

CLARICE LISPECTOR:  
ASPECTOS IDEOLÓGICOS DE SUA CLASSE SOCIAL

TAIZA MARA RAUEN MORAES

1982

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE

- MESTRE EM LETRAS -

E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LETRAS.



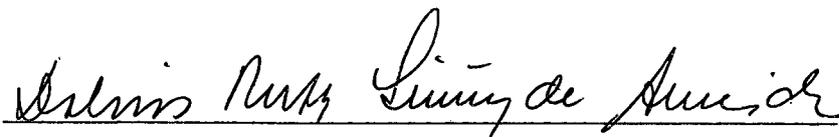
PROFª ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART  
Doutora em Literatura Brasileira -  
Orientadora



PROFª ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART  
Doutora em Literatura Brasileira -  
Coordenadora de Literatura Brasileira

BANCA EXAMINADORA:

---



---

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLARICE LISPECTOR:  
ASPECTOS IDEOLÓGICOS DE SUA CLASSE SOCIAL

Dissertação submetida à Universidade  
Federal de Santa Catarina para a ob-  
tenção do grau de Mestre em Letras,  
Área de Literatura Brasileira.

TAIZA MARA RAUEN MORAES

## AGRADECIMENTOS

Aos Professores do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina.

À ACAFE, à Faculdade de Ciências e Letras de Mafra-FUNORTE, pelo estímulo recebido.

Aos Companheiros de luta da Pós-Graduação.

Sinceros agradecimentos à Profª  
Zahidé L. Muzart pela constante  
atenção durante a elaboração dese  
te trabalho.

À Janete, pela constante disponibil  
dade, o meu muito obrigada.

OFERECIMENTO

Para Antenor e Noily, meus pais.

Para Ademar e Rafael que conferiram  
ram a razão para este estudo.

"A tudo o que um homem deixa tornar-se visível podemos perguntar:

Que quer ele esconder? De que quer ele que se desvie a atenção?

Que preconceito pretende evocar?

E ainda: até onde vai a subtileza de sua dissimulação ou até que ponto incorre num equívoco?"

(Aurore, 523)

## RESUMO

O propósito desta dissertação foi o de executar análises de contos selecionados de Clarice Lispector, nas quais fossem ressaltadas além dos "temas", o valor do significado subjacente aos textos, proposto através do "não dito" (silêncios textuais, ou os significados provenientes da forma e de técnicas estruturais).

Dentro deste objetivo, a abordagem crítica procurou se deter em aspectos realistas e ideológicos dos contos.

Em uma primeira parte, os conceitos de ideologia e realismo são colocados dentro das perspectivas de enfoque de Adorno, Macherey, Balibar e Lukács. De modo a demarcar um paralelo de visões estéticas, na medida que os primeiros teóricos entendem o realismo como um conceito mutável conforme a evolução do processo histórico em contraposição ao último, que apregoa um realismo fundamentado na verossimilhança, e em decorrência nega as renovações formais da literatura contemporânea.

Delimitada esta contradição teórica, procede-se a segunda parte do trabalho, onde os contos são analisados dentro de uma perspectiva de leitura endereçada para a exploração dos recursos de linguagem, visando através dela, recuperar o conteúdo.

## ABSTRACT

The purpose of this dissertation is the analysis of selected short stories by Clarice Lispector in which will be stressed besides the "themes", the underlying values of the meaning of these texts suggested through the "not said", (textual silence or the meanings as outsprings from form and structural techniques).

Aiming this, the critical approach sought to stop realistic and ideological aspects of the tales.

In the first part, the concepts of ideology and realism are matched to the forms of Adorno, Macherey, Balibar versus Lukács, in a way to trace the parallels of the esthetic views, of Adorno, Macherey and Balibar who understand realism as being a changeable concept according to the evolution in the historical process against that of Lukács preaching a realism fundamented on "verossimilarity", and consequently negating the formal renewals of contemporary literature.

Thus, once boarded this teorical contradiction, the second part of the writing follows up to the analysis in a perspective of reading addressed to the exploration of language sources, aiming, by this reading to reconstruct the content.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
Notas .....	6
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	
Amostragem da problemática conceitual no âmbito da crítica literária quanto à ideologia e o enquadramento da obra literária no realismo .....	7
1.1. Visão de Adorno .....	8
1.2. Visão de Macherey .....	12
1.3. Visão de Balibar .....	16
1.4. Visão de Lukács .....	19
Conclusão .....	23
Notas .....	28
2. ANÁLISE DOS CONTOS	
2.1. Feliz Aniversário .....	30
2.2. A imitação da rosa .....	42
2.3. Um dia a menos .....	49
2.4. Legião Estrangeira .....	57
2.5. Os desastres de Sofia .....	64
2.6. A Bela e a Fera ou A ferida grande demais .....	71
Notas .....	81
CONCLUSÃO .....	86
BIBLIOGRAFIA .....	90

## INTRODUÇÃO

A motivação para analisar, mais uma vez a obra de Clarice Lispector provém da proposta inovadora de Alfredo Bosi para o desvendamento de novos ângulos do ficcional. Suas categorias classificatórias, presentes na História Concisa da Literatura Brasileira<sup>(1)</sup>, renovam a crítica literária ao colocar em evidência o estado de decrepitude da dicotomia ficção regionalista versus ficção psicológica que, a partir da década de 30, dá lugar a uma crescente tensão entre "herói e mundo", detectada nas transformações estilísticas.

A obra de Clarice estrutura-se, justamente, através da exploração deste aspecto: tensão entre herói e mundo, manifestada pela linguagem — que confere, à obra, um posicionamento inovador. Em decorrência disso, nada mais justo do que reconhecer a contribuição de Alfredo Bosi, que, como crítico, propôs novas perspectivas de leitura. Assim, aproveitando suas sugestões procurar-se-á o apoio de teorias que melhor objetivem as referidas sugestões, tornando-as adequadas ao desem-

penho de uma leitura explicitadora destes valores da ficção clariceana.

Sabe-se que o real social, trabalhado sob condições formais inovadas, é tema de críticas que invalidam a evolução estilística como redutora da visão de mundo. Carlos Nelson Coutinho, apoiado em Lukács, é um dos críticos que duvidam do mérito da mudança. Afirma que a narrativa portadora de caracteres formais alterados é passageira, alcançando as vias do subjetivismo, posto que contém:

"... problemática falhada porque deforma a realidade e não se presta à criação de autênticas obras de arte." (2)

Não se pretende dar a este trabalho apoios teóricos que partilhem as mesmas opiniões de Lukács e de Carlos Nelson Coutinho. Isto porque não é difícil constatar que a literatura contemporânea encontra harmonia na fusão de forma e conteúdo inovados. Inovação esta, justamente, passível de ser considerada imposição das condições históricas vigentes nesta época.

As idéias de Antônio Cândido, (crítico de renome tão ou mais eficiente no seu trabalho que Lukács) servem de esteio ao que se disse acima:

"...Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema) e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que conduz a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo." (3)

Tenta-se pois, abrir um espaço crítico repensando a

obra clariceana no sentido de ressaltar a somatória entre forma renovada e um conteúdo comprometido com o real, apoiando-se em teóricos como: Macherey, Adorno e Balibar que, ao estudarem a arte como ideologia, buscam analisar as maneiras pelas quais a organização econômica em geral determina as formas de organização artística, visto que a forma é estabelecida como conteúdo cristalizado. Contrariamente, a abordagem estética efetuada por Lukács, defensor de um modelo denominado ideológico, demonstra o realismo artístico pelo grau de visão de mundo transmitido pelo escritor, ao colocar em relevância o aspecto conteudístico. E assim, a análise visa detectar, pelo não dito, pelos silêncios possuidores de valor semântico, as denúncias das relações reificadas. A leitura deve decodificar tais silêncios capazes de denunciar o massacrante ritmo do cotidiano como algoz da integridade do ser.

O trabalho será executado tendo como corpus os contos: "Feliz Aniversário" e "Imitação da Rosa" (1976); "Os Desastres de Sofia" e "Legião Estrangeira" (1977); "Um dia a menos" e "A Bela e a Fera" ou "A Ferida Grande Demais" (1979) publicado post-mortem.

A ordem de estudo dos contos não segue a ordem do ano de publicação, como seria de esperar, talvez. Essa ordem foi pensada de acordo com os temas dos próprios contos e é uma ordem arbitrária.

É um Corpus que pode oferecer a possibilidade de se confirmar, mais uma vez, o talento de Clarice Lispector que recriando a realidade e abarcando-a de maneira profunda, demonstra, artisticamente, a veracidade da assertiva de Adorno:

"...o que choca não é tanto a monstruosidade desse mundo, mas a sua obviedade." (4)

Clarice Lispector, na elaboração de seu mundo ficcional, parece imbricar texto e contexto, tornando o social elemento constitutivo da estrutura da obra. Fator que contribui para a adoção da proposta de abordagem textual, efetuada por Adorno na qual o crítico deve buscar nas obras analisadas o "conteúdo de verdade", o conteúdo indireto, sem configuração concreta para não incorrer na reificação dos fatos, ao apresentá-los de modo unilateral.

Desta forma, considerando a direção em que o social veicula a produção artística, tenta-se estudar os contos visando a atingir a amplitude do significado, a relação texto/vida. Isso, na medida em que vemos as personagens de Clarice como resultantes de uma extrema pressão do indivíduo, pelo sistema: a mulher relegada a uma condição de submissão no relacionamento homem/mulher; a criança e o velho marginalizados por se situarem nos extremos do caminho da vida, o primeiro por possuir um potencial a ser desenvolvido e o segundo por ter esgotado seu potencial; o professor como preservador das normas e regras do sistema.

Assim sendo, a abordagem crítica se deterá em aspectos realistas e sociais em contraposição à maior parte de sua fortuna crítica que, incessantemente, enaltere o abstracionismo, a ponto de induzir a escritora a desculpar-se por não explicitar nitidamente o social em sua produção literária:

"Por exemplo, minha tolerância em relação a mim, como pessoa que escreve, é perdoar eu não saber me aproximar de um modo "li-

terário" (isto é, transformado na veemência da arte) da "coisa social". Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim." (5) (grifos nossos)

Em suma, busca-se dar relevo aos questionamentos abertos pela ficcionista, que considera tarefa do escritor mobilizar os leitores "a uma identificação, questionamento ou possível resposta" (6), seguindo o esquema proposto abaixo:

- amostragem da problemática conceitual no âmbito da crítica literária quanto à ideologia e ao enquadramento da obra no realismo;
- execução da análise do corpus selecionado no qual não serão levantados os "temas" e as "preocupações" contidas nos textos ficcionais, mas também o valor do "não dito" — dos silêncios do texto, do significado que emana das formas e técnicas estruturais de um texto literário;
- imbricamento das partes constitutivas da dissertação de modo sintético, na tentativa de ressaltar a força do real contido na ficção clariceana estudada no presente trabalho.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS EXPLICATIVAS

- (1) BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 2ª ed. São Paulo. Cultrix, 1980, pp. 475-478.
- (2) COUTINHO, Carlos Nelson. Literatura e Humanismo. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967, p. 4.
- (3) CÂNDIDO, Antônio. "Os brasileiros e a literatura latino-americana." In: - Novos Estudos, nº 1. Dezembro/1981, p. 63.
- (4) CANCLINI, Néstor Garcia. A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte. Trad. Glória Rodriguez, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1979, p. 56.
- (5) LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer. São Paulo, Ática , 1978, p. 25.
- (6) BORELLI, Olga. Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 73.

## 2 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Amostragem da problemática conceitual no âmbito da crítica literária quanto à ideologia e o enquadramento da obra literária no realismo.

O enquadramento de uma obra, ou de várias parcelas do conjunto da produção literária de um autor, no âmbito do realismo, vai de encontro com problemas complexos referentes à concepção de realismo literário, problemática que, por sua vez, conduz ao, não menos polêmico, problema da ideologia.

Portanto, se faz necessária a apresentação de idéias que envolvem correntes que se antagonizam entre si, para uma melhor determinação dos elementos escolhidos desta ou daquela concepção para a análise de alguns contos de Clarice Lispector.

Entretanto, após a aceitação do ideário de concepções que encaram o realismo de modo amplo, onde são classificadas como ficções realistas as que expressam uma reação à sociedade,

adveio a questão: quais as razões que conduzem teóricos como Lukács e seguidores a repudiar obras, que por intermédio de vias introspectivas, guiam o leitor a um questionamento do real? Visto que a categoria do reflexo literário, como afirmam Macherey e Balibar rastreando Gramsci, não é advinda do realismo calcado na verossimilhança, mas do materialismo, assim literatura passa a ser encarada como produtora de uma realidade segunda que, efetuando uma escolha em relação à potencialidade de sons, letras é produto (resultado) de um certo efeito de realidade e efeito de ficção.

Impasse para o qual buscar-se-á, solução, trabalhando a teoria a partir de caminhos propostos pela ficção, com o intuito de operar uma auto-reflexão que explique o objeto, buscando captar sua real complexidade.

### 1.1. Visão de Adorno

Por intermédio de duas concepções opostas de arte: arte engajada e arte pela arte, Adorno aborda o realismo literário que, no seu entender, é resultante de imagens impostas pela época e pela sociedade em que o artista vive. (1)

A arte engajada ou "engagement" no parecer do teórico é falha, pois a concebe como:

"...fetiche, como jogo ocioso daquelas que silenciariam de bom grado a avalanche ameaçadora, como um apolítico sabiamente politizado." (2)

Desta forma a arte engajada é classificada como arte

distinta da realidade, aproximando-se do seu pólo oposto a "arte pela arte" — cuja natureza, voltada para si mesma, nega o relacionamento com o real. Esses aspectos que determinam a fragilidade, ou a inexistência da ligação entre arte e real, constituem-se motivos favoráveis a polêmicas em torno da aceitação ou da não aceitação da arte engajada e da "arte pela arte", a arte centrada em si mesma como formas alienadas de abordar a realidade.

A crítica ao "engagement", por sua vez, está assentada na colocação de um novo paralelo: "engagement" e "tendencionismo."

O "engagement" resulta de atitudes que tornam o conteúdo em favor do qual o artista se engaja plurissignificativo e, conseqüentemente, ambíguo. Não visa, pois, instituir medidas que transformem as obras em "tendenciosas", visto que os conceitos sociais devem ser auferidos a partir das obras.

O realismo literário, para Adorno, está presente na tentativa de captar o "ser-em-si" do capitalismo e é considerada a estrutura sócio-política, pós-feudal, como fundamentadora das obras, o que vem determinar que a imaginação do artista não é uma "creatio ex nihilo" pois afirma:

"...o distanciamento das obras para com a realidade empírica é antes ao mesmo tempo intermediada por esta... Ao oporem-se à empiria as obras de arte estão a obedecer as forças dessa empiria que ao mesmo tempo renegam o espiritual da obra e deixam-na ao dispor de si mesma." (3)

Na medida que o distanciamento entre a obra e a realidade empírica é intermediada pela realidade da obra, as pala

vras contidas num texto literário desvinculam-se das significações que possuem no discurso comunicativo. Assim sendo, para Adorno, a realidade empírica é a realidade experienciada que procede a distinção entre o físico e o psíquico, não podendo ser interpretada nem materialisticamente, nem idealisticamente.

A partir desta concepção o vínculo arte/realidade, acima apontado, enaltece a prosa dos experimentalistas da forma, como Kafka e Beckett que fazem explodir a arte internamente, ação não alcançada pelos adeptos do "engagement": operam apenas uma alteração aparente, não atingindo problemas históricos concretos ao falsearem, na linguagem, a apresentação da realidade menos atroz do que realmente é. A crítica à realidade social é eficaz quando o conteúdo é camuflado integrado na forma.

"...o valor das obras não está no que lhe foi inculcado de espiritual, a ênfase ao trabalho autônomo é por si mesmo de essência sócio-política." (4)

Segundo o teórico, o êxito da obra de arte está em "desvelar" o que a ideologia "encobre", porque ideologia é entendida como não verdade, como "falsa consciência" ao expressar os conceitos da classe dominante.

A obra opera ligações com o real ao recusar a criação de um mundo autônomo, separado do exterior. Extrai dele seu conteúdo, além de se posicionar indiretamente para adquirir, desta forma, a possibilidade de transcender, pela expressão, o antagonismo que o real versus social não solucionou. A obra, portanto, cria uma impressão ampliada, singularizando os obje

tos e aumentando a dificuldade e a duração da percepção: a aparição do todo no particular. Com isso a linguagem, de mero sistema de signos, passa a manifestar-se por imagens. O argumento permite reafirmar a crítica à teoria da "arte pela arte", por projetá-la de modo estritamente estético ao negar o relacionamento com a realidade, prejudicando a percepção correta do estético.

A renovação técnica é um aspecto decisivo para a elaboração de novas formas estéticas. O uso de recursos inovadores faz com que o mundo burguês estabelecido tenha seus valores questionados através dessa forma de racionalidade artística construída a partir de técnicas literárias aparentemente irracionais, porém aptas à apreensão dos conteúdos abordados. A obra literária, renovada por técnicas ficcionais eficientes, desmascara a falsa realidade estabelecida no tempo presente, desempenhando-se criticamente junto ao leitor.

Ao enfatizar que a objetivação da arte é autônoma, Adorno acentua a representação realista do conteúdo como inadequada na tradução das contradições sociais que, no seu entender, se manifestam de modo semi "subterrâneo."

Portanto, por intermédio de uma observação efetuada por Nietzsche (que aponta como essência da arte a possibilidade de de ser diferente em todos os seus momentos<sup>(5)</sup> da realidade imanente e expor um estado diversos do existente), a arte propõe uma alternativa em prol de uma sociedade livre. A estruturação da obra de arte está vinculada aos antagonismos sociais refletidos na forma e faz do artista representante do sujeito e da tendência social geral: ao artista cabe a tarefa

de denunciar as ideologias classistas, impositoras de critérios que estimulam a desigualdade social, quando expressam "o sonho de um mundo em que a situação seria outra." (6)

Em suma, nesta proposta de Adorno, a arte existe por exercer crítica, função plenamente alcançada na arte moderna que denuncia o totalitarismo e expõe o que falta no mundo, posto que surge livre do "caráter de aparência", mas interessada em prover-se da capacidade de denúncia, a qual estrutura-se a partir desta fusão entre renovação técnica e compromisso social da arte.

## 1.2. Visão de Macherey

Através do ângulo da crítica, o problema do realismo é analisado por Macherey: postula a obra como dependente de um juízo crítico, na medida em que esta é remetida para um modelo independente, o qual poderia ter sido conhecido diretamente sem se utilizar da obra como mediadora.

A transparência de um livro é retrospectiva, ou seja, o conhecimento da obra só evolui quando se orienta no caminho que leva ao modelo inicial, proposta pela leitura da narração que faz o caminho de "regresso ao modelo". Não bastam os problemas extrínsecos para caracterizá-lo por constituir um momento da própria narração. Assim, a obra, para ser medida, não deve confrontar-se com uma verdade exterior, pois a obra e sua verdade estão depositadas na tendência de espera da obra, que é o espaço que distingue o fim do começo, somado ao desen

rolar da narração. A verdade textual é marcada por uma amplitude conseguida através de não referir-se especularmente à realidade, expressando uma ideologia mantida pelas condições sociais.

Para Macherey, a ideologia pode ser considerada como conjunto de significações. A obra propõe uma leitura dessas significações e não cabe à crítica esgotá-la pela força do "não dito", dos silêncios nela contidos.

Na obra artística, a ideologia é a matéria para a construção do imaginário, bem como mantenedora de relação similar à existente entre o consciente e o inconsciente. Nesta relação o primeiro só pode ser explicado pelo segundo, enquanto que é apenas viável uma explicação da obra extraída a partir dela.

Partindo das preliminares acima, Macherey passa a seguir o caminho adotado por Balibar. Enfatiza que linguagem em ação produz uma ilusão, instituindo uma nova relação entre a palavra e seu sentido, entre a linguagem e seu objeto. Linguagem que não designa o objeto, apenas suscita-o através de uma forma inédita do enunciado. Torna-se autônoma por fazer surgir uma nova realidade. A linguagem primeira, pois desloca o princípio de sua veracidade e institui a impossibilidade de alterar as palavras textuais.

Para Macherey, a obra pode ser inverossímil, fraca ou gratuita, pois sempre permanecerá verídica no interior de seus próprios limites (seu mundo). As condições de veracidade literária advêm do exterior, de uma tradição, de uma moral, de uma ideologia.

Ao abordar, especificamente, a escrita "realista", Macherey salienta que, a tentativa desta escrita de equivaler ao real, acarreta-lhe a dificuldade de não sair de si própria devido ao ideal de conformidade. Esse aspecto induz o escritor realista a instalar-se num limite em que tudo torna-se arriscado, ao aceitar como verdade aleatória o objeto encontrado na leitura que não é o objeto real. Concepção que melhor se evidencia por intermédio da especificação da obra como:

"...realidade segunda definida pela estrutura que a limita e gera o produto mítico dum elaboração sobre a qual mantém silêncio absoluto." (7)

Fica assim estabelecido que, para conhecer as condições de uma produção literária, é necessário evidenciar o processo real de sua constituição: a amostragem da composição da obra através da multiplicidade de elementos que lhe dão consistência.

Os textos literários utilizam a linguagem e a ideologia, pondo-os a serviço de uma realização pertencente ao domínio da literatura. A obra estabelece, desta forma, um afastamento dos modos: de ver, de falar, de escrever e de todas as outras formas de expressões ideológicas, apesar de não constituir-se de uma totalidade autosuficiente devido à relação mantida com a linguagem como tal, criando vínculos com as outras utilizações da linguagem: teórica e ideológica, de que depende diretamente.

Macherey considera que a obra literária só existe pela relação com parte da produção literária devido a sua função paródica, logo é portadora de uma linguagem segunda criadora

de uma imagem que insere e gera uma ilusão do real através da necessidade, nunca satisfeita, da multiplicação em si mesma ou em novas imagens. Porém, deve-se considerar a linguagem da obra não apenas como ilusão, mas como fonte e veículo da ideologia cotidiana.

"O livro traz implícito a crítica de seu conteúdo ideológico e assim substitui a fuga da ilusão provocada pela palavra indeterminada, pelos contornos nítidos duma ficção que é a, equivalente de um conhecimento." (8)

Conseqüentemente, fica determinada a distinção entre vida e obra. São encaradas como "contrastantes e inseparáveis" devido a necessidade de renovação da oposição. Desta maneira, a obra literária é vista como "produção", pois não é apenas a expressão de uma situação histórica objetiva, uma vez que não enuncia uma verdade que possa ser apreciada pela sua conformidade com a verdade exterior.

"A realidade indicada pelo livro não é arbitrária, é convencional e, portanto, regida por lei. A idéia confusa de pacto poderíamos substituir à de contrato, ver-se-ia então que a atividade do escritor é verdadeiramente constituinte." (9)

Enfocando a obra em suas condições de produção, torna-se possível alcançar (o que para os leitores era inconsciente), uma relação não linear de causalidade, onde a causalidade estrutural perde-se nos seus efeitos, ressaltando "o não dito" da obra: a presença que transparece e que deve ser recuperada.

Macherey enfatiza ainda que, o livro é acompanhado por uma certa ausência captada na leitura das imagens. A importância da obra está no não dizer explicitamente, está no

seu conteúdo latente.

"O domínio da natureza pelo homem, que é tema de todos os romances de Verne, mesmo quando disfarçado, apresenta-se como uma conquista, como um movimento." (10)

Pelo não dito se opera a elaboração de uma palavra, com sentido textual específico, daí a necessidade de evidenciar o processo de "constituição" da obra: mostrar a multiplicidade de elementos que lhe dão consistência.

### 1.3. Visão de Balibar

Balibar concebe o realismo literário como representação da realidade, mesmo que esta não seja captada imediatamente por todos os leitores, em consequência da relação literatura/história ser enfocada como uma relação interna de intricamento e articulação, por abordar a literatura como um produto da escrita para ser lido e transformado na e pela ideologia.

A prática literária liga-se a práticas lingüísticas determinadas devido a delimitação de literaturas específicas de cada país, de práticas lingüísticas em âmbito nacional e práticas escolares que demarcam o consumo da literatura e seus limites internos de produção, visto que é endereçada a leitores de nível escolar específico.

Literatura reproduz a ideologia burguesa como ideologia dominante, devido ao fato de ser a objetividade literária (que a determina historicamente) proveniente da reprodução de práticas lingüísticas contraditórias de uma língua comum. Es

se é o ponto onde se realiza a eficácia ideológica burguesa, que faz do "aparelho escolar", o aparelho dominante, propagador de "divisão de classe" pela divisão lingüística, que estabelece "práticas diferentes" de uma língua suposta como comum: diferenças entre linguagem falada e escrita. Práticas não existentes em formações pré-capitalistas que estabeleciam divisões de línguas diferentes — "língua do povo" — dialeto, gíria e uma língua da burguesia.

A partir disso Balibar estabelece realismo como idéia de um modelo exterior de reprodução, pelo menos durante o instante de uma avaliação e da sua norma, mesmo que se mostre, por vezes, inominável. Desta maneira literatura pode ser entendida como reprodutora de uma certa realidade material e de um certo efeito social: o texto literário é produtor simultâneo de um efeito de realidade material e de um efeito de ficção, interpretando um pelo outro. Assim, as noções produzidas pela literatura e seu modelo, ou seja, a referência real, exterior ao discurso suposto pela ficção e pelo realismo, funcionam como efeito do discurso.

As conclusões expostas conduzem o teórico à afirmação de que, o discurso literário induz e projeta interiormente a presença do "real" pelo modo alucinatório, criando uma linguagem fictícia. Dito de outro modo: enunciados que se afastam, por um ou por vários traços pertinentes, dos utilizados na prática, fora do discurso literário, mesmo que sintaticamente corretos, constituem formações de compromissos lingüísticos entre riscos socialmente contraditórios, ou seja, posições de classe contraditórias na ideologia que, na prática, são

mutuamente exclusivos.

Balibar entende que o processo de constituição dos textos é o "trabalho literário" onde o escritor não é o criador absoluto, autor das próprias condições às quais está submetido, nem é o suporte transparente e inessencial, através do qual se manifestaria, na realidade, a força anônima de uma inspiração ou de uma história de determinada época ou classe. O texto, em decorrência, é classificado não como a "expressão" (o pôr em palavras) de uma ideologia, mas como a sua "encenação", na qual a ideologia é exposta sem fazer aparecer seus limites ao mostrar-se incapaz de assimilar a ideologia adversa. Por sua vez, Balibar chama de "estilo", a linguagem especial, diferente da língua comum, que é transmitida pela literatura e o texto literário passa a imbricar o reconhecimento estético.

Dentro desta concepção o efeito literário é, simultaneamente, resultado material e um efeito ideológico particular, de uma realidade autônoma, visto que em nossa sociedade, segundo as investigações efetuadas pelo teórico, o texto literário vale como texto em si, como revelador da própria forma. Acrescenta-se que sua função primeira é provocar outros discursos ideológicos reconhecíveis como literários mas que são, na maioria das vezes, simples discursos estéticos, morais, religiosos e políticos, onde se realiza a ideologia dominante.

Partindo deste enfoque, Balibar, afirma que o texto literário assegura a reprodução da ideologia na sociedade burguesa através de um conteúdo investido do efeito estético

que, na forma de obra de arte, não aparece imposto, mas proposto à interpretação, à variação seletiva e à reprodução subjetiva, pessoal dos indivíduos.

#### 1.4. Visão de Lukács

Segundo a teoria estética desenvolvida por Lukács, a categoria realismo é abordada a partir do materialismo.

A obra realista é aquela que fundamenta a consciência das personagens a partir da cotidianidade. Assim, o mundo característico (próprio) da obra é maior quanto maior for a força do autor em caracterizar suas personagens e a unidade desta é efetuada pela ação absorvente do leitor para com o mundo da obra que é "reflexo da realidade". À arte cabe manter a aparência do real, sendo que no momento em que cessa o efeito do real, o leitor se depara com a aparente unidade da obra, que "é o reflexo do processo da vida em movimento, em sua concreta conexão animada." (11)

Por intermédio deste enfoque da arte, Lukács salienta a necessidade de dar forma à infinitude do objeto, que de modo particular procura abarcar a sociedade ou parte desta, criando uma aparência do real, tornando presente (presentificando) o real imaginário para expressar a busca da essência.

No entanto, só a obra que altera um fenômeno ao ligar-se à função social, é considerada como verdadeira obra de arte. Esta induz o leitor a se entregar à arte como a uma realidade particular, ao compreendê-la pela sua função objeti

va de aparência que parte do real.

O realismo não deve tomar nada como acabado ao tentar solucionar questões entre arte e verdade, mas conduzir a arte para uma práxis que torna os homens dignos de serem tomados como objetos de representação literária.

Em decorrência do exposto, o método da narração é valorizado por distinguir e ordenar as coisas contrariamente à descrição que propõe um nivelamento dos fatos em prejuízo dos motivos sociais, que se confundem.

A descrição é utilizada para situações estáticas no parecer do teórico, enquanto que os acontecimentos transcorridos, que refletem estados de alma dos homens ou as coisas, estados de espírito ou naturezas mortas, são narrados.

Os fatos só adquirem verdadeiras significações poéticas quando assumem concretas ligações com os acontecimentos humanos e unem-se a uma idéia abstrata que é a visão de mundo do autor. Caso contrário, quando não se dá o processo de ligação entre o real e visão de mundo do autor, os fatos passam imaginariamente a possuir significação poética e se transformam em símbolos.

Na composição épica é fundamental que o escritor construa suas personagens a partir de uma visão de mundo que apreenda a contraditoriedade dialética deste mundo: somente as personagens, em cuja caracterização cruzam-se os contrários estarão aptas para conduzirem, eficientemente, a ação narrativa. Requisitos não alcançados, no parecer de Lukács, em obras descritivas, preocupadas em transformar homens em seres estáticos, devido a apresentação das qualidades humanas uma ao

lado da outra, tornando o homem um "produto acabado" de componentes sociais e naturais de várias espécies. Distinção geradora do combate aos esquemas de composições baseadas na desilusão, nos quais se descrevem, psicologicamente, esperanças subjetivas.

A temática da desilusão na moderna literatura burguesa, segundo afirmações luckacianas, indicia a presença de uma revolta frustrada pela valorização do método descritivo, o que faz aparecer, de modo superficial, o caráter histórico, fixando seus efeitos ao invés de sua posição conflitiva. Em contrapartida, se o conflito necessidade/liberdade é narrado segundo as verdadeiras normas épicas, o esforço humano é enaltecido. Mesmo quando a personagem fracassa, a sua condição humana não deixa de ser valorizada, criando-se desta forma verdadeiros tipos.

No caso, tipo é o resultado de um reflexo daquilo que é central, ou periférico, num caráter humano que tenha sua imagem confirmada no próprio curso da história. Conceito este, primordial no entendimento do princípio dominador da criação artística postulado por Lukács, pelo fato de tal princípio estar contido na articulação:

"...viva entre a perspectiva e o tipo: se tem talento o escritor realista é sempre capaz, analisando a evolução social e histórica, de nela apreender a representar, de acordo com a realidade efetiva, tendências e direções efetivamente reais, se ele atingir a verdade, nunca é no domínio dos acontecimentos sociais e políticos, mas sim onde o essencial é a fixação e a alteração dos modos humanos de comportamento, a sua apreciação, a mutação dos tipos já existentes, a aparição de tipos novos, etc." (12)

A tipificação proporciona uma abordagem analítica da obra de arte, a partir de formas que exprimem a relação que ela mantém com uma situação histórica determinada, pois o típico contém os traços característicos de cada classe - hábitos, gostos, crenças, gestos, maneiras de falar atingindo, por vezes, a independência da vontade de seu criador. Os tipos, assim, constituem indivíduos com características bem definidas, capazes de captar os diversos aspectos da realidade histórica de sua época. Tornam o grau de realismo da obra de arte o resultado da mediação entre o herói e a sua participação no processo histórico. Mediação esta, feita independentemente dos valores ideológicos do autor, que submergem ante a força da realidade.

Apoiado, na tipicidade, Lukács combate a literatura de vanguarda que, no seu entender, possui carência de tipos duradouros devido a utilização de reflexos subjetivos na construção do real, com o intuito de torná-los objetivos, criando uma imagem deformada da realidade. Em contrapartida é considerado como verdadeiro escritor realista, o operador de críticas ao meio em que vive, o que combate em prol da paz social.

A obra realista, nesta linha teórica é a que, explícita ou implicitamente, enfoca um período linear em sua amplitude, gerando a incompreensão para a arte que elimina as referências a tempo e espaço concretos.

Lukács, contrariamente a Adorno, Macherey e Balibar a valia o realismo artístico pelo conteúdo histórico/social contidos nas obras, rejeitando a arte que reflete o real social

por intermédio de experimentalismos formais, enfim que, pela linguagem "nova", materializa os conflitos da sociedade.

### CONCLUSÃO

Nesta conclusão parcial, acerca da pesquisa sobre os vários enfoques de realismo, buscar-se-á um posicionamento teórico capaz de avaliar a parcela escolhida da obra clariceana — os contos de sua produção da fase madura. Na verdade, a meta é detectar as reais buscas e afirmações comunitárias pela autora, considerando a relação real versus real ficcional, conforme teorizam: Balibar, Macherey e Adorno que apresentam como "ponto teórico em comum" a abordagem do realismo literário.

Pode-se apontar os teóricos citados como integrantes de uma corrente marxista de modelo denominado sócio-econômico (a qual não deixa de considerar o estudo da arte como ideologia), colocando que a organização da economia em geral é vista como determinadora das formas de organização material da produção artística. Onde a forma é estabelecida, primordialmente, como conteúdo cristalizado, enquanto que o realismo literário de hoje está contido em obras resultantes de renovações formais, como é o caso da obra de Clarice Lispector que, apesar de ser hermética e escolher cuidadosamente fórmulas e técnicas narrativas que valorizam a linguagem em si mesma, consegue colocar-se criticamente diante do real.

Assim, o posicionamento analítico se direcionará contrário à corrente de modelo ideológico, seguida por Lukács e discípulos, a qual, ao apregoar as relações de produção como determinantes das representações artísticas encaradas como forma particular de representação ideológica, avalia o realismo das obras pelo grau de visão de mundo do autor, revelando o aspecto conteudístico. Segundo este critério a verossimilhança do conteúdo da obra de arte é evidenciada como critério primeiro para classificar o realismo.

Em síntese, o rol de críticas lukacsianas ao realismo contemporâneo fundamenta-se em dois pontos chaves:

- 1 - falta de perspectiva desta literatura;
- 2 - carência de personagens típicos.

Lukács considera a visão de mundo que serve de esteio a toda literatura de vanguarda, desprovida de perspectivas uma vez que, utilizando vias do subjetivismo, demonstra o caos, a dissolução do mundo e dos homens. A perspectiva indica, às personagens criadas pela arte, o sentido de sua evolução, fator que possibilita ao escritor, tornar-se equilibrado na escolha dos pormenores.

Quanto ao valor da tipicidade como aspecto integrativo da obra, pode-se, inicialmente, colocar que, a verdade da criação artística está na fixação e na alteração "de modos humanos de comportamento e uma mutação de tipos." A criação de tipos duradouros é estabelecida como condição fundamental para a obra literária exercer influências ao longo de períodos.

Em contrapartida, os defensores do modelo sócio-econômico fundamentam suas estéticas, na valorização de aspectos

negados por Lukács e na aceitação do patológico e do perverso (constantemente presentes na arte moderna como fatores existentes socialmente), bem como a renovação formal entendida como critério responsável para tornar a obra crítica, visto que a forma impõe à arte um caráter de "artefato", de produto humano, sendo resultado do trabalho do homem. Adorno, enfatiza, que arte é uma reação à sociedade e, desta forma, as obras abarcam o real com mais exatidão quanto mais se perdem para o mundo.

Ao se transportar tais critérios teóricos para a produção literária de Clarice Lispector, percebe-se que o valor do conteúdo de verdade de uma obra literária não é determinado pela fiel imitação da realidade, mas pela maneira que as situações históricas/sociais são captadas e transmitidas. Isto porque a realidade inscrita nas obras constituem a amostragem de indivíduos pressionados pelo sistema social, instaurando relações diferenciais entre o signo e as coisas significadas, na qual as situações oníricas passam a ser analisadas como situações realistas. Da aparência de identidade se revela a não identidade operadora de uma crítica ideológica. Daí a necessidade de ler o texto e o inconsciente do texto (o "não dito" proposto por Macherey - o significado que emanadas formas e técnicas estruturais de uma obra literária) indicado no texto e através dele. Assim, a análise crítica deve instituir um conhecimento novo, que acrescente algo à realidade do qual se origina.

Em decorrência, a proposta para uma leitura analítica fundamenta-se na concepção de obra de Macherey, na qual esta provém de outras obras que podem pertencer a outros setores

da produção, vindo deste modo, estabelecer o grau de veracidade de sua leitura pela capacidade de captar a multiplicidade de elementos que a constituem. Enfim, Macherey propõe determinar:

"...essa ausência sobre a qual se forma uma complexidade." (13) (grifo nosso)

De forma, que os conteúdos teóricos serão trabalhados no sentido de estabelecerem condições de revelar os silêncios de Clarice como uma escritora com idéias e experiências do seu tempo, conforme os passos apontados abaixo:

- quanto a linguagem, observar-se-á o uso de recursos como: repetição, metáfora, composição de focos narrativos de 1ª e 3ª pessoas, adjetivação, paródia, ironia, que acentuam a visão de mundo do autor;
- nas análises buscar-se-á ver como aparecem ficcionalmente os valores ideológicos das classes dominantes;
- em termos de totalidade e complexidade (da obra e do referencial) verificar-se-á a razão das ambiguidades semânticas e sintáticas como decorrentes de um processo de transformação das personagens, após um episódio que interrompe a rotina. Essa interrupção, que outros críticos como Affonso Romano de Sant'Ana e Benedito Nunes chamam "epifania", faz com que a ficção seja vista como uma realidade segunda, criada de um mundo questionado.

Em suma, procurar-se-á verificar que a obra, dispondo destes recursos num nível elaborado (renovado), torna-se atuante, de modo crítico, sobre a realidade que aborda. Pode-se

então, mostrar que Clarice, sobretudo trabalhando a forma, não se distancia de um compromisso com a contestação da realidade.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS EXPLICATIVAS

- (1) ADORNO, Theodor W. Filosofia da Nova Música. Col. Estudos, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 38.
- (2) \_\_\_\_\_. Notas de Literatura I. Col. Biblioteca Tempo Universitário, nº 36, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973, p. 51.
- (3) Idem, Ibidem., p. 66.
- (4) Idem, Ibidem., p. 70.
- (5) Idem, Filosofia da Nova Música. Col. Estudos, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 41.
- (6) GUIMARÃES, Fernando. Linguagem e Ideologia. Col. Civilização Portuguesa, nº 14, Lisboa, Editorial Inova, 1972, p. 27.
- (7) MACHEREY, Pierre. Para uma teoria da produção literária. Col. Teoria, nº 4, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p. 52.
- (8) Idem, Ibidem, p. 52.
- (9) Idem, Ibidem, p. 73.
- (10) Idem, Ibidem, p. 163.
- (11) LUKÁCS, Georg. "El Reflejo artistico de la realidad". In: Problemas del realismo. Máxico, Fondo de Cultura Economica, 1966, p. 22.
- (12) \_\_\_\_\_. Realismo Crítico Hoje. Trad. Ermínio Rodrigues, Brasília, Coordenada - Editora de Brasília Ltda. 1969, p. 92.

- (13) MACHEREY, Pierre. Para uma teoria da produção literária.  
Col. Teoria, nº 4, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p.  
97.

## 2. ANÁLISE DE CONTOS

### 2.1. Feliz Aniversário

Feliz Aniversário, conto escrito sob o ponto de vista da terceira pessoa e com a onisciência do narrador, se estrutura no sentido de operar um questionamento de classe média, em seus valores e perspectivas.

As relações sociais são encaradas como inter-individuais e centradas numa família cujas bases educacionais são, francamente, patriarcalistas e autoritárias.

Constitui, em linhas gerais, um quadro das variações ideológicas burguesas nos estratos sociais, que vão da pequena à alta burguesia.

O aniversário da mãe de uma família numerosa e desintegrada, afetivamente, tematiza o conto, e a partir de tal fato, Clarice, expõe o desajuste familiar proveniente de fatores sociais e econômicos que afastam e rompem com os "laços de família."

A palavra família dá início à narrativa e é grafada em

negrito, artifício mecânico que opera com a função de indicador do assunto a ser desenvolvido: o enfoque da célula básica da estrutura social, num momento em que deveria haver empatia entre seus membros: "o aniversário da mãe".

A aniversariante é homenageada no 89º aniversário por constituir o núcleo da célula familiar mas, contraditóriamente, é objetualizada por sua família, no decorrer das festividades.

A contradição é marcada, temporalmente, na narrativa: a aniversariante foi colocada na mesa por sua filha (Zilda - dona da casa onde transcorreria a comemoração), duas horas antes do horário marcado para a chegada dos convidados e lá ficou até a hora derradeira da festa. Fator que desmascara a produção ideológica burguesa que, ao buscar valores ascendentes passa considerar o ancião como um objeto, estabelecendo, para com ele, relações reificadas (res = coisa) por se situar no período descendente da vida.

"Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta à cabeceira. Tratava-se de uma velha grande, magra, impotente e morena. Parecia oca." (1) (grifos nossos)

A decrepitude física da velhice é transportada para o interior da personagem, a velha "parecia oca", bem como, a utilização dos verbos estar e ser e da palavra posta, que concretizam uma individualidade imposta.

Ao velho resta a solidão, já que as bases patriarcais burguesas são fundamentadas nos valores de posse, determinados pela produção. O indivíduo não produtivo é marginalizado,

a ponto de se constituir numa "anti-propriedade", como é o caso da anciã de Feliz Aniversário, que é rejeitada pela família:

"Zilda ainda ia dar trabalho e empurrar a velha para as noras." (2)

Assim, os significados textuais remetem para o sistema capitalista, embrutecedor dos indivíduos de forma a fazê-los rejeitar produzir, em função de alguém que não proporciona possibilidade de retribuir o oferecido.

Em cada sub-núcleo, constitutivo da família da aniversariante, é perceptível a reação negativa ante o velho, de acordo com as nuances que a ideologia sofre em cada estrato, visto que o texto recria o real de modo a subdividir a burguesia em níveis sócio-econômicos.

A linguagem ficcional é carregada de humor "negro", e por si só induz o leitor a operar uma crítica ao social, revelando o "não dito" formulado por Macherey que constitui, em síntese, os significados provenientes de recursos formais característicos do texto em questão.

O recurso da ironia caracteriza a linguagem dos trechos onde se pode confirmar a mudança do significado do "encontro em dia de aniversário."

"As crianças foram saindo alegres, com o apetite estragado. A nora de Olaria deu um cascudo de vingança no filho alegre demais e já sem gravata." (3)

"Todos sentindo obscuramente que na despedida se poderia talvez, agora sem perigo de compromisso, ser bom e dizer aquela palavra a mais que palavra. Eles não sabiam propriamente, e olharam-se sorrindo, mudos." (4)

"..., já mais no escuro da rua, pensavam se a velha resistiria mais um ano ao nervoso e à impaciência de Zilda, mas eles sinceramente nada podiam fazer a respeito: "Pelo menos noventa anos," pensa melancólica a nora de Ipanema. "Para completar uma data bonita," pensou sonhadora." (5)

O significado do "aniversário" para a família contradiz e desmistifica o valor apregado no ideário burguês pelo modo com que Clarice altera os valores do "ato de presentear":

- os presentes oferecidos à aniversariante são ambicionados pela "dona da casa" que, com eles, visa abater os gatos financeiros empreendidos na festa;
- os presenteadores não adequaram os presentes às necessidades da aniversariante, denotando uma não preocupação em doar algo que lhe pudesse proporcionar prazer, rompendo a tradição de homenagear materialmente, conforme os preceitos acentuados pelo consumismo capitalista;
- o ato de presentear é desmascarado como uma obrigatoriedade proveniente de condicionamentos burgueses.

O relacionamento dos filhos, noras e netos para com a velha é displicente.

Zilda, única filha mulher da aniversariante parecer ser da classe média, os índices são: o local de moradia (Copacabana e a "empregada doméstica."

À Zilda, cabe abrigar a mãe. Ponto em que ressurge a idéia da estruturação de uma família patriarcal, onde a mulher exerce o papel de propriedade do pai e dos irmãos e, posteriormente, do marido. Como propriedade dos irmãos lhe é destinado o "fardo" de conviver com a mãe. Fardo, porque a mãe, como uma anciã, é improdutiva.

A ação de Zilda coisifica a mãe, ao arranjar a festa

de modo não condizente com sua idade; caracteristicamente similar a uma comemoração infantil, com balões, copos e pratinhos de papel colorido; ao usufruir dos presentes e, finalmente, por se envergonhar pelos atos praticados pela velha.

A aniversariante não opinou nos preparativos da festa, nem sequer escolheu a roupa que usaria na ocasião. Todos estes detalhes foram efetuados pela filha, que age de modo prepotente visando desvencilhar-se de uma situação imposta pela tradição familiar, visto que a festa representa um sacrifício financeiro e físico:

"... Zilda servia como uma escrava, os pés exaustos e o coração revoltado." (6)

O sacrifício físico deveria ser executado para não decepcionar o coletivo: os componentes do clã, que anualmente participam do ritual do "aniversário da mãe."

A atitude de Zilda constitui a reprodução do autoritarismo do poder a partir da estruturação da família: a mãe foi (é) autoritária. Agora, na posição de dependente da filha, é esta quem exerce a função com a mesma autoridade que a mãe exerceu, no passado.

Portanto, Feliz Aniversário é a expressão de um fenômeno ideológico complexo, devido à multiplicidade de sentidos apresentados e que deverão ser explicados.

A coisificação da mãe por parte de Zilda, atinge o limite máximo quando esta se responsabiliza pelo ato da mãe cuspir no chão para extravazar sua indignação à falsidade do encontro de aniversário, criando uma situação oposta às normas de boa educação. Ponto em que a ficção propõe duas faces de

um problema:

- a mãe revoltada ante a realidade de ser inútil, perante a família que gerou;
- e a filha submissa às regras de "boa educação", transmitidas pela tradição burguesa, as fachadas e os atos sociais.

"- Mamãe gritou mortificada a dona da casa. Que é isso mamãe! gritou ela, passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha, ..." (7)

Os demais participantes, membros da família são descritos de modo a revelar que possuem valores próprios do meio sócio-econômico a que pertencem. Nesse ponto, podemos ver a argúcia e a perspicácia sociológica de Clarice Lispector quando retrata as variações ideológicas da classe dominante condicionando os indivíduos:

- os membros do sub-núcleo familiar de Olaria (subúrbio carioca) se caracterizam textualmente como indivíduos que interiorizaram a condição de inferiores na escala financeira assumindo uma atitude hostil aos que lhes são diferentes em nível econômico:

"As duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino, amarelos e de cabelos penteados, não sabiam bem que atitude tomar e ficaram de pé ao lado da mãe, impressionados com seu vestido azul-marinho com paetês." (8)

(o choque diante do diferente.)

"De sua cadeira reclusa, ela analisava crítica aqueles vestidos sem nenhum modelo, sem nenhum drapejado, a mania que tinham de usar vestido preto com colar de pérolas, o que não era moda coisa nenhuma, não passava era de economia." (9)

(a quantidade de tecido na confecção de ves  
tidos passa a conotar detenção de possa fi-  
nanceira.)

"Examinando distante os sanduíches que qua-  
se não tinham levado manteiga. Ela não ser-  
via de nada, de nada!" (10)

(o qualitativo em comida torna-se relevante  
julgamento à festa.)

- membros do sub-núcleo familiar de Ipanema (bairro classe A),  
contrariamente ao anterior "interiorizam" a condição de  
superiores no nível econômico, distanciando-se dos demais  
participantes da festa pelo "status" de rico:

"...a nora de Ipanema na fila oposta das  
cadeiras fingindo ocupar-se com o bebê para  
não encarar a concunhada de Olaria; a babá  
ociosa e uniformizada, com a boca aberta."  
(11)

- José, filho mais velho do clã é detentor do capital e do  
"poder da idade", "o direito da primogenitura" tal qual  
na aristocracia, ao ser considerado pela tradição patriar-  
calista substituto do chefe da família. No entanto, o acúmu-  
lo de idade é apresentado sob ângulos valorativos opostos:
- José considera um orgulho ser o mais velho, o detentor de  
maior idade;
- os demais membros da família encaram-no como um velho que  
deve preocupar-se com a inevitável presença da morte:

"Ele estava era gordo, pensaram, precisa-  
va tomar cuidado com o coração." (12)

- sub-núcleo familiar de Manoel revela a relação opressor/  
oprimido em uma instituição básica da sociedade, que é o  
casamento. Personagem dependente nos níveis econômico e afe-  
tivo.
- dependência em relação a mulher:

"- Está certo, está certo! recuou Manoel de pressa, olhando rapidamente para sua mulher, que longe estendia um ouvido atento."  
(13)

- dependência econômica, por viver a condição de "sócio" de José, afastado de ação decisória sobre o total do capital de que é portador de uma parcela:

"- No ano que vem nos veremos diante do bolo aceso! esclareceu melhor o filho Manoel, aperfeiçoando o espírito de sócio." (14)

- sub-núcleo representado "pela nora mais nova", Cordélia e seu filho Rodrigo: constituem o "diferente" se comparados com os demais componentes da família.

Cordélia tem reações contemplativas, não compactuando com a atitude geral, durante grande período da festa:

"Cordélia, a nora mais moça, sentada, sorrindo." (15)

"...Cordélia olhou esbaforida." (16) etc.

Rodrigo se distingue dos demais por ser destacado, afetivamente, pela aniversariante; é o preferido, o único amado pela velha.

"Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser carne de seu coração." (17)

Cordélia reage introspectivamente, pois, é através da independência de juízo, de julgamento, aos padrões familiares que se diferencia dos presentes, envolvidos por um espírito coletivo. E é, para ela que a aniversariante, revela o segredo de seu existir ao afirmar que a "vida é curta", ocorrendo o rompimento com o silêncio, com o estado de coisificação na medida em que a personagem revela seu pensamento. Revelação

que fundamenta a antítese estruturadora do conto, no qual a busca de vida resultará na morte, no silêncio total, caracterizando a aceitação de que "a vida é curta", como a grande sabedoria existencial. Isso vem demonstrar ficcionalmente a concepção de Adorno de que o chocante está presente na obviedade do mundo, induzindo o leitor para uma indagação sobre o ser e o estar no mundo.

Para a configuração de Cordélia como diferente dos de mais integrantes da família é utilizado o recurso da repetição. Uma cadeia de repetições efetuadas pelo narrador onisciente, firma a personagem como um ser sensível diante do leitor:

..."sentada, sorrindo." (18)

..."Cordélia olhou esbaforida." (19)

..."Cordélia olhava ausente para todos, sorria." (20)

..."Cordélia? Cordélia olhava ausente, com um sorriso estonteado, suportando sozinha o seu segredo." (21)

"Cordélia olhou-a espantada." (22)

"Mais uma vez Cordélia quis olhar." (23)

O clima de comemoração do aniversário enfoca em essência a relação dominante/dominado, presente na contraposição entre as atitudes desprezivas da família à aniversariante, que não reage, e encara sua situação passivamente até o momento em que uma de suas noras apela que tenha uma ação participante no contexto que integra. A partir de então se desencadeia um processo de transformação por parte da velha que interrompe sua passividade. Processo, este que culmina num acesso de côlera, episódio que constitui o núcleo narrativo:

"Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão." (24)

Em outros termos, momento em que a aniversariante abandona a máscara social e revela-se verdadeira, como um ser portador de opiniões e vontades próprias. A mudança de atitude da "velha" choca os convivas ao estremecer a rigidez de seus valores, contrários a posturas agressivas num ambiente de "pseudo-confraternização" que, aparentemente, deve ser mantida para resguardar aos convidados da incômoda sensação de crítica que paira no ambiente.

"- Mamãe! gritou mortificada a dona da casa."

"...queria se agregar ao espanto dos outros..." (25)

Para os valores burgueses, o que mais poderia pretender uma velha se, no seu aniversário, estava presente grande parte de seus descendentes?

A família julga-a uma alienada. Porém, em virtude de ser detentora de uma sabedoria, desenvolvida através dos anos de sua intensa vida interior, a aniversariante é a única personagem do conto que reflete sobre a fragilidade do relacionamento que estão mantendo, pois, apesar de imbuída de valores burgueses, questiona-os ao refletir sobre o respeito humano.

"...o tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade para uma boa alegria." (26)

A partir das reflexões desenvolvidas pelas introspecções, nas quais Clarice utiliza a técnica do monólogo inte-

rior, a anciã vai se tornando uma personagem complexa. E a ficção passa a operar uma ruptura com a ideologia burguesa ao retratar uma "velha" agindo contra posturas estabelecidas com o intuito de superar suas próprias necessidades: cospe na sala e corta ferozmente, o bolo de seu aniversário revelando, nos gestos de violência, a revolta.

Porém, a cólera, não sendo um sentimento permanente, se esvae e o ambiente recupera o aspecto alienante. A irrupção reveladora inicia mas não completa seu ciclo, que é interrompido com a volta à introspecção por parte da aniversariante. O ritmo narrativo opera um crescendo até alcançar o clímax e, a partir de então, decresce, porém não recua até o estágio inicial porque a velha se revela à Cordélia, encarando-a como um ser capaz de meditação, de compreensão.

A angústia manifestada no ato colérico da aniversariante, não altera a situação dominante/dominado em que se enquadra, por pertencer a um microcosmo ficcional que reflete o sistema capitalista, no qual a força individual não é suficiente para romper as barreiras sociais. No entanto, Cordélia é atingida ao tornar-se "perplexa e desesperada", num momento em que os demais estavam envolvidos pelo "espírito de aniversário."

Em Feliz Aniversário a "aventura possível" do cotidiano se processa de forma crítica. Uma crítica à ideologia burguesa que contraduz, na práxis social, seus valores de igualdade, fraternidade e prosperidade. Sendo que práxis deve ser entendida como ação voltada para a mudança.

A situação conflitiva do velho, simultaneamente feste

jado e coisificado no dia de seu aniversário, é retratada em suas nuances. O velho é festejado porque a comemoração do aniversário é um ritual da burguesia, e é coisificado enquanto seus valores como pessoa são ignorados. A comemoração de situações, como a do aniversário, são favoráveis aos indivíduos burgueses-capitalistas, porque assim se criarão anualmente, oportunidades para a ostentação de suas posses, já que vivem em uma sociedade onde possuir é vital e a palavra riqueza está redefinida de tal forma, que tais indivíduos não se encontram seguros de tê-la alcançado.

Enfim, neste conto, é efetuado o jogo de apreender a sociedade através da introspecção, colocando o poder ideológico de uma faixa social; os velhos, estereotipados, negados na condição de pessoas.

A marginalização de velho e o percurso conflitivo de uma velha, a aniversariante de Feliz Aniversário, que apenas é identificada por Anita (numa breve menção), constituem temas onde o particular, representado mediante imagens sensíveis tende a fixar o geral da experiência, que assumiu a forma do conteúdo do conto. Portanto, é na manipulação do monólogo interior, da ironia, da repetição de verbos e expressões e no uso de artifícios que garantem o efeito de estaticidade para a narrativa - além de outros recursos - que Clarice Lispector realiza, através da forma, sua crítica a valores falsos, convencionais e desvela, igualmente, o tema "família" em todas as suas implicações decorrentes da ideologia burguesa que o molda e o configura (tema) em Feliz Aniversário.

## 2.2. A Imitação da Rosa

O texto A Imitação da Rosa, num nível de apreensão endereçado para uma leitura sociológica, aponta, em síntese, a dificuldade de uma pessoa em adaptar-se aos padrões de "normalidade", impostos pela sociedade burguesa, em dois níveis: em primeiro lugar a inadaptação eu/outro (eu - Laura personagem que constirui o móvel da narrativa: outro - pessoas que integram seu mundo) e num segundo plano, menos relevante, a relação outro/eu. Assim, a necessidade de viver, num contexto maniqueísta, onde as pessoas são consideradas "saudáveis" na medida em que melhor adaptam seus atos à norma imposta pelos padrões do dominante, bem como desrespeitá-las constitui "doença", vem caracterizar o enredo.

A personagem, educada dentro de padrões burgueses, segundo os quais a mulher é um "bem" de posse, no decorrer da vida ao passar do domínio do pai para o do marido, tenta romper barreiras no intuito de conseguir a posse de seu "eu" que, no conto, é correspondente à anormalidade. E, em contrapartida, a repetição mecânica das verdades estabelecidas pela ideologia dominante e dos atos cotidianos, denota normalidade. Neste ponto, o conto articula o questionamento do cotidiano patriarcal, que escravizou a mulher a seu patrimônio, tornando-se uma realidade segunda ao propor a outra face do real, que integra a existência da protagonista.

O texto é estruturado sob o foco narrativo de terceira pessoa, através do qual o narrador onisciente expõe a luta de Laura para romper barreiras culturais e firmar-se como pessoa com direitos de possuir, ao invés de ser apenas objeto de

posse:

"Por que dá-las então? (personagem refere-se a algumas rosas) Lindas e dá-las? Pois quando você vai e dá? Pois se eram suas, insinuava-se ela persuasiva sem encontrar outro argumento além do mesmo que, repetido, lhe parecia cada vez mais convincente e simples." (27)

No entanto, o processo de passagem de "bem de posse" para "possuidora de bens" se dá mediante o sentimento de angústia perceptível no discurso, através da repetição de palavras para mostrar a rotina, o tédio, a prisão.

A repetição gera um clima de insegurança, propulsor de angústia que, por sua vez, representa uma modalidade de introduzir o tempo e suas dimensões, num mundo atemporal (28). A ação cronológica da narrativa transcorre no período de doze horas, contraposta à ação psicológica que vai do passado ao futuro da personagem, por intermédio de flash-backs e fluxo de consciência de Laura, contrastando com o movimento acelerado da vida, na grande cidade. Assim, técnicas como o solilóquio, monólogo interior direto (menos freqüente), monólogo interior indireto, são recursos explorados por Clarice Lispector na fixação das dimensões passado, presente e futuro da personagem, vindo a proporcionar maior amplidão a sua luta, para atingir a individualidade.

Através de uma série de reflexões, Laura tenta estruturar seu "eu", fragmentado por ausências motivadoras de um vazio existencial e de uma contínua rotina, diretamente relacionada a um estado de alienação aos valores ideológicos; os quais limitam as ações femininas às atividades domésticas. Tais ausências podem ser enumeradas e graduadas conforme a influên

cia negativa na sua psique, ou como provenientes de uma educação fundamentada nos valores tradicionais da média-burguesia:

- a ausência de filhos contribui de modo decisivo para a não integração do "eu" de Laura, vinculado à ociosidade doméstica:

"Sempre invejara as pessoas que dizem "não tive tempo"..." (29)

"O que devia fazer, mexendo-se com familiaridade naquela íntima riqueza da rotina - e magoava-a que Carlota desprezasse seu gosto pela rotina." (30)

A protagonista, envolvida numa rotina-ociosa, passa a valorizar cada ato praticado como responsável pelo preenchimento do tempo. Na sua configuração, podemos situá-la como uma mulher alheada do processo de produção. Para ela, o trabalho apenas funciona como terapêutica para apoiar sua vida alienada a uma tradição cultural que valoriza a mulher pela eficiência de seu desempenho doméstico, num contexto onde a distinção entre posturas de homens e mulheres são claramente delimitadas e aceitas como inquestionáveis.

"Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com intimidade e conversar com um homem? A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais. Enquanto isso ela falaria com Carlota sobre coisas de mulheres,..." (31) (grifos nossos)

A ficção, portanto, enfoca, a mulher pertencente a uma organização doméstica que lhe determina "apenas" ter funções internas, isolando-a do exterior.

As verdades comportamentais, impostas por uma educação patriarcalista, contribuem para uma angústia que inibe a

práxis e a liberação da protagonista que só seria alcançada mediante sua participação nos meios de produção. Isso a afastaria do círculo de preceitos dogmatizados, presentes no discurso por objetivos que remetem para a necessidade de uma rigidez de postura:

"Então, não. O que devia fazer era embrulhá-las e mandá-las, sem nenhum prazer agora; embrulhá-las e, decepcionada, mandá-las; e espantada ficar livre delas. Também porque uma pessoa tinha que ter coerência, os pensamentos deviam ter congruência. (32)  
(grifos nossos)

Finalmente, a falta de saúde e beleza são aspectos a serem considerados por constituírem ausências referentes à protagonista e, simultaneamente, valores culturais do mundo, em que vive. A constante preocupação em seguir as normas para manter-se saudável é intensa, a ponto de tornar-se uma forma de escravizá-la:

"Se o médico dissera: "Tome leite entre as refeições, nunca fique com o estômago vazio, pois isso dá ansiedade" - então, mesmo sem ameaça de ansiedade, ela tomava sem discutir, gole por gole, dia após dia, não falhava nunca, obedecendo de olhos fechados, com um ligeiro ardor para que não pudesse enxergar em si a menor incredulidade." (33)

Enquanto que a ausência de beleza gera a angústia como forma de comunicar-se numa relação de oposição, na medida em que Laura busca convencer-se de que tal valor lhe é indispensável, apesar de perceber que difere dos padrões de beleza vigentes, na sociedade de seu tempo:

"Não tem importância que eu engorde, pensou, o principal nunca fora a beleza." (34)

"- ela iria de braço dado com Armando, andando devagar para o ponto do ônibus, com

aquelas coxas baixas e grossas que a cinta empacotava numa sô fazendo dela uma "senhora distinta"; mas quando sem jeito, ela dizia a Armando que isso vinha de insuficiência ovariana, ele que se sentia lisonjeado com as coxas de sua mulher, respondia com muita audácia: "De que me adiantava casar com uma bailarina, era isso que ele respondia." (35)

"Mas, como ela ia dizendo, de braço  dado, baixinha e ele alto e magro, mas ele  tinha saúde graças a Deus, e ela castanha. Ela castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser." (36) (grifos nossos)

Esta enumeração de ausências, geradoras de um vazio existencial na vida da personagem, vem revelar que o texto, ao fazer a personagem assumir a ideologia vigente a desmascara por intermédio do confronto de idéias que não possuem valor semântico em comum: saúde versus castanha (atributo de beleza), de modo que a forma desmistifica os valores ideolôgicos que defendem a beleza física como fundamental à mulher.

O estado de alienação, é alterado no decorrer da narrativa, por intermédio do rompimento com a obscuridade provocada pelo domínio:

A - família - devido uma excessiva preocupação com os afazeres da casa e pelo jugo do marido;

B - amigos - (Carlota e João) que preservam um elo com o passado.

O vínculo Laura/Carlota primeiramente constituía uma relação de poder. Laura é "submissa à bondade autoritária e prática de Carlota", até o momento da "imitação da rosa" - etapa em que surge em Laura a necessidade de contestar e liberar-se.

"Imitação da rosa" é o despojamento ideológico, a ten-

tativa de rompimento com os valores assimilados, a busca de um mundo com maiores possibilidades. As rosas, desta forma, agem na protagonista como uma ameaça, como objetos de provocação e assim são eliminados ao serem doados à Carlota, em agradecimento a um convite para jantar:

"Incomodava? Era um risco. Oh! não, por que risco? apenas incomodava, eram uma advertência? Maria daria as rosas à Carlota.  
(37)

Ato decisivo por resultar em três certezas para a protagonista:

- a) ser possuidora de algo,
- b) possibilidade de desfazer-se do objeto possuído;
- c) necessidade de lutar para possuir-se e de, dona de uma "alegria humilde", ultrapassar para um estágio de vida plena - "a imitação de Cristo". Cristo é simbolizado na rosa, que carrega em si o estereótipo da beleza perfeita, de forma a criar analogicamente uma explicação para o título do conto: "A Imitação da Rosa".

Na etapa final da narrativa, a relação dominante/dominado se altera - de submissa e incolor, Laura transporta-se para um desabrochar sereno, contrariamente a Armando (altivo na posição de "marido" e "dono da mulher e da casa") retratado como "envelhecido, cansado, curioso". A transformação de posturas de Laura e de Armando altera a ordem da antítese dominante/dominado que é mantida até o final do conto.

A travessia, da passividade e da omissão crítica para um possuir-se, foi o caminho trilhado por Laura, tornando possível vincular a arte como criadora de uma realidade segun

da, que enfatiza a capacidade humana de estabelecer sentido no mundo, expressando uma crítica ao "real" tomado por referente.

Assim, neste percurso conflitivo da personagem, podem-se estabelecer duas etapas a partir do exame do discurso fixado por Clarice Lispector. Na etapa primeira, em que as verdades sociais e culturais são aceitas com a submissão de Laura, o texto desenvolve-se sintática e semanticamente claro e objetivo.

"Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso?" (38)

A ambiguidade semântica marca a segunda etapa, quando a personagem cogita romper com a estrutura social em que está inserida e o texto transmite mais do que explicitamente — "diz" —, dirigindo-se para um final "em aberto", no qual as verdades tornam-se dúbias e provocam uma reflexão sobre a alternativa de maior nível de participação diante da agressividade social:

"Ela estava sentada com seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem, que já partira." (39) (grifos nossos)

Em suma, a nível de linguagem, o conto é construído em dois momentos, para melhor delinear a nulidade da força individual ante a automatização rotineira portadora de uma a-

ção dialética, que camufla a percepção do indivíduo para a crescente tensão homem/mundo.

A observação da linguagem do conto em sua totalidade traz a marca da insistente utilização da técnica da repetição:

..."que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido - perdido na luz, mas perigosamente perdido." (40)

"E, como para todo o mundo, a cada dia a fatigava; como todo o mundo, humana e perecível." (41)

"Olhou-as, tão mudas na sua mão. Impessoais na sua extrema beleza. Na sua extrema tranquilidade perfeita de rosas." (42) (grifos nossos)

Recurso pelo qual Clarice levanta um questionamento ao reagir dos indivíduos na sociedade, pois ao dizer enfaticamente sobre uma situação faz com que ela seja melhor observada, expondo-a em suas diversidades.

Para Laura, assumir-se é mergulhar na "anormalidade", fixada ficcionalmente como um despojamento ideológico, o extravazamento que rompe com as normas do padrão cultural que vigora na média-burguesia.

### 2.3. Um Dia a Menos

O conto Um dia a menos, propõe particularmente duas formas de apreensão. A primeira, uma leitura endereçada no sentido de captar a ação do tempo na vida da protagonista, Mar

garida Flores, para quem as marcas do relógio constituem uma preocupação em sua vida solitária e, a segunda, uma apreensão textual, no sentido de captar as razões sócio-culturais que conduzem a personagem a viver de forma quase eremita, distanciada dos contatos sociais. E é num enredo desenvolvido no transcurso de um dia de sua vida — do despertar até a hora de adormecer — conforme as regras de uma rotina massacrante, que a história narrada adquire consistência. Essa rotina apenas comportava uma forte esperança: a perspectiva de um acontecimento decisivo, alterador do curso do dia e, em última instância, de uma mudança em sua vida aburguesada e ociosa.

Optando pela segunda possibilidade de leitura procurar-se-á fazer uma abordagem analítica investigadora do porquê, por intermédio do "não dito", da auto marginalização de Margarida Flores. Tal atitude pode revelar o texto como duplicador do real, através do recursos do contraponto, já que expõe de um lado, a vida de uma mulher pertencente à média burguesia, e de outro lado, a mulher da alta burguesia (Constança - enfocada em breves traços), restritas ao espaço caseiro e isoladas do contexto produtivo, onde é ressaltada a tensão entre os valores que regem as respectivas classes.

No nível primeiro, são concretizados os gestos automáticos e alienados de Margarida Flores a cada hora do dia, até seu ato decisivo de ingerir os comprimidos, causadores de sua morte; no segundo, o contato telefônico onde são contrapostas a mulher classe média, de meia idade e solitária, e a mulher classe alta, idosa e solitária, atentando para as diferenças da estrutura cultural que fundamentam suas vidas.

A narrativa configura o cotidiano de Margarida, cronologicamente, até o momento em que se dá o contato telefônico, o qual vai alterar seu comportamento alienado, dirigido em função de suprir as necessidades básicas. A personagem, de passiva executora de atos automatizados pela rotina, passa a questionar sua posição social. Esta etapa ficcional é marcada pela intensificação do tempo psicológico. Em outras palavras, o dia de Margarida é relatado, em sua cronologia, até o momento em que um telefonema interrompe a rotina e impulsiona-a para um "repensar" sua vida, para uma transformação definida no suicídio.

Daí o acerto da observação de Maria Cecília Garcia Londres quanto ao desenvolvimento episódico, estruturador dos contos de Clarice Lispector:

"...à apresentação de uma situação inicial mais ampla, sucede a fixação em um momento breve, revelador, que atua como uma espécie de iniciação, de alto qualificativo no processo de conhecimento. Ao suceder o inesperado, a aprendizagem decisiva se faz pelo choque, propiciando uma reação também radical." (43)

Assim, o primeiro nível desencadeia o segundo, devido a um acontecimento que interrompe a rotina cotidiana da protagonista, vindo a acelerar um processo de angústia formalizado por intermédio:

- de índices de opressão de um sistema de valores que sufocam Margarida, reduzindo seu mundo a um mundo hermético, distante dos problemas da época. Estes índices de opressão — uma das formas de objetivar o "não dito" na narrativa — são observados na ação das personagens. As personagens têm suas

capacidades de mobilidade, mudança, ação, bloqueadas pela imposição de "atitude de espera."

"Sentou-se, pois, com o robe de chambre mais velho, já que nunca esperava visitas. Mais estar tão mal vestida — roupa ainda da falecida mãe — não lhe agradava." (44)

"Depois havia o telefone. Telefonaria para alguém? Mas sempre que telefonava tinha a impressão nítida de que estava sendo importuna." (45) (grifos nossos)

- freqüência do advérbio temporal "depois" e do conetivo "e" com função de unir cronologicamente as ações praticadas pela protagonista no decorrer do dia:

".....

Depois.  
Depois não tinha problemas de dinheiro.  
Depois havia o telefone .....

.....

E se alguém lhe telefonasse?

.....

.....

E a cortante voz a convidaria para tomarem chá de tarde na Confeitaria Colombo. ....

.....

E, que incomodava um pouco, não muito. E, além do mais, o telefone não tocou.  
Depois. Era o que via quando se via ao espelho, como se já se conhecesse muito. E ela comia muito. ....  
....." (46)

Discurso que vem demonstrar a insegurança que envolve a protagonista, educada sob a rigidez dos preceitos vigentes na média-burguesia, nos quais a mulher é anulada de forma a não sentir-se dotada de potencial.

"...mas não tinha trabalho.....

Além do que não tinha letra bonita e achava que sem ter letra bonita não aceitavam candidatos." (47)

Portanto, temos como dominante, uma cadeia de índices que situam a protagonista como um ser anulado em termos de unicidade, ao viver um cotidiano alienado, dependente, desprovido de iniciativas:

- "sempre acordava cedo, já encontrando na pequena copa a garrafa térmica cheia de café." (48)
- "...sentou-se na poltrona recém-forrada de roxo (gosto de Augusta)." (49)
- "Como havia esquecido a televisão? Ah, sem Augusta ela esquecia-se de tudo." (50)
- "Para falar a verdade, não tinha fome. Só às vezes se animava com Augusta porque falavam, falavam e comia, ah comiam fora da dieta e nem engordavam." (51)

Pelo visto, através de indicadores que revelam opressão, Clarice atenta para os recursos anuladores que o sistema familiar médio-burguês utiliza para manter-se equilibrado a ponto da personagem se permitir levar uma vida pálida a fim de não transgredir as normas familiares; salva apenas por duas perspectivas obsessivas: a de vir a corresponder em parte com o estereótipo de beleza padrão, ao tornar-se magra; e a espera de um acontecimento transformador que idealmente se configura no casamento, através do qual e no qual, seriam manifestadas as habilidades domésticas:

"E se fosse casada, o marido teria em perfeita ordem a fileira das gravatas, segundo a graduação de cor, ou segundo. ... Segundo qualquer coisa." (52)

Margarida é envolvida nas malhas do automatismo rotineiro de modo a chocar-se e tornar-se perplexa com as "verdades ideológicas" do sistema de valores que estruturam a vida de Constança, personagem que constitui móvel derivador do segundo nível narrativo, e é pertencente à alta burguesia.

Do contato telefônico Margarida/Constança advém um paralelo a nível de enredo, expositor da tensão entre os sistemas de valores que estruturam e diferenciam a média da alta burguesia quanto ao entretenimento, tradição e linguagem. Clarice, desta forma, induz o leitor para uma tomada de consciência quanto ao distanciamento humano que a sociedade de classes institui, atingindo o homem em sua comunicação pela limitação do código lingüístico. Isso segundo Balibar, apresenta uma direta dependência ao processo de escolarização.

Os preceitos educacionais determinantes da alta burguesia estão presentes textualmente:

- na valorização do conhecimento e no domínio de várias línguas:

..."Você ao menos sabe francês ou inglês, só para só para praticarmos um pouco?" (53)

- na perservação de hábitos europeus como critérios de "boa educação":

-"chá às três horas da tarde? Bem se vê que você não tem a mínima classe, e eu a pensar que você pudesse ter estudado na Inglaterra e que soubesse pelo menos a que horas se toma chá!" (54)

Em contrapartida, Margarida Flores domina somente um léxico, e declara que apenas conhece "a língua do Brasil". Asser

tiva que contribui para melhor esclarecimento da posição acima levantada, na qual a protagonista é embotada pelo sistema, visto que seus conhecimentos se reduzem às necessidades inerentes à mulher, limitada aos afazeres domésticos. Porém, o encontro de Margarida com outra realidade resulta em uma aprendizagem, que gera uma reação radical, interruptora de seu processo de vida. O ato de suicídio infunde, na protagonista, a perspectiva de liberação de seu "eu"; de exercer poder decisório e exprimir suas vontades sem o domínio da auto-censura, advindas de uma moral cristã, que rejeita tal ato como uma violação contra a natureza humana.

A personagem, portanto, é vítima da crise de valores que marca uma sociedade fundamentada no patriarcalismo, redutora da ação da mulher e, assim, opta por extinguir sua vida diante da falta de alternativas de romper com o processo, que deformou sua ação social.

Margarida Flores simples, modesta se auto identifica pela moderação:

..."pouco batom, roupa pálida... e que mais? (55) queria que seu nome remetesse para a vida, para um jardim florido, contrariamente ao apelido recebido na infância que o remetia para a morte: "Margarida Flores de Enterro". Apelido que marca sua conduta a ponto de transformar-se de metáfora de defunto (Margarida Flores de Enterro) em defunto ao finalizar sua vida, com o suicídio."

Um dia a menos, em suma, contitui um relato do embotamento, no âmbito do consciente e do inconsciente, de uma mulher de trinta anos e da perplexidade diante da vida, que toma

um sentido oposto aos preceitos de formação endereçados a um casamento não acontecido; da angústia de assumir o "papel de Objeto, de Outro" e a necessidade da liberdade.

A protagonista, produto de uma educação, na qual a mulher deve manter-se em estado de dependência (do domínio pa-terno e materno é destinada ao novo "Senhor", o marido) repro-duz os valores transmitidos pelos pais e, posteriormente, na falta destes, guia-se pelas determinações da empregada (Augusta) herdada da mãe. Assim, devido a falta dos pais e do mari-do, transfere sua dependência à empregada:

- "Não quero parecer grosseira, mas minha mãe sempre disse que as pessoas insistentes são mal educadas, desculpe!" (56)
- "Meu pai era estrito; na sua casa não entravam vícios de baralho." (57)

"Para falar a verdade, não tinha fome. Só às vezes se animava com Augusta porque falavam, falavam e comiam, ah, comi-am fora da dieta e nem engordavam. Mas Augusta ia se ausentar um mês. Um mês é uma vida." (58)

A contínua dependência e um cotidiano de automatismos, transformam o indivíduo em mero reprodutor dos preceitos edu-cacionais recebidos marcando Margarida Flores, que encontra somente na morte a saída para a liberdade.

#### 2.4. Legião Estrangeira

O conto Legião Estrangeira propõe um significado imediato: a dificuldade de manter relacionamentos numa sociedade que aliena a níveis profundos e inibe a manifestação do sentimento básico, e inerente ao homem, que é o amor.

O enredo construído com intercalação de fatos ocorridos em períodos temporais diversos, é narrado em primeira pessoa. A narradora protagonista relata dois momentos de sua vida em que a presença de um animal (um pintinho) desencadeia um processo de auto-avaliação de sua condição de vida e da dificuldade de projetar os sentimentos. Assim, em dois momentos, o seu cotidiano é questionado quanto à qualidade e à disponibilidade social.

Legião Estrangeira, manifesta por intermédio de uma realidade particular vivenciada pela narradora, sua família e uma família vizinha, a contradição entre a ideologia e prática na pequena-burguesia, que posiciona em alto nível: "a persistência, o equilíbrio e a alegria."

A contradição da prática quanto ao valor da persistência se inscreve num nível superficial da narrativa e está presente no seu início:

"Para o instante do pinto, e ele, cada vez mais urgente, expulsava-nos sem nos largar. Nós, os adultos, já teríamos encerrado o sentimento. Mas nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade. A nós, pai e mãe, o piar cada vez mais ininterrupto já nos levava a uma resignação constrangida: as coisas são assim mesmo." (59)

Num primeiro nível, já são perceptíveis índices de uma sociedade opressora que inibe a capacidade de luta e gera a resignação devido ao enquadramento do indivíduo em moldes que determinam atitudes "bem educadas". Porém, as contradições ideológicas são transmitidas de modo mais veemente quando a narradora direciona o discurso para a família vizinha, a família de Ofélia.

A hierarquização do poder no interior da célula familiar é fortemente determinada na configuração de Ofélia e seus pais.

O chefe (marido) é caracterizado como detentor de poder econômico, enquanto que a mulher apesar de dependente econômica e afetivamente exerce seus poderes de mãe sobre a filha.

No entanto, a manipulação dos poderes autoritários extrapola o interior da família, na medida em que Ofélia, reproduz esta relação no contato que mantém com a vizinha:

"Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia "na minha opinião" em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não podia, ela dava. Com seus oito anos altivos e bem vividos, dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos; pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça." (60)

Em suma, os desajustes emocionais provenientes de uma educação maniqueísta estão refletidos nas atitudes de Ofélia, que apenas deixa de ser reprodutora de conceitos certos e errados para tornar-se uma criança, deixando-se explodir para a vida, ao se deparar com um animal (um pinto), que apenas "vive."

"Há muito tempo eu tentava de novo bater a máquina procurando recuperar o tempo perdido e Ofélia me embalando, e aos poucos falando só para o pintinho, e amando de amor. Pela primeira vez me largara, ela não era mais eu. Olhei-a, toda de ouro que ela estava, e o pinto todo de ouro, e os dois Zumbiam como roca e fuso." (61)

A presença do "pintinho" proporciona a Ofélia um renascer: "Suas núpcias consigo mesma" (62), que simboliza a libertação para a alegria.

Ofélia, portanto, após o contato com o "pintinho" afasta-se do padrão familiar pequeno-burguês, que situa a felicidade de ao lado do progresso econômico.

"Lembrei-me de que o marido-trigueiro também, como se se tivessem escolhido pela secura da cor — queria subir na vida através de seu ramo de negócios: gerência de hotéis ou dono mesmo, nunca entendi bem." (63)

A diferença entre ela e seus pais, se dá a nível de perspectivas, e é indicado pela sua atração ao diferente, representado pela maneira com que a narradora/personagem conduz sua vida, de modo divergente ao imposto em sua casa.

Assim, estabelece-se ficcionalmente um paralelo com duas propostas de dizer o texto:

- a exposição de um cotidiano familiar unicelular regido sob a ideologia da pequena burguesia, alicerçada na rigidez de preceitos disciplinares e na preservação da privacidade.
- e um cotidiano moldado pela liberdade.

Paralelo, que conduz a leitura para um balanço do grau de liberação dos sentimentos em relação ao maior e ao menor ajustamento da vida de membros da pequena-burguesia às normas

ideológicas.

Ofélia, educada conforme um padrão rígido, reproduz as verdades recebidas, vindo a agir espontaneamente apenas quando se depara com uma vida "instintiva".

A protagonista e sua família em contrapartida estruturaram seu dia-a-dia com menor quantidade de princípios a serem seguidos, o que favorece a liberação e o questionamento de suas reações emotivas a cada passo da narrativas:

"Coisa piando por si própria desperta a suavíssima curiosidade que junto de uma manjedoura é adoração. Ora, disse meu marido, e essa agora. Sentira-se grande demais. Sujos, de boca aberta, os meninos se aproximaram. Eu, um pouco ousada, fiquei feliz." (64)

"Eu era a enviada junto àquela coisa que compreendia a minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada. A missão era falível, e os olhos de quatro meninos aguardavam com a intransigência da esperança o meu primeiro gesto de amor." (65)

O conto ora estudado, recria a realidade ao expor duas concepções de conduzir a vida, colocando uma alternativa para sobrepujar a ideologia dominante através do despojamento.

A família da narradora é configurada pelas reações ante os fatos cotidianos, enquanto que para a família de Ofélia, os recursos utilizados são, a descrição de aspectos exteriores — atitudes reprodutoras de normas educacionais que simplificam o comportamento individual à posturas "educadas":

- caracteres físicos que os identificam:

"Mais tarde lembrei-me de como a vizinha, mãe de Ofélia, era trigueira como uma hindu." (66)

"Lembrei-me de que o marido-trigueiro também, como se tivessem escolhido pela secura da cor..." (67)

Porém, Ofélia e seus pais, personagens dominados pela auto-censura de uma educação castradora, colocam a persistência e a obediência às regras de "boa educação" como caminhos para o êxito sócio-econômico, o que resultaria na felicidade — que é redefinida como sinônimo de status elevado.

Essas personagens vêm a anular-se parcialmente como pessoas pela inibição da espontaneidade.

A narradora, ao contrário, reage, de modo crítico ante aos acontecimentos.

"Quantas vezes teria eu falhado para que, na minha hora de timidez, eles me olhassem. Tentei isolar-me do desafio dos cinco homens para também eu esperar de mim e lembrar-me de como é o amor." (68)

A reação espontânea diante dos fatos é a marca que diferencia duas visões de mundo: uma fundamentada na obediência que inibe a criatividade, e outra, estruturada na constante afirmação do espírito crítico que favorece a criação.

Do ponto-de-vista formal, a linguagem de Legião Estrangeira é construída com a utilização de metáforas e repetições, que funcionam como indicadores de tensão, assim, por intermédio de tais recursos estilísticos e ficção surge como expositora de uma realidade complexa. Uma realidade que ultrapassa os atos executados na rotina.

A narradora onisciente mostra metaforicamente, a dificuldade de Ofélia deixar:

- explodir seus sentimentos embotados por uma educação repres-

siva no controle das emoções:

"Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cônica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade.)" (69) (grifo nosso)

- conduzir seus atos para uma escolha, visto que ela inexiste na relação com sua família.

"Mas naquele momento não era por vingança que eu lhe dava o tormento da liberdade. É que aquele passo, também aquele passo ela deveria dar sozinha. Sozinha e agora. Ela é que teria de ir à montanha. Por que confundia-me supor que estou tentando soprar minha vida na sua boca?" (70)

O uso da técnica da repetição formaliza a tensão gerada pela dificuldade de liberar a emoção num meio opressivo.

"Em silêncio, em respeito à impossibilidade de nos compreendermos, em respeito à revolta dos meninos contra nós, em silêncio olhávamos sem muita paciência." (71) (grifos nossos)

A carga temática se evidencia, ainda, em algumas ocorrências morfo-sintáticas:

- a adjetivação utilizada pelo narrador para marcar a distância afetiva decorrente de uma ideologia calcada no patriarcalismo:

"O pai agressivo, a mãe se guardando." (72)

"Família antiga, aquela." (73)

"..os três trigueiros e bem vestidos passavam como se fossem à missa." (74)

- utilização acentuada de períodos que enfatizam a contradição de "posturas de vida":

"A única intimidade fora a do banco do jardim, onde, com olheiras e a boca fina, falava sobre enfeitar bolos." (75)

"- Não perguntei nada, nunca me meta na vida dos vizinhos." (76)

"- Já proibi Ofélia Maria de incomodar a senhora, disse agora em desconfiança aberta." (77)

- o narrador/personagem descreve enfaticamente os traços físicos que caracterizam e distinguem a família de Ofélia, como um recurso primeiro no sentido de estabelecer diferenciações, visto que, posteriormente são demarcadas as diferenças ideológicas entre esta família e a sua.

"Ofélia, com olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas, um pouco roxas, a mesma boca fina de que se cortou." (78)

"-por que estou tentando soprar minha vida na sua boca roxa?" (79)

"-A outra sofria, fingia, olhava para o teto. A boca as olheiras." (80)

Pelo visto, esperamos ter salientado o conhecimento de um significado amplo, desvelador de conteúdo ideológico que estrutura o texto por uma leitura conduzida para a apreensão da linguagem de Legião Estrangeira.

Em outras palavras, uma leitura que vê o conto como resultado material de um efeito ideológico particular ao recolocar de modo questionado a ideologia burguesa, situando-a como responsável por moldar os indivíduos em padrões que limitam a criatividade e a explosão dos sentimentos.

## 2.5. Os Desastres de Sofia

Demonstrar que a literatura de Clarice Lispector não se presta a uma abordagem única, sob pena de reduzir a amplitude da obra, implica a necessidade de efetuar uma leitura analítica de Os desastres de Sofia, dirigindo-a para a apreensão do real recriado ficcionalmente, na medida que o texto é entendido como uma realidade segunda.

Assim visto, o conto Os desastres de Sofia é fundamentado no uso de intercalados focos narrativos. A narradora inicia, mostrando descritivamente um ex-professor no espaço ficcional para introduzir uma história ocorrida na infância, num relato em terceira pessoa. Seguindo-se do uso do primeiro foco narrativo, quando a protagonista em primeira pessoa aborda o contato efetuado com o ex-professor, há quatro anos passados e ressalta a relação de poder presente no "aparelho escolar."

A partir daí se processa o desenrolar de fatos que antecedem e sucedem a elaboração de um texto pela protagonista, composto após uma narrativa, exposta pelo professor, com o tema "encontro de um tesouro" e que, finalmente, originaria uma nova história em primeira pessoa, na qual Sofia (protagonista) revê suas posições críticas a respeito do professor.

Esta "nova história" é a atualização, nível textual, daquilo que "antecede" a "sucede" a elaboração de um texto, tem-se, na narrativa, um questionamento do fazer literário, ao mesmo tempo que este questionamento, implicitamente (no "não dito") representa um "rememorar" o passado da personagem.

O presente conto é formado pela interação de três histó

rias, em períodos temporais diversos, que abordam a relação de um professor (sem nome) e uma aluna (Sofia). De forma que o tempo narrativo, ao invés de transcorrer de modo linear, se apresenta em estado cíclico.

A primeira história, marcada por recursos como descrição e monólogo interior, tem por tema a exposição do difícil relacionamento escolar entre um professor e Sofia (aluna), ocorrido anos passados e que é reavaliado no presente narrativo.

Já, a narrativa de um episódio escolar (a elaboração de uma composição) é o tema da segunda história, que constitui um flash-back da vida de Sofia.

Finalmente, a terceira história é diretamente ligada à segunda. É o relato da auto-avaliação da Sofia criança e do mundo que a envolvia. História formalmente caracterizada pela utilização de períodos curtos que expõem a auto-avaliação, quanto aos atos praticados na escola; reticências como indicadoras de dúvidas a respeito da rigidez dos conceitos educacionais; paródia — que ao trazer implícita a crítica a um conteúdo ideológico, propõe um conhecimento — (no caso — demonstrar a fragilidade humana).

Assim, o conto no seu todo, não se desenvolve conforme a cronologia dos fatos, pois, a lembrança de uma relação com um professor no período escolar acrescida da notícia de sua morte, desencadeiam em Sofia (adolescente de treze anos) uma volta ao seu passado.

O relevante não está presente nos fatores tempo e enredo, mas no "não dito": o "vir a ser" de uma personagem, na procura da verdade de seu cotidiano. Nessa procura, são desvela

das as contradições de um sistema que deposita fortes poderes no "aparelho escolar", estruturado conforme moldes impostos pela ideologia dominante.

Assim, cumpre à "escola" proporcionar ao educando uma nova visão das coisas, tema que Clarice, por intermédio de Sofia, submete a críticas, condenando a apresentação destes valores, ou seja, a ideologia transmitida pela escola que objetiva acentuar a diferença entre "mundo adulto" e "mundo infantil", situando o poder e a sabedoria distanciadas da infância. Fator que conseqüentemente distorce a formação da criança, que passa a depositar toda a esperança no "mundo adulto". Cria-se uma visão maniqueísta da vida: a infância representa "o mal" e a fase adulta representa "o bem". Enfim, uma visão distorcida do real, pois, a verdade não está, necessariamente, junto ao poder, sendo que tal verdade é imposta:

"Tive que engolir como pude a ofensa que ele me fazia ao acreditar em mim, tive que engolir a piedade por ele, a vergonha por mim, "tolo" pudesse eu lhe gritar, "essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só de menina!" Eu tinha muita consciência de ser uma criança, o que explicava todos os meus graves defeitos, e pusera tanta fé em um dia crescer — e aquele homem grande se deixaria enganar por uma menina safadinha. Ele matava em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras." (81)

A verdade transmitida pelo mundo adulto torna-se aleatória, pois mistifica seu mundo, estabelecendo um distanciamento para com as crianças. Portanto, focado nesta ótica, o "aparelho escolar" reprime, desarticula o indivíduo ao oferecer uma visão de mundo, reduzida através da apologia do "adulto". Dentro destes parâmetros, a figura do professor é

distanciada do aluno a partir de seu físico, atitudes autoritárias e posicionamento na classe:

- distância física - determinada pela "adjetivação", que é responsável pela colocação do "não dito" (distância física)

"O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos." (82)

- distância advinda de atitudes autoritárias — visto que o "aparelho escolar" é reprodutor de um "modelo autoritário", pela utilização de métodos que definem a função da educação como formativa, ou seja, uma educação que deve transformar o aluno em um ser obediente, que só age segundo ordens.

"Cale-se ou expulso a senhora da sala." (83)

"Apressava-se também o desejo de ser a primeira a atravessar a sala — o professor terminara por me isolar na última carteira — e entregar-lhe insolente a composição, demonstrando-lhe assim minha rapidez, qualidade que me parecia essencial para se viver e que eu tinha certeza, o professor só podia admirar." (84)

- distância determinada pela manipulação do poder — verificável na utilização de verbos no imperativo:

"- Chegue mais perto"... (85)

"- ...Pegue o seu caderno..." (86)

- distância ante os demais membros da sala de aula — posição de destaque do professor:

"Sózinho à cátedra: ele me olhava." (87)

Estas distâncias entre professor e aluno, cria, por sua vez, outra distorção do sistema escolar denunciada por

Clarice Lispector, situando-o, ficcionamento, como provocador de um problema vigente na sociedade contemporânea: a distorção de valores. O aluno, ao invés de relevar a aquisição de novos conhecimentos, coloca como primeira meta corresponder às expectativas do professor, que, de veículo transmissor da aprendizagem, transforma-se em ídolo, no caso de Sofia, um ídolo a ser derrubado:

"Aprender eu não aprendia naquelas aulas. O jogo de torná-lo infeliz já me tomara demais." (88)

Portanto, Sofia recusa inconscientemente o sistema sob forma de agressão ao professor, que é mantenedor e divulgador da ideologia dominante, demonstrada por intermédio de aspectos considerados positivos na história que expôs como base para textos a serem desenvolvidos por seus alunos, tais como igualdade de chances, valorização da riqueza, entrega total ao trabalho. O desequilíbrio social, proveniente da divisão de classes é ignorado ante uma situação abstrata desvinculada das injustiças sócio-econômicas do capitalismo.

"O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; cansado, volta para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal, tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando rico." (89)

Valores ideológicos da classe dominante, a burguesia, são fixados pelo professor, orientando pensamentos para as diretrizes do poder, que visam transformar as crianças em "adultos dóceis e perfeitamente integrados na vida da sociedade em geral." (90)

No entanto, no decorrer do conto, as personagens alteram suas perspectivas ao perceberem a força alienatória transmitida pelo sistema. Porém, a liberação só ocorre em Sofia, após um momento de revelação, ou epifania, segundo a terminologia de Affonso Romano de Sant'Anna. (91)

O professor rompe apenas parcialmente com a ideologia dominante, no momento em que aceita e apóia o parecer de Sofia transcrito em sua composição, contrário ao valor primeiro que rege a ideologia do capitalismo que é o "possuir".

"É possível também que já então meu tema de vida fosse irrazoável esperança, e que eu já tivesse iniciado a minha grande obstinação: eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria tudo me fosse dado por nada. Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão." (92)

O rompimento com a ideologia que estrutura a média-burguesia se dá em Sofia, devido a sua posição em favor do despojamento humano como forma de atingir a liberdade, valor que entende ser figurativamente representado pelo "tesouro".

Assim, pelo confronto de valores apresentados a partir de um mesmo tema — "o encontro de um tesouro" — emergem duas ideologias: a ideologia do dominante transmitida pelo professor, que estimula a detenção ou aquisição de bens e a ideologia do dominado em vias de adquirir consciência de sua situação ao dar-se conta da falta de liberdade.

Observe-se, então, a nível de discurso, como se podem recuperar os conteúdos ideológicos assinalados.

A linguagem manipulada pela protagonista sofre uma gra

dativa transformação, assumindo um caráter repetitivo e simbólico após um encontro frente a frente com o professor, até então em posição distanciada:

"Pela primeira vez eu estava só com ele, sem o apoio cochichado da classe, sem a admiração que minha afoiteza provocava. Tentei sorrir, sentindo que o sangue me sumia do rosto. Uma gota de suor correu-me pela testa. Ele me olhava. O olhar era uma para macia e pesada sobre mim. Mas se a para era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato. A gota de suor foi descendo pelo nariz e pela boca, dividindo ao meio o meu sorriso. Apenas isso: sem uma expressão no olhar, ele me olhava." (93) (grifos nossos)

O choque ante o inesperado (aproximação professor/aluna), é marcado momento a momento, expondo o grau de tensão sofrido pela aluna ante a opressão exercida pelo professor, com expressões como:

"prendendo-me toda a meu sorriso." (94)

"o coração imprudente pôs-se a bater alto demais." (95)

"diante daquilo a que minha fatal liberdade finalmente me levaria." (96)

"um coração de tão vazio parecia morrer de sede." (97)

A realidade do subjugado é formalizada pela freqüente repetição do verbo olhar — que indicia o poder do professor no "aparelho escolar".

Porém, Sofia, pela percepção, desmistifica uma situação preestabelecida ideologicamente, recuperando-se a si própria de uma situação de coisificação, estabelecida, formalmente, no uso da paródia:

"De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para que te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem em um outro para amar e dormir." (98)

Assim, com a utilização do recurso do estranhamento, sob forma de paródia, Clarice propõe textualmente a necessidade de uma resistência ao social pelo modo que submete o viver a um questionamento através de um realismo no qual o homem após sofrer uma revelação direciona-se para uma procura que justifique a existência de modo verdadeiro.

## 2.6. A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais

A presente abordagem do conto A Bela e a Fera ou A Ferida grande demais se fundamenta na tentativa de apreender o ângulo de visão, gerado por estímulos externos e internos, de duas personagens situados em posições de extremo antagonismo na pirâmide social: o mendigo, encaixado na categoria de lunpem-proletariado, contraposto a uma milionária pertencente a cúpula piramidal constituída pela alta burguesia. Isto numa amostragem duplicatória e crítica do real proposta pelo texto.

O enredo, estruturado no sentido de trabalhar com as-

pectos extrínsecos e intrínsecos das personagens, toma impulso a partir do momento em que se processa o encontro mendigo/milionária, episódio que desencadeia a revelação das ambiguidades paradoxais que regem as relações sócio-econômicas quanto à valorização do homem pelo seu status financeiro. Sua articulação se processa em três etapas:

- apresentação, em primeira pessoa, da personagem protagonista (Carla) em uma situação de anormalidade ante seu cotidiano, onde se define, nitidamente, o status social e a alienação a uma rotina ociosa advinda da proteção financeira;
- encontro de Carla com o mendigo: choque de duas realidades;
- reações de Carla/mendigo (menor amplidão) após o encontro.

A delimitação, entre as partes do conto, está diretamente vinculada à ação do tempo do tempo na psique da protagonista, que se altera e se intensifica da primeira para a segunda etapa, ao transformar-se basicamente de tempo cronológico para tempo psicológico, aumentando desta forma o tonus narrativo, vindo a mesclar-se em cronológico-psicológico, na fase final.

Carla, típica representante da alta-burguesia, dispõe de chofer, sítio com vinhedos para férias, crédito no cabeleiro, tempo e dinheiro disponíveis para viagens. Enfim, uma série de alternativas de lazer, proporcionadas pelo seu padrão sócio-econômico e que oferecem possibilidades de alienação ao estabelecerem um distanciamento com a outra face da sociedade capitalista, representada pelo marginalizado do contexto produtivo. Esse, por sua vez, se encontra em iguais condições alienatórias por ter aleijado sua capacidade de julgamento ao

mitificar os componentes da alta-burguesia:

"...milionária era para ele apenas uma palavra e mesmo se nessa mulher ele quisesse encarnar uma milionária não poderia porque: onde já se viu milionária ficar parada de pé na rua, gente? (p. 143)

A mitificação do homem rico como um ser inatingível é a realidade vivenciada pelo mendigo que, na impossibilidade de alterar sua condição financeira, passa o vácuo gerado pela falta de equilíbrio sócio-econômico, refletido na diferença de qualidade de vida nas camadas situadas nos extremos sociais, constitui o ponto fulcral deste discurso de Clarice Lispector que manipula ora com uma face, ora com outra, do mundo parcelado pela divisão de classes.

Assim, verifica-se, a ascensão de médios burgueses para o estrato social superior, evoluindo conforme os preceitos da prosperidade preconizados no capitalismo, ponto onde, ironicamente, são expostas duas maneiras para passar a integrar a elite. Cada membro do casal Souza e Santos utilizou estratégias diversas no intuito de atingir um mesmo fim, em um contexto onde a meta primeira é prosperar. A exploração financeira gerada pela inflação e pelo movimento da Bolsa de Valores constituíram recursos manipulados pelo marido de Carla, que é banqueiro ou "self made man" como é ironicamente descrito por Clarice; enquanto que "bons casamentos" foram os artifícios usados por Carla ou Carla de Sousa e Santos após o segundo casamento. Instituição grandemente explorada como trampolim social devido ao desvirtuamento da tradição judaico-cristã, que encara o casamento como forma de manter a procriação dentro de limitados preceitos morais.

Aspecto que tem fortes antecedentes literários no âmbito de nossa literatura. Escritores como José de Alencar e Machado de Assis, preocupados também em recriar a ideologia burguesa "brasileira", trataram deste problema em suas obras. O romance Senhora, de Alencar, tem como tema estruturador o casamento como uma instituição "usável" para a ascensão social; enquanto que Machado de Assis aborda-o de forma mais camuflada em Dom Casmurro.

O desvirtuamento da tradição efetuada pelo Capitalismo constitui o aspecto no qual pretende-se buscar apoio, no sentido de colocar A Bela e a Fera ou A ferida grande demais como um texto crítico de denúncia da estruturação social limitadora das chances de "prosperidade" às camadas superiores, criando desta forma uma maior distanciamento com a classe inferior, desprovida de alternativas para atingir os critérios mínimos de uma vida digna. Neste sentido o discurso é construído sob a égide da ironia, recuperando, formalmente, o real, questionado de modo a demonstrar, ficcionalmente, a assertiva de Adorno de que:

"na liberação da forma, que está contida a liberação da sociedade, porque a forma ou seja, o contexto estético de todo particular, representa na obra, as relações sociais." (99)

Do ponto de vista da linguagem podemos dizer que, em A Bela e a Fera ela é coloquial, permeada de palavras "entre aspas" ou palavras portadoras de sentido textual diverso, gerando o fenômeno do estranhamento, que provoca uma quebra no efeito de empatia da arte, e opera uma reação à sociedade por intermédio da forma:

- uso de palavras "entre aspas" para, ironicamente, inverter o sentido, conotando a superficialidade da estrutura das relações sociais:

"Eram importantes o "de" e o "e" - marcavam classe e quatrocentos anos de carioca." (100)

"...naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os "dela", isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara por muito trabalho e que o classificava de "self made man" enquanto ela não era uma "self made woman." (101)

"Não, ela não era mulher de ter chiliques e fricotes e ir desmaiar ou se sentir mal. Como algumas de suas "coleguinhas" de sociedade." (102)

- utilização da anti-personalização para negar o dito: (animalização)

"Viviam nas manadas de mulheres e homens que simplesmente "podiam". (103)

- manipulação da sinédoque na configuração do mendigo:

"...uma ferida que pedia dinheiro para comer." (104)

Recursos formais que fazem, do conto ora estudado, um discurso crítico ao expor os falsos valores de base da burguesia ascendente, esteiada no dinheiro a ponto de admitir a existência de uma camada de pessoas marginalizadas e estereotipadas como improdutivas.

O estereótipo se evidencia com a anulação de critérios básicos que individualizam as pessoas. O pré-nome, enfaticamente acrescido de sobrenome, marca a personagem burguesa, contra-

posta ao mendigo que é apenas um anônimo, apesar de sua ação decisiva na vida de Carla: é responsável pelo desencadeamento de um processo de desalienação. Sendo que, somente no final da narrativa, é mencionada, brevemente, a necessidade de romper com sua obscuridade:

"De repente pensou: nem me lembrei de perguntar o nome dele." (105)

Obscuridade explicável pelo isolamento do mendigo de um contexto que exige, dos membros participantes, não apenas o nome mas também números de identificação, geradores do "ar de semelhança" que paira na civilização atual.

Assim, a oposição anônimo proletário/Carla, integrante de uma elite organizada, articula o processo de construção do conto com a exposição intercalada de índices da realidade, vivenciada por cada um.

Carla, assim como Laura, Margarida Flores, Ana, são personagens do mundo clariceano que apresentam, como ponto comum de suas vidas, a ausência de trabalho, uma disponibilidade ociosa em grande parte do dia, vindo a resultar na necessidade da construção de esquemas metódicos para o preenchimento do tempo vazio e propulsor de uma insegurança vinculada a um sentimento de fracasso ante a não produtividade.

"Fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte - era desse modo que se ligara ao tempo vazio. Simplesmente ela não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos - pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois..." (106)

O cotidiano "bem sucedido" financeiramente de Carla passa por leitura crítica, na medida em que é estabelecida a

distância de seu "eu" com os papéis que, socialmente, desempenha:

"Antes de casar era de classe média, secretária de banqueiro com quem se casaria e agora — agora luz de velas. Eu estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso." (107)

Ora, a tentativa de liberação de um contexto saturado de falsidades se desencadeia na protagonista após o encontro com o mendigo, conforme as etapas apontadas:

- choque ante a extrema miséria;
- revolta com a estrutura social;
- empatia com o mendigo;
- volta à realidade anterior com alguns questionamentos.

No nível denotativo a miséria sem saída do mendigo faz com que Carla, num primeiro momento, sinta-se desamparada, seguindo-se de uma revolta unilateral ao crer na possibilidade de extinguir com o lumpem-proletariado sem que haja uma alteração na sociedade de classes, passando, posteriormente, a igualar-se ao mendigo pela dependência de suas vidas. Ambos se encontram em posições alienantes: Carla mendiga no campo afetivo:

"Nunca pedi esmola mas mendigo pelo amor de Deus que me acham bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha..." (108)

enquanto que o mendigo busca todo o auxílio material para sobreviver. Finalmente, ambos retornam ao cotidiano anterior. Carla com algumas questões sobre a alienação de seu dia a dia:

"Será que estivera até agora com a inteligência embutida?" (109)

e o mendigo pára a contínua exploração de sua ferida.

O fator social e o fator ideológico, como elementos externos, refletem um real na narrativa e integram-se na estrutura do conto que escreve, em níveis profundos, a possibilidade do burguês ultrapassar de um cotidiano médio para um cotidiano superior, juntamente com a fácil assimilação dos valores elitistas bem como, de forma oposta, a estagnação social do lumpem-proletariado ao não dispor de saídas alternativas para sua situação.

Evidencia-se, desta forma, uma integração dialética: os significados do nível denotativo transformam-se em significantes do nível conotativo criando uma unidade de sentido para o conto A Bela e a Fera ou A ferida grande demais. O resultado do jogo entre o significado denotativo e significante conotativo resulta na ampliação do significado da mensagem.

O mecanismo está expresso no próprio título duplo e na variação entre o primeiro e o terceiro focos narrativos. O significado da expressão A Bela e a Fera no conto é Ferida grande demais e vai constituir o significante do nível conotativo que é Ferida grande demais. Esse significante decodificado revela a ampliação do valor semântico:

- num primeiro nível - ferida na perna;
- segundo nível - uso do fato de ter uma ferida na perna para sobreviver;
- terceiro nível - a ferida social que é a ampliação de todos os aspectos sugeridos pela própria expressão.

A construção do conto com variações entre o primeiro e o terceiro focos narrativos, proporciona condições para que o real seja captado sob duas óticas.

O primeiro foco narrativo salienta vivências auto-biográficas, nas quais a protagonista expõe acontecimentos relacionados consigo, vindo se posicionar como vivente de seu tempo, situando-se historicamente. A protagonista da narração em primeira pessoa mantém uma relação subjetiva com o objeto. Enquanto que no terceiro foco narrativo o narrador onisciente age como demiurgo, ao penetrar no inconsciente e subconsciente das personagens. Assim visto, as personagens são histórica e psicologicamente refletidas no corpo da narrativa:

- primeiro foco narrativo - Carla se posiciona no contexto sôcio-econômico e situa objetivamente o status como critério diferenciador das pessoas integrantes de uma sociedade de classes:

"Teve vontade de dizer: olhe, homem, eu também sou uma pobre coitada, a única diferença é que sou rica." (110)

- terceiro foco narrativo - o narrador onisciente enfoca as reações românticas da protagonista constitutivas de uma válvula de escape à opressão do econômico:

"Estava sonhadora, distraída, de lábios entreabertos como se houvesse ã busca deles uma palavra." (111)

Neste sentido, a linguagem traduz, convincentemente, as ideologias que regem o ínfimo, o médio e o alto estratos sociais, através da clareza de significações. A distinção social é demarcada pelos níveis econômico e cultural. O distan

ciamento cultural estabelecido entre a personagem da elite e a personagem do lumpem-proletariado, é verificável no nível denotativo a partir de suas configurações imagéticas e de índices de desenvolvimento intelectual. Observe-se a contraposição entre o aspecto físico e maltratado do mendigo, possuidor de gengivas quase vazias e uma enorme ferida na perna, e o físico bem cuidado de Carla:

"Quando se viu no espelho — a pele trigueira pelos banhos de sol faziam ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros." (112)

Também na performance intelectual se formaliza uma diferença:

"De repente perguntou ao mendigo:

- O senhor fala inglês?

O homem nem sequer sabia o que ela lhe perguntara." (113)

Os valores propagados pelo "aparelho escolar" e pela ideologia do país economicamente dominante, que supervaloriza sua língua, tornam-se critérios de distinção entre as pessoas portadoras de escolarização (alheias aos valores ideológicos transmitidos pela escola).

As afirmações e fragmentos do texto podem mostrar que o conto A Bela e a Fera ou a Ferida grande demais, ao alternar com enfoques posicionadores das personagens histórica e subjetivamente, objetiva veicular uma realidade já questionada, que propõe uma interpretação à variação seletiva imposta pelo mecanismo de classes que limitam as chances de alteração social e a reprodução subjetiva pessoal dos indivíduos, inseridos na sociedade capitalista.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS EXPLICATIVAS

- (1) LISPECTOR, Clarice. "Feliz Aniversário". In: Laços de Família. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, Ed. 1976, p. 61.
- (2) idem, ibidem, p. 73.
- (3) idem, ibidem, p. 73.
- (4) idem, ibidem, p. 74.
- (5) idem, ibidem, pp.74-5.
- (6) idem, ibidem, p. 64.
- (7) idem, ibidem, p. 67.
- (8) idem, ibidem, p. 59.
- (9) idem, ibidem, p. 69.
- (10) idem, ibidem, p. 69.
- (11) idem, ibidem, p. 60.
- (12) idem, ibidem, p. 74.
- (13) idem, ibidem, p. 63.
- (14) idem, ibidem, p. 73.
- (15) idem, ibidem, p. 63.
- (16) idem, ibidem, p. 64.
- (17) idem, ibidem, p. 66.
- (18) idem, ibidem, p. 63.
- (19) idem, ibidem, p. 64.
- (20) idem, ibidem, p. 66.
- (21) idem, ibidem, p. 70.
- (22) idem, ibidem, p. 71.
- (23) idem, ibidem, p. 71.
- (24) idem, ibidem, p. 67.
- (25) idem, ibidem, p. 67.

- (26) idem, ibidem, p. 67.
- (27) LISPECTOR, Clarice. "A imitação da rosa". In: Laços de Família. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Ed. 1976, p. 50.
- (28) GOLDMANN, Lucien. A sociologia do romance. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, p. 193.
- (29) idem, ibidem, p. 42.
- (30) idem, ibidem, p. 42.
- (31) idem, ibidem, p. 35.
- (32) idem, ibidem, p. 52.
- (33) idem, ibidem, pp. 37-8.
- (34) idem, ibidem, p. 38.
- (35) idem, ibidem, p. 43.
- (36) idem, ibidem, p. 44.
- (37) idem, ibidem, p. 47.
- (38) idem, ibidem, p. 35.
- (39) idem, ibidem, p. 58.
- (40) idem, ibidem, p. 97.
- (41) idem, ibidem, p. 41.
- (42) idem, ibidem, p. 52.
- (43) GARCIA LONDRES, Maria Cecília. "A dinâmica da imagem: uma leitura de Evolução de uma miopia". In: Littera. nº 11, Rio de Janeiro, Ed. Griffó, 1974, p. 62.
- (44) LISPECTOR, Clarice. "Um dia a menos". In: A Bela e a Fera. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 119.
- (45) idem, ibidem, p. 121.
- (46) idem, ibidem, p. 121.
- (47) idem, ibidem, p. 124.
- (48) idem, ibidem, p. 119.

- (49) idem, ibidem, p. 119.
- (50) idem, ibidem, p. 123.
- (51) idem, ibidem, p. 128.
- (52) idem, ibidem, p. 122.
- (53) idem, ibidem, p. 127.
- (54) idem, ibidem, p. 127.
- (55) idem, ibidem, p. 122.
- (56) idem, ibidem, p. 126.
- (57) idem, ibidem, p. 127.
- (58) idem, ibidem, p. 128.
- (59) LISPECTOR, Clarice. "Legião Estrangeira." In: Legião Es-  
trangeira. São Paulo, Ática, 1977, p. 97.
- (60) idem, ibidem, p. 103.
- (61) idem, ibidem, p. 110.
- (62) idem, ibidem, p. 108.
- (63) idem, ibidem, p. 101.
- (64) idem, ibidem, p. 96.
- (65) idem, ibidem, p. 100.
- (66) idem, ibidem, p. 101.
- (67) idem, ibidem, p. 101.
- (68) idem, ibidem, p. 100.
- (69) idem, ibidem, p. 107.
- (70) idem, ibidem, p. 108.
- (71) idem, ibidem, p. 100.
- (72) idem, ibidem, p. 102.
- (73) idem, ibidem, p. 102.
- (74) idem, ibidem, p. 102.
- (75) idem, ibidem, p. 101.
- (76) idem, ibidem, p. 102.

- (77) idem, ibidem, p. 105.
- (78) idem, ibidem, p. 102.
- (79) idem, ibidem, p. 108.
- (80) idem, ibidem, p. 108.
- (81) LISPECTOR, Clarice. "Os desastres de Sofia". In: Legião Estrangeira. São Paulo, Ática, 1977, pp.22-3.
- (82) idem, ibidem, p. 11.
- (83) idem, ibidem, p. 11.
- (84) idem, ibidem, p. 16.
- (85) idem, ibidem, p. 19.
- (86) idem, ibidem, p. 19.
- (87) idem, ibidem, p. 17.
- (88) idem, ibidem, p. 14.
- (89) idem, ibidem, p. 15.
- (90) MOSELLA DEIRÓ, Maria de Lurdes Chagas. As Belas Mentiras: a ideologia subjacente aos textos didáticos. Col. Ed. Universitária, Cortez & Moraes, São Paulo, 1979, p. 73.
- (91) SANT'ANA, Affonso Romano de. Análise estrutural de romances brasileiros. 4ª ed. Petrópolis, Vozes, 1977, p. 187.
- (92) LISPECTOR, Clarice. "Os desastres de Sofia". In: Legião Estrangeira. São Paulo, Ática, 1977, p. 17.
- (93) idem, ibidem, p. 18.
- (94) idem, ibidem, p. 18.
- (95) idem, ibidem, p. 18.
- (96) idem, ibidem, p. 18.
- (97) idem, ibidem, p. 19.
- (98) idem, ibidem, p. 25.
- (99) JIMENEZ, Marc. Para ler Adorno. Trad. Roberto Ventura.

Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 166.

- (100) LISPECTOR, Clarice. "A Bela e a Fera ou A ferida grande demais." In: A Bela e a Fera. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 134.
- (101) idem, ibidem, p. 135.
- (102) idem, ibidem, p. 140.
- (103) idem, ibidem, p. 134.
- (104) idem, ibidem, p. 145.
- (105) idem, ibidem, p. 146.
- (106) idem, ibidem, p. 138.
- (107) idem, ibidem, p. 140.
- (108) idem, ibidem, p. 143.
- (109) idem, ibidem, p. 144.
- (110) idem, ibidem, p. 144.
- (111) idem, ibidem, p. 145.
- (112) idem, ibidem, p. 134.
- (113) idem, ibidem, p. 142.

## CONCLUSÃO

Abrir um espaço de leitura, endereçando esta abordagem para uma perspectiva de um enfoque sociológico dos contos clariceanos, contrariamente à maior parte da crítica que enfatiza a introspecção da ficcionista, constituiu a meta lançada na introdução.

O trabalho se propôs a fixar um espaço crítico, no qual a ficção é abordada como produto resultante de um momento histórico determinado.

Portanto, a utilização da teoria direcionada a partir dos textos ficcionais, situa, Clarice Lispector como uma escritora consciente das relações ideológicas que regem a sociedade a despeito de uma produção literária que, aparentemente, preocupa-se com a forma, desmentindo assim o primado do realismo construído apenas no texto onde o conteúdo sobrepuja a forma.

E, justamente pelas constantes teóricas presentes em Adorno, Babilar e Macherey, que fixam em suas teorias uma con

cepção de realismo advinda de transformações formais, decorrentes de necessidades advindas de um momento determinado, confirmou-se a idéia de que a forma produzindo significados é apta para revelar o real em suas verdadeiras faces. De modo a negar o realismo apoiado na "verossimilhança", defendido por Lukács e seguidores.

Partindo desta conclusão básica, o projeto de análise, procurou captar: os recursos formais que identificam a visão de mundo da autora; a maneira como a ideologia das classes dominantes é plasmada textualmente; e a razão de ambiguidades semânticas e sintáticas decorrentes de um processo de transformação das personagens, após um episódio que interrompe a rotina.

A linguagem dos contos que integram o corpus, apresentam características comuns quanto à utilização de recursos formais renovados, os quais, constituem índices para que a leitora se guie em direção ao "não dito" subjacente ao texto para as entrelinhas.

São constantes: o uso do processo repetitivo, que proporciona um clima de morosidade narrativa, vindo e contrastar com o ritmo acelerado da vida na sociedade contemporânea de modo a ressaltar a rotina alienada que deteriora a condição de vida; as técnicas de narrar como: monólogo interior direto e indireto e solilóquio que estabelecem a distinção entre tempo psicológico e cronológico, criando condições para que as personagens extravazem pelos pensamentos as contradições sociais presentes no interior da sociedade capitalista, de classes; a ironia que é um recurso de estranhamento, ou seja, um

recursos que interrompe a empatia entre o leitor e obra, tornando-a crítica. Tal recurso é acentuado especialmente em Os desastres de Sofia onde, no final do conto está presente sob forma de paródia.

Já a ideologia dos contos é trabalhada conforme a concepção proposta por Adorno, que a entende como falsa consciência.

A ideologia do dominante é recriada textualmente de forma crítica, sempre apontando para a distorção da aplicabilidade dos valores, ou seja, para a contradição ideológica presente na práxis.

Tais técnicas de linguagem são utilizadas e reutilizadas em função da melhor determinação da visão de mundo da autora, que também se evidencia, na identidade de estruturação dos textos, construídos em três momentos:

primeiro momento - as personagens reagem calmamente ante as situações impostas. Uma calma que antecede o clímax;

segundo momento - o clímax;

terceiro momento - retrocesso à clima, à obviedade, ao cotidiano, mas as personagens estão agora vivendo um plano de maior consciência.

Assim, pelas constantes ficcionais levantadas, é verificável uma denúncia à opressão manifestada desde os laços de família, passando pelo "aparelho escolar" até atingir os problemas da limitação dos indivíduos de ascender no plano sócio-econômico, ao serem bloqueados na tentativa de uma so-

cidade fundamentada na marginalização de uma faixa — o lun  
pem-proletariado.

As personagens clariceanas, portanto, refletem os pro  
blemas sociais contemporâneos e quando a eles são alheias, é  
devido a uma formação educacional castradora, que limita a ca  
pacidade do poder crítico.

Carla, assim como Laura ou Margarida Flores são perso-  
nagens que apresentam uma marca comum em suas vidas, a ausên  
cia de trabalho, uma disponibilidade ociosa que é compensada  
deficientemente pela elaboração de esquemas metódicos para o  
preenchimento do tempo vazio, apesar de não eliminarem o fra  
casso, advindo da improdutividade.

A ficção de Clarice Lispector, portanto, deve ser vis-  
ta como uma ficção que manipula com os grandes problemas da  
sociedade capitalista contemporânea ao expor criticamente, a  
opressão sofrida pelos indivíduos a partir da unidade básica:  
a família. Porém, tais denúncias são perceptíveis pelo "não  
dito", pelos silêncios indicados pelos significados advindos  
da forma, das técnicas estruturais.

Enfim, dentro dos limites do corpus e da teoria não é  
possível deixar de relevar a preocupação desta ficção com os  
problemas que atingem o homem contemporâneo: como indivíduos  
e como um ser inserido num contexto sócio-econômico.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia de Clarice Lispector

Perto do coração selvagem (romance). RJ, A Noite, 1944; 2ª ed., popular, RJ, F. Alves, 1963; 3ª ed., RJ, Sabiá, 1969; 4ª ed., RJ, Sabiá, 1972; 5ª ed., RJ, J. Olímpio, 1974; 6ª ed., RJ, J. Olympio, 1978; 7ª ed., RJ, Nova Fronteira, 1980.

O Lustre (romance). RJ, Agir, 1946; 2ª ed., RJ, J. Álvaro Ed., 1963; 3ª ed., RJ, 1967; 4ª ed., RJ. Edições de Ouro, 1976; 4ª ed., RJ, Paz e Terra, 1976.

A cidade sitiada (romance). RJ, A Noite, 1949; 2ª ed., RJ, J. Álvaro Ed., 1964; 3ª ed., RJ, Sabiá, INL, 1971; 4ª ed., RJ, Paz e Terra, 1976.

Alguns contos. RJ, Ministério da Educação e Saúde (Os cadernos de Cultura), 1952.

Laços de Família (contos). SP, F. Alves, 1960; 2ª ed., 1961; 3ª ed., RJ, Ed. do Autor, 1965; 4ª ed., RJ, Sabiá, 1970; 5ª ed., RJ, J. Olympio/Sabiá, 1973; 6ª ed., RJ, J. Olympio, 1974; 7ª ed., RJ, J. Olympio, 1976.

A legião estrangeira (contos e crônicas). RJ, Ed. do Autor, 1964; 2ª ed., SP, Ática, 1977. Col. "Nosso Tempo": só os contos. As

crônicas saíram sob o título: Para não esquecer. SP, Ática, 1978.

A maçã no escuro (romance). RJ, F. Alves, 1961; 2ª ed., RJ, J. Álvaro Ed., 1965; 3ª ed., RJ, Brasília, J. Álvaro e INL, 1970, 4ª ed., Paz e Terra, 1974.

A paixão segundo G.H. (romance). RJ, Ed. do Autor, 1964; 2ª ed., RJ, Sabiã, 1974; 5ª ed., RJ, J. Olympio, 1978.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (romance). RJ, Sabiã, 1969; 2ª ed., 1970; 3ª ed., RJ, J. Olympio/Sabiã, 1973; 4ª ed., RJ, J. Olympio, 1974; 5ª ed., RJ, J. Olympio; 6ª ed., RJ, J. Olympio, 1978.

Felicidade clandestina (contos). RJ, Sabiã, 1971; 2ª ed., J. Olympio, 1975.

A imitação da rosa (contos). RJ, Artenova, 1973.

Água Viva (ficção). RJ, Artenova, 1973; 3ª ed., RJ, Nova Fronteira, 1978.

A via-crucis do corpo (ficção). RJ, Artenova, 1973.

Onde estivestes de noite (estórias e textos curtos). RJ, Artenova, 1974.

De corpo inteiro (entrevista). RJ, Artenova, 1975.

Visão de esplendor (impressões leves). RJ, F. Alves, 1975.

A hora da estrela. RJ, J. Olympio, 1977; 2ª ed., RJ, J. Olympio, 1978; 3ª ed., RJ, J. Olympio, 1978.

#### Livros Infantis:

O mistério do coelho pensante. RJ, J. Álvaro, 1967.

A mulher que matou os peixes. RJ, Sabiã, 1969; 2ª ed., RJ, Sa-

biã, 1970; 3ª ed., RJ, Sabiã, 1971; 4ª ed., RJ, J. Olympio/Sabiã, 1974.

A vida íntima de Laura. RJ, J. Olympio, 1974.

Edições póstumas:

Quase de verdade. Ilustrações de Cecília Jucá. RJ, Ed. Rocco, 1978.

Um sopro de vida: pulsações. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

A Bela e a Fera ou A ferida grande demais. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

Bibliografia sobre Clarice Lispector:

ABREU, Caio Fernando. "Por telepatia". In: Veja, nº 593, 09 de jan. de 1980, pp. 65-6.

AQUINO, Cleusa T. Suiter. "Existencialismo e visão existencial no conto: O ovo e a galinha, de Clarice Lispector". In: Travessia, nº 1 - UFSC, 2ª sem. 1980, pp. 5-12.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. "Clarice Lispector": uma escritora no escuro." In: Manchete, nº 1202, 03 mai. 1975, p. 48-9.

ALLEMAND, Maria Lúcia Oliveira. "O espaço do crime." In: Discurso Literário: seu espaço. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, pp. 103-13.

BAIRÃO, Reinaldo. "Nada existe que escape à transfiguração." In: O Estado de São Paulo, 30 jun. 1974, Supl. Lit., nº 636, p. 6.

BOSI, Alfredo. "Clarice Lispector". In: História Concisa da

- Literatura Brasileira. 2ª Ed. São Paulo, Cultrix, 1980, pp. 475-8.
- BOSI, Alfredo. "Introdução". In: O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo, Cultrix, 1980.
- CÂNDIDO, Antônio. "No raiar de Clarice Lispector". In: Vários Escritos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970, pp. 125-31.
- CAMPEDELLY YOUSSEF, Samira & ABDALA JR., Benjamim. Clarice Lispector. Col. Literatura Comentada, São Paulo, Ed. Abril, 1981.
- CARDOSO, Marília Rothier. "Contribuições para uma análise narrativa de estrutura complexa." In: Littera, nº 10, Rio de Janeiro, Ed. Griffo, 1974, pp. 30-44.
- CASTRO, Sílvio. A revolução da palavra. Petrópolis, Vozes, 1976, pp. 263-7.
- CIXOUS, Hélène. "L'approche de Clarice Lispector: se laisser lire (par Clarice Lispector - A Paixão segundo C.L.)" In: Poétique, nº 40, Paris, Ed. du Seuil, pp. 408-19.
- GROSSMANN, Judith. "Os-grandes desafios da crítica literária: o caso Clarice. In: Função da Crítica. nº 60, Tempo Brasileiro, pp. 52-8.
- HELENA, Lúcia. "Clarice Lispector: a função desalienante da sua criação literária." In: Encontros com a Civilização Brasileira. nº 5, nov./1978, pp. 193-200.
- \_\_\_\_\_. "O discurso do silêncio, a narrativa dinâmica de Clarice Lispector". In: O Estado de São Paulo. Supl. nº 889, p. 3.
- \_\_\_\_\_. "Aprendizado de Clarice Lispector". In: Littera. nº 13, Rio de Janeiro, Griffo, 1975, pp. 99-104.

- HILL, Amarilis Guimarães. "O Sistema Original de Clarice Lispector". In: Tempo Brasileiro. nº 18, 1977, pp. 59-71.
- LIMA, Luís Costa. "A mística ao revés de Clarice Lispector". In: Por que Literatura? Petrópolis, Vozes, 1966, pp. 100-25.
- \_\_\_\_\_. "Clarice Lispector". In: A Literatura no Brasil. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana, 1970, pp. 449-72.
- LINS, Osman. "O tempo em Feliz Aniversário". In: Colóquio. Letras. nº 19, Lisboa-Portugal, maio/1974.
- LOBATO, Manoel. "Os sonhos livres de Clarice Lispector". In: Jornal Minas Gerais. (supl. lit.), 8 set. 73, p. 11.
- LONDRES, Maria Cecília Garcia. "A dinâmica da imagem: uma leitura de Evolução de uma miopia". In: Littera. nº 11. Rio de Janeiro, Griffio, pp. 59-65.
- MOISÉS, Carlos Felipe. "Clarice Lispector: a ficção em ccise." In: O Estado de São Paulo. Supl. Cultural, nº 129, 22 abr/1979, pp. 9-10.
- MOISÉS, Massaud. "Romance de tempo psicológico." In: A Criação Literária. 6ª ed., São Paulo, Melhoramentos, 1973, pp. 223-77.
- MOUTINHO, Nogueira. "Perto do coração selvagem" e o "O livro dos prazeres." In: A Fonte e a Forma. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1977, pp. 7-8 e 86-89.
- MUZART, Zahidé L. "O Fluxo da Consciência no conto: A imitação da rosa de Clarice Lispector." In: Correio do Povo, caderno de Sábado, Porto Alegre, 12 jan. 1979.
- NAUDET, Haroldo. "O tema da liberdade nas narrativas de Clarice Lispector". In: Jornal Minas Gerais, 29 abr. 1972. Supl. lit., nº 296, p. 6.

NUNES, Benedito. "A náusea em Clarice Lispector". In: O Estado de São Paulo, Supl. lit., 24 jul. 1965.

\_\_\_\_\_. "O mundo imaginário de Clarice Lispector". In: O dorso do tigre. São Paulo, Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. Leitura de Clarice Lispector. São Paulo, Quíron, 1973.

\_\_\_\_\_. "Filosofia e literatura: A Paixão de Clarice Lispector." In: Suplemento Literário Almanaque, nº 13, pp. 33-40.

PONTIERO, Giovani. "Estranhos itinerários: Cortázar e Clarice Lispector". In: O Estado de São Paulo, Supl. Cult., nº 104, 29 out. 1978, pp. 3-4.

PORTELA, Eduardo. "O grito do silêncio." In: A hora da estrela. Rio de Janeiro, 1977, (introdução).

ROCHA, Diva Vasconcellos da. Discurso literário seu espaço. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, pp.103-13.

RIBEIRO, Luis Felipe. "Seminário de uma representação - A hora da estrela". In: EDIPUC - Rio de Janeiro, Let/007, jun. 1981, pp.1-21.

SÁ, Olga. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis, Vozes/FATEA LORENA, 1979.

SANT'ANA, Affonso Romano de. "Laços de Família e A Legião Estrangeira." In: Análise Estrutural de Romances Brasileiros. Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 180-212.

\_\_\_\_\_. "A Leitura de Clarice Lispector". In: Littera, nº 8, Rio de Janeiro, Griffó, mai/agos. 1973, pp. 25-44.

\_\_\_\_\_. "Clarice Lispector: linguagem". In: Por um novo conceito de literatura brasileira. Rio de Janeiro, Ed. Eldorado, 1977, pp. 198-210.

- SANT'ANA, Affonso Romano de & COLASSANTI, Marina. "Dezembro sem Clarice Lispector" (entrevista). In: Escrita, nº 27, 1977, pp. 20-4.
- SELBACH MORESCO, Antonia. "Análise da obra: Um sopro de vida." In: Enfoque, nº 42, Bento Gonçalves - Fundação Educacional da Região dos Vinhedos, Agosto/1981, pp. 16-25.
- SILVERMAN, Malcolm. "A ficção em prosa de Clarice Lispector." In: Moderna Ficção Brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1978, p. 70.
- SCHWARZ, Roberto. "Perto do coração selvagem". In: A sereia e o desconfiado, 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, pp. 53-7.
- VALENTE, Paulo Gurgel & BORELLI, Olga. "Clarice Lispector". In: Desfile, pp. 180-212.
- WALDMAN, Berta. "Armadilha para o real - uma leitura de A Hora da estrela, de Clarice Lispector". In: Remate de Males I, São Paulo, Duas Cidades, 1979, pp. 63-70.
- ZAGURY, Eliane. "O que Clarice diz de Clarice". In: Cadernos Brasileiros, nº 50, nov./dez. 1968, pp. 69-79.
- ZIMERMAN, Regina. "Matéria Viva". In: Jornal Correio do Povo. Caderno de Sábado, 13 mar. 1971, pp. 8-9.

Bibliografia Geral:

ADORNO, W. Theodor. Filosofia da Nova Música. São Paulo, Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_ et alii. Teoria da Cultura de Massa. Introd. e comentários de Luiz Costa Lima, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

ADORNO, W. Theodor. Notas de Literatura. I Col. Biblioteca - Tempo Universitário, nº 36, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

\_\_\_\_\_. Discussão extraída dos atos do colóquio com Lucien Goldmann". In: Segundo Colóquio Internacional sobre a sociologia da literatura - Royamont. (trad. Zahidé L. Muzart.)

\_\_\_\_\_. "Discurso sobre lírica e sociedade." In: LIMA, Luiz Costa, org. Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, pp. 343-63.

ALTHUSSER, Louis & BADIOU, Alain. Materialismo histórico e materialismo dialético. trad. Elisabete A. Pereira dos Santos, Col. Bases, nº 19, São Paulo, Global Ed., 1978.

AUERBACH, Eric. Mimesis, 2ª ed., Col. Estudos, São Paulo, Perspectiva, 1976.

BALIBAR, Étienne & MACHEREY, Pierre. "Sobre Literatura como forma ideológica." In: Literatura significação e ideologia. Lisboa, Portugal, Ed. Arcádia, 1976, pp. 20-51.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo: Fatos e Mitos I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Difel, s/d.

\_\_\_\_\_. O Segundo Sexo: A experiência vivida II. Trad. Sérgio Milliet, São Paulo, Difel, s/d.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, M.; ADORNO W. T. & HABERMAS, J. Os Pensadores. Trad. José Lima Grönnwald... (et al.). São Paulo, Abril Cultural, 1980.

CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: Revista Argumento. nº 1, Rio de Janeiro, Paz e Terra, out. 1973.

\_\_\_\_\_. "Análise d' O Cortiço de Aluísio de Azevedo". In: Apostilla da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Ja-

- neiro. Rio de Janeiro, 1975.
- CÂNDIDO, Antônio. "A Passagem do Dois ao Três - Contribuições para o estudo das mediações na análise literária." In: Revista de História, nº 100, São Paulo, 1975.
- \_\_\_\_\_. Literatura e Sociedade. 3ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1973.
- \_\_\_\_\_. "A Dialética da Malandragem". In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970, nº 8, pp. 67-89.
- \_\_\_\_\_. "Os brasileiros e a literatura latino-americana." In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, v. I, I, pp. 58-68, dez.81.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do desenvolvimento: Brasil JK/JO. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Poesia e Ideologia". In: Origens e Fins, Casa do Estudante do Brasil, 1943.
- CANCLINI, Néster Garcia. A produção simbólica: teoria e metodologia em Sociologia da Arte. Trad. Glória Rodríguez, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- COSTA LIMA, Luiz. A Metamorfose do Silêncio. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado, 1974.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- DEBRUN, Michel. Ideologia e Realidade. Rio de Janeiro, ISEB, 1959.
- DELLA VOLPE, Galvano. Crítica va Ideologia Contemporânea. Lisboa, Editorial Estampa, 1974.

EAGLETON, Terry. Marxismo e Crítica Literária. Trad. Antônio Sousa Ribeiro, Porto, Portugal, Ed. Afrontamento, 1976.

ENGELS, Friedrich. A Dialética da Natureza. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

\_\_\_\_\_. A origem da família, da propriedade privada e do estado. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Trad. Leandro Konder, 7ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. (et alii) Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1966.

FRIEDENBERG, Edgar. As idéias de Laing. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1973.

GOLDMANN, Luciën. Sociologia do romance. Trad. Álvaro Cabral, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

\_\_\_\_\_. Dialética e Ciências Humanas I. Trad. João Arsênio, Lisboa, Portugal, Ed. Presença, 1972.

\_\_\_\_\_. A Criação Cultural na Sociedade Moderna. Trad. João Assis Gomes e Margarida Sabino Morgado. 2ª ed., Lisboa, Portugal, Ed. Presença, 1976.

\_\_\_\_\_. Dialética e Cultura. 2ª ed. Trad. Luiz Fernando Cardoso & Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978.

GRAMSCI, Antônio. Literatura e vida nacional. 2ª ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967.

GUIMARÃES, Fernando. Linguagem e Ideologia. Col. Civilização Portuguesa, nº 14, Porto, Portugal, Editorial Inova, 1972.

HUMPHREY, Robert. O fluxo da consciência. Trad. Gut Meyer. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1976.

JIMENEZ, Marc. Para ler Adorno. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1972.

KONDER, Leandro. Os marxistas e a arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

KOTHE, Flávio. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. Benjamin & Adorno: Confrontos. Col. Estudos, São Paulo, Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. Literatura e sistemas intersemióticos. São Paulo, Cortez Ed., 1981.

LUKÁCS, Georg. Teoria do romance. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa, Editorial Presença, s/d.

\_\_\_\_\_. Introdução a uma estética marxista. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. Estética I. Trad. castellana - Manoel Sacristán. 3ª ed. Barcelona, Grijalbo, 1974.

\_\_\_\_\_. "El reflejo artístico de la realidad". In: Problemas del Realismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 20-9.

\_\_\_\_\_. Realismo crítico hoje. Brasília, Coordenada - Ed. de Brasília Ltda., 1969.

- LYRA, Pedro. Literatura e ideologia. Petrópolis, Vozes, 1979.
- MACHEREY, Pierre. Para uma produção literária. Col. teoria, nº 4, Trad. Ana Maria Alves. Lisboa, Editorial Estampa, 1971.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Sobre literatura e arte. Trad. Olinto Bercherman. São Paulo, Global Ed., 1979.
- MORAN, Fernando. Novela Y Semidesarrollo. Madrid, Taurus Ed., 1971.
- MORENO, César Fernández. América Latina em sua literatura UNESCO, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- MOSELLA, Maria de Lourdes Chagas Deiró. As belas mentiras: a ideologia subjacente aos textos didáticos. Col. Ed. Universitária, São Paulo, Cortez & Moraes, 1979.
- STUDART, Heloneida. Mulher objeto de cama e mesa. 6ª ed. Petrópolis, Vozes, 1976.
- WOLF, Margary et alii. A mulher, a cultura e a sociedade. Trad. Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo e Literatura. Trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- VÁZQUES, Adolfo Sánchez. As idéias estéticas de Marx. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.