

## **AMOR: Um conto divisor de águas nos discursos femininos**

Suely Leite (\*)

Doutora em Letras e Profa. de Teoria da Literatura /Univ.Est. Londrina e Literatura Brasileira.

E-mail: celsul@uol.com.br

### **Resumo**

Todo texto é objeto de interpretação e de revelação de um discurso e a literatura feminina é um desses lugares em que o discurso feminino se cristaliza. O conto “Amor” de Clarice Lispector configura-se como um texto divisor de águas no discurso feminino presente na ficção literária, pois mostra como o sujeito histórico feminino formula seu discurso, trabalha a linguagem para produzir sentidos e construir sua identidade.

**Palavras- chave:** Conto. Clarice Lispector. Discurso Feminino. Ficção Literária.

### **Abstract**

All text is subject to interpretation and revelation of a speech and women's literature is one of those places where the female discourse crystallizes. The short story "Amor" by Clarice Lispector is configured as a text watershed in this feminine discourse in literary fiction, it shows how the female historical subject makes his speech, language works to produce senses and build their identity.

**Keywords:** Tale. Clarice Lispector. Female speech. Fictional Literary.

A linguagem é um instrumento necessário para a construção de um discurso. O sujeito histórico, na tentativa de compreender e representar a si mesmo e o mundo, trabalha a linguagem em sua estrutura, seleciona recursos para constituir-se enquanto sujeito através da interação e da interlocução com outros sujeitos. Na construção de um discurso, o sujeito trabalha a linguagem para expor seu discurso, articula a estruturação das palavras, elabora um texto composto por diversos elementos, busca produzir um sentido, explora sua subjetividade, constrói sua história.

A complexidade da condição feminina é sempre plural. Se as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, isto explica a vivência feminina não ser una.

Todo texto é objeto de interpretação e de revelação de um discurso e em alguns surge a figura de um ser feminino que circula no imaginário literário e social.

Na ficção, matéria privilegiada com suas lacunas, sentidos e significações, esses seres de papel ganham um estatuto de realidade ao tecerem um discurso permeado por diversas vozes na tentativa de dizer o indizível, ao usar a simbologia enquanto meio de significação, procurando atingir o além do signo, tentando construir o coletivo por meio da subjetividade, passando do texto ao discurso. Não existe só uma voz representante do discurso feminino, mas várias vozes ecoadas pela história sociocultural de cada uma dessas mulheres: a mãe, a menina, a moralista, a casada, a religiosa; enfim, cada uma delas, com sua ideologia, com sua formação discursiva, juntamente com seus valores, acaba produzindo um discurso que não é único, só seu, mas de todo um gênero identificável como feminino.

Tentar entender o discurso feminino produzido durante o século XX significa deparar-se com uma dificuldade: a tentativa de elaborar um inventário representativo (mas finito) de autoras e obras. A quem convocar? De que critérios lançar mão para pintar um painel variado e, ainda assim, coerente? Vários são os textos em que a mulher faz-se representar por uma voz que traz para a cena outras vozes e com elas estabelece um diálogo capaz de revelar traços de um discurso feminino permeado por questões ideológicas percebidas nas vozes que dialogam e polemizam dentro da consciência do narrador; vozes que são trazidas para a enunciação como parte da formação discursiva da sociedade sobre a condição feminina.

A mulher sempre foi um dos temas inspiradores da literatura; porém, no século XX, passa a ser ora tema, ora sujeito que protesta e advoga seus direitos e constrói uma literatura em busca da sua própria história. No século XVIII tem-se o registro das poetisas Beatriz Brandão, Ângela Amaral Gurgel e Delfina Benigna da Cunha. Porém, será no século seguinte que a literatura de autoria feminina brasileira encontrará eco, na voz de Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia de Faria Rocha. Em 1832, ela publica um texto sobre o preconceito da sociedade brasileira contra a mulher, intitulado Direito das mulheres e injustiça dos homens, texto que trazia uma reivindicação de direitos e de educação para as mulheres da época e que, durante algum tempo, foi considerado apenas como uma tradução de *Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft. Sua preocupação literária estava voltada ao propósito de mudar a práxis social de sua época em relação à dicotomia masculino/feminino. Em 1853, publica, em tom panfletário, o texto

*Opúsculo Humanitário*, e em 1857, *A mulher. Conselhos à minha filha* é de 1842; *Discurso às educandas do Colégio Augusto* é de 1847. Ainda neste mesmo ano publica *Daciz* ou *A jovem completa* e *Fany* ou *o Modelo das donzelas*. *A lágrima de um Caeté* é editado pela primeira vez em 1849 e assinado com o pseudônimo de Telessila, talvez pelo conteúdo polêmico que trazia: a degradação do índio brasileiro na Revolução Praieira em Pernambuco. Em *Opúsculo Humanitário* (1853), a autora faz uma reflexão sobre a importância atribuída às mulheres como responsáveis pelo progresso ou atraso de uma sociedade, reflexão que apresenta uma crítica à formação educacional da mulher. Em 1855, publica, *Páginas de uma vida obscura*, em oito capítulos, no jornal *O Brasil Ilustrado*. Neste mesmo ano, publica também a crônica *Passeio do aqueducto da Carioca*, em que faz referências à situação política e social do Rio de Janeiro, sugerindo, de forma sutil, a valorização e o resgate das minorias. De 1856 a 1885, a escritora faz várias viagens à Europa e por lá tem suas obras publicadas.

Em 1845, Ana Eurídice Eufrosina de Baranda publica *Ramalhete* ou *flores escolhidas no jardim da imaginação*, contemplando a participação feminina na luta separatista do Rio Grande do Sul. Beatriz Francisca de Assis Brandão publica seus versos no segundo volume do *Parnaso Brasileiro*, em 1831, mas depois, em 1856, reúne sua poesia sob o título de *Cantos da Mocidade*. Em 1859, Maria Firmina dos Reis aparece com o seu romance *Úrsula*, primeiro romance brasileiro anti-escravagista escrito por uma mulher negra no Brasil. Segundo Eduardo Assis Duarte (2004), em posfácio a essa obra na sua quarta reedição, em 2004: “Ao publicar ‘Úrsula’, Maria Firmina dos Reis desconstrói uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afro-descendentes”. Diferente dos estereótipos pelos quais é representado o homem negro na historiografia da literatura canônica, nesta obra, Maria Firmina dos Reis concede a autoridade a uma personagem negra de ser narradora e, portanto, condutora de uma história. *Úrsula* pode ser considerada uma obra ousada para a época, não apenas por ser de autoria de uma escritora negra, mas, sobretudo, porque aborda, em seu teor, a questão da escravidão do ponto de vista do escravo negro. Não é de admirar que, diante de tanta ousadia, a autora se veja obrigada a publicá-lo sob o pseudônimo de “uma maranhense”. No mesmo ano, Ana Luíza de Azevedo Castro publica *D. Narcisa de Villar*, romance que tem como temática a opressão vivida por mulheres e índios.

Em 1872, Narcisa Amália publica *Nebulosas*. Constância Lima Duarte (1996) afirma que a poetisa sofreu inúmeros ataques da crítica que, em algumas ocasiões, atribuía seus versos a um poeta desconhecido. O crítico Múcio Teixeira, em declaração ao jornal O Guaratuja, em edição de 20 de maio de 1873, sobre o prólogo de Dr. Pessanha para o livro *Nebulosas*, no qual aconselhava a poetisa a escrever também no gênero épico, afirma:

... estou em completo desacordo com o autor do prólogo das *Nebulosas*, o distinto sr. Dr. Pessanha Póvoa... Revele-me ele esta opinião, mas creio que andou mal, aconselhando a distinta poetisa a cultivar de preferência o gênero épico. Em primeiro lugar o talento da ilustre dama não tem a virilidade precisa para as audácias da empresa, não tem, e o melhor, é deixá-lo na sua esfera perfumada de sentimento e singeleza; em segundo lugar, porque há o que quer que seja de desconsolador, quando se escuta a voz delicada de uma senhora aconselhando as revoluções. (TEIXEIRA, 1873 apud DUARTE, 1996)

O pensamento do crítico reforça o preconceito da época em que à mulher escritora era reservado o gênero lírico e aquelas que ousaram escrever em outra modalidade tiveram que conviver com a crítica masculina.

A mineira Prisciliana Duarte de Almeida lança seus versos em 1890, com a obra *Rumorejos* e, junto com Maria Clara Vilhena da Cunha, publica *Pirilampos*, nesse mesmo período. A literatura de autoria feminina ganha destaque na figura de Júlia Lopes de Almeida, que diversificou sua obra em contos, teatro, textos didáticos e outros. Foi colaboradora ativa da imprensa carioca e paulista. Em 1891 publica uma coletânea de textos, de caráter educacional, com o título *Livro das noivas*. Segundo Coelho (2002, p. 100), “em essência, sua obra confirma a ideologia dominante e, inclusive, reforça a dualidade contraditória com que a tradição estigmatizou a mulher”. Em 1894, outra escritora, Júlia Cortines Laxe, publica as obras poéticas *Versos* (1894) e *Vibrações* (1905). Ainda em 1894 tem-se o registro de poemas publicados na imprensa da poetisa nordestina Auta de Souza. Seus versos foram reunidos em um livro intitulado *Dálias*, em 1897, e reeditado em 1900, com prefácio de Olavo Bilac e com o título modificado para *Horto*.

Muitas escritoras passaram a escrever textos que podiam ser lidos pelos seus maridos, sem que isso ameaçasse ou tentasse modificar a situação ou o meio em que viviam. Outras passaram a ter na Igreja, através de seus artigos religiosos, um escudo de proteção contra uma crítica severa. É o caso da escritora baiana Amélia

Rodrigues, que escreveu para a imprensa no ano de 1894 e que teve suas produções estampadas em periódicos religiosos de circulação nacional.

Francisca Júlia atraiu de imediato a aprovação da crítica em sua estréia, em 1895, com o livro de poesias *Mármore*s, prefaciado por João Ribeiro e celebrado por críticas de Olavo Bilac e Araripe Júnior. Em 1897, Ibrantina Cardona publica *Plectros*. Áurea Pires da Gama publica, em 1898, o livro de poesias intitulado *Flocos de Neve*. Em 1899, duas publicações de autoria feminina: Maria Benedita Bormann publica seu texto *Celeste*, e Emília Freitas, *A rainha do Ignoto*, livro que foi reeditado em 1979 e antecipa o realismo mágico presente em narrativas contemporâneas. O título do romance é uma referência a uma líder desconhecida da legião de mulheres militantes empenhadas em defender os mais fracos e oprimidos. A narrativa é ambientada na região do rio Jaguaribe, no estado do Ceará.

Algumas escritoras buscavam ser recomendadas por escritores já reconhecidos, no intuito de que esta recomendação lhes aferisse certo grau de isenção por parte da crítica. Inserem-se, neste contexto, aquelas produções literárias femininas que refletiam a submissão das escritoras às expectativas estéticas de sua época e que, justamente por tentarem atender a essas expectativas, tiveram suas obras severamente julgadas e condenadas por parte da crítica literária, evidentemente feita por homens, que as viam como obras sem qualidade estética alguma, como o discurso de Humberto de Campos em sua crítica ao romance *O que os outros não vêem* (1919), da autora carioca Mme Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, na qual o crítico declara:

Conhecedora da vida e da sociedade em que respira e se move, a sra. Chrysanthème poderá fornecer às letras brasileiras excelentes romances de observação. Basta que se proponha escrever mais sossegadamente e pondo em cena personagens pouco mais asseados de língua. ‘O que os outros não vêem’ foi escrito, evidentemente, mais para efeito moral que literário. (CAMPOS, 1951, p. 43)

No início do século XX, aparecem os primeiros periódicos femininos da República e, neles, o que se encontra é a imagem da mulher burguesa, urbana, registrada em sua vida doméstica; o que não deixa de ser um avanço, pois a mulher conquista o espaço público, até então de domínio exclusivo do homem.

Na linha da contra-corrente discursiva, ou seja, registros que dão mostras de insubordinação aos preceitos instituídos, encontra-se Gilka Machado, que, revolucionariamente, aborda temas até então tabus para mulheres. Discriminada por ousar em seus poemas, por falar do desejo do próprio corpo buscando a conciliação entre o espírito e a carne, Gilka Machado destaca-se como a primeira escritora de nossa literatura a expressar, em sua poesia, um erotismo feminino. Segundo Sílvia Paixão (1990), a poetisa afirma ter lido no jornal *A Imprensa* que aqueles poemas escritos por ela deveriam ter sido elaborados por uma matrona imoral. Mais tarde, Afrânio Peixoto (apud PAIXÃO, 1990) refere-se à poetisa com um tom pejorativo, “mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro”. Lindolfo Gomes (apud PAIXÃO, 1990) atribui à família de Gilka Machado a origem dos versos, que ele considera despudorados, por seu avô ser um violinista que deixava a casa aberta a boêmios que lhe iam namorar as filhas.

Ainda na linha do contra discurso, em 1924, Ercília Nogueira Cobra publica o romance *Virgindade anti-higiênica*, denunciando preconceitos e convenções que cerceiam a relação feminina na sociedade e, em seguida, ocorre a publicação de *Virgindade inútil*.

Transgressor e polêmico: esse foi o jargão da crítica literária usado para comentar, em 1926, o livro *Voleta*, de Albertina Bertha, por se tratar de um romance que questiona a legitimidade do comportamento moral que era exigido da mulher e, também, por falar da repressão do desejo erótico.

Não é de se estranhar a omissão quase que completa destas escritoras na historiografia literária representativa, por terem ousado questionar os padrões estabelecidos. Felizmente, suas produções começam a ser recuperadas por estudos mais recentes.

A dificuldade de levar a cabo o seu próprio discurso já foi enfrentada pelas primeiras escritoras, que sentiram o que é escrever sobre si no universo povoado pelo discurso falocêntrico; afinal, a crítica literária era essencialmente exercida pelo homem, e essa mesma crítica tratou de inferiorizar a produção literária feminina, justificando essa inferiorização com o argumento de que as mulheres não possuíam instrução e que também não podiam dedicar-se com afinco à arte literária, pois tinham os seus afazeres domésticos e outros contratempos: “Em função dessa

tradição cultural, a escrita feminina foi considerada pelos historiadores de literatura como uma escrita emocional, fechada, e pouco criativa no aspecto formal” (GIMENEZ, 2000, p. 68). Sobre esse discurso da diferença da escrita feminina recaiu a inferiorização atribuída às obras escritas por mulheres.

Começa a surgir, a partir da segunda década do século XX, um discurso literário que pode ser chamado de discurso feminino, quando os olhares da mulher se voltam para sua condição, para a imagem que representa na sociedade. São esses olhares sutis que tentarão ser traduzidos em uma linguagem diferenciada, a começar pelos temas. Entretanto, o padrão estético era ainda o lugar de reduplicação dos discursos produzidos até então.

Não houve uma manifestação das mulheres escritoras na Semana de Arte Moderna. Porém, no final da década de 20, surge a escritora Patrícia Galvão que, em 1931, escreve, sob o pseudônimo de Mara Lobo, o romance *Parque Industrial*, publicado dois anos mais tarde com um tom socialista, trazendo para o enredo questões trabalhistas. Além disso, a condição feminina de algumas mulheres da época não deixa de ser ironizada no romance:

as da classe alta são ‘éguas do mesmo pedigree’. São elas meia dúzia de casadas, divorciadas, semidivorciadas, virgens, semi-vingens, sífilíticas, semi-sífilíticas. Mas de grande utilidade política. Boemiazinhas conhecendo Paris. Histéricas. Feitas mesmos para endoidecer militares desacostumados. (LOBO, 1999, p. 86)

Sua visão é positiva enquanto negação de um feminismo ingênuo que, desejando transformar a situação da mulher, não atenta para a necessidade de modificar a estrutura social que engendra esta situação. Sua proposta é vincular as reivindicações feministas a uma postura transformadora mais global.

Ainda na segunda década do século XX, Cecília Meireles é considerada a transgressora da estética modernista. Seus versos apresentavam um descompasso com a ruptura e a desordem difundidas pelo movimento de 22, porém não centra sua poesia em questões de gênero e não apresenta inquietações que possam avançar em direção a uma identidade do discurso feminino.

Na década de 30 aparecem os romances de Lúcia Miguel Pereira: *Maria Luiza* (1933), *Em Surdina* (1933) e *Amanhecer* (1938). A julgar a literatura como transfiguração ou reflexo da realidade, em qualquer um destes romances, a mulher

não consegue experimentar momentos de realização, pois, no primeiro, a personagem comete adultério e refugia-se na religião; no segundo, a personagem não se casa, mas também não se sente satisfeita com a vida de solteira, e no último romance há uma mulher que vive em concubinato com um amigo, mas não é feliz.

Ainda nesse mesmo período, Rachel de Queiroz, tanto em seus romances quanto em suas crônicas, aborda o problema da dominação, independente de quem sejam os dominadores e dominados. Sobre o seu romance *O Quinze*, Graciliano Ramos declarou:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: – Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. (RAMOS, 1980, p. 137)

Os comentários do autor de *Vidas Secas* refletem bem a visão perdurável da crítica masculina sobre as escritoras da época, uma crítica centrada na visão de que só aos homens cabia o direito e a habilidade para escrever narrativas, ficando o lírico destinado a produção literária feminina.

Porém, o papel da mulher enquanto ser que rompe com os preconceitos sociais só aparecerá em 1937 quando Rachel de Queiroz publica *Caminho de pedras*, narrativa da história de uma mulher que abandona o marido a quem não ama e se une a outro homem, enfrentando as consequências de seu ato. Em *As três Marias* (1939), a escritora dá sequência ao enfoque feminino, apresentando o conflito da mulher que conquista espaço com sua profissão, não conseguindo, entretanto, se realizar no plano amoroso como mulher e mãe.

Em meados do século XX, surge, nos discursos femininos, a presença de um mal-estar:

A nítida delimitação de papéis e a aparente harmonia em que viviam as famílias de então não impediram, contudo, que um certo incômodo, um mal-estar indefinido, um sentimento de insatisfação tomassem conta da existência de muitas mulheres. Tal insatisfação, no entanto, era impensável em alguém que segundo a sociedade da época tinha tudo, ou supostamente tudo: uma bela casa, um ‘bom’ marido e filhos saudáveis. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 109)



Poucos anos depois, uma voz surgirá para inscrever definitivamente as inquietações femininas em nossas letras: Clarice Lispector se faz ouvir na busca da identidade feminina, inaugurando a hora do descentramento, da reflexão sobre eu x outro, sendo seu intimismo o contorno dado à impossibilidade de expressão, e suas obras marcadas por um labirinto de auto-análise, por espelhamentos de eus:

E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude, que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna uma heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano vivido e tornando-se modelo a seguir. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 17-18)

Os temas preferidos de Clarice Lispector são: a condição feminina, as falsas aparências dos laços familiares, os limites entre o "eu" e o "outro" e a dificuldade do relacionamento humano. A ficção clariciana abre uma nova perspectiva para a literatura brasileira: a do aprofundamento introspectivo, a partir de uma consciência individual. Criadora de uma linguagem revolucionária, será um dos nomes mais representativos do modernismo e uma escritora imprescindível para os estudos de gênero na literatura.

No trecho do Jornal *O Globo*, caderno Ela, publicado em 06 de novembro de 2004, o repórter José Castello, ao falar da obra de Clarice Lispector, apresenta bem essa associação entre linguagem e sujeitos masculino e feminino:

A mulher está no coração da literatura de Clarice, não só como personagem ou narradora, mas como um enigma. Os tradicionalistas atribuem ao masculino, em geral, a cultura, a ordem, a construção e a lógica. Ao feminino, a intuição, o irracional, a desordem. São clichês, muito vulneráveis. Com suas narrativas, Clarice Lispector nos mostra que as coisas não se passam bem assim. Que os dois elementos, masculino e feminino, convivem dentro da mulher. (CASTELLO, 2004).

O conto “*Amor*”<sup>1</sup> de Clarice Lispector, publicado em 1960, confirma a existência desse discurso feminino que ora reduplica o discurso social sobre a mulher e ora contrasta com esse mesmo discurso. A personagem central do conto é Ana, dona-de-casa com marido e filhos; aquela que vive para agradar aos outros, esquecendo-se de si mesma. O próprio título da obra em que este conto foi publicado pela primeira vez, *Laços de família*, direciona a leitura para o que se considera embrião da sociedade, a família; a família e as relações entre seus membros constituintes apontadas pela palavra laços. A família e seus laços: primeiros exercícios em direção à convivência e relações sociais.

Um dia, em um bonde, quando voltava das compras, Ana vê um cego mastigar chicletes e fica confusa. Partem-se os ovos que traz consigo e esse encontro com o cego é tão intenso que ela se esquece do local em que deveria descer. Seguindo em direção ao Jardim Botânico, onde entra e fica algum tempo em estado de reflexão e revitalização, lembra-se dos filhos, volta apressada para casa, porém ainda perturbada com o que lhe acontecera. Essa atitude da personagem serve como exemplo para a conclusão de Elódia Xavier (1999) sobre a produção de Clarice Lispector:

com sua ironia sutil, Clarice constrói universos domésticos, onde as personagens femininas alienam-se do perigo de viver, um mundinho organizado e familiar; mas o imprevisto sempre acaba revelando o lado selvagem da vida, fascinante e perigoso. (XAVIER, 1999, p. 17)

Narrado em terceira pessoa, o texto é construído a partir das ações da protagonista e de suas reflexões sobre as relações estabelecidas com o mundo à sua volta. O enredo é traçado nos meandros das banalidades cotidianas da vida familiar burguesa e, nessas situações banais do cotidiano, surgem os detalhes de comportamento, desenhando uma mulher que repôs sua felicidade em troca de segurança:

---

<sup>1</sup> O conto “Amor” foi publicado em *Laços de Família*, depois foi novamente publicado em 1998 pela Editora Rocco e a edição usada nesse trabalho será a da coletânea *Os cem melhores contos do século*, organizada pelo professor Ítalo Moriconi e publicada pela editora Objetiva em 2001. Toda vez que for necessário reportar-se ao conto, será usado o número da página desta edição.

O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera. (p. 213)

O discurso do enunciador ao relatar a vida de Ana vem perpassado por um discurso de gênero difundido sobretudo a partir do século XVIII, quando Igreja e Estado decidem incentivar uma outra relação entre os membros da família, relação esta pautada no amor materno e conjugal, em que a relação familiar passa a ser baseada na afeição, outorgando uma nova posição às mulheres nos contratos e legitimações entre os gêneros. Segundo Rocha-Coutinho (1994, p. 29), “a mulher passa a viver para o amor: amor a seus filhos, a seu esposo, a sua casa. Para tanto, ela deveria manter-se pura, distante dos problemas e das tentações do mundo exterior”. É nesse momento que surge a expressão “rainha” do lar para designar a nova função feminina que é cuidar da casa e da família, ater-se ao espaço privado. Se o espaço privado foi seu hábitat desde longa data, a partir deste momento a mulher ganha novo status: o de rainha. Uma rainha ainda sem outro espaço de atuação a não ser o lar. Mudam-se os termos, mas a condição continua a mesma: a de reclusão.

Voltando ao conto, Ana costurara um novo saco de tricô para sair às compras domésticas. Tricotar a sacola era como tecer sua vida e Ana começa a pensar nela. Os filhos são adjetivados como uma coisa sumarenta (extraem-lhe o sumo). Pensa no seu espaço privado, na cozinha, no apartamento. Sente-se enraizada, segura. O cotidiano, os afazeres, tudo lhe dá a sensação de segurança:

... ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (p.214)

A segurança consolidada pela construção de um lar, encontrada por Ana no casamento, é colocada em contraposição à consciência de que a cegueira existe e que a sua pode ser maior que a de um cego. Essa visão faz com que a protagonista desperte para a possibilidade da existência de um mundo do qual ela havia se isolado e perceba a impossibilidade de controlar seus instintos, seus pensamentos. Ao se defrontar com a humanidade daquele cego que masca chicletes, Ana toma consciência de que já não é possível manter-se em sua fortaleza. Sua muralha havia ruído. A vida que ela mesma tecera, assim como o saco de tricô, tornaram-se pesados, ruíram no chão e os ovos, metáfora da vida, haviam se quebrado no embrulho do jornal; o que indica que Ana não seria mais a mesma: “gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede” (p.214), toda a sua vida, seu universo de proteção escapava de seus dedos; “o embrulho dos ovos foi jogado fora da rede” (p.216), “o bonde deu a nova arrancada de partida” (p.216): a vida de Ana havia sido lançada para fora da rede e, agora, uma nova possibilidade de vida lhe acenava, a de uma mulher consciente de sua existência. A rede de tricô que ela tecera tornara-se áspera, perdera o sentido, e os fios estavam partidos, “o mal estava feito” (p.216). Ana descobre sua existência e sente um mal-estar, percebe a ausência de lei, os perigos da rua e das pessoas livres. Num ato desesperado, agarra-se ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde.

Para a análise do discurso, a alusão constitui-se em um apagamento do enunciador que evoca um outro enunciado para garantir a validade da enunciação formulada. Trata-se de enunciados conhecidos, palavras captadas em suas fontes, lugar de partida e de retorno que se constituem em uma estratégia discursiva a evocar uma formação discursiva partilhada e representa uma forma de persuasão que confirma a subjetividade do enunciador, legitimando seu ato de fala. O enunciador conta com o enunciatário na tarefa de recuperar os elementos citados e no reconhecimento da função dessa alusão. O bonde segue e passa pela Rua Voluntários da Pátria. O enunciador, aqui, constrói uma alusão à revolução que Ana vive internamente e ela percebe que a vida interior, sufocada pela rotina, acaba por explodir. O seu futuro é incerto e, ao descobrir-se mulher, corre o risco de não mais caber no destino que ela quisera e escolhera, “pois o mundo se tornara de novo um mal-estar” (p.215). O mundo de todas as possibilidades, sem fronteiras ou regulamentos, do qual ela havia voluntariamente se apartado, mas que veio ao seu encontro naquela tarde.

A protagonista pressentia que um dia sua crise existencial chegaria, que o seu mundo construído e alicerçado em uma família não seria o bastante para que ela se sentisse realizada, que chegaria um momento em que daria lugar aos seus instintos, encararia sua própria fragilidade, a volatilidade de suas escolhas, bem como a impossibilidade de manter-se dentro de suas muralhas: “o que chamara de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas” (p. 216).

O encontro com o Outro, representado pelo cego, era o encontro de Ana com seus vários eus. O caos repentino de sua existência é o caos da desordem como sinal prévio da demolição, do colapso. E instaura-se o vazio. Aí, o vazio como um valor e não como uma perda: “fora atingida pelo demônio da fé” (p. 217). Ana descortina agora uma possibilidade nova de ver o mundo, simbolizada por “uma vida de náusea doce, até a boca” (p.217).

Contextualizando e relacionando o conto ao momento em que foi criado, tendo em vista ainda o termo náusea, pode-se inferir que o enunciador recupera o texto sartreano para explicar o processo de conscientização pelo qual Ana está passando. Escrito em 1931, o primeiro romance de Jean Paul Sartre, *A náusea*, narra em forma de um diário, a história de Antoine Roquentim que, ao perambular por uma cidade desconhecida, constata que a existência é tudo o que pode acontecer a uma pessoa. Passa, então, a perceber-se: começa pelo espanto ao observar suas próprias mãos e a compará-las às patas dos bichos. É por meio da observação do seu corpo, do mundo exterior e de outras pessoas que Roquentim questiona a existência como algo insuportável e que vem acompanhada de um agravante: somos livres e responsáveis pelos nossos atos. Assim como Ana, a vida de Roquentim é desprovida de sentido, ele percebe-se uma coisificação e, nesse momento de consciência, o estômago se revira, flutua, causando a náusea.

O romance sartreano teve como título inicial *Melancolia*, texto em que o autor aborda a alienação cotidiana, os hábitos não questionados, a credibilidade das normas sociais, o comportamento de pessoas que

... levaram a vida num torpor, meio a dormir; que se casaram precipitadamente e fizeram filhos por acaso. Encontraram os outros

homens nos cafés, nos casamentos, nos enterros. De vez em quando, apanhados por um redemoinho, debateram-se sem compreender o que lhes sucedia. (SARTRE, 2005, p. 89)

Esse ritual de gestos automatizados, juntamente com o movimento do despertar da consciência, podem ser percebidos no conto de Lispector. Ana perde a noção de onde iria descer e o narrador afirma que sai do bonde “segurando a rede suja de ovos” (p. 215). A vida tecida por Ana estava manchada com outro tipo de vida: as gemas, o ovo, simbolizando nascimento, indicam que sua vida anterior, tão cuidadosamente tecida, havia sido quebrada, dando lugar a uma nova etapa. Ana jamais seria a mesma depois de ter passado pelo processo de conscientização de sua existência. A protagonista chega ao Jardim Botânico, lugar significativo como demonstração de exuberância de vida: a aléia, os cipós, as árvores, as aves, os insetos, como chamamento para o ritual de um (re)nascimento.

O personagem sartreano também se vê em um jardim, às seis horas da tarde, onde pára, cabisbaixo e reflexivo, diante de um tronco e sente que a existência está ali, presente à sua volta:

... tudo é gratuito, este jardim, esta cidade e eu mesmo. É o sentimento disso, quando acontece que ele entra em nós, que nos dá volta ao estômago, e começa tudo a rodar. [...] Aí está a náusea; ... Quanto tempo durou aquela fascinação? Tinha-me tornado na raiz do castanheiro. Ou melhor, reduzira-me inteiramente à consciência de sua existência. (SARTRE, 2005, p. 165)

No romance de Sartre há uma personagem chamada Anny, a quem Roquentim se refere como uma pessoa presa ao passado, inútil e sem sentido, e assim é Ana antes de seu encontro com o cego. Os coqueiros, a aléia, o zunido das abelhas, o gato, o pardal, as frutas pretas e doces, os caroços secos do chão que se assemelhavam a cérebros apodrecidos, a aranha, as dalias, as tulipas, as parasitas folhudas, tudo isso para ela era fascinante e lhe causava nojo. A exuberância da vida, tudo despertando em Ana a consciência de que ela existia, que existia um mundo lá fora e essa nova forma de olhar para si e para a vida já não cabia no seu destino de mulher e nem as pessoas próximas cabiam nesse Jardim Botânico de Ana. Ela não se lembrava dos filhos ou do marido, mas de seres que também existiam e a “náusea

subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada” (p. 217). A revelação da vida se confirma com um rito de passagem que simboliza o nascimento de um novo ser, a formação de uma nova realidade, um ritual de transformação e renascimento que se manifesta num mal-estar, pois a imagem do sujeito absoluto, pleno, vai sendo substituída por um sujeito fragmentado que chega ao vazio e desconstrói todas as suas (in)certezas anteriores.

Ana fica confusa ao perceber a existência de dois mundos: o de seu destino de mulher e o mundo do Jardim representando a vida latente. O conflito entre esses dois mundos fazia com que ela temesse o inferno. Tem-se, aqui, retomado pelo enunciador, o mito da criação do homem, da mulher e da desobediência de ambos às ordens estabelecidas. Nas religiões cristãs, o Jardim do Éden é, também, conhecido como Jardim das Delícias ou Paraíso Terrestre. Como é de domínio geral, conta a tradição bíblica que Deus colocou nesse jardim duas árvores, a árvore da vida e a árvore do conhecimento, e impôs a Adão e Eva uma regra: podiam comer os frutos de todas as árvores do jardim, com exceção daqueles que estivessem na árvore do conhecimento. Ao comerem do fruto proibido, Adão e Eva passam a conhecer o bem e o mal. O jardim de Ana parece-se com o Jardim do Éden, como se, ao entrar ali, tivesse conhecido o bem e o mal, tivesse desobedecido às regras impostas e, agora, lhe restaria o Inferno, “como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico?... fora atingida pelo demônio da fé... A vida é horrível” (p. 214). Ana sente-se culpada, assim como no mito da criação em que Eva carrega a acusação de ter levado a humanidade ao sofrimento. Ana corre para o edifício e está cheia de culpas, “o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu” (p. 217). A sujeira e a amplidão que agora fazem parte de Ana contrastam com sua casa: sala quadrada, maçanetas, vidros e lâmpadas que brilhavam e estavam muito limpos.

Ana, inconscientemente, não reconhece o filho, mas é justamente a maternidade que a levará de volta à vida vivida antes daquela tarde, e agora era preciso abraçar o filho, agarrar-se a ele para não se desprender da solidez do mundo familiar, pois lá fora “a vida era periclitante” (p. 216). Ana pensa em ir embora, em seguir o cego, descobrir uma nova forma de viver, mas sabia que essa possibilidade excluía marido e filhos. Tudo isso a deixa amedrontada e a voz do menino, assustado, chamando-lhe de mamãe, consegue trazê-la de volta. É o abraço do filho,

o seu papel de mãe construído socialmente que a levará à tomada de consciência de que não é possível para ela, naquele momento, romper com os laços familiares e ir em busca de si. O medo de não reconhecer suas referências, seus vínculos de solidez leva a personagem a pedir ao filho que não deixe que a mãe o esqueça. O filho não entende, assusta-se e afasta-se da mãe. O olhar da criança é o pior olhar que ela jamais recebera e Ana envergonha-se ao admitir que nada seria como antes, “os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra” (p. 218).

A ostra representa, no universo simbólico, o órgão sexual feminino. Na biologia, ostra é designada como um molusco que, ao ser invadido, reage a esses elementos perturbadores, produzindo uma secreção constituída por nácar, que se instala no interior da concha e que, depois, dará origem à produção da pérola. Assim encontra-se Ana: reconhece-se como mulher incomodada com seu papel social e é invadida por algo estranho quando percebe que “seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (p. 218), e já não era possível ser a mesma de antes.

A narrativa é uma construção em que a personagem se desdobra em um eu falando a si mesma, um eu dividido e, aos olhos do enunciatário, a personagem se revela, conhece-se e se relaciona com o mundo. Na totalidade da narrativa, há a confluência de diversas vozes que dialogam, à medida que os fios da experiência vivida por Ana vão se colocando em sua consciência. As vozes na consciência de Ana são dissonantes, exigindo-lhe indagações que, respondidas, propiciam novos conhecimentos sobre si mesma e sobre sua condição humana e feminina. É ouvindo suas vozes interiores que o seu ser feminino se estrutura. Reconhecendo-se nesse conjunto de vozes como resultado da vinculação entre passado e futuro, entre identificação e perda de identidade, Ana faz sua opção: penteia-se diante do espelho, símbolo de uma verdade difusa, e ali se encontra no seu destino de mulher que, antes de se deitar, sopra a pequena flama do dia, a pequenez da vida desprovida de sentidos na qual ela está enraizada, não como as árvores do Jardim Botânico, mas como a lavradora que “plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores” (p. 217). Prevalece a família, o papel fixo que Ana desempenha como esposa e mãe. Após o seu momento epifânico, Ana retorna como uma mulher diferente daquela que saiu às compras; porém a viagem de auto-reconhecimento é



uma experiência que deve permanecer enclausurada, sem o perigo de vir à tona e desestabilizar a vida da protagonista.

Na travessia da produção literária feminina, Clarice Lispector pode ser considerada como um divisor de águas. Se antes havia uma literatura que, na sua maioria, reduplicava os padrões estéticos e repetia um discurso consolidado em valores patriarcais, é na produção clariceana que surge o discurso oblíquo e enviesado que questiona, às vezes de forma sutil, às vezes de forma irônica, o sistema de gênero. No conto “Amor”, Clarice Lispector cria uma personagem esposa/mãe/dona de casa que não se define claramente, se oculta sob as aparências, se esforça em assimilar valores socialmente construídos para o seu aparente conforto e que não são os seus, busca a si mesma e se encontra em uma sensação de incompletude. Todos esses atributos sinalizam as práticas sociais em que a mulher está inserida no contexto dos anos 60. Em “Amor”, de Clarice Lispector, acontece a interiorização dos papéis sociais determinados. Ao olhar-se no espelho em busca de si, a personagem vê-se em estado de solidão e de insatisfação, pois tem a nítida percepção de seu estado e de sua condição de ambigüidade: não consegue moldar-se aos padrões estabelecidos e, ao mesmo tempo, não consegue romper com eles de forma definitiva. Entende que é necessário suportar a frustração de uma vida dirigida pelos outros e estar presa a uma união por conveniência é sua opção possível. O lar é o refúgio, porto seguro nos momentos em que investe contra si mesma, visualizando outra vida fora dos domínios familiares. Embora tenha tido momentos de reflexão e consciência de sua condição feminina, a personagem é absorvida pelos padrões morais vigentes, sublima suas frustrações e volta ao seu porto seguro: o casamento, a família.

### **Referências**

CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. São Paulo: Jackson, 1951.

CASTELLO, José. *O Globo*, 6 nov. 2004, Caderno Ela, p. 1.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth. Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico das escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, Constância Lima. Estudos de Mulher e Literatura: história e cânone literário. SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 6., 1996, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: NIELM/ UFRJ, 1996. p. 25-33.

DUARTE, Eduardo Assis. Pós-fácio. In: REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. 4. reed. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, [1859] 2004. Disponível em: <http://www.editoramulheres.com.br/ursulaposfacio.htm>. Acesso em: 13 nov. 2007.

GIMENEZ, Isabel Cristina Souza. Da busca de uma tipologia do discurso feminino à escrita feminina. *Língua & Letras*, Cascavel, v. 1, n. 1, p. 67-73, 2000.

LOBO, Luiza. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, Christina. (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 41-49.

MORICOI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. (Org.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 212-219.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1980.

ROCHA-COUTINHO, M. L. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina. (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. v. 1. p. 15-22.