tem formação artística, mas tem vocação para a arte e a erudição. O pai gostava de ler, apreciava a música, tinha tendência para as matemáticas e carregava uma tristeza: não ter podido estudar. A filha Clarice chegou a afirmar, certa vez: ‘Papai era um grande matemático’. E a filha Tania também se refere a ele com admiração: ‘Meu pai tinha muita cultura bíblica. Celebrávamos três ou quatro datas do calendário judaico. Meu pai conhecia os rituais. Conhecia ídiche muito bem. E recebia jornal de New York, The Day, em ídiche. Tinha idéias [*sic*] muito avançadas.

Era um homem avançado. Nunca deu um tapa em filha sua. Era excepcional. Se não fossem as circunstâncias, poderia ter tido melhor situação na vida (GOTLIB, 1995, p. 84).

Entendemos por capital cultural ou capitais culturais meios disponíveis que um indivíduo adquire e expande ao longo de sua jornada vital. Em outros termos, assim como na premissa econômica, o capital cultural se dá por aquisição e acumulação, sendo o meio familiar o berço para essa formação. Ainda na infância, dentro de um ambiente privilegiado, por exemplo, a criança poderá ter acesso a capitais culturais sólidos e diversificados, tais como artístico (acesso a galerias de artes, museus, cinemas, bibliotecas); linguístico (pais bilíngues ou imigrantes, acesso a escolas de idiomas); esportivo (frequência em quadras e piscinas com orientação profissional); entre tantos outros. Nas palavras de Bourdieu:

acumulação de capital cultural desde a mais tenra infância – pressuposto de uma apropriação rápida e sem esforço de todo tipo de capacidades úteis – só ocorre sem demora ou perda de tempo, naquelas famílias possuidoras de um capital cultural tão sólido que fazem com que todo o período de socialização seja, ao mesmo tempo, acumulação. Por conseqüência, a transmissão do capital cultural é, sem dúvida, a mais dissimulada forma de transmissão hereditária de capital (BOURDIEU, 1997, p. 86).

Sobre a mãe, a biógrafa Nádía Gotlib esclarece “A mãe... escrevia. Escrevia diários, que não publicava e que acabaram se perdendo. E poemas” (GOTLIB, 1995, p. 84). Ainda assim, sobre o primeiro momento de constituição do caráter artístico da menina Clarice, tem-se um hiato: “Havia teatro. Havia cinema. Será que Clarice assistiu a tais peças de teatro em ídiche? Será que a vida pobre de Clarice lhe pôde reservar com frequência [*sic*] algumas sessões de cinema? A que filmes teria assistido?” (GOTLIB, 1995, p. 84).

Clarice começou a escrever desde criança, assim que se alfabetizou aos sete anos de idade. Sua primeira obra, uma peça teatral de nove atos e três páginas, se intitulou *Pobre menina rica*. Também, escreveu um conto que lhe causava agonia, pois não conseguia chegar ao fim da narrativa, destruindo-o em seguida. Ademais, a menina costumava mandar seus escritos para o jornal *Diário de Pernambuco* na seção “O diário das creanças” e explica a sua primeira frustração literária infantil:

as outras crianças eram publicadas e eu não. Logo compreendi por que: elas contavam histórias, uma anedota, acontecimentos. Ao passo que eu relatava sensações... coisas vagas... Mas sou teimosa e não fiz ao longo da minha vida senão preservar na mesma trilha, suprimir os fatos e privilegiar as sensações. Com o risco de não ser publicada (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 88).

Em 1935, aos 15 anos de Clarice, a família Lispector se mudou para o Rio de Janeiro, onde a jovem cursou Direito, se casando, alguns anos mais tarde, com o colega de turma, Maury

Gurgel Valente. Devido aos encargos da diplomacia desempenhados pelo marido, Clarice residiu 15 anos em diversos países, como Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos. Entre as viagens e o cotidiano estrangeiro, nasceram os filhos do casal, Paulo e Pedro.

Apesar da formação na área jurídica, Lispector não seguiu nenhum ofício relacionado à advocacia. Assim, devido a precoce morte paterna em 1940, Clarice ocupou-se em vários empregos a fim de manter-se financeiramente:

trabalha como secretária num escritório de advocacia, durante três meses. Depois, num laboratório em Botafogo. Faz traduções de textos científicos para revistas. E, finalmente, trabalha como redatora na Agência Nacional, já quando era estudante da Faculdade de Direito, por volta de 1940, iniciando uma atividade jornalística que terá continuidade ao longo de toda sua vida, ainda que com interrupções (GOTLIB, 1995, p. 149).

É importante frisar a participação de Lispector na imprensa brasileira enquanto jornalista, colunista, cronista, contista e entrevistadora. A primeira atuação da escritora foi no jornal *A noite*, como repórter: a única mulher de toda a redação. Neste contexto, firmou amizades duradouras e importantes em seu percurso artístico, entre eles, Octávio Thyrso, Antonio Callado, José Condé e o mais valoroso para ela, Lúcio Cardoso.

Clarice trabalhou na imprensa a maior parte de sua vida profissional. Seus escritos que permeiam entre artigos informativos, crônicas e entrevistas podem ser encontrados no *Jornal do Brasil*, *Diário da Noite*, *Revista Senhor*, *Manchete* e *Joia*, por exemplo. É interessante destacar sua contribuição em colunas femininas sob o pseudônimo de outras mulheres, bem como *ghost writer* da atriz Ilka Soares. Os temas dos textos do *Diário da Noite*, jornal em que Lispector escreveu como Ilka, giravam em torno do universo feminino que tratava sobre moda, a vida nas passarelas, cuidados com pele e cabelo, na página denominada: “Só para Mulheres”. Em uma entrevista para Affonso Romano de Sant’Anna, Lispector declara sobre os lucros dessa divisão entre autoria e fama: “metade do dinheiro era pra ela, metade era pra mim. E ela bem que gostava: o nome dela aparecia todos os dias e não tinha trabalho nenhum”.¹⁰

Em 1957, já divorciada do marido, Lispector retorna ao Rio de Janeiro acompanhada dos dois filhos. Para sobreviver, a escritora contribuiu em colunas ditas femininas nos jornais da época. Aos 45 anos, se incendeia com um cigarro durante o estado de sonolência causando graves queimaduras no corpo e, anos mais tarde, aos 57 anos, Clarice Lispector morre vítima de câncer, segurando as mãos de Nélida Piñon e Olga Borelli, no Hospital do INPS da Lagoa.

¹⁰ Trecho de entrevista selecionado do artigo “Clarice Lispector na imprensa brasileira”, assinado por Aparecida Maria Nunes, encontrado na Revista Cult nº 229, de novembro de 2017, p. 36.

A fortuna crítica de Lispector é uma das mais amplas em território nacional e continua crescendo com o passar do tempo, isso sem contar os estudos internacionais sobre a autora, além de lançamentos de seus livros em diversas línguas. No Brasil, nomes como Benedito Nunes, Antonio Candido, Affonso Romano de Sant'Anna, Alfredo Bosi, Benjamin Abdala Júnior, Nelson Vieira foram responsáveis por grande parte da fortuna crítica de Lispector. E, também, várias estudiosas brasileiras abriram o leque da obra de Clarice, ora seguindo a tradição existencialista, ora se abrindo à teoria feminista; algumas delas: Olga Borelli, Nádia Batella Gotlib, Yudith Rosembaum e Olga de Sá. Ainda, dois nomes importantes da literatura de língua estrangeira se dedicaram à obra clariceana: Hélène Cixous e Earl Eugene Fitz.

É relevante ressaltar a contribuição do professor e crítico E. E. Fitz¹¹, cujo trabalho de leitura e divulgação da obra de Lispector foi fundamental para que a escritora brasileira ganhasse as primeiras traduções inglesas. O trabalho precursor de Fitz abriu caminho para os estudos clariceanos nos departamentos estrangeiros; inclusive para o notável contributo do crítico norte-americano Benjamin Moser, que atualmente está entre um dos mais expressivos divulgadores da obra de Lispector no mundo.

Sobre o percurso artístico da autora, é unânime que a crítica literária dos anos 1940, através de nomes consagrados como Antonio Candido, Álvaro Lins e Sergio Milliet demarque sua estreia ficcional com o romance *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943. Todavia, há uma série de contos publicados anteriormente, ainda na adolescência da escritora, que compõem sua obra.

1.4 Clarice Lispector: contista

Todos os poetas [...] são imitadores de fantasmas e jamais chegam à realidade (Platão)

O enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado ou desordenado (Aristóteles)

E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que ela me ultrapassa (Clarice Lispector)

O conto é considerado um gênero literário menor, não necessariamente no quesito qualidade, mas de extensão, uma vez que grande parte dos contos se fazem em páginas a menos do que romances e novelas, para ficarmos apenas na prosa. O conto costuma retratar, por assim

¹¹ O currículo do professor e crítico E. E. Fitz é capaz de comprovar o legado de sua contribuição aos estudos clariceanos. Link de acesso: <https://as.vanderbilt.edu/spanish-portuguese/cv/CVEarlFitz2018.pdf?fbclid=IwAR0Fts2C6r9CgvjOyPDZlvzdY9CJ2RcP_UbOOGDvREdVso9Dh5D3GoIiG8> Último acesso em 13 de março de 2020.

dizer, o recorte de um recorte, ou seja, um episódio determinado espaçotemporalmente na vida de um ou alguns personagens. É uma narrativa de amostragem e instantânea, cuja marca poética está presente em sua grande parte.

Alguns contos seguem uma linha sucessória bem delimitada, como, por exemplo, “Viagem a Petrópolis”, de Clarice Lispector, presente em *A legião estrangeira* (1964). Em primeiro lugar, a apresentação da personagem Mocinha: “Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo” (LISPECTOR, 2016, p. 316). Em seguida, o contratempo/problema, Mocinha foi notada pela família rica que a acolhia há anos: “Sua vida corria assim sem atropelos, quando a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais” (LISPECTOR, 2016, p. 317); logo, o clímax que se faz com o despejo de Mocinha na casa do irmão mais velho em Petrópolis, onde não poderia ficar: “ - Não pode ser não, aqui não tem lugar não” (LISPECTOR, 2016, p. 323); e, por fim, ao tomar o rumo da rua, o desfecho ao mesmo tempo trágico e suave da velha-Mocinha: “Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu” (LISPECTOR, 2016, p. 324).

Ainda, convém notar a potência poética nos trechos selecionados deste conto, bem como a crítica à desigualdade social e discriminação da velhice presente na sociedade brasileira que sustentam o discurso desta narrativa. Todavia, nem todos os contos possuem essa mesma estrutura e linearidade, variando em diversos níveis, tanto em número de páginas, como no foco narrativo, escolhas lexicais, apresentação de personagens, situação espaçotemporal e tantas outras escolhas que enriquecem o gênero conto, assim como são capazes de fazê-los se confrontar.

A escritora Clarice Lispector possui seis livros de contos ao longo de sua carreira, sem contar com alguns escritos esparsos que posteriormente foram compilados em uma sessão intitulada “Fundo de gaveta” e reunidas em *Todos os contos* (2016). Enquanto produzia oito romances ao longo de sua carreira, incluindo a novela *A hora da estrela* (1977) e livros infantis, Lispector lançava coletâneas de contos, além de publicar crônicas em jornais e revistas da época para manter-se financeiramente.

Clarice Lispector iniciou sua carreira literária como contista e um dos mais notáveis críticos da escritora, Benedito Nunes (1989), em *O drama da linguagem*, se concentra nos livros de contos *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971), silenciando-se sobre os primeiros escritos curtos de Lispector, os quais certamente serviram-na como uma espécie de laboratório de narrativa na construção de *Perto do coração selvagem* (1943). Sobre a contribuição de Nunes para a obra da escritora, o colunista Wellington Andrade

coloca que atributos como “uma larga erudição, transformada em delicado didatismo, e uma clareza apurada no trato com a cultura levaram o crítico a ser o precursor entre nós da compreensão filosófica da obra de Clarice”¹². Benedito Nunes (1989) observou que

os contos da autora, enfeixados nas suas três coletâneas, *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre sujeito narrador e a realidade. Mas também no domínio do conto certas diferenciações específicas quanto à história propriamente ditam e ao esquema do discurso narrativo, resultam, como no romance, do ponto de vista assumido pelo sujeito narrador em relação ao personagem (NUNES, 1989, p. 84).

As epígrafes desta parte do trabalho, portanto, nos remetem à relação entre a realidade e a ficção. Em sua narrativa, Lispector cria uma nova realidade. A verossimilhança com aspectos factuais é um traço recorrente, salvo apenas em obras de caráter mais lúdico, como os contos infantis. Porém, mesmo ao imitar “fantasmas”, a ficção clariceana atinge a realidade. Quanto ao todo aristotélico, uno e insuprível, em busca da perfeição de estilo, a narrativa da brasileira se faz engenhosa. Ainda, é preciso reconhecer certa progressão nesse sentido em relação aos seus primeiros escritos e o desenvolvimento dos demais. Não se trata de afirmar uma linha de evolução literária em Lispector, mesmo porque cada obra possui seu propósito, potência, estilo e função, mas antes reconhecer o teor experimental nos primeiros contos da escritora, retomados com variações em enredos e personagens de contos e romances posteriores. Visto isso, é possível perceber que o único meio de apreender a realidade na ótica da escritora é ultrapassando-a, uma vez que o caráter prático da realidade é ser ilusório.

Ademais, sobre os primeiros trabalhos da escritora, não se sabe ao certo se foram produzidos entre 1940 – 1941, ou se anos antes, quando a escritora tinha por volta de 14 anos. Alguns foram publicados em jornais e revistas da época, como *Pan*, *Vamos Ler!* e *Dom Casmurro*, concomitantemente à atuação de Lispector na imprensa. Como acrescenta a biógrafa, “além da contemporaneidade da produção, efetiva-se um intercâmbio de recursos entre tais modos de trabalhar a linguagem - o literário e o jornalístico - que se autocompletam” (GOTLIB, 1995, p. 156). Postumamente, esses textos, reunidos a outros, foram publicados no volume *A bela e a fera*, em 1979. Mais recentemente, o norte-americano Benjamin Moser reuniu vários textos da primeira fase de Clarice Lispector e publicou traduzido para o inglês em

¹² Trecho de entrevista selecionado do artigo “Clarice Lispector: Rara e inédita”, assinado por Welington Andrade, encontrado na Revista Cult nº 229, de novembro de 2017, p. 18 – 53.

um único volume intitulado *Complete Stories* (2015). No Brasil, o mesmo livro foi publicado no ano seguinte em língua portuguesa sob o título de *Todos os contos* (2016).

A crônica intitulada “Um grama de radium - Mineirinho”, por exemplo, foi um texto encomendado pelos editores da *Senhor*, publicado em 1962, revista na qual Lispector atuava como cronista desde 1958, a fim de retratar o assassinato de um traficante foragido e na ocasião dividiu a opinião pública entre comoção e justiça. A polícia executou João Miranda Rosa, o mineirinho, com treze tiros. O exagero e a crueldade deste ato foi uma resposta para os constantes delitos e fugas do facínora que contava ainda com a proteção e abrigo da população da favela da Mangueira, no Rio de Janeiro. Clarice, com traços de uma linguagem que conseguia ir além da informatividade, eternizou a “lenda” Mineirinho e questionou os valores cruéis de quem diz proteger a sociedade contra os marginais e ainda da falta de posicionamento de “nós, os sonsos essenciais” (LISPECTOR, 2016, p. 387). Na poética da comunhão entre os seres, sejam eles de qualquer classe social ou matéria viva, Lispector nos iguala (os leitores da crônica) ao humano Mineirinho:

Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. Em Mineirinho se rebentou meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo terceiro tiro o que eu dormia? Sua assustada violência. Sua violência inocente - não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta. Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não correremos o risco de nos entendermos. [...] Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos, vejo que esqueci de lhe ter dito: também eu (LISPECTOR, 2016, p. 387-388).

Desse modo, é possível perceber que mesmo com o ofício restrito à imprensa, a escritora amalgamou a linguagem comunicativa ao poético/narrativo. Assim, era tanto visível que ora a literatura influenciou o trabalho na imprensa, ora o inverso.

Outro exemplo desse intercâmbio de linguagens se encontra na coluna “Entre mulheres” sob o pseudônimo de Tereza Quadros: uma receita para matar baratas. Tratava-se de misturar em partes iguais os ingredientes açúcar, farinha e gesso; assim, a barata ficaria “empedrada” ao se alimentar da armadilha. Esse trecho influenciou a escrita do conto de múltiplos enredos “A quinta história”, em que a narradora se esforça para criar cinco versões diferentes sobre esse método de erradicação, em alguns momentos mais objetivos e cruéis, em outros, mais subjetivos.

Os primeiros escritos de Lispector se compõem em gêneros literários diversos. Durante muito tempo, acreditou-se que o texto inaugural clariceano era o conto “O triunfo”, entregue ao

editor Álvaro Moreira, atuante na revista Dom Casmurro, no ano de 1941. Porém, segundo Aparecida Maria Nunes,

a informação equivocada vinha de Renard Perez, registrada na biografia que escreveu de Clarice, em *Escritores brasileiros contemporâneos* (1964), a partir de longa conversa realizada com a ficcionista em 1961. Dom Casmurro, talvez o mais importante periódico literário em plena ditadura Vargas, publicou, na verdade, uma trilogia sob o título ‘Cartas a Hermengardo’, cujo nome Renard Perez não registrou na biografia¹³.

O próprio título, “Cartas a Hermengardo”, dá a ver certo hibridismo de gênero, em que se mistura epístola e ficção, e, até certo grau, são textos classificados como contos. Ainda assim, sabe-se hoje que Lispector se aventurou no gênero poesia antes de publicar os primeiros contos. Em 1941, saiu na revista Dom Casmurro os títulos em verso: “Canto da mulher eterna” e “Descobri o meu país”. Segue a transcrição do primeiro:

CANTO DA MULHER ETERNA
 Não quero modernismo
 onde palavras estranhas se choquem
 com o tilintar de taças desiguais.
 Não quero parnasianismo
 onde a palavra pise a idéia
 e conceba uma flor frágil e artificial.
 Não quero simbolismos
 que se isolem em analogias.
 Quero um pouco de barro.
 Um pouco de d’água.
 Um pouco de sopro.
 Quero fazer uma outra poesia,
 com pernas e braços.
 que tenha um pouco da terra e do céu,
 que tenha a verdade dentro de si
 sem saber,
 que chore e ria e ame e cante e vibre e morra e seja eterna.
 gerando sempre outras poesias.
 Eu quero um filho.¹⁴

Desse modo, é perceptível que a escritora antes de publicar seu primeiro romance em 1943, intitulado *Perto do coração selvagem*, transitou entre alguns gêneros literários e informativos. Contudo, há uma carência da crítica literária sobre os primeiros escritos de Lispector, e ainda algumas imprecisões que foram, até certa medida, causadas pela própria autora que ao ceder entrevistas (ação que ela menosprezava e detestava) confundia-se entre nomes e datas.

¹³ Trecho selecionado do artigo “Clarice Lispector na imprensa brasileira”, assinado por Aparecida Maria Nunes, encontrado na Revista Cult nº 229, de novembro de 2017, p. 38.

¹⁴ Poema de Lispector, publicado em 6 de setembro de 1941 pelo periódico Dom Casmurro [Transcrição encontrada no Dossiê *Clarice Lispector: Rara e Inédita*, pela Revista Cult, nº 229, novembro de 2017, p. 40].

Para o jovem crítico da época, Antonio Candido, no curto artigo “No raiar de Clarice Lispector”, publicado pouco tempo depois de *Perto do coração selvagem*, a performance da autora em seu romance de estreia se caracteriza como violadora da rotina literária da época e, com efeito,

Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas (CANDIDO, 1970, p. 126).

Porém, nem toda a crítica literária recebeu de bom grado a estreia romanesca de Lispector. Particularmente Álvaro Lins, notável crítico da época, apesar de ter considerado a qualidade original e poética em *Perto do coração selvagem*, interpretou a falta de linearidade da narrativa, as quebras sintáticas e o fim brusco e religioso como “mutilações” incompletas e inacabadas que poderiam ter sido superados, sob seu ponto de vista, caso a autora não fosse tão jovem e tivesse certa intuição advinda da experiência de vida. Além disso, menosprezou a obra classificando-a como literatura feminina e romance lírico, justificando a qualidade da obra sob o critério de autoria binário de superioridade do gênero masculino sobre o feminino. Nas palavras do crítico,

uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. É certo que, de modo geral, toda obra literária deve ser a expressão, a revelação de uma personalidade. Há, porém, nos temperamentos masculinos, uma maior tendência para fazer do autor uma figura escondida por detrás das suas criações (...). Logo se vê que as mulheres estão inclinadas de modo especial para essas formas literárias que permitem projeções mais diretas e sensíveis das suas personalidades (LINS, 1963, p. 192).

A partir dessa visão, podemos perceber uma crítica que não entendeu o estilo inovador de Lispector. Está posto em *Perto do coração selvagem*, no capítulo “A alegrias de Joana”: “Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de ‘tudo é um’” (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 46). O fluxo de consciência, por exemplo, é um método basilar da narrativa da escritora que consiste fundamentalmente em quebrar a linearidade da narrativa, uma vez que sai dos limites do tempo cronológico e se situa no tempo psicológico a fim de narrar as percepções e sensações das personagens através da mistura entre as vozes narratológicas em primeira e terceira pessoas. Como corrobora Nascimento, “o que mais caracteriza essa técnica é a falta de linearidade, ou seja, em vez de o narrador seguir o

tempo cronológico, ele segue o tempo em que as ideias da personagem se desenvolvem” (NASCIMENTO, 2016, p. 67).

Ainda nesse romance de estreia, Lispector ironiza o modo de estar do sujeito homem, enquanto um ser uno e acabado, ou seja, que se produz como um círculo, lembrando o sujeito do Iluminismo. Nesse sentido, a outra poética de “linhas retas, finas, soltas” (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 46) seria a poética do pensamento inacabado e reflexivo, pois não se acha em uma única verdade, mas sim, em uma eterna busca. Uma das divagações caóticas da personagem Joana demarca a logicidade pela qual procura a crítica de Lins na narrativa clariceana, porém “a marca” de Lispector é outra, ou seja, se faz dissonante, espontânea e aberta:

As descobertas vinham confusas. Mas daí também nascia certa graça. Como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente **a marca**? Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminassem, mas porque ninguém podia levá-las a um fim. Os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não tocavam bastante. **Círculo era trabalho de homem, acabado antes da morte, e nem Deus completá-lo-ia melhor. Enquanto linhas retas, finas, soltas - eram como pensamentos** (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 46 - Grifo Nosso).

Apesar da crítica negativa de Lins, o primeiro romance de Lispector ganhou o prêmio Graça Aranha com mérito, no ano de sua publicação, 1943, assim como é sublinhado na coluna “Livros do dia”, do jornal *A manhã*:

A Fundação Graça Aranha concede o prêmio tão ambicionado à maior estréia [*sic*] feminina de todos os tempos, na literatura brasileira. Clarice Lispector, autora de ‘Perto do coração selvagem’, com o seu livro belo, é laureada, e nunca houve tanta justiça na concessão de um prêmio literário (*A manhã*, 19/10/44/Hemeroteca digital).

O livro que foi publicado em uma pequena editora da época, *A noite*, além de ter exigido renúncia de direito autoral de Lispector, recebeu a exígua tiragem de 1000 exemplares, a qual, depois de alguns meses, devido a intensa crítica positiva, esgotou-se. Logo, ainda em sua primeira obra de fôlego, a escritora foi colocada no *hall* dos grandes escritores brasileiros e abriu-se para crítica da sua forma lírica e sondou-se concepções filosóficas-existencialistas. O crítico Lauro Escorel, em uma coluna do Jornal *A manhã*, periódico notável da época, sobre o romance *Perto do coração selvagem*, colocou-o como representante do que chamou de “dimensão vertical do humano” em detrimento do que seria uma história horizontal e pitoresca, e completou:

além de seus dotes de estelista, que **a situam desde logo entre os nossos melhores escritores**, Clarisse [*sic*] Lispector revela uma grande e rara qualidade para o gênero:

há na romancista, simultaneamente, uma força surpreendente, de introspecção, uma decidida vocação para **a exploração em profundidade da natureza humana, e uma larga compreensão dos outros seres, daqueles sobretudo que o destino coloca na órbita da sua própria vida, participando diversamente de experiências comuns.** Clarisse [sic] Lispector não é, em suma, um ser emparedado pelas suas próprias **angústias**, embora haja nela toda a força que só nasce graças a uma funda **experiência de solidão.**

‘Perto do coração selvagem’ nos apresenta uma escritora fascinada pelo **eterno tema do homem face do destino.** A sua personagem central, Joana, é uma grande e dolorosa figura de mulher, dilacerada entre **a tentação da felicidade,** que exige sempre todo um processo de renúncias, e o ilimitado das emoções, que mantém em comunicação com a vida, à custa, porém, da paz e da tranquilidade, que é para ela uma intolerável limitação (*A manhã*, 2/2/44, p. 4. Grifo Nosso).

A saga de Joana em *Perto do coração selvagem*, desde sua infância até a fase adulta e o caminho incerto após o inconformismo com os ditames do amor romântico na sociedade, é contada por ela e por um narrador em terceira pessoa, os quais se mesclam a ponto de fundir-se. Esse romance incita o leitor a questionar os lugares e sentidos comuns atribuídos tipicamente a uma jovem dos anos 1940, contudo Joana é errante e subversiva dos valores burgueses. Assim, na crítica contemporânea, ou seja, mais próxima à chamada social,

Clarice Lispector observa e questiona, por meio de Joana, as limitações definidas pela pré-concepção de papéis e máscaras sociais que devem ser escolhidos pelo ser humano em seu processo de individualização na ordem da sociedade burguesa, papéis e máscaras que permitem que ele se torne ‘alguém’ e, socialmente, ‘seja’ (JUNIOR, 2004, p. 35).

É possível notar que o desenvolvimento deste romance através da história de Joana está presente em pequenas células em seus primeiros contos. Não apenas os contos que servirão como *corpus* deste trabalho, mas também outros, como “Gertrudes pede um conselho”, “Eu e Jimmy” e “História interrompida”, compostos também nos anos de 1940.

Em “Gertrudes pede um conselho”, à guisa de exemplo, Gertrudes ou Tuda é uma menina de apenas 17 anos que procura uma “doutora” em assuntos da mente para que esta possa lhe ajudar a resolver suas inquietações. Porém, nem ao menos a doutora consegue aconselhar a garota, pois se sente extremamente incomodada com sua presença; e a perspicácia de Gertrudes a contradiz na série de avisos que a “doutora” sugere: “- Olhe Tuda, o que me agradaria dizer é que você um dia terá [...] - Por que a senhora disse: ‘o que me agradaria dizer-lhe...?’ Então não é a verdade?” (LISPECTOR 2016, p. 120-121). E segue-se uma noção de *força*, “olharam-se e Tuda, decepcionada, sentiu que estava em posição superior à da doutora, era mais forte do que ela” (LISPECTOR, 2016, p. 121).

Esta noção de embate de forças será trabalhada em outras obras de Lispector, a começar pelo conto inaugural “O triunfo”: “riu. Ele voltaria, porque ela era mais forte” (OT -

LISPECTOR, 2016, p. 32). *A força*, enquanto um elemento constitutivo do ser, é desenvolvido em *Perto do coração selvagem*. Não se trata de força física, tampouco dinamismo ou intensidade; a própria Joana cultivava em si o tédio transformado em propriedade meditativa ou imaginativa:

Enxergava em si púrpura sombria e triunfante. O que fazia com que brilhasse tanto? O tédio... Sim, apesar de tudo havia fogo sob ele, havia fogo mesmo quando representava a morte. Talvez isso fosse o gosto de viver. De novo a inquietação tomou-a, pura, sem raciocínios (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 81).

A força das personagens clariceanas está na tentativa da expressão do pensamento através da linguagem, da inteligência em conseguir transmutar certas sensações em palavras, na perspicácia verbal. Enquanto as personagens masculinas de Lispector se colocam na posição de domínio sobre a linguagem, através de figuras como professores, filósofos e sábios, as personagens femininas, muitas vezes, são aquelas que enxergam a impossibilidade de dominar a linguagem, por isso, a utilizam sem pretensão realista ou totalizante. Ao passo que nos enredos clariceanos, as figuras endeusadas dos sábios são derrubadas pelas personagens que, em grande parte das narrativas, foram inferiorizadas ou subestimadas. Assim, a consciência das personagens é ampliada para além das convenções, para além das máscaras sociais, mesmo que superficialmente as vistam. O recurso estético do fluxo de consciência permite que o leitor tenha contato com as transformações psíquicas das personagens.

Nesse sentido, os traços de personagens que mantém uma relação com a escrita não se dão de maneira aleatória. As personagens de Lispector, desde seus primeiros contos, costumam tender à autoria ficcional ou imaginativa, pois através deste ato é possível algum metamorfismo de consciência, ou seja, as personagens se conhecem de uma forma no início da narrativa e, através de uma série de contatos, mediações, epifanias e pelo processo de escrita, transformam o modo de se relacionar tanto com o meio, como consigo próprias.

A noção de força enquanto inteligência verbo-emocional aparece ao longo de toda a narrativa clariceana, até mesmo em traços da autoria da escritora como em uma nota do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, um dos últimos textos de Lispector, publicado em 1969:

NOTA

Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu.
CL. (UALP – LISPECTOR, 1998c).

Portanto, o conceito de força, assim como outros, vão se repetindo de várias maneiras ao longo da obra da escritora. O conto enquanto *laboratório da narrativa* não quer dizer uma progressão entre os gêneros literários, ou seja, o conto não é uma etapa anterior ao romance, pois não é um gênero menor que o gênero romanesco. O conto tem suas formas próprias enquanto literatura que diferem do romance, tal como o enredo e número de páginas, por exemplo, atributos que foram esmiuçados em diversas teorias literárias como do estruturalista Tzvetan Todorov e do escritor argentino Julio Cortázar.

Logo, por coincidência, Lispector iniciou sua carreira narrativa através do conto. Poderia ter sido pelo romance, mas não foi, poderia ter dado sequência à produção de poesia, mas não aconteceu. No lugar de obra completa, os primeiros contos de Lispector formaram-se como autênticos laboratórios narrativos. Assim, algumas células narrativas são repetidas, adaptadas e reinventadas nos romances e também em outras coletâneas de contos posteriores.

A ucraniana naturalizada brasileira é uma das principais figuras literárias do século XX. Sua obra é constantemente criticada ora sob o viés lírico, ora sob a fenomenologia, ora sob o feminismo. Como aponta Fitz (2015), são essas as três vertentes tradicionais que contemplam os estudos clariceanos. Porém, é preciso que a crítica de hoje perceba que, embora exista uma tendência a privilegiar uma dessas tradições, é preciso considerá-las como complementares e não como excludentes.

CAPÍTULO 2: A ANDROGINIA COMO OPOSIÇÃO AO BINARISMO DE GÊNERO

2.1 O conceito de gênero nas ciências sociais

Os estudos de gênero ou a própria utilização do conceito *gênero* é muito recente nas ciências sociais, tendo ganhado corpo nos anos 1960 e 1970 e “no Brasil, alastrou-se rapidamente na década de 1990” (SAFFIOTI, 2015, p. 117). Por isso, os contos “O triunfo”, “Obsessão” e “A fuga”, produzidos em 1940, não sofreram influência direta dos estudos de caráter feminista sobre sexo/gênero e, embora a temática trazida por Lispector denuncie, de certa maneira, todo o velado mecanismo social opressor denominado patriarcado, e ainda dilua as categorias de feminino/masculino, somente

nos anos 1980, as feministas desvelaram na categoria patriarcado todo um sistema de dominação e convencimento instalado para criar a diferença e a desigualdade, com a instituição binária da sociedade e sua dessimetria. Esta noção de sistema implica sua extensão e aparelhagem social fundada em poderes arbitrários e discriminadores, na arquitetura das representações do humano em mulher e homem, diferentes por ‘natureza’ (SWAIN, 2014, p. 36).

Segundo o olhar crítico de Lúcia Osana Zolin, chamar Clarice Lispector de feminista

não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas, que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo (ZOLIN, 2005, p. 279).

Pode-se perceber o olhar agudo da escritora, através da narratologia, sobre o sufocamento solitário da mulher dentro do sistema matrimonial. E como o óbvio é, muitas vezes, o mais difícil de ser notado, a teoria surgiu depois da *práxis* representacional. Em outros termos, desde muito antes de se sistematizar enquanto *estudos de gênero*, os gêneros (e suas desigualdades, inquietações e paradoxos) já estavam acusados em diversas obras, principalmente de autoria de mulheres. Nomes como de Jane Austen, Virginia Woolf e, para falar no Brasil, Nísia Floresta e Júlia Lopes conferem uma nova ordem social e estética ao universo das letras, ou seja, uma reconfiguração no reconhecimento da consciência humana, que mais recentemente foi descentrado de sua unicidade e passou a considerar diversas interseções, como de gênero, raça, classe social, entre outras.

Ademais, é necessário esmiuçar o formato histórico de *família*. Embrenhada nesta instituição, há a noção básica romântica e moderna de que para formar uma família exemplar ao modelo judaico-cristão é necessário atender a alguns atributos. Nas sociedades

marcadamente ocidentais e modernas, ou seja, a partir do século XII, formou-se um imaginário cultural em que um indivíduo deveria se apaixonar por outro, amá-lo incondicionalmente, sentir desejo pelo corpo deste outro e se reproduzir. Tudo isso, dentro de um espectro monogâmico e heterossexual, justificado por preceitos e rituais bíblicos afirmados pela máxima: “até que a morte os separe”. Além disso, tais preceitos eram corroborados por sistema jurídico enrijecido, no qual o divórcio, no Brasil, por exemplo, só foi autorizado legalmente no ano de 1977¹⁵. Todavia, como é possível garantir ou acreditar sem questionamentos que a mente e as emoções humanas consigam alinhar essas correspondências de maneira compatíveis e saudáveis?

Por isso, a tradição diz que para se identificar em um papel social “virtuoso”, é necessário o encaixe dessas correspondências. A visão cristã, perseguidora da imagem-forma imaculada da mulher, alimenta o alinhamento positivo no eixo do afeto e da sexualidade, ainda que seja uma identidade forjada em nome da “paz conjugal”. Logo, partindo do princípio de que “O triunfo”, “Obsessão” e “A fuga” tratam desse dilema advindo da mais antiga instituição social - a família -, é preciso acrescentar que os contos representam primordialmente a incongruência entre as imposições de máscaras sociais marcadamente mais opressivas ao grupo social lido como “mulheres”.

Em linhas gerais, para Lasch (1991), a família, por sua vez constituída através do ritual do casamento, teve em sua formação a função elementar de manter a propriedade privada e os bens econômicos, recebendo posteriormente a interferência da religião cristã em seu apogeu imperial, a qual pregava muitos dogmas como a união heterossexual, a monogamia, a virgindade, a indissolubilidade do matrimônio e, a posteriori, soma-se a visão romântica de amor como elemento chave na escolha do cônjuge. Adiante, na visão do teórico, em meio a um mundo de males sociais, principalmente em países com graves desigualdades sociais, tais como a corrupção sistêmica, violência urbana, taxas elevadas de doenças mentais e suicídios, a família pode representar refúgio em um mundo sem coração no contexto de sociedades capitalistas.

Porém, não existe uma linha sucessória de transmutação do casamento, ou seja, há uma mistura de elementos tradicionais e subversivos que tangem o casamento na modernidade. Em termos práticos, é possível que haja casamentos ainda voltados à mera conservação de patrimônios, outros em que a virgindade não seja um fator decisivo na união ou casamentos em que se tenta provar a todo custo um amor que deveria sentir um cônjuge por outro, uma vez que a paixão foi acrescida a ideário romântico ocidental. Sobre esse último ponto Dennis

¹⁵ Trata-se da lei nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6515.htm> Acesso em 8 de janeiro de 2020.

Rougemont, no clássico *O amor e o ocidente*, relaciona a vivência dessas relações sociais às representações artísticas tipicamente consumidas pela massa ocidental:

o entusiasmo que mostramos pelo romance e pelo filme nascido do romance, o erotismo idealizado, difundido em toda a nossa cultura, em nossa educação, nas imagens que compõem o cenário de nossas vidas, enfim, a necessidade de fuga, agravada pelo tédio mecânico, tudo em nós e ao nosso redor glorifica a tal ponto a paixão que chegamos a considerá-la uma promessa de vida mais viva, uma força que transfigura, algo situado além da felicidade e do sofrimento, uma beatitude ardente (ROUGEMONT, 2013, p. 15).

Levando em conta que o sistema patriarcal atravessa outros sistemas como o feudal, socialista e capitalista, sua construção histórica foi responsável por impor papéis sociais bem delimitados para ambos os gêneros no seio familiar. Para Scott (2019), o patriarcado se apresenta através de duas máximas: a primeira delas sugere que as mulheres são hierarquicamente subordinadas aos homens e deles dependentes; a segunda é que os jovens, assim como as mulheres, estariam subordinados aos homens mais velhos, intitulados como patriarcas. Daí cria-se o estereótipo de “anjo da casa”, “anjo do lar” ou “rainha do lar” que foi, e ainda persiste, como um padrão social que ronda as mulheres desde o nascimento e supostamente as colocariam lado a lado do patriarca, lido como um rei. A elas é dado o “reino” limitado do espaço privado da casa, tirando-lhes qualquer possibilidade de autenticidade e independência (seja ela financeira ou emocional). Legitimado por discursos bíblicos, visto que o casamento é realizado no espaço cultural-religioso, o psicanalista Ario Borges Nunes Junior explica que

a natureza feminina sempre ocupou um papel bem definido no pensamento cristão. Sendo portadora da maldição, a imagem da mulher foi sempre vista com desconfiança, ou, pior que isso, com temor. O afastamento da mulher dos perigos do mundo encontra expressão, como vimos, na produção discursiva do século XIX, tal como Rousseau (1782/2004) nos informa sobre “as rainhas do lar” (NUNES, 2005, 17).

A “rainha do lar” ou o “anjo do lar” é uma figura feminina tradicional que encarna o cuidado como finalidade de vida. Mas, antes o cuidado com outrem do que consigo mesma. A identidade feminina é forjada em favor do zelo com o marido, com os filhos, com o espaço do lar e com a família em geral. Não é coincidência que profissões que exigem o cuidado como matéria prima como a enfermagem, por exemplo, tem em sua maioria a atuação de mulheres. Enquanto a medicina se compõe com maioria de profissionais homens (e brancos),

configurando um gênero *expert* de profissão, a enfermagem se compõe com maioria de mulheres e se classifica como uma profissão de *suporte*¹⁶.

Até mesmo antes de ter se cunhado o conceito de gênero¹⁷, o termo já estava delineado no pioneiro trabalho de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, de 1949. Hoje, faz setenta anos que lemos o minucioso texto da ativista política francesa. Através das máximas “Ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher” e “A anatomia é o destino”, firma-se o conceito, ao menos inicial, de gênero.

Contudo, há um período paradoxal nos estudos de gênero do século XX que foi diluído, ao menos teoricamente, somente a partir da década de 1980 pelo conceito de androginia que se mostrou relevante para tentar resolver esse impasse. Antes, a prática feminista se pautava em requerer direitos com base na premissa da “diferença sexual” entre homens e mulheres. Isso queria dizer, por exemplo, que a mulher não poderia ser excluída da política (espaço público) pois estava em pé de igualdade ao homem. Porém, ao mesmo tempo em que invocam esse direito em nome da igualdade de um grupo, mulheres, criava-se a própria diferença.

É preciso lembrar que o conceito de gênero tratado com diferença sexual pelo feminismo até os anos 1960 e 1970 produz espaços gendrados como, por exemplo, banheiros para mulheres, grupo de apoio para mulheres, aulas de costura para mulheres, periódicos sobre e para mulheres, entre uma infinidade de ações cujo *marketing* deixa claro o recorte de “gênero” que agregam. Assim, também se dá na literatura, em que se deixa um espaço específico nos manuais e na historiografia literária, muitas vezes reduzido, para um grupo de escritoras que produziram em determinada escola literária ou período de tempo. Ou seja, ao mesmo tempo em que as mulheres ganham certo *status* e representatividade nas letras, se mantêm isoladas numa pequena área. Portanto, segundo Lauretis entender o conceito de gênero limitado à diferença sexual e “seus conceitos derivados - a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. - acabaram se tornando uma limitação, como uma deficiência do pensamento feminista” (LAURETIS, 2019, p. 121). Em outras palavras, tratar as questões de gênero enquanto diferença sexual é atestar a exclusão de mulheres. Segundo a autora,

não podemos resolver ou eliminar a incômoda condição de estar ao mesmo tempo dentro e fora do gênero, seja por meio de sua dessexualização (tornando-o apenas uma metáfora, uma questão de *différance*, de efeitos puramente discursivos) ou de sua androginização (reivindicando a mesma experiência de condições materiais para ambos os gêneros de uma mesma classe, raça ou cultura) (LAURETIS, 2019, p. 133).

¹⁶ Conceitos presentes no artigo: LOPES, M. J. M.; LEAL, S. M. C. *A feminização persistente na qualificação profissional da enfermagem brasileira*. Campinas: Cadernos Pagu, 2005, p. 105-125.

¹⁷ Robert Stoller foi o primeiro estudioso a formular o conceito de gênero, embora não tenha tido a devida repercussão. Apenas através da teórica Gayle Rubin, em 1975, tal conceito ganhou espaço e discussões.

A historiadora Joan Scott em seu consagrado artigo “Gênero: uma categoria de análise histórica” realiza uma revisão sobre o conceito de gênero, o qual foi delineado desde seus usos nas áreas biológicas, passando por seu englobamento aos estudos feministas e dentro desses estudos, por uma reformulação crítica. Assim como Scott (2019) delineou o conceito de gênero a partir de seus significados históricos e linguísticos, assim será feito com o conceito de androginia nesta dissertação.

2.2 A historicidade da androginia na arte

O termo androginia tem sua origem grega com a junção das significações *andr (o) + gyne*, ou seja, homem + mulher em um só corpo e aparece nos principais dicionários de língua portuguesa como sinônimo de hermafroditismo, conceito ligado basicamente à biologia. O dicionário *online* Priberam¹⁸ define o termo “andrógino” como o ser “que apresenta características sexuais ambíguas” ou “que ou quem não tem características marcadamente femininas nem marcadamente masculinas, ou tem características consideradas do sexo oposto”. Dessa forma, percebemos uma conceituação demarcadamente sexual que se define por características físicas do sujeito ou objeto. Em outra esfera, o Dicionário de Gêneros¹⁹ define o “andrógino” como “que ou pessoa que não se identifica apenas com os agentes binários (homem e mulher), mas que em sua identidade carrega características e comportamentos desses gêneros”. Assim, essa definição esboça uma individuação do sujeito, abrindo o significado para o nível comportamental e psicológico mais profundo em que estão entranhadas as qualidades masculinas e femininas em um ser e não apenas a noção anatômica que se manifesta entre os dois sexos no físico do sujeito.

A mitologia grega se refere a seres andróginos antiquíssimos para explicar a existência de homens e mulheres. A primeira menção ao Mito do Andrógino da qual se tem notícia, dá-se a partir da argumentação do comediógrafo Aristófanes no *Banquete*, de Platão, escrito por volta de 380 a. C, o qual relata a existência de três gêneros iniciais: masculino, feminino e andrógino. Segundo o texto “O mito andrógino no Banquete de Platão”,

os três gêneros representavam a forma completa da humanidade, sendo o masculino a junção de homem + homem, originando-se do sol, o feminino seria a junção da mulher + mulher, originando-se da terra e o andrógino, seria a junção de homem + mulher, originando-se da lua (MENEZES, 2018, p. 172).

¹⁸ <https://dicionario.priberam.org/androginio>

¹⁹ <http://dicionariodegeneros.com.br/>

Esses seres originários tinham quatro pernas, quatro braços, quatro orelhas e assim por diante, eram, portanto, seres fortes. Por isso, conscientes da magnitude que possuíam, subiram ao Olimpo para guerrear contra os deuses. Logo, temerários deste poder, os deuses decidiram punir a humanidade dividindo seus corpos ao meio através do raio de Zeus,

ou seja, o que antes formava um todo perfeito passou a ser partes imperfeitas vagando no mundo. Aristófanes chama a atenção para o fato de que essa é a condição atual dos homens, mas não a sua verdadeira natureza, pois a natureza humana é, originariamente, una (MENEZES, 2018, p. 172).

Os humanos desacostumados a nova forma segmentada sentem saudade da parte perdida e adoecem. Zeus, apiedado da condição humana, dará sentido ao Eros e, assim, o desejo sexual será a forma de unir as partes divididas. Nesse sentido, a natureza humana contemplaria todos os amores possíveis, incluindo a homossexualidade:

entre aqueles que compunham o masculino, a divisão dará origem a dois homens que gostam de homens; entre os que compunham o feminino dará origem a duas mulheres que gostam de mulheres; e entre os que compunham o andrógino dará origem a um homem que gosta de mulher e uma mulher que gosta de homem (MENEZES, 2018, p. 173).

Dessa maneira, a felicidade estaria fadada à necessária completude através do contato com outro corpo, ou seja, ao equilíbrio primitivo da natureza humana. Nesse sentido, o Eros, ou seja, a pulsão de vida pela paixão consegue ser explicada. “Portanto, o resgate da unidade originária se faz através do *todo erótico*” (MENEZES, 2018, p. 173). Por conseguinte, um dos aspectos da força de Eros é a androginia, a qual para os gregos antigos atende a um ideal de harmonia e plenitude.

Sob outro viés, a Bíblia, enquanto um livro que explica a origem do mundo e carrega profecias, também tratou do tema *andrógino*. Contudo, mesmo que ainda nos dias atuais o fanatismo religioso leve a palavra bíblica ao nível do sagrado, sabe-se que no decorrer da história, houve edições significativas em seu texto. Laraia (1996), no relevante artigo “Jardim do Éden revisitado”, nos mostra como os editores bíblicos modificaram os discursos originais da Bíblia para adequá-los aos valores culturais e morais das civilizações de cada época.

Partindo do texto de Gênesis (1, 27 apud Laraia, 1996, p. 150), o homem foi criado “à imagem de Deus que o criou: macho e fêmea os criou”. Tal afirmação pode ser lida por um viés andrógino, o qual Adão seria a princípio masculino e feminino em um só corpo, tal como a imagem de Deus, e depois teria sido dividido, criando-se Eva. Contudo, Laraia (1996) nos conta sobre uma outra versão mais interessante: antes de coexistir Adão e Eva, Deus havia criado

Lilith, a primeira esposa de Adão. A criação teria se dado de maneira igual, ou seja, ao mesmo tempo Deus teria criado o homem e a mulher. Contudo, Lilith foi demonizada e depois apagada da história mítica da criação, pois não teria cedido à hierarquia dentro da união com Adão e recusado até mesmo a se deitar na posição abaixo do homem; assim, Lilith se rebelou e fugiu para o Mar Vermelho, logo após se tornou noiva de Satã ou Samael. Após a fuga, Adão se queixou ao Criador que entre alguns castigos, transformou a mulher em um demônio sedutor que ataca homens sozinhos a noite. Adiante, Deus criou Eva a partir de uma costela de Adão para compensá-lo pela perda de Lilith.

No Paraíso, mesmo vivendo de maneira plena, Eva foi seduzida pelo discurso de uma cobra - que em algumas leituras da teologia moderna, seria Lilith transmutada-, e pecou ao comer a maçã, fruto proibido por Deus, e também teria induzido Adão a comê-la. A cobra convenceu Eva dizendo que se comesse a maçã se tornaria tão poderosa como Deus:

Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis [...] Porque Deus sabe que no dia em que d'ele comerdes se abrirão aos vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal (Versículo 4 e 5, cap. 3:4 apud Laraia, 1996, p. 159).

Como castigo, Adão e Eva se tornaram mortais e foram expulsos do Paraíso, levando a todos os humanos à condição da mortalidade e padecimento em uma terra desprovida de plenitude como o Paraíso. Isso demonstra a culpabilização da mulher pelos pecados originais do mundo e a figura de Deus as castigando pelos excessos cometidos. Ainda segundo Laraia (1996),

a principal mensagem do conjunto de mitos produzidos por uma sociedade de pastores e guerreiros nômades, fortemente patriarcal e patrilinear como demonstram as genealogias do Gênesis, imbuída de uma ideologia machista, refere-se exatamente à questão da mulher vista como um ser extremamente perigoso, necessitando, portanto, ser fortemente controlada. Esta forma de perigo fica demonstrada, no mito, pelo comportamento das duas primeiras mulheres, as esposas de Adão (LARAIA, 1996, p. 159).

Logo, estudos como o de Laraia (1996) demonstram que edições relativamente recentes na história, através de cortes e apagamentos, adaptaram o discurso bíblico para sua própria óptica que costumamos chamar de judaico-cristã. Trata-se de uma versão cuja moralidade sexual é extremamente rígida e machista. Além disso, no lugar do que poderia ter tido uma interpretação andrógina, formaram-se ideias dicotômicas entre Homem e Mulher, Bem e Mal, Virtude e Pecado.

A questão da androginia percorreu várias civilizações e mitos ao longo dos séculos. A literatura moderna também fez deste conceito um protagonista. A escritora inglesa Virginia

Woolf (1882 - 1941), por exemplo, tratou com maestria sobre a condição andrógina no romance *Orlando* (1928) e acreditava na necessidade de usar as potências masculinas e femininas em uma só consciência, ou seja, a escritora negava o essencialismo utópico de que ao corpo biológico entendido como mulher caberia apenas atribuições femininas e o mesmo, inversamente, ao corpo biológico entendido como homem.

Em linhas gerais, o título *Orlando* é uma ficção biográfica de um indivíduo homônimo que, em um primeiro momento, se encontra como homem e, em outro momento, acorda no corpo de uma mulher, porém, mantendo a mesma consciência de antes. A narrativa dura fantásticamente mais ou menos três séculos, iniciando em 1500 e indo até os anos contemporâneos à publicação. A apresentação de uma das edições do livro redigido por Laura Alves contém o *spoiler* do romance:

Orlando é masculino, violento nos tempos de Elizabeth I e Jaime I, quando conhece Sasha; torna-se pensativo, mórbido, no século XVII; vai para Constantinopla como embaixador, casa-se com uma dançarina, Rosina Pepita e muda de sexo; retorna à Inglaterra no século XVIII, participa de chás e saraus literários e cerca-se de poetas como Pope. No século XIX, em pleno apogeu como mulher, 'cora', usa saias de crinolina, apaixonou-se e casa-se com Shelmerdine. E, por fim, no século XX, nasce seu filho; o livro termina em 11 de outubro de 1928 (ALVES apud WOOLF, 2011, p. 9).

Orlando é um ser questionador, um homem preocupado com o sentido da existência e também apaixonado por arte e literatura. Ele preenche vários atributos de seu gênero, se envolve com algumas mulheres, é dado à erudição e poesia. Após um sono profundo de sete dias, Orlando desperta em um outro corpo, desta vez, um corpo feminino vivendo no século XIX, porém, ser mulher neste século não será uma incumbência tranquila. Nesse ponto, Woolf atinge a alegoria máxima do androginismo. A consciência de uma vida anterior como homem permite que o protagonista compare as vivências em um mesmo espaço e período histórico de um homem e uma mulher, e assim, perceba como as instituições, os valores, a própria sociedade são desfavoráveis e opressivas ao grupo social *mulheres*.

O narrador em terceira pessoa e biógrafo relata a complexidade da identidade sexual de Orlando, a qual oscilava entre os dois sexos. O corpo de Orlando foi homem, iniciando a narrativa como um adolescente de 16 anos, e findou-se como uma mulher madura que dá luz a uma criança, ou seja, biologicamente existiram duas opções para a vivência deste personagem. Todavia, a consciência de Orlando era andrógina, pois consegue se mover fluidicamente entre o masculino e feminino, ou ainda, entre o que supostamente seria atribuído aos agentes de gênero

pois foi essa mistura de homem e mulher, um preponderando, depois a outra, que frequentemente dava a sua conduta uma inesperada reviravolta [...] No entanto, é difícil dizer se Orlando era mais homem ou mais mulher (WOOLF, 2011, p. 134 e 135).

Logo, como pode ser notado, se antes, nos mitos fundadores do conceito, ser andrógino era aproximado ao ideal de perfeição, ao chegarmos nos tempos contestadores da Era Moderna, a androginia serviu para contestar os papéis dicotômicos de gênero e, assim, algumas obras de artes fundamentaram suas representações com base na fusão entre o masculino e feminino, diluindo suas fronteiras e promovendo a liberdade de corpos e mentes.

Segundo Flores (2014), a doutrina da androginia é encontrada em diversos textos que formaram imaginários culturais ao redor do mundo. Trata-se de um conceito antigo que serviu para explicar a origem do mundo em muitas sociedades e para representar a ideia de perfeição humana divinizada.

O tema é encontrado na Torá, em seitas gnósticas cristãs, nas doutrinas neoplatônicas e neopitagóricas e em doutrinas orientais. São Paulo e o Evangelho de João incluíram a androginia entre as características da perfeição espiritual. Entre os teósofos neoplatônicos e neopitagóricos e entre os hermetistas, que invocam o Pimandro de Hermes Trismegistro, ou entre os numerosos gnósticos cristãos, a perfeição humana era imaginada como uma unidade sem fissuras. Na ideia de bissexualidade universal, como consequência da bissexualidade divina, enquanto modelo e princípio de toda existência, encontra-se a ideia de que a perfeição consiste numa unidade-totalidade. Tudo o que é por excelência deve ser total, comportando a *coincidentia oppositorum* em todos os níveis e em todos os contextos. Isto se verifica tanto na androginia dos deuses quanto nos ritos da androginização simbólica, e igualmente nas **cosmogonias da origem do mundo a partir de um ovo ou de uma totalidade primordial em forma de esfera** (FLORES, 2014, p. 821 - Grifo Nosso).

A imagem do ovo, por sua vez, nos lembra um conto específico de Lispector, bastante curioso e enigmático, intitulado o "O ovo e a galinha", presente no livro *A legião estrangeira* (1964). Desprovido de enredo, o conto se lança em frases curtas e *nonsense* sobre o objeto "ovo". Podemos ler o ovo como alegoria da existência humana em um sentido coletivo do devir, pois o "ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe" (LISPECTOR, 2016, p. 157).

Completamente desprovido do aqui-agora de um enredo tradicional, "O ovo e a galinha" engloba noções filosóficas que tem na imagem de um simples ovo características inusitadas como "a Lua é habitada por ovos" (OA - LISPECTOR, 2016, p. 157), lembrando que na dualidade Sol e Lua, aspectos lunares estariam condicionados ao universo feminino, ou seja, um espaço de representação do obscurantismo e mistério. Ainda, ao dedicar o ovo a nação chinesa, "ao ovo dedico a nação chinesa" (OA - LISPECTOR, 2016, p. 156), estaria sendo dedicado o devir da existência a mais antiga civilização do planeta Terra.

Dessa maneira, poderíamos interpretar o esfíngico conto clariceano como uma androginia simbólica para explicar a existência humana que tem como matéria física o ovo - objeto liso, branco e oval - dando uma espécie de noção de totalidade. Além disso, assim como o conceito de androginia pode ser lido como tábua de salvação para o feminismo, ou seja, como um conceito resgatado com mais força no século XX para insubordinar o feminino contra o masculino e, ao fundi-los, transgredir o binarismo de gênero, "o ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. O ovo por enquanto será sempre revolucionário" (AO - LISPECTOR, 2016, p. 158).

Por um outro prisma, o romance *A hora da estrela* (1977) também trata o tema da androginia. Dessa vez, através da ironia presente entre os discursos do narrador fictício Rodrigo S.M e a própria autora. Nas palavras do narrador cuja incumbência é recriar a história de Macabéa, nordestina pobre que tenta a sorte no Sul, "o que escrevo um outro escritor escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (HE - LISPECTOR, 1998a, p. 19). É preciso, pois, não creditar valor direto e imediato ao dito do jornalista Rodrigo S.M. Antes, é necessário entender que a ironia de Lispector se coloca como uma crítica à situação da literatura enquanto um campo de poder exclusivamente masculino. Como compreende o estudo "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar - Leitura de Clarice Lispector",

mas a pieguice é negada pelo próprio romance escrito pela mulher que o assina na capa e no meio dos títulos e que, desde o início, faz concorrer a perspectiva feminina com a masculina, precariamente sustentada. Na verdade, o estilo que se acaba forjando, como superação ao mesmo tempo das ilusões de referencialidade do realismo feroz e da verborragia, é bem mais requintado na sua complexa simplicidade, exigindo do leitor a captação da ironia, como coexistência da sátira e da mais pura lírica (CHIAPPINI, 1996, p. 68).

Assim, a construção das personagens e narradoras de Clarice Lispector não representa a "Mulher", cuja essência foi demarcada como "natural" e definível; dentro de espectros como ser mulher é ser mãe, sensível, cuidadora, etc. Também não se encaixam especificamente como "mulheres" que, por mais que se efetivem como construções históricas e sociais, ou seja, como seres reais, são "engendradas" na sociedade. Seguindo a linha de pensamento de Lauretis (2019), as personagens clariceanas mais se adequam ao conceito de "o sujeito do feminismo". "E insistindo neste ponto mais uma vez, o sujeito do feminismo [...] é uma construção teórica (uma forma de conceituar, de entender, de explicar certos processos e não mulheres)" (LAURETIS, 2019, p. 132).

Nesse caso, o processo de subjetividade do sujeito (do feminismo) importa mais a Lspector do que necessariamente a representação de identidades de gênero. Por sua vez, o poder do patriarcalismo não é um elemento inexistente na ficção clariceana, contudo, não é a partir dele que se narra, ou seja, passa-se através desse sistema opressor a fim de resistir a ele. Isso se dá essencialmente através de momentos de epifania das personagens femininas e do processo de androginia da consciência.

CAPÍTULO 3: TRÊS PROPOSTAS DE ANÁLISE NARRATIVA

3.1 “O triunfo”

Publicado sob o título de “Triunfo”, pela revista *Pan* em 1941, o primeiro conto de Lispector foi postumamente reunido no volume *A bela e a fera* em 1979 e hoje introduz a coletânea *Todos os contos*, organizada pelo norte americano Benjamin Moser, publicada em 2016 pela editora Rocco.

Esse conto trabalha a relação amorosa heteroafetiva entre um homem e uma mulher e traz a instituição do casamento como elemento básico na constituição de seu enredo. Trata-se de um curto episódio em que Jorge abandona a confortável casa em que vive há tempos com a esposa Luísa e, após esse episódio, a mulher entra num estado de percepção das coisas e de si mesma, descobrindo-se mais forte do que o homem em questão.

É relevante notar a princípio que o casal havia chegado há pouco de uma viagem internacional, o que demonstra uma condição financeira favorável ao casal:

Ele foi embora, ontem à tarde. Levou consigo as malas, as malas que há duas semanas apenas tinham vindo festivas com letreiros de Paris, Milão. Levou também o criado que viera com eles. O silêncio da casa estava explicado. Ela estava só [...] (OT - LISPECTOR, 2016, p. 28).

Quanto ao foco narrativo, a percepção do narrador em terceira pessoa, no estado de onisciência seletiva, de acordo com Friedman (2002), está centrada nas ações e percepções de Luísa, a esposa dedicada, cujo efeito se dá pela dramatização do estado mental da personagem. Esse tipo de técnica narrativa induz ao fluxo de consciência, em que se misturam as vozes do narrador em 3ª pessoa e a voz da personagem que detém o ângulo de visão em um centro fixo. Para o teórico,

os começos abruptos e muito da característica de distorção dos contos e romances modernos se devem ao uso das Onisciências Múltipla e Seletiva, pois, se o objetivo é dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão ‘fundo’ na mente do personagem se vai, a lógica e a sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Em seu cotidiano, Luísa não está acostumada a pensar, está acostumada a servir o marido intelectual que fora por ela colocado num pedestal de prioridades. Contudo, se encontrando só, vive um estado de epifania. Esse conceito moderno na literatura é definido por James Joyce, autor de *Ulysses*, “como um momento em que se descobre o cotidiano para além

do véu de sua superficialidade, focando exatamente no instante em que se revela algo transformador, libertador, além da percepção automática” (NASCIMENTO, 2016, p. 10).

Assim, depois de seu abandono, Luísa começa a perceber a vivacidade das coisas ao redor. A condição da solidão em Lispector muitas vezes parece emergir para outra condição parecida com esta, ou seja, a condição de solitude, mas que ao invés da angústia, desespero ou tristeza de se perceber só (solidão), se abre um leque de prazeres condicionados à ausência de outrem e percepção de si e de objetos exteriores:

Há tanto encanto nesse aposento alegre. Nessas coisas de súbito aclaradas e revivescidas. Inclina-se pela janela. Na sombra dessas árvores em alameda, terminando lá longe na estrada vermelha de barro... Na verdade nada disso notara. Sempre vivera ali com ele. Ele era tudo. Só ele existia. Ele tinha ido embora. E as coisas não estavam destituídas de todo encanto. Tinham vida própria. Luísa passou a mão pela testa, queria afastar os pensamentos. Com ele aprendera a tortura (sic) as ideias, aprofundando-as nas menores partículas (OT – LISPECTOR, 2016, p. 31).

O abandono do lar e conseqüentemente da esposa se dá após um ataque de fúria de Jorge, “essas explosões eram frequentes” (OT - LISPECTOR, 2016, p. 28). Num primeiro momento Jorge faz Luísa acreditar que a sua incapacidade de produzir um romance é oriundo da interferência cotidiana da esposa que estaria roubando sua inspiração no momento em que esta nasce. Através de palavras rudes, o homem se lança contra a mulher, culpando-a pelo seu próprio fracasso:

- Você, você me prende, me aniquila. Guarde seu amor, dê-o a quem quiser, a quem não tiver o que fazer! Entende? Sim! Desde que a conheço nada mais produzo! Sinto-me acorrentado. Acorrentado a seus cuidados, a suas carícias, ao seu zelo excessivo, a você mesma! Abomino-a! Pense bem, abomino-a! Eu... (OT - LISPECTOR, 2016, p. 28).

A força da *violência simbólica de gênero* neste ponto da narrativa nos lembra os estudos de Bourdieu (2012). Esse tipo de violência, quase sempre imperceptível, não se caracteriza necessariamente como o contrário da violência física e não é menor que essa. Antes, se trata de um tipo de hostilidade praticada ao nível verbal e corporal que reforça a ordem sexual entre os gêneros. Para que a violência simbólica ocorra, é necessário que o dominado tenha aderido de alguma forma à visão do dominante. A visão deste último é tida como “natural”, o que gera a falácia de que nascer homem é possuir poder sobre o outro corpo, ou seja, o corpo feminino. Como pontua Bourdieu (2012), a violência simbólica é reforçada pelo maior acesso aos capitais culturais e *habitus* mais flexíveis que os agentes homens costumam possuir desde a mais tenra infância, o que pode gerar atos desse tipo da violência “doce e quase sempre invisível”

(BOURDIEU, 2012, p. 47), assim como pequenas “explosões” cotidianas que hierarquizam as relações contratuais entre os gêneros binários no *jogo social*.

A narrativa se segue com o sofrimento de Luísa que não queria acreditar na saída do marido, pois já haviam acontecido ameaças da partida, porém nunca antes concretizadas. “E aquela sensação já experimentada das outras vezes em que brigavam: se ele for embora, eu morro, eu morro” (OT - LISPECTOR, 2016, p. 28). Ao passo que Jorge realmente empreende sua saída, Luísa vasculha o escritório do marido onde encontra um bilhete em que o homem assume sua incapacidade de concentração e se julga medíocre. Essa confissão relembra Luísa a mediocridade que ela própria sentia e agora estava espantava em descobrir um sentimento que o marido também compartilhava.

Vai à mesa onde ele trabalhava, remexe febrilmente os jornais abandonados. Talvez tenha deixado algum bilhete, dizendo, por exemplo: ‘Apesar de tudo, eu te amo. Volto amanhã’. Não, hoje mesmo! Acha apenas uma folha de papel de seu bloco de notas. Vira-a. ‘Estou sentado há duas horas seguramente e não consegui ainda fixar a atenção. Mas, ao mesmo tempo, não a fixo em coisa alguma ao meu redor. Ela tem asas, mas em parte alguma pousa. Não consigo escrever. Não consigo escrever. Com estas palavras arranho uma chaga. Minha mediocridade está tão...’ Luísa interrompe a leitura. O que ela sempre sentira, vagamente apenas: mediocridade. Fica absorta (OT - LISPECTOR, 2016, p. 30).

Adiante, a narrativa se volta à metamorfose de Luísa através da água. “Entre seus muitos significados possíveis, a água apresenta três grandes temas, a saber, fonte de vida, meio de purificação e regeneração” (ALVARENGA, 1997, p. 160). Nesse caso, a regeneração de Luísa acontece quando ela se lava:

Olhou a torneira grande, jorrando água límpida. Sentia um calor... subitamente surgiu-lhe uma ideia. Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a rir de prazer (OT - LISPECTOR, 2016, p. 32).

A narrativa aparenta assumir uma posição de manter os papéis sociais de gênero herdados de um ideal de casamento tradicional. Em outras palavras, Luísa encarna a posição de anjo da casa, que a coloca como cuidadora e submissa, e ao marido é “dado o direito” de ser arrogante, além de ser enxergado como um notável intelectual, “citando Schopenhauer, Platão, que pensaram e pensaram...” (OT - LISPECTOR, 2016, p. 31). Porém, através do processo ficcional de regeneração pela água límpida e fria, Luísa frisa sua força. O ingrediente *força* que no arbítrio de características de gênero seria concedida ao vigor masculino, compõe na narrativa clariceana o elemento que dá à Luísa o triunfo. E finda-se a curta narrativa num corte abrupto:

De repente, teve um sorriso, um pensamento. Ele voltaria. Ele voltaria. Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida. Um morno raio de sol envolveu-a. Riu. Ele voltaria, porque ela era mais forte (OT - LISPECTOR, 2016, p. 32).

De que natureza é essa força? Por que Luísa é mais forte que Jorge? Perguntas cujas respostas não são óbvias em “O triunfo” podem levantar outras questões como, por exemplo, em que nível se dá a composição andrógina de Luísa e Jorge, ainda que em princípio de desenvolvimento narrativo? Luísa incorpora a noção de força que seria facilmente atribuída a Jorge, uma vez que através da leitura da confissão do marido, percebe sua vulnerabilidade, próprias da construção da noção de feminilidade frágil: “que impressão de fraqueza, de pusilanimidade, naquele simples papel... Jorge..., murmura debilmente” (OT - LISPECTOR, 2016, p. 30). Uma vez que Jorge se mostra frágil, Luísa se torna forte, quebrando as expectativas entre os gêneros desde o primeiro conto de Lispector. Como fundamenta Scott,

o princípio da masculinidade baseia-se na repressão necessária dos aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino (SCOTT, 2019, p. 62).

Segundo o pensamento estruturalista de Saussure, a *diferença* é construída por meio de contraste, ou seja, por oposições. Assim, determinada característica positiva tem seu contraponto, a negação ou mesma a repressão. Contudo, a visão feminista e pós-estruturalista de Scott (2019), questionando esse tipo de pensamento dicotômico, nega esta simples antítese, pois percebe que o conceito de diferença, ao se pensar sobre o gênero, na realidade, carrega a interdependência e hierarquia. A simples antítese proposta pelo linguista sugere uma linha no mesmo nível entre positivo e negativo, contudo, aí se encontra o paradoxo maior, pois o poder gerado através da diferença é por si mesmo hierárquico.

Por isso, é possível interpretar que a narrativa do abandono de Jorge não necessariamente é gerada pelo incômodo oriundo das interferências cotidianas da esposa Luísa, mas pela sensação de impotência ao assumir a tarefa da escrita criativa. Porém, a força da masculinidade entranhada em seu imaginário não lhe permite enxergar a realidade de sua fraqueza e a ira se mostra contra a figura feminina da esposa que supostamente representa a superficialidade da vida frente a toda bagagem teórica filosófica que o acompanha na posição de homem-intelectual. Para Lauretis (2019), o conceito de gênero

é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação ou, se me permitem adiantar a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação

de pertencimento; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe e, portanto, uma posição vis-à-vis outras classes pré-constituídas (LAURETIS, 2019, p. 125).

Desse modo, os agentes homem e mulher enquanto personagens ficcionais na narrativa clariceana reformulam o papel dicotômico de gênero – masculino/feminino – construído durante séculos nas sociedades ocidentais e reforçado durante o apogeu do Império da Igreja Católica que procurou destituir qualquer poder feminino. A herança que recebemos enquanto um espaço colonizado pelo domínio cristão moralista e sexista que teve início na Europa ainda na Idade Média é uma sociedade brasileira pós-colonial que oprime o “segundo sexo”, e não apenas, também silencia e restringe direitos de todos aqueles que não são considerados “nobres”. Anteriormente ao silenciamento e demonização femininas,

as mulheres indo-europeias antigamente tinham um riquíssimo matrimônio, poderes, estatuto, direitos e prerrogativas. Um momento político crucial para a conquista do monopólio masculino foi o ano 325, ano do Primeiro Concílio de Niceia, convocado pelo imperador romano, Constantino I, recém-convertido ao cristianismo. De seita perseguida, a Igreja de Roma se transformou em religião oficial de um império. Nasceu a aliança do poder público leigo com o poder eclesiástico, representado pelos dirigentes masculinos, profundamente misóginos, da Igreja Católica. Aliança de duas classes sociais da elite: a dos homens predadores e seus aliados e a dos pregadores, que vai desencadear no planeta Terra uma luta pelo poder, sem tréguas nem fim, contra o sexo feminino e contra todos aqueles homens (quer dizer a grande maioria do sexo masculino!) que não pertencem à nobreza ou à Igreja e seus aliados (LAMAIRE, 2018, p. 27).

Daí a História seguindo seu curso, chega até a Era Iluminista e firma a lente social pela ciência positivista, pela qual, em partes, ainda se enxerga o mundo atualmente. A racionalidade do homem branco e intelectual é o centro de poder. A máxima de Descartes dita o *modus operandi* do cérebro novecentista: “Penso, logo existo”. Desse modo, pensadores saem em busca da verdade, “única e irrefutável” verdade filosófica e científica, praticada através de métodos empíricos e pela lógica. Em “O triunfo”, Jorge é, em partes, a metonímia deste homem cartesiano, “ele, o intelectual fino e superior” (OT - LISPECTOR, 2016, p. 28), poderoso ou deveria sê-lo pela sua posição social, porém, nas letras de seu bilhete de confissão é onde se acha seu equívoco. A responsabilidade por seu fracasso como romancista é dele própria e não da amorosa Luísa que estaria sufocando o casamento por seus excessos. Ora, a esposa estaria apenas cumprindo o papel tradicional de anjo da casa ao se comportar como descrito, ou seja, elevando o marido ao nível máximo de zelo. Contudo, dentro da ficção clariceana não há espaços para conformidades tradicionais ou lógicas naturalizadas. Até mesmo na vida de um casal que soaria perfeita, se encontram fraturas em que é possível perceber a incompatibilidade

dos pares e tudo se orienta pelo intermédio do fluxo de consciência, epifania e expressão da linguagem.

É ainda possível relacionar o ato de violência verbal de Jorge contra Luísa sob um viés psicanalítico; o poder que Jorge busca mostrar com a elevação do tom de voz e a culpabilização da esposa nada mais é do que um disfarce frente a sua própria impotência. Na visão de Muszkat (2019), a frustração de um sujeito mal-formado se dá na quebra da visão de si enquanto perfeito, e logo, a não aceitação de suas falhas e limitações gera “a eterna busca de completude narcísica às custas de um outro, feito bode expiatório” (MUSZKAT, 2019, p. 23). Nesse caso, Luísa é o “bode expiatório” para a descarga emotiva de Jorge. Ainda segundo a autora, o ato de violência praticado pelo homem contra a mulher busca recuperar o sentimento viril, cujo maior qualificador é noção de força ao lado de superioridade, não apenas física, mas também intelectual. Assim, o conjunto entre certos elementos como força, superioridade e poder definem a masculinidade “naturalizada” no perfil do homem.

Contudo, o modo violento de Jorge se dá através de um estado emocional superficial. A camada mais profunda de sensações demonstra um sujeito falho, angustiado consigo mesmo e que foge de qualquer coisa, culpabilizando a esposa, para não carregar o fardo de seu próprio fracasso. Ao longo da ficção da escritora, pode-se notar o traço narrativo em que

os homens não nos são apresentados como figuras patriarcais que dominam as mulheres. Muito pelo contrário, a liberação destas depende apenas das mesmas, sendo que o homem não se apresenta como um agente bloqueador. Se algo existe a que estas mulheres estão subordinadas é à sua própria subjetividade. De facto, as semelhanças entre personagens femininas e masculinas são tantas, que também os homens se encontram subordinados, senão às mulheres, igualmente à sua própria subjetividade (SOUSA, 2012, p. 229).

Portanto, por meio da linguagem, objeto de entendimento do mundo e resistência, a literatura de Lispector se iniciou e se desenvolveu feminista, porém sem cair na armadilha de reforçar a dicotomia masculino/feminino que muitas vezes as próprias teorias feministas contraditoriamente não conseguiram superar. Por outro lado, sobre a narrativa da autora, o conto “O triunfo” é um texto que pode ser considerado enquanto laboratório narrativo, assim como “Obsessão” e “A fuga” que fundamentaram a germinação do primeiro romance de Lispector, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943.

3.2 “Obsessão”

O conto “Obsessão”, escrito em 1941, foi publicado no livro póstumo de 1979, *A bela a fera* ao lado de “O triunfo”. Atualmente integra os contos iniciais do capítulo “Primeiras histórias”, da coletânea *Todos os contos*, de 2016. Trata-se de um dos maiores contos de Lispector no sentido de sua extensão, contando 35 páginas nesta última edição.

O enredo do conto possui várias camadas narrativas, pois a história se passa em um longo período de tempo, em um intervalo de mais ou menos três anos na vida da protagonista. O mote do conto é o contato amoroso e extraconjugal de Cristina e Daniel, um moço que encarna a figura de filósofo do cotidiano, e como esse contato entre seres tão diferentes modifica a consciência da narradora-protagonista.

O conto se abre ao diálogo entre narrador e leitor, recurso estilístico empregado em diversas literaturas e conhecido por ser um dos métodos amplamente empregado por Machado de Assis, por exemplo. Dá-se: “Agora que vivi o meu caso, posso rememorar-lo com mais serenidade. Não tentarei fazer-me perdoar. Tentarei não acusar. Aconteceu simplesmente” (OB - LISPECTOR 2016, p. 33). Nota-se neste conto o que a teoria literária costuma chamar de *narrativa de reminiscência*.

É possível perceber que a estória que a narradora irá contar se baseia em fatos que aconteceram há algum tempo, ou seja, em um caso amoroso extraconjugal que se encontra terminado. Há, portanto, um distanciamento reminiscente e seguro, e ainda, uma tentativa, mesmo que vã, em neutralizar o discurso. Porém, como toda lembrança que se esvai, se modifica, se interpela ou se engana, a narradora admite as falhas de memória da ficção autobiográfica: “Não me recordo com nitidez de seu início. Transformei-me independentemente de minha consciência” (OB - LISPECTOR 2016, p. 33). A paixão efêmera por Daniel é objeto a ser narrado em “Obsessão”, porém transformada em passado, essa paixão é substituída pela paixão à escritura de memória. Para Junior, “a tomada da palavra é, aqui, afirmação de poder, afirmação de diferença quando da inscrição do sujeito no *logos*, território tradicionalmente identificado como masculino” (JUNIOR, 2011, p. 128).

Antes de narrar propriamente o contato com Daniel, Cristina vê a necessidade de se introduzir ao leitor, numa tentativa de organizar o texto: “É necessário contar um pouco sobre mim, antes do meu contato com Daniel” (OB - LISPECTOR 2016, p. 33). E se apresenta como uma moça simples que foi incorporando os valores tradicionais em sua vida sem muitos questionamentos. Poucas vezes a narrativa clariceana em seus contos narra com tantos detalhes atribuições físicas de suas personagens e particularidades como fato de a personagem ser filha

única. Em “Obsessão”, a escritora forja o perfil de Cristina: “consideravam-me bonitinha, e meu corpo forte, minha pele clara causavam simpatia” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 34).

Os sonhos de Cristina consistiam em “casar, ter filhos e, finalmente, ser feliz” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 34). Aos dezenove anos conhece Jaime com quem se casa e vai morar em um bom apartamento. A essa altura, Cristina não reclama de sua vida e sente-se feliz: “Vivemos seis anos juntos, sem filhos. E eu era feliz. Se alguém me perguntava, eu afirmava, acrescentando não sem um pouco de perplexidade: ‘E por que não?’” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 34).

A felicidade de Cristina se colocava ao lado de sua superficialidade intelectual, a qual combinava com o modo com ela enxergava o hábito da leitura, ou seja, através da lente de uma descrença absoluta. Nesse sentido, a superfície do mundo lhe bastava:

Vivia facilmente. Nunca dedicava um pensamento mais forte a qualquer assunto. E, como a poupar-me ainda mais, não acreditava inteiramente nos livros que lia. Eram feitos apenas para distrair, pensava eu (OB - LISPECTOR, 2016, p. 34).

Ainda que a melancolia de Cristina a sondasse, ela tratava de se livrar de pensamentos incômodos sobre “uma saudade morna e incompreensível de épocas nunca vividas” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 34). Ela logo definia como um sentimento inútil e aplicava a expressão simplista: “coisas da vida” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 34). O universo de Cristina se baseava em um dadaísmo bem marcado: “Jaime. Eu. Casa. Mamãe” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 34). E acrescentando ao seu modo de enxergar o devir, as pessoas de seu convívio também possuíam uma visão estreita e, por comodismo, ligavam-se a Deus. Assim, “os únicos acontecimentos capazes de perturbar suas almas eram o nascimento, o casamento, a morte e os estados a eles contínuos” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 35).

A historiadora Mary Del Priore (2011) explica a formação da ideia de matrimônio na sociedade brasileira colonial, baseada na concepção de contrato social:

E como funcionava o matrimônio? Os casados desenvolviam, de maneira geral, tarefas específicas. Cada qual tinha um papel a desempenhar diante do outro. Os maridos deviam se mostrar dominadores, voluntariosos no exercício da vontade patriarcal, insensíveis e egoístas. As mulheres, por sua vez, apresentavam-se como fiéis, submissas, recolhidas. Sua tarefa mais importante era a procriação. É provável que os homens tratassem suas mulheres como máquinas de fazer filhos, submetidas às relações sexuais mecânicas e despidas de expressões de afeto. Basta pensar na facilidade com que eram infectadas por doenças venéreas, nos múltiplos partos, na vida arriscada de reprodutoras. A obediência da esposa era lei (DEL PRIORE, 2011, p. 32).

Seguindo a mesma linha, o casamento no início do século XX era herdeiro dessa tradição com algumas ressalvas, pois mesmo que de maneira insuficiente, o Estado iniciou o processo de proteção às vítimas de violência doméstica de gênero. Em contrapartida, as personagens de *Lispector* representam uniões matrimoniais que ora se aproximam da noção opressiva de matrimônio, ora se afastam por não representar mulheres em posições completamente submissas e homens em posições insensíveis e/ou violentas.

Adiante, é possível perceber desde o início do conto a mudança de percepção da protagonista, a qual atribui seu primeiro estágio como um campo superficial de vivência: “Ou engano-me e, na minha feliz cegueira, não sabia enxergar mais profundamente?” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 35). Para Cristina, nesse período de sua vida, ela está entre uma “multidão dos de olhos fechados” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 35).

Em determinado ponto, Cristina acresce de uma apatia que torna seus dias cinzentos, como descrito por ela. Jaime propõe que tenham um filho e ao que Cristina responde: “Pra que?” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 35). A desesperança se agrava e a protagonista inicia um processo de distanciamento do mundo, no qual um véu ou um abismo a isolavam de todos. As sensações chegam em formato de dor física e doença; Cristina contrai febre tifoide e beira à morte. Ao que tudo indica, a protagonista entra em um estado depressivo:

A convalescença veio de encontrar magra e pálida, sem gosto para nada do mundo. Mal me alimentava, irritava-me com simples palavras. Passava o dia recostada sobre o travesseiro, sem pensar, sem mover, presa por anormal e doce languidez (OB - LISPECTOR, 2016, p. 36).

A família então resolve mandá-la para passar dois meses em uma pensão em Belo Horizonte, pois acreditavam que os ares e bom clima da cidade poderiam fazer-lhe bem. Assim, Jaime a conduz à estação de trem e Cristina segue viagem; ela se encontra sozinha e de posse de uma liberdade antes nunca experienciada, pois agora “pela primeira vez davam-me uma oportunidade de ver com meus próprios olhos. Pela primeira vez isolavam-me comigo mesma” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 36). No início da estadia, Cristina desejava constantemente retornar ao lar, havia ansiedade e mal-estar nas cartas que enviava para os familiares, mas isso aconteceu até o aparecimento de Daniel.

Novamente o esforço de reminiscência envolve Cristina, pois não consegue se lembrar com precisão do rosto de Daniel: “É que ele me dominava de tal forma que, se assim posso dizer, quase me impedia de vê-lo” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 37). Ao não conseguir remontá-lo, Cristina sonha com a sombra do homem, a qual se constitui como uma ameaça. Adiante, na precisão de ordem de quem narra uma história a outrem, no caso, a nós leitores, a narradora

reafirma: “mas é necessário começar pelo princípio, pôr um pouco de ordem nesta minha narrativa” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 37). Logo, Cristina, como muitas personagens de Lispector, é narradora.

Daniel é um homem que mora na pensão em que Cristina se hospeda. No princípio, parecem não ter notado a presença um do outro, até que um dia Cristina ouve um diálogo entre o futuro amante e um estudante sobre o tema “trabalho”. Para Daniel, trabalhar significa apenas um modo para não morrer de fome, enquanto o estudante defendia a ideia de que trabalhar era, antes de tudo, um dever social e enobrecedor, ainda assim, Daniel não se convence, pois para ele não haveria nenhum “fundamento para o dever” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 38). Esse trecho nos lembra outros textos posteriores da escritora em que a lógica capitalista é questionada. Em termos gerais, a novela *A hora da estrela* (1977) é a obra onde essa temática é levada aos últimos termos.

Adiante, através do processo de escuta do diálogo alheio, o qual fez com que o estudante saísse indignado com o posicionamento de “um bom vagabundo” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 38) de Daniel, Cristina comparou as visões sobre o tema a partir do que lhe tinha sido culturalmente ensinado. Para o marido Jaime, sujeito probo e sempre elogiado pelo cumprimento de seus deveres, o trabalho dignifica o homem. Todavia, a partir das ideias de Daniel, Cristina constatou que as coisas não eram meramente “coisas da vida” e que poderiam ser diferentes. “De um modo geral, eu nunca lembrara de que se pudesse não aceitar, escolher, revoltar-se...” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 38). Sobre o conceito de trabalho na contemporaneidade, para Swain,

o dispositivo amoroso se solidifica na imagem da ‘mulher verdadeira’, daquela que cimenta os laços familiares [...] e a apropriação do tempo, do trabalho e dos corpos das mulheres é considerado natural (SWAIN, 2014, p. 41).

Além disso, na ótica patriarcal, somente à mulher caberia pensar e se ater sob o amor, pois ao homem caberia sustentar as mulheres, trabalhando como escravos. Pois é contra essa ótica sistemática do patriarcalismo-capitalismo que Daniel contra argumenta.

Há certa lógica em aproximar metaforicamente o trabalho de um homem de classe média ao “trabalho de escravo”, uma vez que a cultura política no contexto do “capitalismo organizado pelo Estado”, em meados do século XX, segundo Fraser (2019)

via o cidadão de tipo ideal como um trabalhador homem pertencente à maioria étnica - chefe de casa e homem de família. Foi amplamente suposto, também, que seu salário deveria ser o principal, se não o exclusivo, sustento econômico de sua família, enquanto quaisquer ganhos financeiros de sua esposa deveriam ser meramente suplementares (FRASER, 2019, p. 29).

Contudo, esse ideal de salário familiar baseado unicamente no provedor-marido configurou-se como uma mera ilusão, “pois o salário de um homem raramente era por si só suficiente para sustentar os filhos e uma esposa sem emprego” (FRASER, 2019, p. 30), principalmente em um contexto de expansão industrial fordista. Assim, a cultura política nessa altura da História supervalorizou o trabalho assalariado e apagou o trabalho doméstico e reprodutivo como se esses últimos não configurassem como entidades basilares em uma sociedade de consumo. Logo, reforçando “compreensões androcêntricas de família e trabalho”, o Estado “naturalizou injustiças de gênero e as removeu de contestações políticas” (FRASER, 2019, p. 30).

Se para o homem, o trabalho que exerce se configura como um “trabalho de escravo”, pelo fato deste homem acreditar que sua recompensa pelas horas empreendidas não condizem com o valor monetário que recebe, o trabalho da mulher (em termos domésticos) é desvalorizado ou não é considerado como verdadeiramente um trabalho. Quando é lembrado, é negligenciado e colocado como uma ajuda ao trabalho formal e “importantíssimo” do marido.

A partir deste primeiro sobressalto-pensante, Cristina começa a reparar no homem que parecia desprezar todos aqueles que habitavam a pensão, incluindo-a, sensação que lhe provocou irritação. Ao mesmo tempo em que o evitava, mantinha-se de vigília. Receava escutar algo que lhe tirasse da aparente calma e lhe levantasse reflexões, pois não estava habituada a pensar. Por isso, “forcei minha antipatia, defendendo-me não sei de quê, defendendo papai, mamãe, Jaime e todos os meus. Mas foi em vão. Daniel era o perigo. E para ele eu caminhava” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 39).

Em outro episódio, Cristina ouve outra conversa de Daniel, desta vez com um homem magro, vestido de preto. Ambos estavam na sala de estar da pensão, onde discutiam assuntos de cunho filosófico cujo sentido Cristina não conseguiu apurar muito bem devido ao uso de expressões e conceitos que não faziam parte de seu cotidiano. E num corte abrupto na narrativa, lança-se a frase que ao escutar, Cristina repete-a para si mesma diversas vezes fazendo eco às palavras do sábio: “- As realizações matam o desejo - disse Daniel” (OB- LISPECTOR, 2016, p. 39).

O diálogo entre os dois homens seguia e Cristina ali permanecia a tudo atenta, mesmo que em alguns momentos se perdesse pelo excesso de reflexões. Para ela, aquela conversa se caracterizava como algo mágico. Os dois homens conversavam sobre o sentido do desejo humano, da relação entre desejo e saciedade, atenciosamente olhavam-se e não se ofendiam

com a palavra do outro, mesmo que soassem como opostas. Cristina se sentia em perigo, como numa espécie de pressentimento.

Assim, sem se recordar ao certo, Cristina se aproximou de Daniel. Ela o procurara na pensão movida pela sua completa admiração pela figura do sábio, que, aos poucos, se apoderou dela. Cristina nutria uma relação de humildade e gratidão em relação a Daniel, ainda que ele a tratasse rispidamente. Naquela altura, a mulher o colocava em um pedestal de fascínio: “quanto mais sofria o seu desprezo, tanto mais eu o considerava superior, tanto mais o separava dos ‘outros’” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 42).

Cristina esclarece que havia dois Daniel: o ilusório e o verdadeiro. O verdadeiro era um homem doente, “o que só existia, embora em perpétuo clarão, dentro de si próprio” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 42). Um homem que só sabia fazer-se através do pensamento e em todas as ações era alguém inativo: “Quando se voltava para o mundo, já tateante e apagado, percebia-se sem apoio e, amargo, perplexo, descobria que apenas sabia pensar” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 42).

Segundo o que nos narra Cristina, Daniel possui uma imagem narcísica do Eu. Voltando alguns passos na cultura clássica para entender esse fenômeno psíquico, Eco foi uma ninfa amaldiçoada por Hera, cujo castigo consistiu em lhe tirar o poder da fala espontânea, assim, Eco apenas poderia repetir as últimas palavras que ouvia. Ao passear por um bosque, a ninfa vislumbrou o jovem e belo Narciso, que caçava atenciosamente. Ela desejava conquistá-lo, porém sem o recurso da fala autêntica, Eco apenas conseguia repetir o que falava o moço:

— Há alguém aqui?
 — Aqui — respondeu Eco.
 Narciso olhou em torno e, não vendo ninguém, gritou:
 — Vem!
 — Vem! — respondeu Eco.
 — Por que foges de mim? — perguntou Narciso.
 Eco respondeu com a mesma pergunta.
 — Vamos nos juntar — disse o jovem.
 A donzela repetiu, com todo o ardor, as mesmas palavras e correu para junto de Narciso, pronta a se lançar em seus braços.
 — Afasta-te! — exclamou o jovem recuando. — Prefiro morrer a te deixar possuir-me.
 — Possuir-me — disse Eco (BULFINCH, 2002, p. 124).

Ao ser desprezada por Narciso, Eco se isolou em uma caverna, onde definhou até morrer, restando apenas sua voz que sempre repetia as falas de outrem. Porém, não apenas Eco foi desprezada por Narciso, mas outras tantas mulheres e ninfas e, em contrapartida a esse comportamento, Hera castigou o jovem através da maldição de que ele se apaixonaria por alguém que não lhe corresponderia. Assim, um belo dia, ao olhar para sua própria imagem

refletida em um lago límpido e prata, Narciso se apaixonou pelo próprio rosto ao pensar que se tratava de um espírito belíssimo:

— Por que me desprezas, belo ser? — perguntou ao suposto espírito.
 — Meu rosto não pode causar-te repugnância. As ninfas me amam e tu mesmo não pareces olhar-me com indiferença. Quando estendendo os braços, fazes o mesmo, e sorris quando te sorrio, e respondes com acenos aos meus acenos. Suas lágrimas caíram na água, turbando a imagem. E, ao vê-la partir, Narciso exclamou:
 — Fica, peço-te! Deixa-me, pelo menos, olhar-te, já que não posso tocar-te (BULFINCH, 2002, p. 125).

Levando em conta essa curta lenda que traduz o amor por si mesmo, a psicanálise desenvolveu o conceito de narcisismo. Temos:

o Eu inflado pelo investimento libidinal retira do mundo externo toda a libido, aparecendo o estado narcísico. O narcisismo é um complemento libidinal do egoísmo da pulsão de autopreservação que, em certa medida, pode ser atribuída a todo ser vivente. Apenas a fixação, nesse estágio, ou as formas excessivas pertenceriam à patologia (NOGUEIRA, TORRES, 2010, p. 148).

Frente a essa definição, percebemos um Daniel que se desliga do exterior e se centra em si. Ao invés de realizar (no sentido externo), inventa para si “realizar-se”:

E, como a se compensar dessa impossibilidade de realizar, ele, cuja alma tanto ansiava por se expandir, inventara outro caminho onde sua inatividade coubesse, onde pudesse estender-se e justificar-se. Realizar-se, repetia, eis o mais alto e nobre objetivo humano. **Realizar-se seria abandonar a posse e a realização de coisas para possuir-se a si mesmo, desenvolver seus próprios elementos, crescer dentro de seus contornos. Fazer música e ele mesmo ouvi-la** (OB - LISPECTOR, 2016, p. 42 - Grifo Nosso).

Narcisista é aquele que pode até desejar amar a outrem, porém é incapacitado frente a sua própria imagem; “narciso também é uma flor, um lírio, cuja raiz semântica chama-se nárke, do grego, que significa ‘entorpecimento, torpor sendo também a raiz para as palavras narcose e narcóticos” (NOGUEIRA, TORRES, 2010, p. 146-147). Sob esse aspecto, a tendência ao sofrimento da qual se nutria Daniel significava sua essência melancólica, era como uma espécie de vício do qual, vez ou outra, necessitava de se desintoxicar. O sofrimento para Daniel era sua essência. O sofrimento era, contraditoriamente, pulsão de vida:

Tudo servia-lhe de partida. Um pássaro que voava, lhe lembrava terras desconhecidas, fazia respirar seu velho sonho de fuga. De pensamento a pensamento, inconscientemente dirigido para o mesmo fim, chegava à noção de sua covardia, revelada não só nesse constante desejo de fugir, de não se unir às coisas para não lutar por elas, como na incapacidade de realizá-lo, já que o concebia, espedaçando sem piedade o humilhante bom senso que lhe prendia o voo. Esse dueto consigo mesmo era o reflexo de sua essência, descobria, e por isso continuaria por toda a sua vida... Daí fácil tornava-se esboçar o futuro, longo, arquejante, trôpego, até o fim implacável

– a morte. Só isso e atingira aquilo a que sua tendência o guiava: o sofrimento (OB - LISPECTOR, 2016, p. 43).

Assim, para se livrar de momentos em que uma densa crise de sofrimento o apanhava, Daniel buscava assumir uma outra persona. Criava um ciclo “sofrimento-salvação” através da imagem de um homem manso, de inteligência comedida e confortável, sobre o qual, ao mesmo tempo que o desprezava, o invejava:

Cansado da tortura, procurava-o, imitava-o, numa súbita sede de paz. Era sempre esta a força oposta que apresentava a si mesmo quando atingia o extremo doloroso de sua crise. Permitia-se um pouco de equilíbrio como uma trégua, mas que o tédio logo invadia. Até que, na vontade mórbida de novamente sofrer, adensava esse tédio, transformava-o em angústia (OB - LISPECTOR, 2016, p. 44).

Para Cristina, seria em um desses momentos de trégua em que Daniel necessitava de equilibrar suas forças na identidade do homem razoável que ele teria permitido que ela entrasse em sua vida. E, assim, sobre a figura de uma mulher de gestos comedidos, Daniel praticava constantes humilhações, mencionando a falta de inteligência de Cristina através das mais duras palavras, “no entanto, ingênua, nele me ofuscava exatamente sua tortura. Mesmo o seu egoísmo, mesmo a sua maldade assemelhavam-no a um deus destronado – a um gênio. E além disso, eu já o amava” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 44). A partir daí, a um convite de Daniel para acordá-la, Cristina iniciou sua educação.

Esta célula narrativa da educação de Cristiana mediada por Daniel nos lembra o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Lispector, publicado em 1969. No conto, o aprendizado de Cristina deveria ser guiado pela dor, segundo o “sábio” Daniel, a lágrima era símbolo de um dia plenamente vivido e o segredo da vida era sofrer. Esse configurava o primeiro passo na liberdade do sentir com intensidade. E Cristina se definia:

Eu, tão simples e primitiva, que jamais desejara qualquer coisa com intensidade. Eu, inconscientemente e alegre, ‘porque possuía um corpo alegre’... De repente despertava: que vida escura tivera até então. Agora... Agora eu renascia. Vivamente, na dor, nessa dor que dormia quieta e cega no fundo de mim mesma (OB - LISPECTOR, 2016, p. 48).

No romance, Ulisses, professor universitário de filosofia, empreende junto a Lóri uma busca por sentido profundo, autêntico e libertador da vida. Assim, a partir de intensos contatos, Lóri, mediada por Ulisses, empreende a busca pelo autoconhecimento através da percepção das sensações:

O que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam — ela havia por medo cortado a dor. Só com Ulisses viera

aprender que não se podia cortar a dor — senão se sofreria o tempo todo. E ela havia cortado sem sequer ter outra coisa que em si substituísse a visão das coisas através da dor de existir, como antes. Sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato (UALP - LISPECTOR, 1998c, p. 40).

Ulisses é, em certo sentido, um mediador mais condescendente e sensível do que Daniel. Seu nome, das lendas gregas, significa “antes de tudo um homem das situações difíceis, complexas, onde sua intuição, acompanhada pelo dom da oratória [...] faz maravilhas” (BRUNEL, 1997, p. 899). Ao contrário de Daniel, Ulisses prefere renunciar às lágrimas e dor; e conforme Daniel, se coloca numa posição de superioridade sobre a companheira. Sobre um diálogo entre Ulisses e Lóri:

— E então você não quis mais nada disso. E parou com a possibilidade de dor, o que nunca se faz impunemente. Apenas parou e nada encontrou além disso. Eu não digo que eu tenha muito, mas tenho ainda a procura intensa e uma esperança violenta. Não esta sua voz baixa e doce. E eu não choro, se for preciso um dia eu grito, Lóri. Estou em plena luta e muito mais perto do que se chama de pobre vitória humana do que você, mas é vitória (UALP - LISPECTOR, 1998c, p. 57).

Logo, em ambas as obras, há um traço narrativo semelhante: a figura masculina na posição de mestre e a figura feminina na posição de discípula-aprendiz-de-viver. Porém, nas mesmas obras que apresentam essa estrutura, demonstra-se a subversão dos valores em que ao homem caberia exclusivamente a detenção de toda sabedoria. Pode-se interpretar que as personagens clariceanas femininas estão propensas a realizar a travessia intrapsíquica, ou seja, a odisseia em busca de si. Mas, por enquanto, o sábio Ulisses aguarda por Lóri: “esperarei até você também estar mais pronta” (LISPECTOR, 1998c, p. 59) e Daniel, à partida anunciada de Cristina, coloca assertivamente que ela voltaria: “ - Voltar? Por quê? - Sua educação... Ainda não está completa” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 49).

Antes de Cristina regressar pela primeira vez devido a doença de sua mãe, o marido Jaime tinha lhe feito uma visita de dois dias. Cristina passou a ter vergonha de Jaime, por isso reservou um quarto de hotel onde Daniel não pudesse vê-los. Quando, finalmente Jaime partiu, Cristina sentiu ao mesmo tempo alívio e desamparo. A essa altura, já refletia em Cristina traços de uma mudança significativa: “Tornei-me nervosa, agitada, mas inteligente. Os olhos sempre inquietos. Quase não dormia” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 48).

Cristina então tratou de se despedir de Daniel. Era desesperador e humilhante a dor que sentia ao imaginar nunca mais vê-lo: “Numa daquelas exaltações súbitas que haviam se tornado frequentes em mim, desejei ajoelhar-me perto dele, rebaixar-me, adorá-lo. Nunca mais, nunca mais, pensei assustada. Temi não suportar a dor de perdê-lo” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 50). Ao passo que Daniel se mostrava indiferente à ida da mulher, com olhar de superioridade,

Cristina se sentia ridícula perto do homem com alto senso de estética. Nem ao menos Daniel disse que lhe responderia as cartas, porém, antes da mulher ir embora, Daniel a beijou nos lábios: “E o meu desejo era que ele sentisse prazer, que se humanizasse, se humilhasse” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 52), narrou a protagonista.

Então, Cristina passou um tempo em sua casa, junto a Jaime e o restante da família. Sentia-se angustiada e enxergava o cotidiano com os olhos de Daniel. Para ela, as conversas banais não preenchiam o dia, sentia falta de conversar sobre as sensações e o sentido da vida, tal qual Daniel lhe havia ensinado. Sentir-se feliz era impossível, pois somente a tristeza poderia dignificar a vida.

Tornara-me vibrátil, estranhamente sensível. Não suportava mais aquelas amenas tardes em família que outrora tanto haviam me distraído.
 – Está calor, hein, Cristina? – dizia Jaime.
 – Há duas semanas que estou tentando esse ponto e nada consigo – dizia mamãe.
 Jaime atalhava, espreguiçando-se:
 – Imagine, fazer crochê com um tempo desses.
 – O diabo não é fazer crochê, é ficar quebrando a cabeça para arranjar o tal ponto – retrucava papai. Pausa.
 – Mercedes ainda terminará por ficar noiva daquele rapaz – informava mamãe.
 – Mesmo feia como é – respondia papai distraído, virando a folha do jornal. Pausa.
 – O chefão resolveu agora usar o sistema de envio da...
 Eu disfarçava a angústia e inventava um pretexto para me retirar por uns momentos. No quarto mordida o lenço, sufocando os gritos de desespero que ameaçavam minha garganta (OB- LISPECTOR, 2016, p. 51-52).

Esse tipo de contato superficial ainda é esmiuçado entre Lóri e uma desconhecida na rua no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969). Lóri, uma mulher que não costumava se encontrar com amigos e vivia longe da família, decide tentar conversar com uma moça. Ela está em meio ao processo de autoconhecimento, assim como Cristina. Sente-se deslocada do mundo, como se existisse uma outra *dimensão psíquica* que, nesse caso, era mediada pelo professor Ulisses:

Seu desespero vinha de que não sabia sequer por onde e pelo que começar. Só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar à sua dimensão antiga. E sabia também que devia começar modestamente, para não se desencorajar. E sabia que devia abandonar para sempre a estrada principal. E entrar pelo seu verdadeiro caminho que eram os atalhos estreitos.
 Foi no dia seguinte que andando devagar e cansada pela rua, viu a moça de pé esperando o ônibus. E seu coração começou a bater — porque resolvera fazer a tentativa de contato com uma pessoa. Parou.
 — O ônibus está demorando? perguntou tímida e desnorteada.
 — Está.
 Falhara. Seu coração bateu mais forte ainda porque sentiu que não ia desistir.
 — Seu vestido é muito bonito, gosto de estampa grande com roxo.
 A moça sorriu imediatamente:
 — Comprei pronto, e saiu mais barato do que se tivesse mandado fazer. Minha costureira é de morte, vive aumentando o preço de um vestido para outro, e isso sem contar os aviamentos que ficam por minha conta. Por isto acho que — Lóri não ouviu

mais nada: sorria beatificada: entrara em contato com uma estranha. Interrompeu-a um pouco bruscamente mas com uma doçura de gratidão na voz:
 — Adeus. Obrigada, muito obrigada. A moça respondeu surpreendida:
 — Não quer saber do endereço da loja onde compro?
 — Não precisa, obrigada.
 Ainda chegou a ver o ar de espanto da moça. Continuou a andar. **Não, esse tipo de contato não valia. O contato mais profundo era o que importava** (UALP - LISPECTOR, 1998c, p. 136 - Grifo Nosso).

Voltando ao conto “Obsessão”, Cristina ainda passa algum tempo em sua casa, tentando reconstituir a imagem do rosto de Daniel, lembrando-se de suas frases e, “longe dele, começava a compreendê-lo melhor” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 54). Daniel não sabia sorrir, era uma pessoa, apesar de culta, muito infeliz. Sempre que Cristina falava algo engraçado, Daniel não reagia com uma gargalhada, mas com um olhar infantil e cínico.

Cristina nutria por Daniel um sentimento humilhante, muito diferente de amor. Antes, uma mulher tradicional que não pensava muito fora das questões cotidianas, e agora, uma mulher que vivia angustiada, não aceitava mais o contato típico do dia a dia e que desejava seguir um homem sábio e infeliz: “Sim, admitia, trêmula e assustada: eu, com um passado estável, convencional, nascida na civilização, sentia um prazer doloroso em imaginar-me a seus pés, escrava... Não, não era amor. Horrorizava-me: era o aviltamento, aviltamente” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 56).

Neste caso, Daniel serviu como um mediador para a modificação intrapsíquica de Cristina. O despertar de Cristina podia se confundir com sentimento pelo amante. Mas, ela pondera:

Porque despertei simultaneamente mulher e humana.
 Talvez Daniel tenha agido apenas como instrumento, talvez meu destino fosse mesmo o que segui, o destino dos soltos na terra, dos que não medem suas ações pelo Bem e pelo Mal, talvez eu, mesmo sem ele, me descobrisse um dia, talvez mesmo sem ele, fugisse de Jaime e de sua terra. Que sei eu? (OB - LISPECTOR, 2016, p. 41).

É curioso notar que Cristina se desperta duplamente, enquanto mulher e humana. Ora, o oposto de mulher sob um olhar tradicional seria o homem. Porém, Cristina se identifica como mulher, e ainda humana, que significa a fusão de todas as características e potências existentes na espécie dentro do espectro masculino e feminino. Nesse caso, ao mesmo tempo em que nega uma parcela de masculinidade, Cristina se encontra androgenizada, uma vez que ser “mulher-andrógina” é vivenciar uma liberdade “dos soltos na terra” que não é dada culturalmente ao ser humano que se apresenta como “mulher”.

Assim, Cristina permanece mais de um ano em casa sob um olhar de que tudo que vivenciava era de uma pequenez cotidiana. Se agarrava a Jaime para se proteger da influência,

ainda que distante, de Daniel. Até que um dia decide ir embora de volta para perto do amante. Cristina deixa um bilhete ao marido Jaime a fim de feri-lo com as mais cruéis palavras, assim como Daniel seria capaz de fazê-lo:

Vou embora. Estou cansada de viver contigo. Se não consegues compreender-me pelo menos confia em mim: digo-te que mereço ser perdoada. Se fosses mais inteligente, eu te diria: não me julgues, não perdoes, ninguém é capaz de fazê-lo. No entanto, para sua paz, perdoa-me (OB - LISPECTOR, 2016, p. 61).

E, assim, “tomei silenciosamente meu lugar junto a Daniel” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 61). Em tom de extremo cuidado, naturalizado na conduta feminina, Cristina cuidava integralmente de Daniel que não agradecia: “gradualmente apoderei-me de sua vida diária, substituí-o, **como uma enfermeira**, em seus movimentos. Cuidei de seus livros, de suas roupas, tornei mais claro o seu ambiente” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 61 – Grifo Nosso).

Cristina vivia sempre com medo de Daniel mandá-la embora, como quem despede por prazer ou cansaço um funcionário após um período de intensa dedicação. Porém, a mulher se tornara indispensável para Daniel:

corri a fazer café, enquanto ele conservava o mesmo ar casmurro, **um pouco infantil**, observando de soslaio meus movimentos apressados ao preparar a mesa. De repente abri os olhos, espantada. Pela primeira vez descobria que Daniel precisava de mim! Eu me tornara necessária ao tirano... Ele, sabia agora, não me despediria... (OB - LISPECTOR, 2016, p. 63 - Grifo Nosso).

A dependência de Daniel por Cristina pode ser interpretada pelo viés do patriarcalismo, uma vez que esse sistema ideológico sustenta a *pulsão infantil* em homens adultos. Ao nível psicológico, o homem estenderia à mulher o cuidado que necessitou ainda na infância, “ou seja, leva o homem adulto a confundir-se e acreditar que a mulher - representante da mãe arcaica, aquela mãe da primeira infância - lhe pertence” (MUSZKAT, 2019, p. 24).

Nesse momento da narrativa, Cristina percebe que Daniel jamais lhe mandaria ir embora, pois ela havia se tornado “necessária ao tirano” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 63). Ao descobrir que Daniel dela necessitava, Cristina toma consciência de sua força e conscientemente se torna livre, seu tempo de escravidão havia, após alguns meses de servidão, acabado. Ela se indaga:

Como entender-me? Por que de início aquela cega integração? E depois, a quase alegria da libertação? De que matéria sou feita onde se entrelaçam mas não se fundem os elementos e a base de mil outras vidas? Sigo todos os caminhos e nenhum deles é ainda o meu. Fui moldada em tantas estátuas e não me imobilizei... (OB - LISPECTOR, 2016, p. 63).

A partir daí, Cristina começa a descuidar de Daniel e entra em um estado de intolerância e ódio. Cristina deseja triunfar - lembrando o primeiro conto clariceano “O triunfo” - sobre Daniel. “E agora eu desgustava, dia a dia, **a princípio mesclado ao sabor do triunfo**, o poder de olhar de frente para o ídolo” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 64 - Grifo Nosso). Daniel percebeu que algo havia mudado na relação entre os dois e ficou disposto a não deixar Cristina escapar: “encontraria porém minha própria violência. Armamo-nos e éramos duas forças” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 64). Aqui, novamente a noção de força entre os pares. Dessa vez, Cristina se coloca no mesmo nível em potencial do “deus” Daniel.

A luta, portanto, estava travada. Tratava-se de um embate ao nível da linguagem, através de palavras que afetassem um ao outro: “tornamo-nos astuciosos, procurando mil intenções ocultas em cada palavra proferida. Feríamo-nos a cada momento e estabelecemos a vitória e a derrota. Tornei-me cruel” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 64). Assim que Cristina foi se modificando, ou seja, saindo da posição de submissão completa ao amante, Daniel “tornou fraco, mostrou-se como realmente era” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 64). As posições de poder, nesse sentido, se invertem. Daniel se infantilizou cada vez mais, pois suas vontades não eram atendidas: “como uma criança doente, mostrava-se cada vez mais caprichoso” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 64).

A ensaísta Swain (2014) esclarece que o sistema patriarcal se configura como um dispositivo de opressão social, o qual se fundamenta na invenção de corpos e de papéis sociais, determinado a sobrepor o corpo cis masculino branco e heterossexual a todas as diferenças, a começar pela dominação e inferiorização das mulheres. Seguindo essa linha, outros três dispositivos fundamentam o patriarcalismo na sociedade brasileira, a saber: *dispositivo amoroso*, *dispositivo da sexualidade* e *dispositivo da violência*. Nos atendo somente ao primeiro a fim de análise, é possível observar na narrativa clariceana como a “ideia de amor” advinda dos ideais patriarcais age silenciosamente na manutenção da servidão da esposa. Porém, é no momento em que Cristina ganha a consciência de sua servidão, logo de sua escravidão, ela percebe que também escraviza quem dela necessita.

Por conseguinte, a relação caminhava ao caos. Durante um tempo era conveniente ficarem juntos, pois Daniel se habituara à ajuda de Cristina e necessitava de alguém para exercer poder, ou seja, ser realmente um deus para seus seguidores; Cristina cumpria muito bem esse papel, até certo momento, cegamente. Para Cristina, a essa altura, manter a relação se resumia em: “quanto a mim - sentia prazer em odiá-lo” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 65).

Para a professora Neuma Aguiar (2000), o patriarcalismo – base fundante da sociedade brasileira – equivale ao sistema escravista do período colonial, agindo, na contemporaneidade, como uma herança desse sistema econômico de opressão. Nas palavras da autora,

na literatura feminista internacional, a discussão sobre o patriarcado tem indicado a existência desse fenômeno quando existe uma ausência de regulação da esfera privada em situações onde há um notável desequilíbrio de poder dentro dessa instância. A presença de violência doméstica, por exemplo, evidencia que a separação entre público e privado se deu de forma tão ampla que ocorrem situações de dependência no interior do espaço familiar, particularmente das mulheres com relação aos homens. Nesse caso, as instituições políticas ignoram essa situação que permanece à margem do sistema normativo. O patriarcado é um sistema de poder análogo ao escravismo, observa Carole Pateman (1988). Esse diagnóstico gera uma série de demandas normativas críticas de correção das situações de arbítrio de poder dentro do espaço familiar e para além do mesmo (AGUIAR, 2000, p. 305).

Adiante, após uma semana de chuva que aprisionou o casal no quarto, Cristina decide partir. Aqui, novamente o elemento água é preponderante na narrativa, não apenas como um elemento que causou uma aproximação imposta entre Daniel e Cristina, mas também sugere uma espécie de limpeza como clareamento de consciência. Nesse momento, nem o ódio sentiam mais um pelo outro, pois se o sentissem, haveria algo que os unisse. Então, após uma breve discussão e um longo silêncio, Cristina vai embora:

Respirei com força, profundamente. Minha voz saiu baixa e pesada:
 - Vou embora.
 Tivemos os dois um pequeno movimento rápido, como se uma luta devesse começar.
 Depois encaramo-nos surpresos. Estava dito! Estava dito!
 Repeti triunfante, trêmula:
 - Vou embora, Daniel (OB - LISPECTOR, 2016, p. 66-67).

Cristina retorna a sua antiga vida após ter abandonado o marido Jaime por dois anos para viver com Daniel. Sua mãe morrera de ataque cardíaco após sua “fuga”; esse fato é relatado de maneira objetiva pela narradora e a culpa quanto a esse fato não é sequer demonstrada: “Minha mãe morrera de ataque de coração, ocasionado pela minha partida” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 68). O pai foi viver no interior depois da morte da esposa. Quanto a Jaime, ele aceitou a esposa de volta sem muitas indagações, pois “ele desejava sobretudo a paz” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 68). Pelo que nos é relatado pela narradora, Jaime não nutria um sentimento de orgulho ferido, mas sim de medo e por isso não se aproximava completamente dela: “adivinhou-me diferente dele e meu ‘deslize’ atemorizava-o, fazia-o respeitar-me” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 68). Nesse sentido, Jaime assumiu um papel de conformidade e sujeição à Cristina, comportamentos totalmente contrários à moralidade da ótica patriarcal, fundamentada pela defesa da honra e justiça passional do homem.

Ao fim: “quanto a mim, continuo” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 68). Mas, quem continua, continua alguma coisa. Talvez, nesse sentido, Cristina teria continuado o aprendizado iniciado pela mediação de Daniel e agora não mais necessário. A seguir, a condição de estar só - eixo temático presente em diversas obras clariceanas - já aparece em “Obsessão”: “já agora sozinha. Para sempre sozinha” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 68), mesmo que Cristina estivesse em casa ao lado de Jaime, a sua consciência era de uma eremita.

3.3 “A fuga”

O conto “A fuga”, de Clarice Lispector é um texto singular do início da carreira da escritora. Ainda que produzido no período de entreguerras, por volta de 1940, e no limiar da vida adulta de Lispector, só foi publicado postumamente no livro de contos *A bela e a fera*, em 1979. Atualmente, integra o capítulo “Primeiras histórias”, presente em *Todos os contos*, publicado em 2016 ao lado de “O triunfo” e “Obsessão”.

A narrativa se centra na personagem Elvira, uma mulher casada, de classe média, cuja rotina se baseia em cuidar da família e dos afazeres domésticos. Um dia ela sente aprisionada nas invisíveis amarras desse papel social e arquiteta uma fuga repentina de casa. Há, ainda, o marido de Elvira, na posição passiva de coadjuvante compondo a história.

O conto se inicia por uma ambientação noturna e a fuga já está empreendida, Elvira está na rua, é início de noite, está chovendo e o sentimento preponderante da protagonista é um medo ameno:

Começou a ficar escuro e ela teve **medo**. A chuva caía sem tréguas e as calçadas brilhavam úmidas à luz das lâmpadas. **Passavam pessoas de guarda-chuva, impermeáveis**, muito apressadas, os rostos cansados. Os automóveis deslizavam pelo asfalto molhado e uma outra buzina tocava maciamente. Quis sentar num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque não decidira que caminho tomar (AF - LISPECTOR, 2016, p. 87 - Grifo Nosso).

Como analisa o crítico Benedito Nunes (1989, p. 84), em certo contos clariceanos “a tensão conflitiva²⁰ se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo”, assim Elvira não estava se protegendo da chuva, das intervenções do mundo exterior, se tornando impermeável, mas estava em estado de descontinuidade devido à vespertina decisão

²⁰ Benedito Nunes (1989, p. 84) esclarece o conceito: “na maioria dos contos da autora [Lispector], o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe”.

súbita de ir embora de casa e se livrar da sua condição de mulher-casada. Assim, a água, mais uma vez, é um elemento que dialoga com o estado sensorial da personagem.

Por conseguinte, a relação de Elvira com o desconforto que o banho de chuva e, também, o frio trazem é anulada pela desorientação psicológica causada pela decisão da fuga. Logo, sentou-se num banco do jardim e ficou a refletir sobre qual rumo tomar. Até mesmo os transeuntes observavam-na com estranheza. Ela representa nesse momento o ponto inusual do cotidiano. E, assim, “ela prosseguiu na marcha” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 87).

Adiante, seguindo para algum caminho incerto, Elvira se encontra cansada. Para representar os pensamentos da protagonista, o narrador entra diretamente nos seus pensamentos dúbios e se mistura à primeira pessoa, efetivando a técnica tão cara na narrativa clariceana, o fluxo de consciência. Tem-se: “Estava cansada. Pensava sempre: ‘Mas o que vai acontecer agora?’ Se ficasse andando. Não era a solução. Voltar para casa? Não. Receava que alguma força a empurrasse para o ponto de partida” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 87).

Vagueando pela cidade do Rio de Janeiro, pela Tijuca, Glória e Morro da Viúva, Elvira relembra seu cotidiano, no qual havia a pacatez de olhar para a janela segurando um livro. Em um dia de extremo calor, rasga as roupas em tiras num acesso de “loucura”, junta todo o dinheiro que tem guardado em casa e vai embora sem destino prévio. Elvira perambula durante horas pela cidade, onde entra em contato com lembranças da infância, fantasias românticas, objetos e pessoas e, principalmente, com a vivência de uma espécie de liberdade que lhe restitui a identidade perdida de somente ser uma mulher:

Um homem gordo parou a certa distância, olhando-a. Que é que eu faço? Talvez chegar perto e dizer: ‘Meu filho, está chovendo.’ Não. ‘Meu filho, eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher’. Pôs-se a caminhar e esqueceu o homem gordo (AF - LISPECTOR, 2016, p. 56).

Ademais, o objeto livro é um símbolo importante, visto que se trata de uma mulher empunhando um instrumento reconhecido por seu caráter reflexivo e, muitas vezes, subversivo. Para confirmar o caráter revolucionário do livro, sem mencionar a metalinguagem do termo utilizado dentro de um conto literário, no dia em que Elvira decide sair de casa e abandonar sua vida de mulher-casada, ela “saíra do chuveiro frio, vestira uma roupa leve, apanhara um livro. Mas hoje era diferente de todas as tardes dos dias de todos os anos” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 91). Em seu cotidiano, Elvira não se sente à vontade para praticar a leitura-escrita na presença de outrem. Seria o marido o aprisionador, neste caso? Seria a configuração do matrimônio opressiva ao ditar aos cônjuges a divisão do mesmo teto? Seria, então, o processo de escrita que

exige a solidão para se efetivar? Ou, ainda, as três coisas entranhadas em si que culminaram na sensação de aprisionamento da mulher-casada ao lar?

Sobre o casamento de Elvira, este dura há doze anos, mas para a esposa, esse tempo é relativo, pois “doze anos pesam como quilos de chumbo” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 90). Se voltarmos à teoria do tempo através das reflexões do filósofo Benedito Nunes, no campo da física, Einstein, no século XX, superou as ideias iniciais de Newton²¹, do século XVII, ao elaborar a concepção de que “em lugar do relógio universal e único de Newton, admitiu tantos relógios quantos fossem os sistemas de relação entre os eventos em cada ponto demarcável do Universo e, portanto, em cada porção do espaço” (NUNES, 2013, p. 19). Assim, dá-se início a teoria da interdependência entre o espaço e tempo, em que o tempo (de absoluto, matemático) é relativizado em relação à massa corpórea do espaço.

Na narrativa literária, o tempo também é uma categoria complexa, visto que nos deparamos com o tempo da história e o tempo do discurso, o tempo cronológico e o tempo psicológico. O tempo de doze anos (tempo cronológico) enquanto uma mulher casada, para Elvira, não corresponde efetivamente ao tempo vivido (tempo psicológico). O intervalo de doze anos são medidos em um cronômetro mais lento que o habitual; um cronômetro de chumbo, matéria sólida, densa e espessa, que faz os dias, meses e anos do casamento passarem devagar e parecerem todos iguais, transformado no produto acabado e final de uma âncora (cuja matéria-prima é chumbo) e a água, outrora elemento de limpeza, está num estado taciturno e sombrio: “Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora. E a pessoa está perdida. Seu olhar adquire um jeito de poço fundo. A água está escura e silenciosa” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 90).

A fuga de Elvira é a possibilidade encontrada de puxar essa âncora e se sentir verdadeiramente conectada consigo mesma e com objetos exteriores. Por isso, três horas fora do espaço restrito do lar e sozinha, traziam-na de volta à vida liberta, pois pela ótica da narradora, o casamento era vivido como um cárcere psíquico:

Agora que decidira ir embora tudo renascia. Se não estivesse tão confusa, gostaria infinitamente do que pensara ao cabo de duas horas: ‘Bem, as coisas ainda existem’. Sim, simplesmente existem extraordinária a descoberta. Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma: - primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam. Se representasse num palco essa mesma tragédia,

²¹ A síntese das ideias de Newton é refeita em *O tempo na narrativa*, de Benedito Nunes (2013, p. 18 - 19): “A interpretação desse conceito [tempo] tem variado com o desenvolvimento da Física. Newton [...] distinguiu o tempo relativo, ‘aparente e vulgar’, do tempo absoluto, ‘verdadeiro e matemático’, comparável a um relógio universal único, que funcionasse uniformemente, em correlação com o espaço, ao qual também atribuiu caráter absoluto”.

se apalparia, beliscaria para saber-se desperta. O que tinha menos vontade de fazer, porém, era de representar (AF - LISPECTOR, 2016, p. 89).

Portanto, a *duração interior* da fuga passou de um plano em que o espaço-tempo se configuram como bens objetivos e se fixou e no plano de *tempo vivido* ou *tempo psicológico*²². Outro aspecto relevante neste último excerto de “A fuga” remete ao conceito clássico de tragédia. Para Aristóteles (2004), o gênero trágico tem a durabilidade de um dia, ou no linguajar da época, “revolução solar”, pois na Antiguidade se media o tempo com base no decurso dos fenômenos naturais, numa espécie de sucessão temporal, ou seja, só se estava em uma manhã ensolarada e amena porque antes o céu estava estrelado e escuro, e depois, o sol estará a pino e assim por diante, em um encadeamento fenomenológico. Por esse ângulo, a fuga repentina de Elvira dura o ato de uma tragédia aristotélica, pois ao fim do dia, a *mulher* terá que voltar a representar o papel social de *mulher de um marido*. Porém, enquanto isso, devaneia em vigília sobre uma vida liberta e divaga sobre o navio (não mais sobre o mundo sombrio da âncora):

Amanhecerá. Terá a manhã livre para comprar o necessário para a viagem, porque o navio parte às duas horas da tarde. O mar está quieto, quase sem ondas. O céu de um azul violento, gritante. O navio se afasta rapidamente... E em breve o silêncio. As águas cantam no casco, com suavidade, cadência... Em torno, as gaiotas esvoaçam, brancas espumas fugidas do mar. Sim, tudo isso! (AF - LISPECTOR, 2016, p. 92).

Porém, Elvira não empreenderá a rota ao desconhecido. Após a fuga, ou por outro ângulo, após *a viagem de resistência de Elvira*, supondo que viajar significa sair do lar, vivenciar experiências significativas e voltar em certo grau diferente do que fomos, e resistir é a reação a algo que oprime, Elvira retorna para o lar ao fim do dia, onde reencontra o marido e revive a mesma rotina desvigorosa do casal, agora já com a falta de apetite de outrora e se vestindo de um modo apenas confortável sem nenhuma intenção de seduzir o companheiro, pelo contrário, a libido não parece ser uma questão vivenciada no cotidiano de Elvira e o marido-apático:

Toma um copo de leite quente porque não tem fome. Veste um pijama de flanela azul, de pintinhas brancas, muito macio mesmo. Pede ao marido que apague a luz. Ele beija-a no rosto e diz que o acorde às sete horas em ponto. Ela promete e torce o comutador (AF - LISPECTOR, 2016, p. 57).

²² “O primeiro traço do tempo psicológico é sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana” (NUNES, 2013, p. 19).

A fuga de Elvira não se faz pública, tampouco foi capaz de abalar seu casamento. Trata-se de uma transgressão ao nível particular e sem testemunhas. Por alguns instantes apenas, Elvira se encontra livre. Porém, o fato de ser uma mulher sozinha inibe que ela transite em qualquer espaço público: “bem que podia ir pra um hotel. Isso é verdade. Mas os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada” (AF- LISPECTOR, 2016, p. 92). Para Bourdieu (1997), a dominação e ordem masculina se inscreve de maneira tácita nos corpos, ou seja, há regras do jogo social implícitas na rotina de trabalho, dos rituais coletivos ou privados. Logo, um desses sentidos se dá com exclusão imposta ao corpo de Elvira unicamente por ser uma mulher; como se o espaço público pertencesse ao universo masculino. Segundo o sociólogo,

as divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de hexis corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre masculino e o feminino (BOURDIEU, 1997, p. 34).

Ainda, há o fato de que Elvira não tem condições financeiras independentes para sobreviver fora de casa. Sob essas condições desfavoráveis a uma mulher de classe média da primeira metade do século XX,

Elvira, tenta, mas falha, ao se ver no desamparo, talvez porque não fora acostumada a viver em condições de miséria, ainda que estivesse farta do papel social de esposa e mãe cuidadora/cuidadosa, aninhada num bangalô, com serviçal e outras benesses, mas sem ser dona de sua própria vontade. Esse é o dilema de Elvira, protagonista do conto *A Fuga* (OLIVEIRA, COSTA, DALLAZEN, 2019, p. 140).

O modo como Lispector representou a fuga de Elvira reforça o fato de o privilégio coexistir junto a opressão da mulher branca. A oscilação entre esses dois termos fá-la paralisar a fuga e ter como única opção a volta para casa que, embora limitante, é um espaço confortável e seguro. Para a feminista Andrea Dworkin,

como uma mulher branca e de classe média, nós vivemos em uma casa com o opressor de todos nós, que nos sustenta e nos abusa, nos veste e nos explora, que nos ‘estima’ pelas várias funções que realizamos. Nós somos as mais alimentadas, mais bem vestidas, mais bem mantidas, mais dispostas concubinas que o mundo já conheceu. Nós temos nenhuma dignidade e nenhuma real liberdade, mas nós temos boa saúde e vidas longas (DWORKIN, 1974, p. 68 – Tradução Nossa).

Nesse sentido, o feminismo radical de Dworkin coloca o homem na posição de patriarca opressor direto da mulher/esposa que se encontra reduzida ao espaço do trabalho doméstico.

Porém, em muitos aspectos, a narrativa clariceana não representa a figura do homem como aquele que deseja oprimir ou violentar, mas que está submerso na cultura em que o poder, sob diversos ângulos, é concedido desde o nascimento ao agente-dominador-homem, pois “algumas das regras do patriarcado não são anunciadas, só vividas e presumidas pela autoridade do artifício da natureza” (DINIZ, 2014, p. 17). Ainda assim, as personagens masculinas de Lispector são aproximadas da figura de Deus, cuja maior peculiaridade é nunca cometer um erro, serem líderes moralmente virtuosos, por isso, capazes de inibir certos desejos. Elvira, através de um fio irônico, relata o modo “sem defeitos” ao lado da superficialidade usual do marido:

os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso. Por que é que os maridos são o bom senso? O seu é particularmente sólido e nunca erra. Das pessoas que só usam uma marca de lápis e dizem de cor o que está escrito na sola dos sapatos. Você pode perguntar-lhe sem receio qual o horário dos trens, o jornal de maior circulação e mesmo em que região do globo os macacos se reproduzem com maior rapidez (AF - LISPECTOR, 2016, p. 90).

Adiante, Elvira retorna para casa ao fim do dia. O marido nota sua ausência ao que lhe é respondido com uma mentira que se encaixa muito bem na função de cuidado atribuído “naturalmente” às mulheres: “Diz-lhe que Rosinha esteve doente. Não recebeu seu recado avisando que só voltaria de noite? Não, diz ele” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 92). Então, o conto termina com a presença da força da natureza entrando em comunhão com o estado de espírito de Elvira: “Dentre as árvores, sobe uma luz grande e pura” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 92). Nesse momento, já acolhida na cama, Elvira chora, demonstrando outro elemento líquido, próximo à água, presente na narrativa e atuando como expurgo das sensações do dia. Em suas últimas palavras, o conto se fecha: “Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 92), ao que o navio representa metaforicamente a ideia de liberdade que Elvira não possui devido ao seu papel, máscaras e lugar sociais exercidos enquanto uma mulher tradicional dos anos 1940.

3.4 Análises comparativas

Os contos “O triunfo”, “Obsessão” e “A fuga”, que estão entre as primeiras narrativas de Clarice Lispector, foram escritos durante os primeiros anos da década de 1940. O Brasil, no limiar do século XX, estava passando por um processo denso de modernização, o que dialoga com o universo literário uma vez que esse fenômeno remodelou a vida prática dos indivíduos e induziu o aceleramento ao pensamento social. O conto, enquanto narrativa ficcional, é caracterizado como “gênero curto”; alguns teóricos modernos e contemporâneos tentaram

delimitar sua extensão ideal. A teoria literária estruturalista carrega uma aspiração pela *brevidade* do conto, em outras palavras, o conto deve(ria) se ater a dizer o mínimo através da máxima potência poética possível. Segundo o contista e crítico Julio Cortázar, em *Do conto breve e seus arredores*, sobre a economia da narrativa:

Estou falando do conto contemporâneo, digamos o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios [...] me parece óbvio que as narrações arquetípicas dos últimos cem anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da nouvelle e do romance, os exórdios, os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos (CORTÁZAR, 2013, p. 228).

Logo, ao se observar os contos clariceanos “O triunfo” e “A fuga”, percebemos que ambos se compõem em poucas páginas, dentro da temporalidade de um dia, como é muito comum em textos do gênero. Porém, o conto “Obsessão”, se diferenciando destes dois primeiros, se materializa em muitas páginas e mostra através de várias camadas narrativas, entre “vai-e-voltas” das reminiscências da narradora protagonista Cristina, a duração ficcional de mais ou menos três anos. Pode-se inferir, no caso de “Obsessão”, uma aproximação entre o significado do título e a escrita mais delongada desse conto, pois estar obcecado é apresentar uma neurose cujo apego exagerado a algo ou outrem ocasiona uma ideia fixa, repetitiva e compulsiva; logo, a dilatação da estrutura desse texto pode ser associada à própria característica da personagem em estado obsessivo. Exemplifica-se, portanto, nesses três textos resgatados a multiplicidade de formas que a obra clariceana carrega.

Os contos “O triunfo” e “A fuga” são ao mesmo tempo objetivos pelas formas breves compostas por poucas páginas e subjetivos pelo aprofundamento poético. Por seu caráter objetivo e sua forma breve, cabe na narrativa de certos contos como esses, silêncios, ou seja, o não-dito está no dito, não de forma direta, mas através de insinuações. Já sobre “Obsessão” poderíamos supor que se trata de um texto que se enquadra no gênero conto, mas que não se distingue radicalmente de um gênero de narrativa longa, como é o romance, por exemplo.

Considerando as delimitações estruturais dos contos, é importante explicar as movimentações representadas na vida das personagens. Como está posto em *Perto do coração selvagem* em um dos *insights* de Joana: “compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explica a forma - era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma!” (PCS - LISPECTOR, 1998, p. 44). O primeiro movimento simultâneo presente nos três contos acontece de maneira similar, ou seja, pela tradicional saída da filha da casa dos pais para a casa que irá dividir com o marido e construir um lar, do qual caberá à esposa cuidá-lo integralmente. Nesse sentido, a ação de cuidar do lar se configura

como a subprofissão concedida ao papel social de esposa. Logo, a partir dessa primeira movimentação, os enredos se seguem de maneiras diferentes quanto aos deslocamentos das personagens, sejam psíquicos e/ou físicos.

Em “A fuga”, cujo título *per se* já sugere um deslocamento, a personagem Elvira se desprende do espaço-lar para viver uma aventura de três horas assumindo uma condição de mulher livre. A movimentação da protagonista deste conto se dá pela saída e retorno. No meio desse processo que se fez solitário, Elvira vivencia uma espécie de liberdade e uma série de tomadas de consciência, o que gera um suspense ao longo de sua movimentação, mas que são abafadas ao fim do dia, após a chegada em casa e a volta para a rotina *blasé* ao lado do esposo.

Em “O triunfo”, a personagem Luísa se desloca dentro do próprio ambiente da casa e, por sua vez, a personagem que assume a posição de saída é o marido Jorge. Nesse sentido, a protagonista pratica movimentos ao nível psíquico, através de ganhos de consciência que passam da autopiedade, desespero, culpa para o senso real de responsabilidade na relação, do equilíbrio e força. O movimento de saída do marido possibilitou à mulher a experiência de estar só e, assim, praticar a sua própria dinâmica de pensamento.

Já em “Obsessão”, as movimentações de Cristina são múltiplas, tanto ao nível corporal/físico como psicológico e se diferem das anteriores por se realizarem no âmbito da vida pública da narradora-protagonista. Em síntese, Cristina sai de casa através da vontade da família que deduziu uma movimentação como benéfica ao estado de melancolia no qual ela se encontrava; logo, após um tempo de enamoramento platônico por Daniel, a mulher retorna ao lar para voltar a conviver com o marido e familiares; porém, após um intenso período de inquietação e insatisfação com a “vida pequena” a qual habituara-lhe ali, ela abandona o lar do casal e decide viver com Daniel na pensão da capital mineira, Belo Horizonte; ainda, após dois anos de convívio com Daniel na posição de amante, Cristina decide que seria hora de partir novamente e, em um outro movimento de retorno, restabelece o casamento com o marido Jaime. Em síntese, o conto “Obsessão” pode ter seu enredo dividido em três partes: a vida da infância ao casamento de Cristina e Jaime, totalmente integrada aos valores sociais pré-concebidos do sistema patriarcal; o contato de Cristina com Daniel que intermediou o mal-estar em vivenciar o meio social na posição de mulher; e o retorno de Cristina à vida de casada, agora de uma maneira readaptada e solitária, que sugere a sua “ ‘reintegração’ o caráter de uma encenação na qual se manifesta um impasse entre a consciência crítica por ela conquistada e o limite de suas possibilidades de libertação das coerções sociais” (JUNIOR, 2011, p. 127).

Os pontos de vista do narrador em “O triunfo” e “A fuga” se aproximam quanto a escolha da onisciência seletiva, ou seja, pela mistura da primeira e terceira pessoa, desaguando

no recurso estilístico do fluxo de consciência. Nesse caso, essa voz em terceira pessoa não se trata de um personagem da história e nem da autora Lispector, mas antes, efetivamente de “ninguém”. Porém, como coloca Friedman (2002), trata-se de “ninguém” que narra a partir de um ângulo central, ou seja, comungando com a protagonista as sensações e pensamentos mais profundos desta, pois está numa posição privilegiada de contato. Um trecho de “A fuga” é capaz de demonstrar essa relação narrativa dúbia: **“Ficou um momento pensando** se aquele trecho seria fundo, porque tornava-se impossível adivinhar: as águas escuras, sombrias, tanto poderiam estar a centímetros da areia quanto esconder o infinito” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 89 - Grifo Nosso). Portanto, “ninguém” conhece e tem acesso ao ponto de vista da protagonista, mesmo que aparentemente dela se distancie.

Logo, “O triunfo” e “A fuga” carregam um modo de narrar que concede ao leitor uma visão mais profunda da personagem que, por sua vez, aparenta estar mais consciente de si e do ambiente ao entorno. A categoria da *onisciência seletiva* tem a habilidade de expandir o ângulo em que é narrada a cena, alternando entre o centro (percepções, pensamentos, sensações) e frontalmente, enxergando a ação material visível; numa passagem de “O triunfo”:

Mas o silêncio se prolongara infinitamente, rasgado apenas pelo sussurro monótono da cigarra. A noite sem lua invadira aos poucos o aposento. A aragem fresca de junho faziam-na estremecer (OT - LISPECTOR, 2016, p. 29).

Em contraponto a esse modo de narrar que nos coloca diante à *cena*, “Obsessão” se materializa em primeira pessoa por toda sua vasta extensão e nos fornece um panorama a respeito de um período marcante na vida de Cristina, através do que conceitua Friedman (2002) como “narrador[a]-protagonista”, a qual procura estabelecer um pacto de confiança entre narrador e leitor. Vale ressaltar que esse tipo de escolha estilística não é comum na narrativa clariceana que, por sua vez, opta na maior parte de seus textos pela onisciência seletiva. Sobre a diferença conceitual entre como se daria a *cena*, expressão utilizada em “O triunfo” e “A fuga” e o *panorama*, expressão utilizada em “Obsessão”, Friedman assenta:

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizado diretamente (*cena*), em vez de serem resumidos pela narrador (*panorama*) (FRIEDMAN, 2002, p. 170).

Nesse sentido, enquanto as narrativas em “O triunfo” e “A fuga” “mostram” a *cena* em seu desenrolar, como se diante do leitor formasse uma sequência imagética em movimento, como na desenvoltura de um filme, em que o predomínio se dá pelo evento em si, o conto

“Obsessão” narra fatos determinados no tempo e no espaço. Em outros termos, nesse último conto, transcorre um sumário narrativo contínuo e, assim, a história é apresentada de maneira consecutiva.

Todavia, mesmo diante de tais diferenças, há alguns traços narrativos que aproximam os três contos. Por exemplo, assim como no conto “Obsessão”, em que a personagem Cristina sentiu a necessidade de colocar “ordem na narrativa”, em “A fuga”, o narrador mesclado à consciência de Elvira também usou o artifício pensar sobre o narrado:

Como foi que aquilo aconteceu? A princípio apenas o mal-estar e o calor. Depois qualquer coisa dentro dela começou a crescer. De repente, em movimentos pesados, minuciosos, puxou a roupa do corpo, estraçalhou-a, rasgou-a em longas tiras (AF - LISPECTOR, 2016, p. 91 - Grifo Nosso).

Esse aspecto foi estudado como uma função presente na narrativa clariceana, a de exposição. De acordo com Siqueira (2008, p. 23), a *figuração* (narrativa de personagens, ações, acontecimentos, espaços, eventos e etc) cede lugar à *exposição* quando a escritora opta por evidenciar “sinais do fazer” que reportam ao ato de narrar. Nesse sentido, narrar tem a ver com o desejo das personagens em serem artistas (escritoras, principalmente) que acometem a obra de Lispector de seus primeiros contos aos seus últimos romances.

Outro conceito estudado na obra de Lispector é a epifania, o qual se caracteriza basicamente pela narrativa de algo abrupto e instantâneo capaz de fazer com que a personagem se aprofunde num estado de crise que pode gerar autoconhecimento. Esse fenômeno pode ser muito bem desenvolvido numa narrativa de caráter breve como é o conto, visto sua característica intensa e poética, pois é através da linguagem que se materializa as sensações inesperadas da epifania. Por esse aspecto, “não são raros os escritores que conseguem escrever sobre trivialidades de maneira magistral e transformam um tema considerado comum em algo universal e eterno” (NASCIMENTO, 2016, p. 17).

Vê-se essa passagem em “O triunfo” em que se inicia o processo de epifania da personagem Luísa:

A sala de jantar estava às escuras, úmidas e abafada. Abre as janelas de uma vez. E a claridade penetra num ímpeto. O ar novo entra rápido, toca em tudo, acena a cortina clara. Parece que até o relógio bate mais vigorosamente. Luísa queda-se ligeiramente surpresa. Há tanto encanto nesse aposento alegre. Nessas coisas de súbito aclaradas e revivescidas. Inclina-se pela janela. Na sombra dessas árvores em alameda, terminando lá ao longe na estrada vermelha de barro... Na verdade nada disso notara (OT - LISPECTOR, 2016, p. 31).

Neste trecho de “O triunfo” é possível perceber ainda de modo sutil a aproximação da narradora e personagem. A onisciência do narrador em terceira pessoa entra na própria subjetividade da personagem Luísa. Assim, se caracteriza a técnica do fluxo de consciência que, por sua vez, pode desembocar em momentos de epifania. Como coloca Olga de Sá, “a escritura epifânica é, portanto, do domínio do narrador” (SÁ, 1979, p. 160). Tais momentos são recorrentes na narrativa clariceana. O conto “Amor”, do livro *Laços de família*, publicado em 1960 ainda carrega traços estruturais e composicionais parecidos ao primeiro conto da escritora, como o fluxo de consciência e o esclarecimento das coisas ao redor embutidos num espaçotempo epifânico, pois a epifania se caracteriza por uma espécie de revelação de si através do exterior:

Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava - que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver (AM - LISPECTOR, 2016, p. 152).

Nesses dois casos apresentados, é possível perceber que para ocorrer esse momento ímpar, instantâneo, inesperado e capaz de gerar mudanças radicais de consciência, há alguns mediadores específicos. A chuva, na sua condição líquida, clara e forte, é uma marcante metáfora no decurso clariceano. A água é o elemento da natureza capaz de promover a limpeza corporal, mas não somente, ainda é capaz de purificar o que gostaríamos chamar de espírito. Em “A fuga”, a água advinda de uma chuva forte junto ao calor é o impulso que move Elvira para fora do lar:

O ar fechava-se em torno dela, apertava-a. Então um forte estrondo abalou a casa. Quase ao mesmo tempo, **caíam grossos pingos d’água, mornos e espaçados**. Ficou imóvel no meio do quarto, ofegante. **A chuva aumentava**. Ouvia seu tamborilar no zinco do quintal e o grito da criada recolhendo a roupa. **Agora era como um dilúvio**. Um vento fresco circulava pela casa, alisava seu rosto quente. Ficou mais calma, então. Vestiu-se, juntou todo o dinheiro que havia em casa e foi embora (AF - LISPECTOR, 2016, p. 91 - Grifo Nosso).

Desde o primeiro conto da escritora, a água, seja em formato de chuva ou não, modifica e enriquece a interpretação do texto; N’“O triunfo”, a personagem Luísa lança-se em um banho ritualístico, de onde se desprende mais forte que o marido que a havia abandonado na noite anterior. Sendo, portanto, a água um elemento de contorno às sensações da mulher:

Olhou a torneira grande, jorrando água límpida. Sentia um calor... Subitamente surgiu-lhe uma ideia. Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a a rir de prazer. [...] Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. Um calor bom já circulava em suas veias. De repente, teve

um sorriso, um pensamento. Ele voltaria. [...] Riu. Ele voltaria, porque ela era mais forte (OT - LISPECTOR, 2016, p. 31-32).

Se em “O triunfo” a personagem Luísa é capaz de atingir um pensamento durante o banho ritualístico ao qual se propôs, em *Perto do coração selvagem*, a imersão e emersão de Joana na banheira de águas quentes, no capítulo “... O banho...”, libera a protagonista de qualquer tipo de pensamento, esvaziando-a, e a lança num processo sensorial-corporal. Nas palavras do narrador do romance: “Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. [...] Tudo é vago, leve e mudo” (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 66). Logo, para Luísa as águas frias impulsionam o pensamento enquanto para Joana as águas quentes iniciam cuidadosamente o silêncio.

Em “Obsessão”, no ponto em que Cristina já havia se libertado das amarras invisíveis de escravidão psicológica perante Daniel, foi em uma ocasião após dias de uma chuva maçante que a protagonista decidiu abandonar o sujeito dependente. Mais uma vez, a descrição do ambiente se circunscreve aos aspectos subjetivos das personagens e influencia o rumo da história:

Uma vez, após uma semana **de chuva** que nos aprisionara durante dias juntos no quarto, esgotando ao limite os nossos nervos - uma vez se deu a conclusão. Era um fim de tarde, precocemente **sombrio. A chuva gotejava monotonamente lá fora** (OB - LISPECTOR, 2016, p. 65 – Grifo Nosso).

Outro objeto de muito valor na narrativa clariceana é o livro, ou ainda mais subjetivamente, o ato da escrita. A paixão pelo ato de escrever e ler está presente em diversas obras da escritora desde suas primeiras publicações e ao longo de seus romances. Em *A paixão segundo G.H* (1964), a protagonista G.H reage ao seu próprio relato narrativo como pujança para o contato verbal que exige a relação narrador e leitor: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (PSGH - LISPECTOR, 2009, p. 22). Nesse sentido, é possível observar que frequentemente personagens realizam advertências e comentários metaliterários ao longo de sua obra. No conto “A fuga” há uma breve referência ao livro na condição de libertador, pois momentos antes de empreender a fuga, Elvira estava com um livro em mãos, o que nos pode sugerir o caráter revolucionário deste objeto.

Por isso, o livro ainda é um item que emerge na narrativa clariceana como símbolo relacionado às personagens escritoras, ou ainda, personagens mulheres que têm a tendência à fabulação. Como coloca Maria Luisa Nunes, “Clarice vê as buscas dos seus personagens como atos de criação e, portanto, considera suas criaturas como artistas” (NUNES, 1984, p. 281).

No caso de Elvira, a matriarca do “Lar Elvira” (AF - LISPECTOR 2016, p. 87), quando está diante do mar, o símbolo máximo da incompreensão e impenetrabilidade tal como é caracterizado a instância psicanalítica do inconsciente, relembra uma alegoria criada ainda no tempo de criança, em que a mente imaginativa ressignificou os ensinamentos físicos da aula a fim de arquitetar um homem sobrenatural. Nesse sentido, Elvira cria uma narrativa ficcional através de “peças” do dia a dia:

A história de não encontrar o fundo do mar era antiga, vinha desde pequena. No capítulo da força da gravidade, na escola primária, inventara um homem com uma doença engraçada. Com ele a força da gravidade não pegava... Então ele caía para fora da terra, e ficava caindo sempre, porque ela não sabia lhe dar um destino. Caía onde? Depois resolvia: continuava caindo, caindo e se acostumava, chegava a comer caindo, dormir caindo, viver caindo, até morrer. E continuaria caindo? Mas nesse momento a recordação do homem não a angustiava e, pelo contrário, trazia-lhe um sabor de liberdade há doze anos não sentido (AF - LISPECTOR, 2016, p. 89).

O livro também é um objeto de posse das personagens masculinas indicando uma forte crítica de Lispector pelo comportamento falocêntrico presente em grande parte das sociedades modernas ocidentais. Segundo o Dicionário de Termos Literários, a crítica feminista encara *falogocentrismo*, cunhado por Jacques Derrida, como a junção entre os termos falocentrismo e logocentrismo, uma vez que o conceito projeta a dominação masculina, pois o único ponto de referência válido seria oriundo do falo²³.

Em “O triunfo”, o marido Jorge é um aspirante a romancista e se encontra rodeado por livros, “citando Schopenhauer, Platão” (OT - LISPECTOR, 2016, p. 31), demonstrando um domínio de leituras clássicas e se identificando como um pensador erudito. No conto “Obsessão”, Daniel ocupa posição semelhante à de Jorge, sendo seu único domínio a filosofia ou o ato de pensar. Todavia, essa posição tida como de inteligência superior é desbancada na narrativa de Lispector, pois o pensamento aliado somente ao acesso aos livros e à racionalidade não se traduz como força. Portanto, há uma tendência das personagens femininas de Lispector em subverter essa ordem. Em “O triunfo” é evidente a revalorização de si por Luísa, pois mesmo depois de sofrer um abandono abrupto pelo marido intelectual que não conseguia se concentrar diante de sua presença contínua, ela consegue entrar em um estado de consciência e estar em comunhão com o espaço e com seu próprio corpo livrando-se da culpa atribuída a ela:

²³ “A sociedade dominada pelo falocentrismo olha sempre a mulher com base na sua relação com o homem, deixando prevalecer os aspectos que lhe faltam por oposição à plenitude do homem. O discurso é falocêntrico porque se organiza internamente à volta de todos os sinais e marcas do masculino, quer no que respeita ao vocabulário quer em relação à sintaxe, à gramática e às próprias regras da lógica discursiva”. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/falogocentrismo/>>. Acesso em 06 de fevereiro de 2020.

Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida. Um morno raio de sol envolveu-a. Riu. Ele voltaria, porque ela era a mais forte (OT - LISPECTOR, 2016, p. 32).

Sob esse aspecto, o abandono é outro traço comum nas obras clariceanas em que há a relação entre mestre e discípula(o). A relação inicial se mostra através de hierarquia da existência ou dissimetria intelectual. Geralmente, a personagem homem é colocada no patamar de mestre, o qual encontra na parceira a discípula que irá iniciar uma aprendizagem. Porém, esse processo se dá pela subversão de valores tradicionais. Em “Obsessão”, por exemplo, Daniel buscou “educar” Cristina, até o momento em que ela percebeu a dependência dele. As relações amorosas narradas por Lispector são múltiplas, atraentes e contraditórias, o que gera a necessidade de aprofundamento psicológico para interpretar as ações e sensações das personagens. Além disso, a ficção de Lispector tende a narrar a liberdade, ferindo as convenções de gênero aos papéis sociais. Portanto, o esquema se fundamenta através “[d]o desenvolvimento da paixão erótico-pedagógica, entretanto, a discípula equipara-se ao mestre e, depois, desmistificando-o, rejeita o jugo a que se submetera, abandonando-o” (JUNIOR, 2011, p. 126).

O tema da educação erótico pedagógica, assim como do abandono e da fuga, os quais se repetem ao longo da obra da escritora, dialogam com a dissociação que a escritora faz entre seres que não questionam e refletem sobre o mundo, ditos “seres felizes” e aqueles que vivem em constante reflexão, desconstruindo conceitos, abdicando de uma superficialidade estável da vivência cotidiana. Lispector coloca essa dualidade no conto “O ovo e a galinha” ao ironizar o modo frívolo como a “galinha” encara a vida:

A galinha não queria sacrificar a sua vida. **A que optou por querer ser ‘feliz’.** A que não percebia que, se passasse a vida desenhando dentro de si como numa iluminura o ovo, ela estaria servindo. A que não sabia perder-se a si mesma. A que pensou que tinha penas de galinha para se cobrir por possuir pele preciosa, sem entender que as penas eram exclusivamente para suavizar, a travessia ao carregar o ovo, porque o sofrimento intenso poderia prejudicar o ovo. A que pensou que o prazer lhe era um dom, sem perceber que era para que ela se distraísse totalmente enquanto o ovo se faria. A que não sabia que ‘eu’ é apenas uma das palavras que se desenham enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada. A que pensou que ‘eu’ significa ter um si-mesmo. As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um ‘eu’ sem trégua. Nelas o ‘eu’ é tão constante que elas já não podem mais pronunciar a palavra ‘ovo’. Mas, quem sabe, era disso mesmo que o ovo precisava. Pois se elas não estivessem tão distraídas, se prestassem atenção à grande vida que se faz dentro delas, atrapalhariam o ovo (LISPECTOR, 2016, p. 308 – Grifo Nosso).

A galinha deste conto pode ser lida como metonímia para as personagens superficiais, assim como era Cristina antes de entrar no processo de autoconhecimento. A consciência de

Cristina passa de mulher/galinha para uma consciência mulher/humana ao que podemos caracterizar de processo de androginia da consciência.

Outro conto que tem o protagonismo desta ave doméstica é “Uma galinha”, da coletânea *Laços de família* (1960). Para Chiappini (1996), este conto é uma alegoria da condição feminina para toda a obra clariceana. Em um dia de domingo, uma galinha qualquer é escolhida para servir de almoço para uma família. Porém, para a surpresa dos que estavam na casa, ela alçou vôo e alcançou o terraço. O pai empreendeu uma busca dinâmica pela fugitiva e conseguiu capturá-la com algum esforço. Quando tudo parecia ter voltado ao planejamento inicial e a galinha seria morta para servi-los, ela botou um ovo, o qual foi interpretado pela família como um esplendoroso milagre e, assim, a galinha tornou-se “a rainha da casa” (UG - LISPECTOR, 2016, p. 158). Todos a idolatravam e tratavam-na como um membro familiar, contudo, com o passar do tempo, o feito extraordinário foi esquecido e “a galinha” voltou a se configurar como “uma galinha” e foi morta para servir à mesa.

É possível perceber alguns traços dessa galinha fugitiva com algumas personagens clariceanas de seus primeiros contos. A fuga da galinha se assemelha à fuga de Elvira, pois “pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça” (UG - LISPECTOR, 2016, p. 156). Lispector ainda caracteriza a galinha como “estúpida, tímida e livre” (UG - LISPECTOR, 2016, p. 157), características que a aproximam da mulher burguesa que em seus minutos de fuga, se faz uma mulher livre. Todavia, a liberdade para a mulher-casada dos anos 1940 trava uma luta com o papel social que deveria exercer com rigor. Trata-se de uma força que restringe a fuga por completo e faz com que Elvira retorne ao lar. Levando em conta que o mote de “A fuga” é o escape de uma mulher casada de seu cotidiano, a força que poderia fazê-la voltar seria as amarras de seu papel social arbitrariamente naturalizado, como o de cuidadora da família, em outros termos, de anjo do lar. Contudo, o retorno se dá de forma consciente, pois houve uma mutação na forma de ser da personagem Elvira.

Enquanto Elvira realiza uma fuga ao nível psíquico através do lançamento de seu corpo para fora do espaço da casa em um movimento de saída e retorno, Joana, no capítulo “... O banho...”, foge do mundo externo através da introspecção, mas ao invés do amparo, encontra a mesma sensação de incompletude de Elvira diante da fuga:

No momento em que fecho a porta atrás de mim, instantaneamente me desprendo das coisas. Tudo o que foi distancia-se de mim, mergulhando surdamente nas minhas águas longínquas. Ouço-a, a queda. Alegre e plana espero por mim mesma, espero que lentamente me eleve e surja verdadeira diante de meus olhos. **Em vez de me obter com a fuga, vejo-me desamparada, solitária, jogada num cubículo sem**

dimensões, onde a luz e a sombra são fantasmas quietos. No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão física (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 69 - Grifo Nosso).

Adiante, se, por um lado a ironia de Lispector aproxima os estereótipos femininos ao “mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 13), como coloca a criança Joana em *Perto do coração selvagem*, pelo fato de as galinhas apenas reproduzirem uma vida sem o hábito do pensamento, vivendo um “sono automático” (LISPECTOR, 2016, p. 632), como vivia Carla de Sousa e Santos no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, esse mesmo animal também representa distração necessária para se manter a felicidade. A miopia oriunda do olhar pequeno da galinha mantém a liberdade, matéria da selvageria, de certa forma limitada e satisfeita. Como fundamenta o crítico Benedito Nunes, os animais constituem na obra de Lispector

uma simbologia do Ser. Cachorros e vacas, bois e pássaros, mas sobretudo galinhas, que aparecem inúmeras vezes nos contos e romances da autora, são símbolos palpáveis, sensíveis, dessa realidade primordial. A galinha, completamente subjugada pelo homem, vulnerável, - não podendo manter a independência total, que o búfalo, mesmo cativo, ainda guarda e que o cachorro disfarça na entrega dócil que faz de si mesmo, - simboliza o reduto mais frágil da animalidade livre, naturalmente violenta. Ela indica o represamento da existência ameaçadora, ancestral e inumana, capaz de provocar náusea (NUNES, 1969, p. 125).

A presença de outro animal - o cavalo - metaforiza a força e o ímpeto selvagem, ainda que por vezes domesticado, da mulher na sociedade burguesa do século XX. O primeiro conto clariceano, “O triunfo”, apesar de não referenciar a imagem do cavalo, carrega a noção de força que será explorada através desse animal em obras posteriores. Através de um corte abrupto em “O triunfo” se dá o fim da narrativa: “Ele voltaria, porque ela era mais forte” (OT - LISPECTOR, 2016, p. 32). Nesse sentido, a personagem Luísa seria mais forte que a personagem Jorge, porém a narrativa não explora em que sentido, medida ou perspectiva se daria esse embate de forças, dando a impressão de inacabamento do conto.

Levando em conta que a obra clariceana é sempre uma reescrita de si mesma por diversas técnicas narrativas e múltiplos enredos, outros textos exploraram essa noção de força através da metáfora do cavalo enquanto constituinte de suas personagens. O primeiro romance de Lispector, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, ou seja, pouco tempo depois de seus primeiros contos, traz a imagem do cavalo como um *continuum* do corpo da protagonista Joana: “Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitações e novos” (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 119). Numa espécie de

oração a si mesma nas palavras finais desse romance, a jovem Joana se compara em força e beleza a um cavalo novo:

ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 202).

Joana se levanta para uma nova vida, depois de romper o casamento com Otávio e após ser abandonada pelo homem-amante; a protagonista de *Perto do coração selvagem* (1943) empreende uma viagem de navio com a herança deixada pelo pai. Em outra esfera, representando a miséria social, Macabéa, protagonista de *A hora da estrela* (1977), morre atropelada por um ônibus após ter ouvido de uma cartomante que teria um futuro feliz. Enquanto Joana se desperta na grandeza de um cavalo, Macabéa morre na mesma magnitude que o animal representa na narrativa: “A morte é um encontro consigo mesmo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (HE - LISPECTOR, 1998a, p. 86).

O texto “Seco estudo de cavalos”, presente na coletânea *Onde estiveste de noite* (1974), em formas fragmentadas aproxima alegoricamente o cavalo e a mulher. Não se trata mais da mulher-galinha de outrora, mas da mulher cuja essência não foi domesticada por completo dentro do sistema patriarcal:

O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça - sacudindo a crina como a uma solta cabeleira - mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” (LISPECTOR, 2016, p. 470).

Para a protagonista Lóri, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), o cavalo é um ser interior e dúbio, selvagem e suave, por isso, capaz de habitar apenas os corpos que são livres. É inominado porque atende pelo nome daquele que o chamar. O corpo de Lóri, nesse sentido, é a casa do cavalo, ou ainda, ela se confundiria com o animal. O excerto abaixo é a representação de um fragmento produzido pela própria personagem numa atitude de escrita dinâmica que faz parte de seu ensino-aprendizagem com Ulisses:

‘Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se

ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez' (UALP - LISPECTOR, 2016, p. 56).

Portanto, os animais galinha e cavalo são frequentes na narrativa clariceana. A galinha, quando tratada com ironia, representa a feminilidade em seus aspectos mais toscos. A galinha é colocada na posição das personagens estúpidas, superficiais e alienadas que estão introjetadas e coerentes à ideologia patriarcal; ou seja, lugares comuns impostos às mulheres na divisão binária de gêneros. O cavalo representa a força de insubordinação que pode haver nas personagens clariceanas; sendo um animal doméstico ou selvagem, é sobre uma identidade que se deseja livre das convenções sociais pré-determinadas, principalmente ao que tange o regime masculino-feminino.

Outro ponto interessante de análise ao longo da obra clariceana e que se inicia logo em seus primeiros escritos, é o ponto de vista da mulher sobre seu próprio casamento, ainda, sobre a figura do marido. Em todas as situações, há uma atribulação e mal-estar que sonda o papel social de esposa. Visto que o narrador em terceira pessoa está alinhado em grande parte da ficção com as personagens femininas, é possível perceber incompletude e distância existentes entre marido e mulher. Em “A fuga”, por exemplo, Elvira encara o casamento como cárcere psíquico. As expressões “chumbo”, “âncora”, “poço fundo” são algumas das quais caracterizam os doze anos vividos ao lado do marido. Por sua vez, Elvira ainda sente que a mera figura do marido lhe rouba a autenticidade e liberdade: “Porque o marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos” (AF - LISPECTOR, 2016, p. 90).

Se, durante a fuga, Elvira ponderou o lugar do marido como um ser circular e prudente capaz de inibir seus desejos, Luísa, em “O triunfo” se imaginava devastada frente a ausência do marido Jorge, pois o casamento significava um lugar de segurança para ela. A reviravolta se dá pela transformação da solidão em lugar de solitude, em que o contorno representativo de Jorge se altera e Luísa mergulha em si mesma.

Em “Obsessão” é curioso o modo como se dá a relação Cristina-Jaime, pois mesmo depois do abandono sofrido pela esposa que fora viver com o amante Daniel, calcula-se próximo de dois anos, o marido a aceitou de volta sem questionamentos, pois como sugere a narradora-protagonista, Jaime desejava paz e criaram-se entre eles um abismo de medo: “Adivinhava-me diferente dele e o meu ‘deslize’ atemorizava-o, fazia-o respeitar-me” (OB - LISPECTOR, 2016, p. 68).

Quando lemos *Perto do coração selvagem*, podemos perceber a mesma tendência sobre a vivência conjugal das narrativas anteriores, ou seja, uma insatisfação permanente. Joana, porém, é mais incisiva quanto à culpa do marido frente a essa insatisfação. A mera presença de Otávio já lhe fazia viver uma raiva contra o marido, visto que ela se sentia injustiçada e, mais uma vez, ela toma consciência disso mediante um processo de fuga:

A culpa era dele, pensou friamente, à espreita de nova onda de raiva. A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade. **Só raras vezes agora, numa rápida fugida, conseguia sentir.** Isso: a culpa era dele. Como não descobrira antes? — perguntou-se vitoriosa. Ele roubava-lhe tudo, tudo. [...] Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que se derretessem. E fustigando se para andar a galope: olhe, que esse tempo é liberdade! olhe, pense depressa, olhe, encontre-se depressa, olhe... acabou-se! Agora — só mais tarde, de novo a bandeja de cubinhos de gelo e você diante dela fascinada, vendo os pingos d'água já escorrerem (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 108-109 - Grifo Nosso).

Levando em conta todos esses aspectos, tanto estruturais como interpretativos, pergunta-se: onde e em que nível está o conceito de androginia na narrativa clariceana? A androginia seria um dos caminhos para pensar a narrativa clariceana, como o fez Maria Luisa Nunes (1984), observando como o estilo ficcional de Lispector representa os agentes homens enquanto figuras masculinas e mulheres enquanto figuras femininas, atendendo até certo grau, as expectativas e convenções sociais, mas

o fato de ter criado em sua maioria personagens femininos não deprecia seu *status* de artista, assim como o de Machado de Assis não fica comprometido por ter escrito sempre sobre o corpo masculino. **Porém, na prosa de Clarice a questão do comportamento masculino e feminino está presente e, na minha opinião, a autora faz opção pela androginia** (NUNES, 1984, p. 287 - Grifo Nosso).

É, portanto, ao nível comportamental e psíquico que as personagens de Lispector vivenciam a fusão andrógina entre os espectros masculinos e femininos. Trata-se da fundação de uma ética que não atende a práticas culturais hegemônicas vigentes principalmente quando se trata do início do século XX, praticada com muito vigor por Joana, por exemplo, em *Perto do coração selvagem*, se considerarmos que a representação da androginia em Lispector culmina numa maior liberdade subjetiva do ser. Segundo o narrador do primeiro romance clariceano, “o que fascinava e amedrontava em Joana era exatamente a liberdade em que ela vivia, amando repentinamente certas coisas ou, em relação a outras, cega, sem usá-las sequer” (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 118).

A liberdade, nesse sentido, é um conceito que permeia toda a extensão da obra de Clarice Lispector. Em “O triunfo”, o abandono praticado por Jorge se torna a posteriori a liberdade de Luísa. Em “A fuga”, Elvira sofre uma metamorfose efêmera ao passar de mulher-casada para mulher-livre. Em “Obsessão”, a liberdade está presente em pequenas partículas ao longo do vasto enredo, pois Daniel vive uma liberdade em relação aos valores burgueses e Cristina se liberta do papel tradicional de esposa através do contato com o amante; contudo, o contato entre os dois os aprisionam, até o dia em que Cristina se liberta novamente e volta para casa com a consciência transmutada.

Por isso, para que possa existir a liberdade proposta por Lispector em sua ficção, o mecanismo da androginia serviu-se muito bem à narrativa, pois emancipou as personagens, na maior parte mulheres, de seus papéis sociais tão rígidos e mecanizados. Em *Perto do coração selvagem*, é possível perceber claramente a diferença entre Joana e Lídia (a amante de Otávio), em que a primeira personifica a *estética da liberdade* em Lispector e a segunda é o seu contraponto. Os trechos a seguir são elucidativos quanto à fluidez de Joana, personagem que não atende ao papel socialmente destinado e construído pela ótica patriarcal brasileira. Joana é “o herói” da narrativa clariceana, pois sedimenta em si os traços mais marcantes de insubmissão e, por isso, recebe alcunha de víbora por sua tia:

Otávio se perde entre nós, indefeso. **Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher** [Lídia]? Como sou pobre junto dela, tão segura. Ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou senão obscura, envolvo-me em cortinas. **Lídia, o que quer que seja, é imutável, sempre com a mesma base clara** (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 144 - Grifo Nosso).

- Aposto que você passou toda a vida querendo casar.

Lídia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente.

- **Sim. Toda mulher**... - assentiu.

- **Isso vem contra mim.** Pois eu não pensava em casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, **não conhecer a solidão.** - Meu Deus! - não estar consigo mesmo nunca, nunca. **E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado.** Daí eu pensava: nem a liberdade de ser infeliz se conserva porque se arrasta consigo outra pessoa (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 148-149 - Grifo Nosso).

Logo, os contos iniciais de Lispector são de fundamental importância no empreendimento de sua escritura posterior. Mas, para além disso, constituem-se também com bastante autonomia em sua obra. As marcas de identidade feminina e a vivência matrimonial, por exemplo, estão à tona no texto, porém a dimensão andrógina das personagens se faz notar de uma maneira mais côncava. Ensaisticamente, poderia se dizer que as personagens de Lispector de seus primeiros contos são uma mistura entre as figuras lendárias de Lilith e Eva,

testando os limites entre liberdade e subserviência, e assim, expandindo a dicotomia socialmente arbitrária entre o feminino e o masculino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não sei com certeza se a perfeita consciência é útil de modo geral e em si mesma. Tampouco se as verdades úteis são confessáveis em público. [...] nós ocidentais, estamos predestinados a tomar cada vez mais consciência das ilusões em que vivemos. E, talvez, a função do filósofo, do moralista, do criador de formas ideais seja simplesmente a de aguçar a consciência, ou seja, a culpada consciência dos homens. Quem sabe onde isso pode nos conduzir?

(Dennis Rougemont)

Este estudo pretendeu mostrar como a crítica feminista e de gênero pôde recuperar o que foi desenvolvido pelas análises narrativas a fim de explicar como as personagens de três contos de Clarice Lispector diluem as fronteiras entre os gêneros binários, feminino e masculino, preocupando-se mais com a condição subjetiva do ser humano do que com a sua condição sexual. A androginia enquanto conceito substancial desta análise se caracteriza como uma força de unidade psíquica que englobaria a um só indivíduo marcas do feminino e masculino. Nesse sentido, não haveria a divisão dicotômica entre os gêneros e não caberia a formulação de papéis sociais arbitrários destinados ao corpo reconhecido como mulher ou homem. Nesse caso, “a androginia seria a recuperação da dimensão sensível, sensual, emocional e da fantasia aniquiladas no processo de constituição do sujeito racional da civilização industrial” (ALVARENGA, 1997, p. 156).

A androginia, no caso de Lispector, não é a camada mais visível de análise narrativa. Talvez, por isso, grande parte da fortuna crítica feminista da escritora tenha se debruçado em estudar a identidade feminina ou a condição da mulher em suas obras. Mas ao se adentrar no mundo das personagens, é notável “que Clarice não pretende apenas alertar para um binarismo subjacente à estrutura patriarcal, mas encontrar uma forma de diluir essa estrutura estereotípica, fundindo o masculino e o feminino (SOUSA, 2012, p. 232).

O paradoxo da androginia consiste em, ao fundir masculino e feminino, dissolver a noção de gênero. Segundo a feminista radical Andrea Dworkin (1974), o léxico “masculino” e “feminino”, “homem” e “mulher”, são utilizadas apenas porque ainda não existem outras para substituímos. Logo, enquanto não criarmos palavras com potência para revolucionar os estudos de gênero, pois é pela e através da revolução que se firma o conceito de androginia, utilizaremos de maneira crítica as palavras que nos são usuais.

Vê-se, também, que a literatura é um tipo de arte que, ao mesmo tempo em que se preocupa com os problemas da sociedade, está fadada a se pensar enquanto estética; ou não teria justificativa para existir. Assim, o significativo na área artística-discursiva é o modo como o texto é construído, quais efeitos pode causar e que potência interpretativa carrega. Não é dever

[e não deveria ser intenção da literatura] transmitir a realidade tal como ela é. Mesmo porque esse objetivo realista é fracassado, pois até mesmo a câmera fotográfica - objeto cuja função primeira é congelar um *pedaço de vida* - depende de vários fatores, como o ângulo de visão, o objetivo do fotógrafo, a condição do aparelho, entre outros. Igualmente, a literatura não é capaz de narrar, descrever ou encenar a realidade, mas dialoga com ela, a fim de representá-la.

A condição de “estar só” permite que as personagens de Lispector entrem em contato consigo mesmas e se transformem. A solidão é o desígnio principal pelo qual a narrativa consegue se edificar e permite que as personagens alcancem liberdade, ainda que provisória; é sempre um movimento dialético entre o contato com o (s) outro (s) e o contato solitário consigo mesmas que desenvolve a ânsia de ser. Em “O triunfo”, Luísa é abandonada pelo fracassado marido Jorge, em “Obsessão”, Cristina é isolada em uma pousada de Belo Horizonte, em “A fuga”, Elvira aparta-se de sua rotina num acesso inesperado de calor. Em todos os casos, as circunstâncias levam as personagens a praticarem o processo da passagem da solidão para a solidude, ou seja, há algum prazer no estado solitário, uma vez que ele propicia o autoconhecimento e, por fim, algum grau de liberdade.

No primeiro romance de Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), Joana vive a solidão em graus elevados e aprende a dominá-la. Órfã de mãe e pai desde a infância, a garota subverte a lógica moralista e cria seu próprio estatuto de leis baseadas no desejo e no prazer. Joana instaura e vive a partir de uma nova moralidade. As leis da cultura não são capazes de inibir a vivência das suas próprias leis do desejo. Isso se dá desde a infância da menina através da diluição entre o bom e o mau. Como complementa Nilson F. Dinis (2003), em *Perto do coração*, Joana representa a ética nietzschiana, ou seja, “uma ética de afirmação da vida” (DINIZ, 2003, p. 30). O diálogo entre a estudante Joana e o professor demonstra a capacidade da menina-Joana em transgredir os ditames já postos socialmente:

- Não, realmente não sei que conselhos lhe daria, dizia o professor. Diga antes de tudo: o que é bom e o que é mau?
- Não sei...
- ‘Não sei’ não é resposta. Aprenda a encontrar tudo o que existe dentro de você.
- Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é...
- É?...
- Mau é não viver...
- Não, não... - gemeu ela.
- O quê, então: Diga.
- Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau (PCS - LISPECTOR, 1998b, p. 53).

Se Joana, “a víbora”, como cunhado pela tia, é uma corrupta das leis culturais, as quais são subjugadas ao princípio do prazer, Lispector, enquanto escritora, é uma diluidora das fronteiras entre as leis culturais que dissertam sobre o universo dos gêneros masculino e feminino.

Os três contos analisados neste trabalho tratam do desejo e medo da mudança, do novo, do abalo de certas posições sociais. Em “O triunfo”, Luísa se vê sozinha, abandonada pelo marido Jorge, assim, sua rotina se modifica, sua condição se transforma no instante em que o outro decide ir embora. No início, o desespero da solidão, depois, o processo de entrar em contato consigo mesma e achar força no Eu. Em “Obsessão”, Cristina entra em vários estágios de mudança, ora é mandada para outra cidade a fim de curar-se, ora escolhe voltar para casa, em outro momento decide viver ao lado do amante Daniel, até regressar definitivamente para o marido Jaime. Suas decisões são corajosas, por isso ela paga um preço alto na convivência entre os seus. Em “A fuga”, Elvira encontra força para empreender seu escape. Num primeiro momento, o desejo pela libertação lhe dirige para as ruas, mas sem nenhum plano em mente, se angustia, pesa-lhe doze anos de casamento e o *princípio de realidade* lhe guiam de volta para a mesma rotina morna. No caso de Elvira, o desejo pela mudança implora seu lugar no cotidiano da “boa-esposa”:

Seus gestos tornam-se brancos e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transformá-la. Vive atrás de uma janela, olhando pelos vidros a estação das chuvas cobrir a do sol, depois tornar-se o verão e ainda as chuvas de novo (AF - LISPECTOR, 2016, p. 90).

A impossibilidade de moverem-se é um traço marcante nas personagens clariceanas dos três contos lidos. A mobilidade é ilusória, enquanto a fixidez é permanente. Porém, quanto à consciência, essa não se dá ao estático, pois seu ganho se dá de um modo diferente da movimentação usual. As personagens, seja pelo relato, seja pelo processo da escrita, se libertam, ao mesmo psicologicamente, das máscaras sociais.

Adiante, ainda é necessário ler as ações e sensações das personagens clariceanas nesses contos como fenômenos ligados a uma historicidade demarcada no tempo e espaço, ou seja, não se trata de algo limitadamente ao nível da experiência pessoal de uma personagem. Há, nesse sentido, um forte diálogo entre a ficção e a sociedade presente nesta escritora. Para Melo (2008), quando algo nos é narrado,

o enfoque biográfico parece reafirmar a noção de que a ação é uma expressão autônoma, mas, na verdade, é o efeito de um processo historicamente definido. Ainda que a noção do agir seja, com frequência [sic], apresentado como condição da natureza humana, é um conceito específico, ligado historicamente às mesmas idéias [sic] que

negavam à mulher individualidade, autonomia e direitos políticos (MELO, 2008, p. 560).

A mediocridade de Luísa, a melancolia de Cristina, a fuga de Elvira antes de serem expressões autônomas de sentir/comportar-se ao nível da experiência pessoal, são efeitos de um modo historicamente construídos e socialmente delimitados. Melo ainda afirma que “fora de seu domínio ‘natural’, a mulher se torna um ser indefinido” (MELO, 2008, p. 561). Por isso, é possível perceber a androginia agindo enquanto um processo fluídico mental na mente das personagens, uma vez que fora do espaço delimitado de suas identidades estáveis de feminilidade, as personagens encontram o silêncio, o não-lugar, o indefinível.

O vazio da presença dicotômica de gênero é muitas vezes um fenômeno representado nas narrativas clariceanas. Nesse sentido, no diálogo entre realidade e ficção, Clarice Lispector foi responsável por problematizar, captar a sensibilidade e aniquilar a figura do “anjo da casa” na literatura brasileira tocando nas categorias de gênero. Dessa maneira, o gênero é levado em conta, assim como a sociedade o coloca dividido em dois pares, porém, a narrativa o apresenta de uma maneira diluída através do processo de androgenização entre o masculino e feminino, pois o que move as personagens é o desejo de ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

i. *Textos da escritora*

- LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. São Paulo: Rocco, 1984.
- _____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____.; MOSER, B. (org.). **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

ii. *Sobre a escritora*

- CANDIDO, A. No Raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 125-131.
- CHIAPPINI, L. **Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar - Leitura de Clarice Lispector**. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 1, n. 1, 1996, p. 60-80.
- DINIS, N. F. **Perto do coração selvagem: resistência à disciplinarização do feminino e da infância**. *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 28, n. 2, 2003, p. 29-38.
- FITZ, E. E. **O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa**. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, 2015, p. 31-37.
- GOTLIB, N. B. **Clarice – uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- JUNIOR, A. F. **A identidade feminina em Clarice Lispector: Tradição x Descentramento**. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 44, n. 2, 2004, p. 33 – 46.
- _____. **Diferença, paixão e poder em “Obsessão”, de Clarice Lispector**. *Cerrados*, São José do Rio Preto, v. 20, n. 31, 2011, p. 123-142.
- LINS, A. **Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- _____. **O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector**. *Séries Íemas*, v. 12, *Estudos Literários*. São Paulo: Ática, 1989.
- NUNES, M. L. **Clarice Lispector: artista andrógina ou escritora?** *Revista Íberoamericana*, Pittsburgh, v. 50, n. 126, 1984, p. 281-289.
- SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979.
- SIQUEIRA, J. S. **À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-30072008-092614. Acesso em: 2020-03-12.

SOUSA, S. **Clarice Lispector: Subsídios para o gênero masculino e feminino.** Hispania, Baltimore, v. 95, n. 2, 2012, p. 227-235.

iii. *Estudos Feministas, de Gênero e Culturais*

ALVARENGA, N. M. **Orlando, ou a tendência social da androginia.** Revista de Sociologia da USP, São Paulo, n. 9, v. 2, 1997, p. 155 – 164.

BAUMAN, S. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos.** Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, v.1, 1983.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **Capital Cultural, Escuela y Espacio Social.** México, Siglo Veinteuno, 1997.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CONNELL, R.; PEARSE, R. **Gênero: uma perspectiva global.** Tradução da 3.ed e revisão técnica de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil.** São Paulo: Planeta, 2011.

DINIZ, D. Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista. In: STEVENS, C. M. T; OLIVEIRA, S. R. de; ZANELLO, V. **Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e Perspectivas.** Ilha Santa: Editora Mulheres, 2014, p. 11-21.

DWORKIN, A. **Woman hating: a radical look at sexuality.** Nova York: Plume Penguin Books, 1974.

FLORES, M. B. R. **Androginia e Surrealismo a propósito de Frida e Ismael - velhos mitos: eterno feminino.** Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, 2014, p. 815-837.

FRASER, N. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: LORDE, A. [et al]; HOLLANDA, H. B. de. [org.]. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 27-49.

FUNCK, S. B. Desafios atuais do feminismo. In: STEVENS, C. M. T; OLIVEIRA, S. R. de; ZANELLO, V. **Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e Perspectivas.** Ilha Santa: Editora Mulheres, 2014, p. 22-35.

HENNING, C. E. **Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença.** Mediações, Londrina, v. 20, n. 2, 2015, p. 97-128.

LAMAIRE, R. **Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental.** Educar em Revista, Curitiba, v. 34, n. 70, 2018, p. 17-33.

LARAIA, R. B. **Jardim do Éden revisitado.** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1996, p. 149-164.

LASCH, C. **Refúgio num mundo sem coração. A família: santuário ou instituição sitiada?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

LAURETIS, T de. A tecnologia do gênero. In: LORDE, A. [et al]; HOLLANDA, H. B. de. [org.]. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 132-169.

MAGALHÃES, I. A. **A instância corpórea do humano: Sexualidades e subjectividades, mulheres e ética.** Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, 2010, n. 89, p. 111 – 125.

MENEZES, L. M. B. R. **O mito andrógino no banquete de Platão.** Revista Hélade, Universidade Federal Fluminense, v. 4. n. 3, 2018.

MIGUEL, L. F. **Carole Pateman e a crítica feminista.** Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 32, n. 93, 2017, p. 1-17.

MORAES, M. L. Q. de. Prefácio. In: WOLLSTONECRAFT, M. **Reivindicação do direito das mulheres** [recurso eletrônico]; tradução Ivania Pocinho Motta. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo: Iskra, 2016.

MUSZKAT, S. **Revisitando Adão e Eva.** Revista Cult, São Paulo, n. 242, 2019, p. 22-24.

MUZART, Z. L. A ascensão das mulheres no romance. In: ALVES, A. [et al]. **A escritura do feminino: aproximações.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011. p. 17-27.

NEVES, A. C. Francisca Senhorinha da Motta Diniz e a luta pela emancipação intelectual da mulher no século XIX. In: DUARTE, Constância [org. et al]. **Escritoras de ontem e de hoje.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 17 - 31.

NUNES, A. B. Jr. **Êxtase e clausura: sujeito místico, Psicanálise e estética.** São Paulo: Annablume, 2005.

OLIVEIRA, V. B. de M; COSTA, G. E. P da; DALLAZEN, C. L. **Retratos da mulher na cultura e na literatura.** Revista Trama, Cascavel, v. 15, n. 34, 2019, p. 133-146.

ROUGEMONT, D. **História do amor no Ocidente.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura.** São Paulo: Paulus, 2004.

SCAVONE, L. **Estudos de gênero: uma sociologia feminista?** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 16, n. 1, 2008, p. 173-186.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: LORDE, A. [et al]; HOLLANDA, H. B. de. [org.]. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-81.

SWAIN, T. Por falar em liberdade. In: STEVENS, C. M. T; OLIVEIRA, S. R. de; ZANELLO, V. **Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e Perspectivas.** Ilha Santa: Editora Mulheres, 2014, p. 36-51.

WITTIG, M. Não se nasce mulher. In: LORDE, A. [et al]; HOLLANDA, H. B. de. [org.]. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 83 – 93.

ZINANI, C. J. A. **Produção literária feminina: um caso de literatura marginal**. Antares, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, 2014, p. 183 – 195.

ZOLIN, L. O. Literatura de Autoria Feminina. In: ZOLIN, L. O.; BONNICI, T. (Orgs). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2005.

iv. *Estudos da Arte e da Narrativa*

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Junior. 1ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2002.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CORTÁZAR, J. **Alguns aspectos do conto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. São Paulo: LTC, 2015.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP, São Paulo, n 53, 2002, p. 166 – 182.

NASCIMENTO, E. T. **A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos**. Dissertação (Mestrado em letras) - Universidade Federal do Ceará, 2016, p. 94.

NOGUEIRA, N. H; TORRES, R. C. P K. **Simbiose e narcisismo em Dom Casmurro, de Machado de Assis: uma abordagem psicanalítica**. Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 9, n. 17, 2010, p. 145 – 164.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

WOOLF, V. **Orlando**. Tradução de Laura Alves Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.