

GRADUAÇÃO EM LETRAS



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

A EPIFANIA EM CLARICE LISPECTOR

ACHILLES CLETO CABRAL DA LUZ

Recife, 10 de Julho de 2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

ACHILLES CLETO CABRAL DA LUZ

A EPIFANIA EM CLARICE LISPECTOR

Orientadora: Profa. Dra.: LUCILA NOGUEIRA RODRIGUES

**RECIFE
2009**

ACHILLES CLETO CABRAL DA LUZ

A EPIFANIA EM CLARICE LISPECTOR

Monografia apresentada à
Coordenação do Curso de Letras da
UFPE, como requisito para obtenção
do título de bacharel em Letras, com
ênfase em Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra.: LUCILA NOGUEIRA RODRIGUES

RECIFE
2009

ACHILLES CLETO CABRAL DA LUZ

A EPIFANIA EM CLARICE LISPECTOR

Monografia apresentada à Coordenação do Curso de Letras da UFPE, como requisito para obtenção do título de bacharel em Letras, com ênfase em Crítica Literária.

Aprovado em _____/_____/_____

Orientadora: Profa. Dra.: LUCILA NOGUEIRA RODRIGUES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Prof
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Prof
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

DEDICATÓRIA

A Epifania em Clarice Lispector is licensed under a Creative Commons Atribuição 2.5 Brasil License.

Dedico este trabalho à minha família, que me apoiou nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

Às professoras Dras. LUCILA NOGUEIRA e DILMA LUCIANO pelas orientações deste trabalho e pelas atenções dispensadas no convívio acadêmico.

A todos os professores do curso, que souberam transmitir seus conhecimentos e, sobretudo, sabedoria.

"Por vezes sentimos que aquilo que fazemos não é senão uma gota de água no oceano. Mas o oceano seria menor se lhe faltasse uma gota."

(Madre Teresa de Calcutá)

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi fazer uma revisão bibliográfica acerca do fenômeno chamado epifania, ocorrido no conto “*Amor*”, de Clarice Lispector, bem como a transformação a qual passava Ana, uma simples doméstica, após se deparar com um deficiente visual. Pretende-se, também, pontuar alguns aspectos do conto, mostrando seus precursores, além de situar o conto brasileiro e seus principais contistas. Assim, primeiramente, foram dados conceitos e definições sobre o texto narrativo e a estrutura do conto, mostrando os principais contistas brasileiros. Após, foi apresentada a escrita Clarice Lispector e a epifania comum em suas narrativas. Por fim, foi feita uma análise da epifania contida no conto *Amor*, de Clarice Lispector. A fundamentação teórica pauta-se na observação de textos de pesquisadores que se dedicaram à análise da vida e obra de Clarice Lispector, a exemplo de Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector (1979)*, Vera Lúcia Cardoso Medeiros, em *Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado (2003)*, etc. Com esta pesquisa, concluiu-se que, nas narrativas de Clarice Lispector, o autor é projetado para um mundo além daquele narrado nas páginas de suas obras, levando-o a questionamentos internos de descobertas e inquietações.

Palavras-chave: Conto. Clarice Lispector. Epifania.

ABSTRACT

This study discusses the phenomenon called epiphany that happened in the story "Love" by Clarice Lispector and the transformation which was Ana, a simple housewife, having to face a blind man chewing gum. It also scores some aspects of the story, showing their precursors, and situating the tale and its main Brazilian authors. So first, were given concepts and definitions about the narrative text and structure of the story, showing the main Brazilian authors. After, was presented in writing Clarice Lispector and common epiphany their narratives. Finally, an analysis was made of epiphany in the love story of Clarice Lispector. The theoretical foundation was based on the observation of texts by researchers who are dedicated to the analysis of the life and work of Clarice Lispector, like Olga de Sá in *the writing of Clarice Lispector (1979)*, Vera Lúcia Cardoso Medeiros, in *Clarice Lispector tale: projections beyond the narrated (2003)* etc.. With this research, the conclusion was that in the narratives of the author Clarice Lispector is designed for a world beyond that described in the pages, but the author takes the internal questions, discoveries and concerns.

Key-words: counting. Clarice Lispector. Epiphany.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O TEXTO NARRATIVO E A ESTRUTURA DO CONTO.....	14
1.1 HISTÓRICO DO CONTO.....	14
1.2.1 Principais contistas brasileiros.....	15
1.2.2 O conto como narrativa.....	17
2 CLARICE LISPECTOR E A EPIFANIA.....	20
2.1 A ESCRITORA CLARICE LISPECTOR.....	21
3 A EPIFANIA EM CLARICE LISPECTOR.....	40
3.1 CONCEITO DE EPIFANIA.....	40
3.2 AS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR.....	48
3.3 A EPIFANIA NO CONTO “AMOR”.....	54
3.4 ANÁLISE DETALHADA DO CONTO AMOR.....	59
CONCLUSÃO.....	71
BIBLIOGRAFIA.....	73

INTRODUÇÃO

A obra de Clarice Lispector é plena de construções linguísticas próprias, reforçadas por uma estrutura sintática peculiar, capaz de, simultaneamente, encantar e envolver o leitor em um universo linguístico, poético e mítico, renovando seus conceitos de leitura.

Clarice Lispector costuma ter uma temática voltada para questões existenciais e para a história da mulher na sociedade.

Maria Consuelo Cunha Campos (1992, p. 111-112) divaga sobre os papéis masculino e feminino na sociedade:

[...] na relação masculino e feminino, a opressão e exploração deste último pelo primeiro: a história das sociedades até agora existentes constituiria uma história da subordinação das mulheres pelos homens em base aos sistemas gênero-sexo que culturalmente produziram. Onde não se tratar de pura diferença, mas sim de diferença hierarquizada em vista de poder.

Dessa forma, Clarice Lispector sempre teve a tendência em mostrar essa opressão e exploração do sexo masculino para com o feminino, mostrando isso em suas obras.

Por isso que Clarice Lispector, como grande escritora e contista, inova na linguagem e suas perspectivas, utilizando a subjetividade e a epifania nos seus questionamentos do mundo externo e interno, para que o leitor possa tomar consciência do mundo da personagem.

As obras de Lispector geralmente focam a epifania, traduzida em momentos de revelação, em que determinado personagem se defronta com a verdade.

Assim, a leitura das obras desta autora acaba por levar o leitor a entender a trama como uma transfiguração, pois os personagens geralmente são levados ao patamar das divindades, já que a autora os coloca sempre em estado de epifania.

O conto *Amor* foi escrito numa época em que havia uma crise de moralismo rígido no país, na década de 50. Na década de 60 para 70, a liberação do estado de espírito anterior foi grande, com as experiências com drogas, a revolução sexual e os protestos juvenis, além, é claro, do endurecimento do governo e o controle de tudo e de todos. Com isso, muitos jovens e artistas se rebelavam e surgiram nesse contexto muitos movimentos civis a favor das mulheres, dos negros e dos homossexuais.

Nos anos 60, houve muitos conflitos. A ditadura militar calava os artistas e não deixava que suas obras fossem expostas, pois se acreditava que seriam contra o governo. Nessa época, ocorreram conflitos internos, inquietações e crises de identidades na sociedade, que buscavam uma alternativa para sair daquela situação. Muitos autores dramatizavam suas experiências em letras de músicas ou em narrativas de suas produções literárias. E *Amor*, de Clarice Lispector, transcreve muito bem essa busca por mostrar o mundo como ele é.

Em “*Amor*”, Clarice usa de metáforas para mostrar as agonias da dona de casa Ana. Ela critica, subjetivamente, o papel da mulher na sociedade, mostrando as angústias da tomada de consciência desta mulher e do seu papel na sociedade.

No conto *Amor*, que será o foco deste estudo, ocorre a epifania em diversos momentos, nas conotações da viscosidade dos ovos que Ana leva para casa, e que vai tomando corpo em todas as cenas descritas, fazendo comparações com a vida, cotidiano, amor, etc. A epifania neste conto é marcante.

Assim, o objetivo deste trabalho será discorrer sobre o fenômeno chamado epifania ocorrido no conto “*Amor*”, de Clarice Lispector, bem como a transformação a qual passava a personagem Ana, uma simples doméstica até se deparar com um deficiente visual. Pretende-se, também, pontuar alguns aspectos deste gênero literário, mostrando seus precursores, além de situar o conto brasileiro e seus principais contistas.

Num sentido mais amplo, pretende-se apreender a grande força da imaginação de Clarice Lispector, aliada ao seu poder de manipulação linguística, às vezes irônica, cujo processo de criação reflete a vida social, os costumes, os medos e o comportamento de seus personagens na época, mostrando a importância dessa contista para a literatura brasileira.

1 O TEXTO NARRATIVO E A ESTRUTURA DO CONTO

1.1 Histórico do Conto

O conto é um gênero muito antigo, sobretudo o conto infantil e o popular. Todavia, o conto literário, como hoje conhecemos, é um tanto recente, e esse formato novo se inicia a partir do século XIX, o qual fora conhecido como o século de ouro do conto. Foi nesse instante que o americano Edgar Allan Poe (1809-1849), contista e teórico, traçou um caminho que continua sendo o marco para muitos contistas. Seu principal objetivo é prender o leitor e ainda surpreendê-lo no final da obra. Ainda nesse século, o conto teve relevância em diversos países de tal forma que autores como Honoré de Balzac (1799-1850) e Charles Dickens (1812-1870), mesmo acostumados à escrita de romances, produziram grandes obras.

De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello,

Na suas reflexões, Poe salienta a importância do efeito ou da impressão total que o conto deve causar no seu leitor. Para tanto, é preciso construir uma forma que possibilite provocar a impressão total ou o efeito único. A narrativa deverá ser, primeiramente, breve, pois a brevidade facilita a manutenção do interesse; ao mesmo tempo, terá que apresentar coerência e unidade entre as partes, do princípio ao fim, desenvolvendo-se no sentido de uma tensão crescente que se resolve no desfecho. (MELLO, 2003, p. 9-10)

Um grande contista do referido século foi, além de Poe, o francês Guy de Maupassant (1850-1893), com contos fantásticos, os quais eram utilizados como alegorias para criticar a sociedade. Maupassant escreve sobre a hipocrisia, com o intuito de denunciar através da crítica social.

Seguindo uma outra tendência, a maioria dos contos de Maupassant desvela as faces da sociedade, deixando que o leitor faça sua própria reflexão. Ainda que em pequena proporção, o escritor segue também uma outra vertente de conto, que é o conto fantástico. Este foca o medo, a

angústia e o desvario.

O russo Anton Tchekhov (1860-1904), que evidencia em seus trabalhos tanto o moderno quanto a reflexão, é também considerado um grande exemplo para o mundo do conto.

Na segunda metade do século XIX, Tchekhov valorizou a sequência de acontecimentos e o desfecho, contrariando o que Poe havia estipulado como modelo e Maupassant havia seguido. Dessa forma, Tchekhov passou a valorizar mais o desenvolvimento que o desenlace, mais a resposta da realidade no mundo interno do protagonista do que o acontecimento propriamente dito.

De acordo com Nádia B. Gotlib, a respeito da importância que o autor dá ao desenvolvimento do conto, ele próprio diz que “estando mais acostumado a histórias curtas que consistem somente num começo e fim, eu afrouxo e começo a ‘ruminar’ quando passo a escrever o meio” (GOTLIB, 1991, p. 47).

Os contos de Tchekhov são construídos acerca da reflexão de um personagem sobre determinado fato que não aconteceu, mas a hipótese abre a possibilidade de um mundo interno que estava por detrás da rotina do dia-a-dia.

Tchekhov, apesar de não ter escrito críticas sobre o conto, deixa claro, por meio de correspondências com escritores, seus princípios estéticos. Assim, de acordo com a visão crítica, isso faz com que se torne um renovador do gênero no final do século XIX.

1.2.1 Principais contistas brasileiros

Já no Brasil, o conto teve divulgação como um gênero autônomo, no período romântico, a partir de 1836. Os primeiros escritores de contos foram os mais destacados jornalistas da época, tais como: Justiniano da Rocha, Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, entre outros.

De certa forma, Machado de Assis também contribuiu para a modernização do romance brasileiro, empregando uma linguagem com o intuito de anunciar modificações. Ele entra no caminho do alegórico para tentar ser mais eloquente na crítica do real, fazendo crítica à sociedade, falando da hipocrisia dos homens, mas nunca contando tudo, sempre deixando que o leitor pense e faça sua interpretação. Outro contista representativo para o Brasil é Simões Lopes Neto (1865-1916). O Regionalismo até Simões era muito estereotipado, mas é ele, então, o divisor de águas.

Lima Barreto (1881-1922) e Monteiro Lobato (1882-1948) também têm papel fundamental na história do conto brasileiro. Barreto, como Machado, porém em estilo diferente, também denuncia a hipocrisia da sociedade carioca. Já Lobato, por sua vez, apresenta em suas narrativas os problemas sociais do Brasil, com foco em São Paulo, trazendo também histórias, crenças e hábitos das classes populares. Próximo a Lobato, está Guimarães Rosa. Com uma linguagem autêntica, ele aponta para a transcendência, ganhando mais universalidade. Seus contos ganham um toque especial, através da utilização de suas experiências pessoais pinceladas em seus textos.

O conto brasileiro, a partir do Modernismo, continua a ganhar novos adeptos, inovando suas formas narrativas e expressando uma identidade nacional. Este crescimento aumentou mais ainda, a partir dos anos 70.

Ítalo Moriconi, na introdução do livro *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, disse que o desafio de escolher os contos para a edição da obra equivalia a colocá-lo em cima de uma corda bamba (MORICONI, 2001, p. 11). Isso só confirma o quão grande é o número de contistas brasileiros.

Há, ainda, contistas como Rubem Fonseca, que partem para a linha sociodocumental, tendo como foco as grandes aglomerações urbanas e suas vidas precárias diante da violência crescente no Brasil. Fonseca escancara o grande contraste da sociedade brasileira e denuncia a televisão como manipuladora das consciências. O autor mostra que a

violência nem sempre está ligada à pobreza, como se pode ver em “*Passeio noturno (Parte I)*” e “*Passeio noturno (Parte II)*”, em que o protagonista, de uma classe abastada da sociedade, sente prazer em atropelar pessoas nas ruas com seu carro de luxo, levando-as à morte.

Como um dos representantes do fantástico alegórico, temos Murilo Rubião (1916-1991), com trabalhos próximos ao estilo kafkiano. Em seus contos, apresenta o extraordinário, oriundo do realismo fantástico.

No fim do século XIX, surge o conto de introspecção, que tem como marca o reflexo dos acontecimentos internos das personagens. Neste tipo de conto, o foco se distancia do externo, buscando significações do “eu”. As personagens principais de Clarice Lispector (1925-1977), por exemplo, são alvos dessa introspecção. A autora as expõe diante de conflitos, dúvidas, temores e desestabilizações. Nesses contos, a personagem tem que passar por uma transformação; o desvelamento das máscaras, ou seja, a busca de si mesmo.

Lygia Fagundes Telles, contista por excelência, também cria histórias desencadeadas por desvarios e melancolia. Faz, ainda, alegorias da passagem da vida para a morte. Seus enredos são marcados pela ambiguidade e sua temática gira em torno do mistério.

1.2.2 O conto como narrativa

Segundo Nádya B. Gotlib (1991, p. 12), toda narrativa apresenta uma sucessão de acontecimentos de interesse humano e tudo “na unidade de uma mesma ação”. Assim, há diversas maneiras de se construir essa tal “unidade de uma mesma ação”, neste “projeto humano” com uma “sucessão de acontecimentos”.

Para o conto, não há limites entre o real e a ficção, pois ele não se refere somente ao acontecimento, já que não tem compromisso com a realidade. Dessa forma, o conto pode ser criado a partir de uma invenção.

Foi nos Estados Unidos que o termo *short story* se afirmou e então

passou a denominar não somente uma estória curta, mas também um gênero independente, com suas próprias características. Assim, o que faz o conto é o modo como a estória é contada, de acordo com Nádya B. Gotlib.

Diferentemente da novela e do romance, o conto tem apenas um núcleo conflitivo. Como sua narrativa é curta, o espaço de tempo deve ser reduzido e o número de seus personagens deve ser pequeno. Quando o conto quer se passar em tempo maior, é feita uma compactação temporal: cria-se uma analepse, retornando ao passado, ou uma prolepse, antecipando o futuro. A primeira é mais utilizada do que a segunda.

Assim, o conto tem de ser atraente o suficiente para prender o leitor. De acordo com Poe, esse gênero literário tem que contar um episódio bem feito, que significa um formato do conto de acontecimento que narra a história e deixa que o leitor conclua o quanto o ser humano é frio e calculista. Tal fato só serve para desencadear uma ação. Todavia, neste tipo de formato de Poe, é essencial que se mantenha um desfecho interessante para prender a atenção do leitor. Melhor ainda se esse conflito final surpreendê-lo. Para o autor, é imprescindível que a leitura seja *de uma só assentada*, para que se consiga a unidade de efeito (GOTLIB, 2001, p. 32).

Desta forma, o desfecho é também um elemento importante para o efeito que se deseja:

(...) todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tenda ao desenvolvimento da intenção. (POE *apud* GOTLIB, 1991, p. 36-37)

Sabe-se que o conto precisa de um efeito ou momento especial para chamar a atenção do leitor. Mas que momento seria este? Para alguns, é necessário que haja uma ação, enquanto, para outros, o conto mostra exatamente o contrário – a ausência de ação, ou seja, “nada

acontece, isto é, o que acontece é o nada acontecer”, como se refere Nádía Gotlib (1991, p. 50).

2 CLARICE LISPECTOR E A EPIFANIA

Conforme Olga de Sá (1979 22), a indicação da epifania é uma das marcas da obra de Clarice Lispector. O processo epifânico faz parte da escrita da autora, fazendo com que sua obra se torne próxima a de James Joyce. Inquietante, Clarice afirma estar sempre questionando em seus textos, contribuindo inovadoramente para a ficção brasileira.

Em se tratando de Clarice, tudo é possível. Seus contos podem ser “apenas um ‘flash’, uma simples narrativa, apenas um monólogo” (PORTELA *apud* SÁ, 1979 41).

Sá comenta que, em 1969, Massaud Moisés publica “*A criação literária*” e então cita que:

Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos do espaço mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante (SA, 1979, p. 45)

Em 1970, sem citar o termo epifania e apoiado à crítica de Benedito Nunes (1969) e Luís Costa Lima (1966), Massaud Moisés se refere ao ‘instante existencial’, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se ‘por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra’” (MOISÉS *apud* SÁ, 1979, p. 165).

A criação de Clarice leva o leitor para o difícil terreno do inconsciente humano, onde o ver, o pensar e o dizer são construídos para se falar de situações das mais variadas. O foco da autora se fixa na

busca do “eu” para compor suas personagens.

O conto *Amor*, por exemplo, funciona como abertura levando o leitor para “além do narrado” (MEDEIROS, 2003, p. 9).

Clarice experimentava denunciar os anseios interiores, a problematização do perfil psicológico de cada personagem, mostrando as suas angústias e desvelos.

Respeitando as características fundamentais do conto, Clarice cria um só episódio em “*Amor*” (NUNES, 1995, p. 83).

2.1 A escritora Clarice Lispector

Clarice Lispector estabelece uma relação preexistente à sua obra. Nesse conto (“*Amor*”), essa relação preexistente adquire uma vida bastante singular: trata-se da linguagem dessa obra. O surgimento desse arrolamento vai desembocar numa outra interação, que só se torna possível enquanto ampliação da primeira – o envolvimento entre leitor e obra (MELO, 2008).

Participantes de um mesmo ritual – a criação de uma arte – , esses quatro elementos – autor, leitor, obra e linguagem – trazem todo um poder de reflexão, que somente se realiza diante de um “dizer”. E então, em meio às relações que venham a se estabelecer, um instrumento maior e primeiro precisa aflorar: uma linguagem (MELO, 2008).

Em Clarice Lispector, essa consciência de busca, de encontro de uma linguagem, de um modo verdadeiro de escrever, reflete também o outro lado dessa consciência: uma crítica ao que vai escrevendo, num eterno descontentamento de não encontrar as palavras exatas para exprimir seu pensamento, na impotência da palavra e, ao mesmo tempo, na impossibilidade do silêncio. Mas norteia também para a revelação de certo receio com relação ao imprevisível, ao ainda “não-revelado”, que poderá se visualizar (MELO, 2008):

é o que acontece gradativamente e de uma forma mais intensa que em outras de suas obras, em *A hora da estrela*: (Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, jóias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é palavra final). (LISPECTOR, 1998, p. 82)

Uma linguagem que não aceita “correções”, nem “retrocessos”, pois é toda ela tecida no impulso ímpar dos instantes vividos na experiência, e, esses instantes, passados os seus momentos, não admitem retorno: é o autor escrevendo a sua obra à medida que se lê e lê a sua realidade cotidiana (MELO, 2008):

Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. (...) (LISPECTOR, 1998, p. 80)

Essa é a reflexão do ato de escrever. E, mais ainda, se o ato de escrever se mostra envolvido em outros aspectos inerentes à criação de um romance, por exemplo, podemos encontrar de modo mais direto fora da obra ficcional da autora. Ao nos dar as indicações do que considera “romance”, o “seu” romance, Clarice Lispector nos deixa bem marcadas as referências que faz ao senso de descoberta, de pesquisa, de uma escritura somente acontecendo no momento em que ela passa a realmente ter um destino (MELO, 2008):

Bem sei o que é chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto, é romance mesmo. Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando e me aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca escolhi linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo. (...) Vou me seguindo, mesmo sem saber ao que me levará. (...) Embora representando grande risco, só é bom escrever quando ainda não se sabe o que acontecerá. (LISPECTOR, 1975b, p. 103-105)

O ato de escrever, o escrever enquanto descoberta. A linguagem, portanto, passa a ser o elemento criador mais forte, mais presente que o escritor, pois este é o produto final, a “obra-prima” de uma linguagem, de uma linguagem criando o escritor (MELO, 2008).

Em artigo datado de 1943, *No raiar de Clarice Lispector*, é resenhado o primeiro romance da autora, *Perto do coração selvagem*, hoje na coletânea *Vários escritos*. Antonio Cândido afirmava que Clarice Lispector “procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação” (1977, p. 128). Por isso, continuava ele, a romancista descartava, na caracterização e no desenvolvimento da personagem Joana, um tratamento puramente empírico do conhecimento, para afirmar que a sua criatura “reputava bem desprezíveis os argumentos dos sentidos, aos quais sobrepunha a visão mágica da existência” (CÂNDIDO, 1977, p. 130).

Ao analisar o romance de estreia da autora, Antonio Cândido viu com olhos lúcidos a marca principal da obra clariceana: a aventura da linguagem, para ele traduzida em “um ritmo de procura, de penetração, que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea” (CÂNDIDO, 1977, p. 129).

Podemos afirmar que Clarice Lispector procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais indizíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. No dizer de Antonio Cândido, “o romance *Perto do coração selvagem* é uma tentativa de levar a nossa língua canhestra a domínios poucos explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção (...) é um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (CÂNDIDO, 1977, p. 127).

Segundo Antonio Cândido, a autora, já no seu primeiro romance, colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sentiu que existe certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos romper os quadros de rotina e criar imagens novas,

associações diferentes das comuns e mais profundamente sentidas. Por isso, o crítico afirma: “A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminhos para mundos novos” (CÂNDIDO, 1977, p. 128). É dessa maneira que Clarice Lispector procura situar o seu romance. As palavras perdem o seu sentido corrente para se amoldarem a uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire uma força dramática, um mundo de emoções se descortina, tendo na palavra o seu alvo de interpretação.

Naquele momento, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do estabelecido naturalismo, ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico, e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova em dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que, antes de ser coisa narrada, a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem. Assim, o leitor sentiria que o texto não é um fragmento do mundo imitado pelo verbo, mas uma construção verbal que trazia o mundo na sua estrutura, nas suas entranhas. A palavra adquiriria na prosa o seu status soberano. Buscava-se um equilíbrio novo entre tema e palavra, de modo que a importância de ambos fosse igual (MELO, 2008).

Em Clarice Lispector, era o trabalho sobre a palavra que gerava o mistério, devido à trajetória aproximativa do discurso, que sugeria sem indicar, cercava sem atingir, abria possibilidades múltiplas de significado. O mundo misterioso era expansão do próprio verbo (MELO, 2008).

A propósito, Antonio Cândido escreveu:

(Em *Perto do Coração Selvagem*), de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que

a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, 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 se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. (...) Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os mundos 'imaginários' (CÂNDIDO, 1988, p. XVII – XIX).

As palavras de Antonio Cândido vêm confirmar a relevância da obra de Clarice Lispector na ficção contemporânea. O percurso de sua escritura dá-nos a prova de que a jovem autora não apenas modificava essencialmente as possibilidades da escrita literária no Brasil, mas impunha à crítica analisar a forma com que trabalhava o tecido textual (MELO, 2008).

A influência de *Perto do coração selvagem* caminhou lentamente, à medida que a própria literatura brasileira se pautava das suas matizes mais contingentes, como o regionalismo, o enfoque imediato dos “problemas” sociais e pessoais, para entrar numa fase de consciência estética generalizada. Nesse sentido, a jovem escritora foi um sinal criador dos tempos novos, instigando os leitores a se aproximarem dessa escritura aparentemente desordenada, como nos revela a narradora de *Água Viva*: “Escrevo tosco e sem ordem (...). A palavra é minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1994a, p. 14).

Silviano Santiago, no ensaio *A aula inaugural de Clarice Lispector, cotidiano, labor e esperança*, afirma que a trama novelesca de Clarice não reflui, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história como entendida naquele contexto; “é um rio que inaugura o seu próprio curso para desaguar na nascente” (LISPECTOR, 2004, p. 233). A literatura é literatura, segundo ele, que se alimenta da palavra, é “um mergulho na matéria da palavra”, ou seja, “ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias

palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe” (LISPECTOR, 2004, p. 233).

Conforme Santiago, a prosa inaugural de Clarice Lispector, escrita de “frases turvas e maçantes”, exige um novo leitor – “quem souber ser lerá”. Diríamos “um leitor de alma já formada”, como afirma a própria Clarice. Um leitor que aceite trabalhar, ao invés de realizar uma leitura passiva, pois ler, nesse caso, significa reescrever o texto (MELO, 2008).

Para Silviano Santiago, o intento de Clarice Lispector foi o de inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance, ou seja, de transformação e evolução da personagem: a do tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado. Nas páginas de abertura de *Água Viva*, pergunta-se ao narrado: “Meu tema é o instante?”, para em seguida responder: “(...) meu tema de vida”. E continua: “procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim”. (LISPECTOR, 1994a, p. 14)

A romancista é alguém que, como está escrito em *Água Viva*, “fabrica o futuro como uma aranha diligente” (LISPECTOR, 1994a, p. 73). É possível fazer boa literatura, segundo a palavra esclarecedora de Roberto Corrêa dos Santos, na apresentação de *Laços de família*, como se o livro fosse “uma cartografia de estados, sensações, descobertas” (1995, p. 5). Não se trata, assim, de compor uma espécie formal de “confidência” ficcionalizada, como a romancista seguidamente nos alerta em *Água Viva* (MELO, 2008).

O conceito de tempo, como evolução linear, em infinita ascensão, leva Clarice Lispector a rejeitar uma concepção de progresso técnica, quantitativa, e a favorecer uma concepção humanitária, qualitativa de progresso. O momento é o “instante-já” do cotidiano, como se lê em *Água Viva*. Escreve ela (MELO, 2008):

(...) o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago (LISPECTOR, 1994a, p. 20).

Temos aí a passagem do conceito metaforizado de instante-já para a experiência subjetiva da personagem e desta para a sua exteriorização objetiva (MELO, 2008).

Na ficção de Clarice, está presente o desejo de apreender, pelas palavras, o espanto da personagem diante do “acontecimento” e, pelo microrrelato deste, o subsequente arrepio ou grito. A narradora de *Água Viva* possui o desejo de apreender na sua materialidade viscosa o “é da coisa”. Ela nos diz que “a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é” (LISPECTOR, 1994a, p.). Transfigura-se o desejo de apreender o instante-já como experiência imediata da narradora-personagem e como objeto da literatura (MELO, 2008).

A narrativa ficcional de Clarice Lispector tenta surpreender com minúcia de detalhes o acontecimento desconstruído, pois ele é um quase nada que escapa e ganha corpo, é esculpido sagazmente pelas artimanhas da linguagem. Escreve a narradora de *Água Viva*: “E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito” (LISPECTOR, 1994a, p. 13).

Uma das marcas distintivas dessa escritura é esse narrador, que tenta capturar o tempo presente, que tenta segurar entre as mãos os acontecimentos que escapam e ganham vida, que tenta prender os instantes-já, que de tão fugidios se tornam outros e outros, ininterruptamente (MELO, 2008).

Desde o romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem* (1944), Clarice Lispector evidencia a luta das personagens-narradoras, ou simplesmente das personagens para dizer o indizível, de corporificar por meio da palavra o não dito. A personagem Joana, que possuía “vozes

interiores”, é uma possível alusão à limitação da linguagem para representar sensações.

A narrativa se inicia por meio de elementos do ambiente que se cruzam com as personagens, numa demorada e pormenorizada ação descritiva. Assim, a descrição toma maior vulto desde o começo da narrativa.

Já em *A maçã no escuro* (1961), Clarice ensaia uma nova maneira de inaugurar a narrativa, sugerindo cronologia dos fatos, ao dizer que “esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme” (LISPECTOR, 1974, p. 11).

Em seguida, porém, a autora retorna à sistemática anterior de seus primeiros romances e procura fundir personagens e elementos do ambiente numa contínua descrição. Ainda, nesse romance, observamos uma outra tentativa, agora de querer mostrar o começo de uma criação, isto é, como uma pessoa pode criar, ou ainda, a dificuldade do começo da narrativa. A personagem Martim também experimenta dificuldade de ordenar suas ideias por meio das palavras. Na tentativa de extirpar de si lembranças e fatos do passado, ligados a um possível crime cometido por ele, vai gradativa e arduamente eliminando todas as suas características anteriores, esvaziando-se de si mesmo, em busca de um “nada”, que o levará ao momento de começar a criar qualquer coisa (MELO, 2008).

E essa “via-crúcis” vai encontrar o desejado momento já no final da segunda parte do romance, chamada de Nascimento do Herói, até que dê, com toda a intensidade, a dolorosa tentativa de se criar alguma coisa, por mais insignificante que possa vir a ser (MELO, 2008):

E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir. (LISPECTOR, 1974, p. 221)

(...) o vazio em que um homem se encontra quando vai criar. (LISPECTOR, 1974, p. 222)

E como um velho que não aprendeu a ler ele mediu a distância que o separava da palavra. E a distância que de repente o separou de si mesmo. (LISPECTOR, 1974, p. 222)

Nesse romance, se evidencia a intensa luta de um homem comum, de um homem que, não sendo escritor, sente o pungente desejo de criar, de um homem que irá até o limite de suas forças para atingir o começo da criação. É o que nos mostra o narrador de *A maçã no escuro*, numa descrição iminentemente poética, revelando as sensações de um homem diante do ato de criar. Não é de se estranhar, portanto, que a própria Clarice se referia a esse romance de maneira singular, acrescentando-se o fato de ela ter redigido oito versões para essa obra, já que, segundo ela mesma, “eu sentia as coisas em mim, e elas não saíam de mim”. Por esse motivo, talvez ela dissesse: “*A Maçã no Escuro* foi o livro mais bem estruturado que escrevi” (BORELLI, 1981, p. 87-88).

Em *A paixão segundo G.H.* (1964), romance seguinte de Clarice Lispector, a protagonista propõe narrar sua paixão: a experiência que vivenciou. Narrar sua experiência e oferecê-la ao leitor significa sua salvação, pois, ao contar, estará dando forma ao que viu. E dar forma pela linguagem pertence ao mundo que sempre viveu. Assim, estaria se livrando do que experienciou e voltando a ser a G.H. de antes daquilo que viveu.

Mas não deseja dar validação humana ao que provou e nem o consegue, porque a vivência ultrapassou o nível do entendimento e atingiu um nível em que não se pode mais dizer: “Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual” (LISPECTOR, 1998b, p. 12).

Adversa aos teóricos das correntes realistas que preconizam a neutralidade do narrador, G. H. se revela totalmente ao se ligar ao leitor para construir sua narrativa: “Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, do meu pecado inútil” (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

Em *A paixão segundo G.H.*, o que nos parece inovador é exatamente aquele sentido de busca pelo começo, aquela luta em busca do elemento essencial para que uma narrativa se desencadeie: a linguagem. Esse duelo travado com a linguagem causa a impressão de que se torna um processo mais natural e mesmo indispensável para todo aquele que deseja escrever ou criar algo pela palavra. A personagem-narrada G.H. tem necessidade de transferir para outrem, contar para alguém não determinado – o leitor, no caso – algo terrível vivido por ela (MELO, 2008).

Mas, enquanto ela não se sente totalmente dominando a linguagem, esse fato terrível vivido por ela não consegue ser transferido para o leitor:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. (...) Mas se eu não forçar a palavra, a mudez me engolfará para sempre em ondas. (LISPECTOR, 1998b, p. 18-19)

Do mesmo modo como ocorre em *A hora da estrela*, neste processo de procurar o momento de começar a narrativa em si, enquanto história, em *A paixão segundo G.H.*, a narrativa vai se alongando, até que chegue o “momento exato” para se desencadear:

“Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que (...) mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar”. (LISPECTOR, 1998b, p. 21)

Em *A hora da estrela* (1977), Clarice Lispector realiza um diálogo com a obra anterior, *Água Viva*, e indiretamente com toda a sua produção. As questões do processo de criação literária, tratadas em *Água Viva*, são retomadas. A linguagem é tratada como uma personagem em crise. Há um debate sobre o poder e as limitações da linguagem que é usada na comunicação dos homens, paralelamente ao questionamento da existência do ser que se revela por essa linguagem.

O início da obra se dá com o narrador discorrendo sobre a dificuldade de começar a narrativa. Em obras anteriores, Clarice Lispector já havia focado a questão da criação literária que envolve o domínio da palavra e como isso se torna dificultoso para o escritor. “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). “Ah, que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça”. (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Apenas sabendo que “tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 1998a, p. 11) e que antes de um antes houve um antes de

um antes, Rodrigo S. M., autor-narrador-personagem de *A hora da estrela*, vai preenchendo o espaço narrativo com intensas referências ao seu modo de compor literatura, ao seu modo de ser e de alguns retratos fragmentados de Macabéa, a nordestina-personagem que somente receberá um nome quase no meio da história. E esse modo de começar a narrativa, precedido de tantos antecedentes, vai se dar através de um jeito de escrever muito pessoal, subvertendo o encadeamento dos elementos de uma narrativa. Vencendo, finalmente, o medo de começar, o escritor, algumas páginas depois de confessar esse seu temor, “inicia” a história (MELO, 2008):

Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente em água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente. Incompetente para a vida. (LISPECTOR, 1998a, p. 24)

O narrador de *A hora da estrela* retoma a questão presente em obras anteriores e desenvolve considerações a respeito da dificuldade de criar. Apresentando-se como “incumbido”, ele afirma que escreve por motivo de “força maior”. Mas escrever para ele não é apenas invenção: possui a obrigação de falar sobre uma nordestina que encontrou na rua: “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem, dou o meu grito de horror à vida. A vida que tanto amo”. (LISPECTOR, 1998a, p. 33)

O narrador procura desvendar o mistério da nordestina e também o seu mistério, tendo em vista que se escreve através dela, buscando uma linguagem verdadeira que revele a essência do ser. Seu desejo é revelar a verdade da nordestina, uma verdade que o ultrapassa, e para tanto não poderá enfeitar as palavras, pois “ao escrever – que o nome real seja dado às coisas” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Para captar a essência da

moça, precisa escrever de forma simples, mas também atingir a plenitude da palavra, o que faz com que adie o momento de iniciar a narrativa.

Sente-se na obrigação de escrever, como se fosse “incumbido” a. Para tanto, é obrigado a usar palavras; logo, deve aceitar a dor que o processo de escritura envolve e assumir uma postura diante do seu trabalho, que é escrever um livro “sem palavras”: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta”. (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17)

O procedimento de adiar o início da narrativa também está presente em *Um sopro de vida* (1978), livro escrito juntamente com *A hora da estrela*. A personagem, que também é escritora, criada pelo Autor-narrador, não consegue começar a escrever:

AUTOR – Vejo que Ângela não sabe como começar. Nascer é difícil. Aconselho-a a falar mais facilmente sobre fatos? Vou ensiná-la a começar pelo meio. Ela tem que deixar de ser tão hesitante senão vai ser um livro todo trêmulo, (...) Coragem, Ângela, comece sem ligar para nada. (LISPECTOR, 1991b, p. 38)

O autor de Ângela, contudo, não “consegue” começar a história, embora tenha pretendido ensinar à sua personagem o seu começo no livro. E esta, tão indecisa quanto o seu criador, é quem dará um início à narrativa, muitas páginas depois de sua criação como personagem:

ÂNGELA. – Nem sei como começar. Só sei que vou falar no mundo das coisas.(...)

AUTOR. – Todo mundo que aprendeu a ler e a escrever tem certa vontade de escrever. É legítimo: todo o ser tem algo a dizer. Mas é preciso mais do que a vontade para escrever. (...) O que devem fazer essas pessoas?

O que Ângela faz: escrever sem nenhum compromisso. Às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração. (LISPECTOR, 1991b, p. 106-107)

O Autor-narrador realiza reflexões a respeito de si e do ato de criar através da personagem-escritora. Dessa maneira, Clarice Lispector

procura revelar a contiguidade que há entre a realidade e a imaginação, apresentando um Autor-narrador que procura sua verdade (de ser e de escritor) por meio da ficção.

Criando uma personagem, Ângela Pralini, um ser feito de linguagem, esse Autor-narrador tentará definir sua vida. Para ele, escrever, além de ser consequência do viver, é uma via de fuga da realidade: “... eu escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma” (LISPECTOR, 1991b, p. 22).

Como a personagem Ângela Pralini, Clarice Lispector ambicionava uma linguagem que prescindisse da palavra, embora reconhecesse ser essa a maneira de nos comunicarmos.

Consciente de que o escritor nasceu “predestinado” (“Minha vida me quer escritor e então escrevo” – LISPECTOR, 1991b, p. 31), usou a palavra para escrever. Não há interesse, portanto, pelo signo vazio, o signo esvaziado totalmente de significação. Ao contrário, procura investilo de poder para conduzir o leitor às diversas possibilidades de interpretação. Em *Água Viva* (1973), Clarice Lispector nos coloca novamente frente ao problema da criação, mais precisamente no momento do começo da história, que é também precedido por uma longa experiência vivida pela personagem-narradora, no sentido de atingir inicialmente o próprio âmago da linguagem, ou seja, a palavra (MELO, 2008):

Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer.

Vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares. (LISPECTOR, 1994a, p. 21)

Em *Água Viva*, Clarice Lispector apresenta uma síntese de sua obra. Completamente livre dos gêneros literários, procura “possuir os átomos do tempo”, para que escritura e leitura aconteçam simultaneamente. A personagem-narradora não tem nome, é uma pintora que, por estar acostumada às tintas, estranha o uso das palavras: “É tão

curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras” (LISPECTOR, 1994a, p. 27).

Essa trajetória constitui o caminhar do ato criador de Clarice Lispector, que se desdobra em suas narrativas através de suas personagens-narradoras, à procura de uma linguagem que presentifique as sensações das experiências cotidianas e o processo de criação literária.

Em *A hora da estrela*, essa busca pela linguagem vai ocorrer desde o início do romance, estendendo-se narrativa adentro. E a autora nos coloca, de imediato, frente a frente com o material básico a ser utilizado por ela: a palavra. Para que alguma coisa possa se escrever, deverá ser sempre usada a palavra, pois “cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventar-se-á” (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Em *Água Viva*, a personagem-narradora, ao procurar pintar suas sensações, realiza reflexões a respeito de sua vida e de sua condição de escritora. *Água Viva* seria a imagem das sensações, mas uma imagem verdadeira e atemporal, pintada por palavras.

Em *A maçã no escuro*, Martim adia o início da narrativa, pois tem dificuldade de escrever a sua história. Em *Um sopro de vida*, tanto o Autor-narrador como a personagem Ângela Pralini, criada por ele, retardam o começo da narrativa ao máximo. Em *A paixão segundo G. H.*, a protagonista G. H. propõe narrar sua paixão, ou seja, a experiência que vivenciou, mas, diante do vivido, instaura-se o silêncio. Em *Perto do coração selvagem*, a personagem Joana também enfrenta as limitações da linguagem, deixando-nos entrever a difícil atividade criadora, o difícil dizer de si mesmo, de suas descobertas e sensações (MELO, 2008).

O ato criador de Clarice Lispector assim se constitui, buscando uma linguagem que apreenda os instantes, que adentre os infinitos caminhos da palavra, que se presentifique, tentando segurar os instantes que lhe escapam (MELO, 2008):

... em fogos de artifício, eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente, que por sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1994a, p. 13-14).

Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995), Benedito Nunes faz uma leitura do conjunto da obra clariceana, detendo-se sobre essa escritura, que ele qualifica de “autodilacerante”. Diríamos ser uma escritura que rompe com os padrões formais da linguagem, conferindo à palavra uma dimensão maior, que está nas entrelinhas, no “atrás do pensamento”, como afirma Clarice Lispector. A palavra que atinge a quarta dimensão. A palavra que não consegue exprimir o dito, mas o não-dito é aquilo que se apreende no emaranhado dos dizeres e do silêncio (MELO, 2008).

Considerando a interrelação entre os diversos romances e contos, sua reflexão privilegia aspectos essenciais, como a continuidade temática e as nuances do ponto de vista narrativo, assim como a filiação estética e filosófica da escritora (MELO, 2008).

Dessa forma, Benedito Nunes realiza a difícil tarefa de revelar a unidade da obra de Clarice Lispector. Obra que abrange “uma totalidade significativa de uma concepção do mundo”, impregnada pelas questões existenciais das personagens e do processo de criação literária. Através da análise que empreende dos textos da autora, tenta passar aos leitores as singularidades dessa escritura, permeada de reflexões sobre o fazer literário e a condição humana (MELO, 2008).

Nesse livro, Benedito Nunes assinala as várias camadas de significação do texto clariceano, abrindo aos leitores novos horizontes de compreensão. Tentando unificar a obra da autora, a par dos variados escritos, empreende a tentativa de reuni-los em uma leitura global, juntando as partes dispersas de um conjunto narrativo único. Isso se torna possível porque a temática da existência projeta-se através do cotidiano das personagens, que vivem situações adversas, mas que experimentam o embate com a linguagem na tentativa de dizer o que as

palavras pouco expressam. Na busca de dizer o indizível, as sensações, o “pré-pensamento”, como se quisessem eternizar os “instantes-já”, que, de tão fugidios já são outros e outros, sucessivamente (MELO, 2008).

A reflexão sobre a linguagem é um dos temas constantes na narrativa clariceana. Aliado a isso, percebemos outros temas que permeiam a obra da autora: a crise da linguagem, a crise existencial, a preferência pela trama ao enredo e a busca infundável do “indizível” da linguagem (MELO, 2008).

Em Clarice Lispector, o próprio ritual da criação torna-se parte “obrigatória” de quase toda a sua obra: uma luta a que a autora se lança sem receio, em busca de atingir o objeto a ser criado – o livro: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente, tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu”. (LISPECTOR, 1976b, p. 5)

No conto *Felicidade clandestina*, vemos a luta de uma menina para conseguir ler um livro por quem tem grande estima. Quando o consegue nas mãos, a felicidade é tamanha, que explode dentro dela um êxtase ímpar: “A felicidade sempre iria ser clandestina para mim” (LISPECTOR, 1991a, p. 18). E assim, num ritual de menina para mulher, o livro torna-se seu amante.

Assim é Clarice Lispector e sua escritura: uma mulher que busca na linguagem o prazer do ato de criar, de se plenificar nos livros que escreve. Através de seus múltiplos narradores, o cotidiano adquire grandeza de espetação, como se a voz do escritor iluminasse pequenos acontecimentos com seu dom de descobrir tesouros, mesmo que estes insistam em se disfarçar (MELO, 2008).

De acordo com Medeiros (2003, p. 119), Lispector é uma escritora versátil, que não se ateu a um único gênero literário, e sim, aventurou-se a escrever romances, contos, crônicas, utilizando esses recursos para expressar seu modo de sentir, ver, pensar e dizer. Os contos escritos pela autora mostram sua “versatilidade do gênero para fazer da construção da subjetividade e da reflexão sobre a linguagem” (p. 119).

A versatilidade do conto é constatada quando se observa sua história. A origem desse gênero poderia ser localizada em torno do ano 4000 a.C., quando se verifica o nascimento das narrativas curtas. Nessa etapa inicial, ressalta-se a oralidade do conto; em uma fase seguinte, as histórias contadas passam a ser registradas por escrito. Posteriormente, dá-se a criação do relato, quando se consolida o caráter literário do conto. Assim, sob a denominação de conto, são encontradas desde narrativas domésticas ou formas simples. As expressões são de Fábio Lucas e André Jolles, respectivamente, como a anedota, o caso e o provérbio, até textos elaborados que acompanham os rumos da ficção moderna e ocupam-se com o processo da escrita do relato (MEDEIROS, 2003, p. 119).

Percebe-se que, nos contos de Clarice, existe uma luta de consciência, em que os personagens vivem tensões internas, desorganizadas. No romance *A Paixão segundo G. H.*, o começo do romance não é mostrado, mas surge como se fosse a continuação de alguma outra coisa, de um episódio não mostrado:

(...) estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi outra? A isso queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização interior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (CAMPEDELLI e ABDALA Jr, 2009, p. 1).

As autoras acima citadas acreditam que Lispector respeita o leitor, pois “ela cria, na “viagem” de suas personagens, um novo espaço de liberdade, dentro do jogo ficcional. É um jogo onde todos - narrador, personagens e leitor - devem participar de forma ativa” (CAMPEDELLI e ABDALA Jr, 2009, p. 1).

Em uma entrevista concedida à Revista do Instituto Humanitas da Unisinos, intitulada como “*Clarice Lispector quer desmontar as máscaras e conhecer o que há por trás delas*”, Yudith Rosenbaum (2009, p. 1) diz que Clarice Lispector:

(...) é uma escritora que se dedicou a uma busca interminável: a representação do indizível, ou seja, do que não se pode representar em palavras dentro do código convencional da linguagem. Esse desafio – dizer o que é impossível de dizer – fez dela uma escritora atormentada e simultaneamente fascinada pelas descobertas que o exercício da escrita lhe reservava.

Já conforme Lucia Helena em *A marca de uma aura filosófica e da vocação para o abismo*.- WEB (2009), a ficção de Clarice é singular, pois fala sobre as mazelas, as angústias, o nada, o fracasso do indivíduo, o que foi deixado de lado pela filosofia tradicional. Ainda segundo a autora,

Lispector utiliza-se do fluxo de consciência para manifestar os estados pré-lógicos de suas personagens, temperando essa característica com um sabor machadiano pelo detalhe, ironicamente bem posto, e com laivos naturalistas de captação de personagens e temas a gosto de um Nelson Rodrigues ou Dalton Trevisan (HELENA, 2009, p. 1).

O texto de Clarice apresenta vocabulário simples, apresentando pessoas comuns de classe média em ambientes que, aparentemente, são estáveis. Mas, ao desvelar a história, percebe-se a desestabilização, como no caso de Ana que vivia “uma vida tranqüila”, e que, ao mesmo tempo, parecia que nada de diferente em sua vida iria acontecer, até se deparar com o cego mascarando chicletes, fato que sacudiu sua vida.

O que realmente Clarice pretendia com seus textos? Fazer com que suas personagens pensassem sobre o sentido de suas vidas? O que se sabe é que as personagens, através de suas náuseas, realmente buscavam o verdadeiro sentido, repensavam suas histórias.

No conto *Um Sopro de Vida*, um personagem tem a seguinte passagem:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.

Escrevo ou não escrevo? (...)

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto - e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades de mar (...)

Escrever existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê - é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. É assim:?
(CAMPEDELLI e ABDALA Jr, 2009, p. 1).

Os personagens dos contos de Lispector, geralmente, são pessoas moradoras de grandes cidades, que sentem dificuldades em se adaptar aos padrões vigentes, sendo, via de regra, contestadores da linguagem literária.

3 A EPIFANIA EM CLARICE LISPECTOR

3.1 Conceito de epifania

Azevedo (2004, p. 1) explica que epifania:

(...) corresponde a uma proposta técnica de escrita e constitui objeto de estudo e debate por parte de literatos e aficcionados da arte. Seu caráter singular, seu feitio de surpresa e non-sense despertaram a atenção da Psicanálise, através da abordagem feita por Lacan no Seminário XXIII, “Le Sinthome”.

De acordo com a obra de Olga de Sá:

(...) a epifania constitui, portanto, uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato (Gn 32,24; Jo 20,22). O Antigo Testamento destaca o ouvir, o Novo Testamento, o ver, como nas provas da Ressurreição de Cristo (SÁ, 1979, p. 168).

A autora salienta que

Affonso Romano considera a epifania ora como técnica ora como mero motivo entre outros: [...] Acenando a uma aproximação com Joyce, não a aprofunda, entretanto, argumentando que isso não levaria a uma maior compreensão do texto clariceano. Nós, ao invés, acreditamos que tal aprofundamento seja necessário e muito esclarecedor, embora não estejamos pretendendo enfrentar uma crítica de influências. (SÁ, 1979, p. 167)

Sobre epifania Massaud Moisés (*apud* SÁ, 1979, p. 165):

refere-se ao “instante existencial”, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se “por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz cõo a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra”.

Nádia B. Gotlib diz que “para James Joyce, a epifania é uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade”

(GOTLIB, 1991, p. 51).

Ainda nas palavras dessa autora, “em todos os contos cujo núcleo é justamente esta percepção reveladora de uma dada realidade, a teoria torna-se fundamental para a sua leitura. É o caso dos contos de Clarice Lispector, por exemplo” (GOTLIB, 1991, p. 52).

Em algum momento de nossas vidas, deparamos-nos com algum fator, mesmo que este seja externo, que nos faz ver coisas jamais vistas antes. A partir daí, é impossível retrocedermos. O caminho está percorrido e nada mais ficou como antes. Tudo em nossa volta muda, desde os nossos pensamentos até as nossas atitudes e visões. Essas atitudes nos fazem diferentes, somos outra pessoa. É assim que Olga de Sá aborda em seu livro, *A escritura de Clarice Lispector*, a epifania – um fator externo que nos transforma internamente.

A epifania pode ser comparada ao estágio da maternidade. A partir do momento em que uma mulher se torna mãe, tudo muda, nada pode voltar a ser como antes. O caminho até aqui traçado era um, a partir de agora uma nova visão do mundo será experimentada.

Segundo Olga de Sá,

Depois tudo se dissolve sob nossos passos. Aquele momento, porém, adquiriu um valor, uma realidade, e a experiência torna-se fim de si mesma. É um momento de êxtase, que gostaríamos de prender entre os dedos. Vistos sob uma luz instantânea e nova, podemos tentar fixar tintas e cores estranhas, odores delicados ou as feições de um ser amado. (SÁ, 1979, p. 170)

De acordo com Olga de Sá (2000), as acepções religiosa e mística do termo epifania são importantes, porque têm reflexos no sentido literário, concretamente, no uso que desses processos fez Clarice Lispector (MELO, 2008).

Em 1970, Massaud Moisés, sem usar o termo epifania, ligando-se, contudo, aos pareceres críticos de Benedito Nunes (1969) e Luís Costa Lima (1966), refere-se ao “instante existencial”, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se “por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz, como a iluminação

instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra” (MELO, 2008).

Esse “momento privilegiado” não precisa ser “excepcional” ou “chocante”: basta que seja “revelador, definitivo, determinante”. Atinge, assim, a escritora o cerne de todo ficcionista: “o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio” (MELO, 2008).

As personagens clariceanas estão mergulhadas no mundo cotidiano e, a partir da percepção, são levadas a uma realidade outra. Tal momento é conceituado por alguns críticos como “Momento epifânico” da personagem. A revelação do mundo sensível só se dá porque o momento da percepção permite a troca de posições e o intercâmbio entre observador e coisa observada. É o que ocorre com as imagens de animais tão presentes na maioria de seus textos: “Às vezes, eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho” (LISPECTOR, 1994a, p. 54).

A escritura de Clarice Lispector nos conduz à epifania da escrita: esse êxtase de dizer o indizível, de buscar a plenitude das coisas na palavra. De buscar, mesmo no silêncio, o sentido das coisas, a comunicação possível. De corporificar, por meio de experiências cotidianas, que são reveladoras de verdades dantes não percebidas, o sumo da existência (MELO, 2008).

De corporificar, nos instantes vividos ininterruptamente, esse embate com a linguagem, o difícil nascimento de uma escritura (MELO, 2008).

Segundo Sônia Salomão Khéde, na apresentação do livro *Água Viva* (KHÉDE, 1994, p. 7): “a narrativa clariceana diz muito para dizer pouco ou nada, na tentativa de desvencilhar-se do supérfluo para chegar ao indispensável”. Em *Água Viva*, a palavra veiculadora do sentido registra a impossibilidade de exprimir o universal de todas as representações. A narradora – personagem, numa busca de síntese, cria

signos – ícones como: it, x, é; formas arbitrárias de tentar realizar a representação absoluta. Nesse processo, reduz não só a sua narrativa, mas também Deus e ela própria (MELO, 2008).

A aventura de Clarice Lispector é afrontar o sentido fragmentário do instante. *Água Viva* é essa experiência de articular o processo fragmentário da linguagem com o processo fragmentário da vida e do sentido das coisas: cada coisa tem o instante em que ela é (MELO, 2008).

“Quero apossar-me é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício, eles espocam mudos no espaço. ‘Quero possuir os átomos do tempo’” (LISPECTOR, 1994a, p. 13).

O caráter de fingimento da narrativa em *Água Viva* é outra característica da escrita romanesca de Clarice. Após construir como mistério a revelação de que “a palavra é sua quarta dimensão”, a narradora chega a buscar a impessoalidade, a neutralidade (também presente em outras obras), numa espécie de grau zero da escritura: “mas há também o mistério do impessoal que é o it” (p. 34).

Nesse ponto, a narrativa clariceana coloca-se entre aquelas que compreendem a crise do sentido na civilização ocidental, a crise mesma da literatura como um lugar aurático e mítico; mas assume sua inevitabilidade. Em muitas passagens de *Água Viva*, a consciência da arte de viver e de narrar como “verdades inventadas” são flagrantes:

“Eu me aprofundei, mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado (...) Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra (...) Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1994a, p. 25-26).

Esse narrar que busca dizer o indizível, que tenta captar a quarta dimensão do instante-já, “que de tão fugidio não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1994a, p. 13).

Esse incessante deslocamento, longe de impossibilitar a criação literária, é o que sempre instigará o escritor a criar mais nos

apresentando sempre o mundo de uma forma inusitada, como se fosse nosso primeiro olhar sobre o mesmo. E, no entanto, cada vez que vou escrever é como se fosse a primeira vez” (Clarice Lispector “in MELO, 2008).

“Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz”. “Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever” (LISPECTOR, 1992a, p. 99).

Segundo Olga de Sá (2000), a “escritura epifânica” de Clarice Lispector, nos seus melhores momentos, é procedimento de seu romance metafísico. Esse aspecto específico foi formulado por Benedito Nunes, desde o seu primeiro ensaio (MELO, 2008).

Para Affonso Romano de Sant’Anna, num trabalho publicado em 1973, a narração de Clarice Lispector converge para a tematização da linguagem, como um fenômeno da epifania. No ponto de maior intensidade, de uma dualidade invariante, denominada por Romano: eu e o outro, situa-se um estágio avançado da narrativa, onde ocorre a epifania, como momento necessário e insustentável de tensão. A narrativa abre-se como um parêntesis para o indivíduo, que vislumbra o que poderia ver e ter e fica, para sempre, ferido nos olhos (MELO, 2008).

A narrativa, segundo Romano de Sant’Anna, seria essa constante alusão, esse reflexo de uma verdade impossível de ser configurada, não obstante insistentemente projetada aos olhos ávidos de uma visão epifânica. A epifania mostra-se, então, como o momento de exceção através do qual o indivíduo tem uma noção do que poderia ver e ter, semelhante à posição do próprio narrador diante da coisa que narra, ou do narrador diante da linguagem: “A linguagem alude, é a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa de fala diante do silêncio” (SANT’ANNA, 1990, p. 181).

Conforme o crítico, o termo, epifania, aplicado à literatura, significa o relato de uma experiência que, a princípio, mostra-se simples e rotineira, mas acaba por apontar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante, quando os objetos mais

simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos indivíduos, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve a personagem (MELO, 2008).

Em literatura, epifania pode ser não apenas o relato de uma experiência, mas uma obra ou parte de uma obra em que se narra o episódio da revelação, em que a consciência se abre para o mundo em momentos luminosos (MELO, 2008).

Essa busca incessante de dizer, de atingir o âmago da palavra e esbarrar na plenitude do silêncio constitui a marca da linguagem clariceana. O processo metalinguístico, aliado às vivências das personagens, constitui a epifania da escrita (MELO, 2008).

Em Clarice Lispector, o sentido da epifania se desdobra em todos os níveis: a revelação é o que se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências cotidianas: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro de casa.

Nos romances, comumente, isso se registra com mais força e amplitude, como a longa trajetória de Martim em *A maçã no escuro*, em seu processo de “descortinar” o mundo, na busca em adquirir a linguagem através dos sentidos, do pensamento, das palavras. A linguagem como uma luta contra a razão, em busca dos sentimentos mais profundos, do conhecimento de si e dos outros (SANT’ANNA, 1990, p.164)

Considerada a narrativa clariceana como uma epifania, localiza-se melhor a problemática da escrita enquanto um rito que se cumpre como forma de “submissão ao processo”. Enquanto rito, “essa narrativa epifânica se reproduz a si mesma, repetindo os mesmos lugares, com a quase rigidez do rito, sempre velho e novo, como a guiar uma série de símbolos em torno de um mesmo eixo, enfatizando sua insuperável circularidade” (MELO, 2008).

Segundo Affonso Romano, a repetição em Clarice está ligada a um processo instintivo e irracional de firmar a “procura”. Por isso, merece

atenção a distinção que a autora faz entre “expressão” e “concepção”, afirmando que a expressão, enquanto aprimoramento formal, não lhe interessa. O importante para ela é a concepção geral, a grande gênese, a pesquisa interior e surda, efetivada por considerações nada racionais. Portanto, a constituição da frase em Clarice tem que ser estudada a partir da compreensão geral da estrutura de sua ficção. Assim, não há o risco de se fixar ao elemento pequeno da frase em detrimento ao plano geral de elaboração da obra (MELO, 2008).

Em seus contos e romances, Clarice Lispector faz observações que são verdadeiros depoimentos sobre o lugar que a inteligência ocupa na elaboração de sua obra. Afirma a autora: “Escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever (...) Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras” (LISPECTOR, 1977, p. 145). A escrita inteligente de Clarice, segundo Romano, não é, em absoluto, inteligente, é o avesso da não inteligência das coisas: “para compreender minha não inteligência, fui obrigada a me tornar inteligente”. (LISPECTOR, 1977, p. 142).

A estrutura da frase em Clarice Lispector não segue a lógica comum, a gramática do dia-a-dia, a semântica da simplicidade. Por isso que o sentido de suas frases não está isolado nelas, mas desce da “concepção” geral, forjando a “expressão”. Sua leitura mais aproximada deve captar os elos que faltam no plano do enunciado. Assim como a personagem Martim e muitas outras, que chegam à epifania passando por cima de vazios, a romancista (que dissera “explicando como é que um pé segue o outro ninguém reconhece o andar”, em *A maçã no escuro*, LISPECTOR, 1977, p. 153) é a mesma que diz: “mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas como o vazio que a razão não pode preencher e, no entanto, deve ser captado de algum modo. A palavra cheia contra o nada” (MELO, 2008).

Escrever como uma maneira ruidosa de captar o silêncio:

“Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra

morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente” (LISPECTOR, 1994a, p. 25).

A crítica tem diante de si a tarefa de ler não só as linhas, mas as “entrelinhas”, na medida em que pretende compreender a obra sintagmática e paradigmaticamente, resultando desse eixo modelos de apreensão de sua estrutura. À simplicidade da sintaxe parece unir-se a complexidade da semântica de Clarice Lispector (MELO, 2008).

Sua sintaxe parece estar do lado sintagmático e da simplicidade, e nessa ficção a semântica conjuga-se com o paradigmático e com a complexidade. O vasto léxico sistêmico e fundamental da autora se compõe de palavras que têm um sentido específico (MELO, 2008).

Aliado à busca de uma linguagem que revele o verdadeiro modo de escrever está o reconhecimento do poder dessa linguagem. O escritor, na verdade, está sob os domínios da linguagem, pois, à medida que escreve, constrói. Ele é produto final da linguagem que se revela mais poderosa.

O embate de Clarice Lispector com a linguagem deixa-nos entrever essa procura ininterrupta de dizer o indizível, de buscar nas palavras, poderosas palavras, a essência do pensamento, mas as idas e vindas dessa constante luta registram a impossibilidade de atingir o atrás do pensamento, restando a plenitude do silêncio, agarrando-se aos fragmentos das palavras. Mas, ainda assim, a autora, por meio de suas narradoras-personagens, ou simplesmente personagens, deixa suspenso o não-dito dos seus dizeres (MELO, 2008).

Segundo Sônia Salomão, na apresentação do livro *Água Viva*, a obra de Lispector é difícil de nomear, pois como afirma a personagem-narradora de *Água Viva*: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1994a, p. 17). *Água Viva* é esse escapular de denominações, é esse trampolim da linguagem a devastar regiões submersas, raramente penetradas, em que a aventura da linguagem é um desafio a ultrapassar (MELO, 2008).

3.2 As Obras de Clarice Lispector

O título do primeiro livro de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, inspira-se em Joyce. A epígrafe dessa obra, publicada em 1944, é retirada do *Retrato do artista quando jovem* e diz textualmente: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” (MELO, 2008).

O texto precede uma das mais características epifânicas de Joyce, traduzida num longo trecho em que se faz presente o prazer da leitura. Elementos epifânicos fundamentais estão aí presentes, desde o seu começo: a visão transfigurada, o deslumbramento da beleza mortal, a contemplação, o silêncio sagrado, o som dos sinos do sono, a explosão de alegria profana, a revelação da vida, o arroubo, a aparição do anjo, a glória (MELO, 2008).

Clarice Lispector inaugura a prosa romanesca com este momento da obra de Joyce. O termo epifania jamais usa e, se tem consciência desse processo, não o demonstra claramente.

Observa-se uma passagem de *Perto do Coração Selvagem*, que remete, apesar da situação diversa, ao episódio paradigmático da moça-na-água, de Joyce (MELO, 2008). Trata-se do capítulo “O banho...”:

A água cega e surda, mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira, o quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás [...]. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente (LISPECTOR, 1990, p. 76-77).

Todo um processo se desencadeia para sugerir um corpo nascente de mulher. Fundem-se o movimento e o tato, e a moça alisa sua própria vida, numa referência metonímica, significada pelos quadris. A invasão da maré no corpo da moça é uma metáfora do ritual da iniciação para a vida, simbolizando a alegria da puberdade (MELO, 2008).

Vislumbra-se a crise da identidade, quando a moça, emergindo da infância, não se reconhece. Essa crise provoca um questionamento progressivo e as sensações de medo e desconforto. É como se o esfriar da água assinalasse o término da infância; e o emergir da banheira, a chegada da puberdade (MELO, 2008).

Segundo Olga de Sá (2000), são inúmeras, inacabadas, as epifanias de beleza nos livros de Clarice Lispector: os cavalos brancos, a pantera, o vento, os amantes, enfim, todos os intervalos da vida que a preenchem e dela transbordam (MELO, 2008).

Seus momentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjoo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz no sentido do mole, do engordurado e demoníaco (MELO, 2008).

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. [...] A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força (LISPECTOR, 1992, p. 26).

Em Clarice Lispector, existe toda uma gama de epifanias de beleza e visão. Mas também uma outra – de epifanias críticas e corrosivas, epifanias comoventes e das percepções decepcionantes, seguidas de

náusea ou tédio: os seios flácidos da tia que a acolhem depois da morte do pai, o professor hipocondríaco rodeado de chinelos e remédios, o marido Otávio, fraco e incapaz de agredir a vida, a barata, massa informe de matéria viva (MELO, 2008).

Em *A cidade sitiada* (1949), Lucrécia, a protagonista, incapaz das epifanias da visão, limita-se ao ver de superfície paradigma da epifania irônica ou antiepifania, em relação às paisagens urbanas (MELO, 2008).

Conforme Benedito Nunes, *A cidade sitiada* não chega a ser uma sátira de costumes. O humorismo, abrangendo o satírico e o caricatural, está relacionado com a perspectiva que a narradora adota para acompanhar os devaneios de Lucrécia Neves e registrar os acontecimentos pitorescos de São Geraldo, um subúrbio em crescimento, na década de 20, “que já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso” (LISPECTOR, 1975a, p. 14).

Esses devaneios, segundo o crítico, contêm, de maneira arrefecida, a direção da experiência interior das personagens de *Perto do coração selvagem* (1944) e *O lustre* (1946):

a inquietude, o desejo de transgredir os limites preestabelecidos (no caso, as fronteiras de São Geraldo), a busca de uma nova vida para além da muda existência que estava sempre acima dela, a sala, a cidade, o alto grau a que chegavam as coisas sobre a prateleira, o passarinho prestes a voar empalhado pela casa, a altura da torre da usina, tanto intolerável equilíbrio... (LISPECTOR, 1975a, p. 75).

Mas, conforme Benedito Nunes, em *A cidade Sitiada*, ao contrário do que sucede naqueles romances, o narrado distancia-se da heroína e, descomprometida com as suas vivências, empresta-lhe aos gestos e atitudes algo de maquinal, e aos pensamentos mais secretos uma ênfase cômica. Desse distanciamento assumido, que reduz o patético e o grave, origina-se o caráter burlesco da conduta de Lucrécia Neves que se estende à ambiência do subúrbio (MELO, 2008).

Não tem em *A cidade sitiada*, enquanto crônica de um subúrbio em transformação, o sentido de uma forma de vida completa, que integre a

experiência individual das personagens. É uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam. Lucrecia Neves personifica essa abstração romanesca (MELO, 2008).

Para Olga de Sá (2000), *A cidade sitiada* tem, guardadas todas as diferenças, o humor, a ironia das sórdidas visões das ruas irlandesas: São Geraldo é uma réplica de Dublin (MELO, 2008).

Embora assaltada pelo progresso, sua paralisia não é menos sensível. Ela questiona que, se Gabriel Conroy, protagonista de “Os mortos”, in *Dublinenses*, é o que Joyce se tornaria se tivesse permanecido na Irlanda, Lucrecia Neves não seria o avesso possível de Clarice? O narrador de *A cidade sitiada* observa a protagonista, de longe, com olhos oblíquos, e ela mesma é como uma estátua, para ser vista, na praça pública (MELO, 2008).

Embora não exista em Clarice Lispector nem sequer a menção da palavra epifania, pode-se deduzir de sua ficção toda uma poética do instante, essencialmente ligada à linguagem, enquanto questiona o próprio ato de nomear os seres, o próprio fazer artístico (MELO, 2008).

O processo metalinguístico é a tônica de sua escritura, permeada de questionamentos sobre o ato de escrever. Escreve uma “dura escritura”, como afirma nas páginas de *Água Viva*, em que formula claramente essa poética do instante:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora se tornou um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem o instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa (LISPECTOR, 1994a, p. 13).

Para Lispector, a graça da epifania é uma espécie de graça profana; não o êxtase ou a graça dos santos. É estar perto do coração selvagem, da vida, é captar os instantes ininterruptamente e banhar-se deles e neles. É atingir o âmago da existência. É sentir-se pleno, borbulhando de vida (MELO, 2008).

O texto intitulado “*Estado de graça*” aparece no Jornal do Brasil a 6 de abril de 1968. Depois em *Uma aprendizagem*, em 1969; em seguida, em *Água Viva*, em 1973.

Segundo declaração da autora, o texto publicado em jornal, embora de data anterior, foi retirado do livro, que já estava pronto. Em *Uma Aprendizagem*, o estado de graça é sentido por Lóri. Ela entra em casa, morde uma linda maçã escarlate, que estava sobre a mesa, como se fosse a maçã proibida do paraíso. Conhecendo o bem, e não só o mal, como antes, ela sente algo suave lhe acontecendo: era o começo de um estado de graça (MELO, 2008).

Em *Água Viva*, é a narradora-pintora quem o vive. Ela é acometida do estado de graça às cinco horas da madrugada do dia 25 de julho. Daí por diante, passa a contar como luta para descrever o indizível. Para isso, solicita a participação do leitor, apelando para a sua capacidade de sentir (MELO, 2008).

O estado de graça da epifania não tem a ver com meditação ou religiosidade. Nem com alucinações ou devaneios. Vai muito além daquele sentido pelos santos. Em pleno cotidiano, ela acaba de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada, com um cigarro queimando no cinzeiro (LISPECTOR, 1994a, p. 94).

O recurso estilístico da repetição é uma característica dessa escritura epifânica. Ele se transmuda num instrumental desse processo maior, que visa epifanizar, criticamente, certos aspectos mínimos da realidade. Seria realmente a repetição o instrumental da escritura epifânica de Clarice Lispector?

Uma das confissões da autora, a respeito de si mesma, é a de ter um estilo humilde, um estilo de busca. Não estariam esses dois polos em constante oposição: o modo de iluminação epifânico, extasiante, glorioso e o estilo humilde, rastrante da antiepifania, feito de repetições, em que o silêncio encobre a personagem, mas não o narrador? (MELO, 2008)

Segundo Olga de Sá, o texto clariceano pode falhar como informação estética, tanto nos seus “clarões” como nos seus “padrões”,

ambos, de certo modo, epifânicos. Na sua luta pela expressão, Clarice pode capitular no banal, na repetição diluída, ao nível da mera redundância. Com o intento de repetir-se, ela pode desepifanizar o achado primeiro e a metáfora pode tornar-se banal e lexical. E nas alternâncias entre um estilo brilhante e um estilo pobre, ou na confluência de ambos, que se pode encontrar o seu limite como romancista (MELO, 2008).

Em *A paixão segundo G. H.*, Clarice Lispector dá voz a um interlocutor fictício dentro da própria ficção. Desse modo, ela assinala a função fática de Jakobson e desvela a própria estrutura narrativa. Para narrar, é preciso um interlocutor, nem que seja para manter o circuito comunicativo (MELO, 2008).

Recorrendo a um interlocutor imaginário, G. H. inicia a narrativa de sua paixão e, com o auxílio desse interlocutor, constrói uma narrativa densa e sua respectiva leitura (MELO, 2008).

Então, a solução encontrada por G. H. é fingir que escreve para alguém. Mas esse alguém, ao mesmo tempo em que se apresenta como um auxílio, também a ameaça: “Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a fazer um sentido...” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

A linguagem seria o meio para fugir do que a incomodava, pois é dela que o homem dispõe para sair do eu subjetivo e se elevar ao mundo do outro. É por ela que se assume a dimensão humana, mas também é por meio dele que se mantém afastado do eu verdadeiro, de sua essência. O verdadeiro ser é revelado pela aceitação de seu reverso, o não-ser, e não pela linguagem (MELO, 2008).

Ao tentar narrar e transferir sua experiência ao leitor, ela desiste de usar a linguagem, perde sua dimensão humana, identificando-se com todos os seres: apenas um G. e um H. (SÁ, 2000, p. 260). Reconhece que o que experimentou é inenarrável, mas para chegar ao indizível precisou da linguagem, precisou dessa “máscara humana”, precisou realizar “um grande esforço de voz”. A epifania atinge, assim, o seu clímax – de mãos

vazias com o que experienciou, G. H. caminha para o silêncio, o não-dito, o indizível da linguagem. Ela quer alguém que lhe segure a mão. A experiência da ruptura pela qual passou e que põe em choque a sua própria identidade, não lhe permitindo ter segurança como sujeito do narrar.

G. H. tem de fingir esse alguém, que se desvaneceu na sua experiência mística do nada. Mas ele não dispõe de recursos linguísticos que lhe ajudem a dizer do acontecimento plenamente. As palavras não alcançam o âmago do vivido. É Clarice Lispector, como ficcionista, que ainda tem os seus próprios recursos: se salva a personagem, fingindo-lhe um interlocutor necessário, em “tu” para o diálogo, liberando o texto como narrativa e comunicação, faz isso com pleno domínio de seus meios de expressão. A linguagem pode triunfar na medida mesma em que parece cruciante o impasse da personagem (MELO, 2008).

Segundo Olga de Sá, a narrativa é uma “metáfora epistemológica” do texto do existir, se usarmos a terminologia de Eco. A narrativa simboliza, no plano da episteme, do conhecimento, “o risco glorioso de uma apaixonada pesquisa existencial no plano da comunicação. O ‘eu’ que precisa do outro; o escritor que não existe sem o público, sem o leitor”. (SÁ, 2000, p. 205)

Clarice Lispector não usa a epifania do vocábulo, em si mesmo, não cria palavras-metáforas como Joyce. Seu caminho é próprio. A epifania interior por que passam as diversas personagens de sua escritura corporifica-se na linguagem, na luta com as palavras para dizer dos acontecimentos, experiências, sentimentos, angústias e impossibilidades (MELO, 2008).

3.3 A epifania no conto “Amor”

Para Olga de Sá (1979, p. 199), os momentos epifânicos de Clarice Lispector “não são necessariamente transfigurações do banal em beleza”.

É através do enjoo e da náusea que, muitas vezes, aparece a epifania crítica.

Segundo Olga de Sá,

Para Affonso Romano de Sant'Ana, num trabalho publicado em 1973, a narração de Clarice Lispector converge para a tematização da linguagem, como um fenômeno de epifania. No ponto de maior intensidade de uma dualidade invariante, denominada por Romano: – *eu e outro*, dualidade que se dissimula sob disfarces vários, situa-se um estágio avançado da narrativa, onde ocorre a epifania, como momento necessário e insustentável de tensão. A narrativa tem seu momento de exceção para o indivíduo, que vislumbra o que poderia *ver e ter* e fica, para sempre, ferido nos olhos; exceção para o narrador, diante da linguagem. (SÁ, 1979, p. 167)

Olga de Sá revela também:

Haveremos de mostrar, como a epifania, extrapolando de sua origem bíblica, será transformada, por Joyce, em técnica literária, contribuindo, desta forma, para matizar os acontecimentos cotidianos e transfigurá-los em efetiva descoberta do real. A “escritura epifânica” de Clarice Lispector, nos seus melhores momentos, é procedimento do seu romance metafísico. [...] (SÁ, 1979, p. 166)

O conto “*Amor*”, de Clarice Lispector, faz parte do livro *Laços de Família* e foi incluído entre “*Os cem melhores contos brasileiros do século*”, livro organizado por Ítalo Moriconi.

Esse livro trata da história de uma mulher doméstica, que tem sua vida transformada por completo a partir do encontro com um homem desprovido de visão.

Nesse conto, há uma desestabilização que se dá a partir do instante em que Ana volta das compras no bonde. Nesse momento, o homem desprovido de visão lembra à Ana que é ela quem não vê as coisas, pois até então tinha uma vida regrada, correta, linear. A náusea que Ana sente é o estranhamento que a tirou da situação de enquadramento. A partir desse momento, Ana não será mais a mesma. Ela recuperou um novo olhar diante do mundo.

O homem desprovido de visão faz Ana perceber sua tamanha cegueira diante do mundo, pois vive sua vida de maneira tão fechada, para dentro de si, que não consegue perceber o mundo que a cerca.

Muitas pessoas se deparam com essa cegueira em determinados momentos de sua vida. Às vezes, ainda há tempo de recuperar o tempo perdido, outras não. Isso não significa que todas as pessoas consigam; algumas ainda temem e continuam suas vidas com medo de mudanças.

No caso do conto “*Amor*”, o homem desprovido de visão na parada do bonde nos leva a pensar que está enxergando muito mais que a própria Ana, a qual está bitolada a seu mundo de mulher doméstica.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

A personagem Ana se dá conta do mundo em que está vivendo e desce do bonde transtornada sem saber para onde está indo e, por acaso, se infiltra dentro do Jardim Botânico. Por que justamente este local? Talvez porque a contemplação à natureza faz Ana perceber que estava fechada em seu mundo, enclausurada dentro de sua própria casa. A natureza é livre e exuberante e isso toca a personagem, a faz sentir que sua visão até então estava fixa em objetos sem vida, estagnados. É nesse momento que Ana se revela para a vida, como diz Olga de Sá, através de um deslumbramento:

Essenciais elementos epifânicos estão aí presentes: a visão transfigurada, o deslumbramento da beleza mortal, a contemplação, o silêncio sagrado, o som dos sinos do sono, a explosão de alegria profana, a revelação da vida, o arroubo, a aparição do anjo, a glória. (SÁ, 1979, p. 194)

No bonde, Ana leva alguns ovos para o jantar da família. São estes ovos que farão a epifania no conto *Amor*, já que, a partir daí, inicia-se

uma extrapolação de seus limites, em que a autora faz conotações da viscosidade desses ovos, temperando o texto.

Na página 19, antes mesmos dos ovos terem sido mencionados, a autora começa uma deformação dos objetos, caracterizando a viscosidade dos ovos. A partir daí, a viscosidade vai tomando corpo, até chegar aos ovos propriamente ditos.

Nos ovos quebrados, a autora explica que estes precisaram ser quebrados para que a clara e a gema surgissem, de forma viscosa. Assim ela faz a ligação com a rotina da casa e a necessidade de quebrar a casca da mulher, para sua libertação.

O fato de Ana estar acostumada a seus afazeres domésticos não deixa tempo para pensar em sua vida, pois a rotina toma seu tempo integral. O ponto culminante do conto é o olhar de Ana para o cego mascando chicles. Essa cegueira lhe saltou aos olhos, isto é, deu um estalo, fazendo deixar cair a sacola de compras. Esse momento, considerado epifânico, foi necessário para que ela se desse conta de sua realidade na qual a rotina não lhe dava espaço. Pode até ser que Ana volte para casa e continue a fazer as mesmas coisas de antes, mas seu olhar será diferente, sua conduta diante da vida será outra.

O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

A autora faz uma relação da viscosidade dos ovos, sua textura, sua casca, com a vida da Ana, fazendo, em todo o texto, comparações com a vida da personagem, mostrando como teria que ser, o que precisava acontecer, para ela finalmente encontrar a felicidade.

Na página 22, Lispector fala de gemas amarelas e viscosas que pingavam como fios de rede, mostrando que, a partir da quebra da casca, que é o casulo onde Ana se encontra, ela poderá, finalmente, ser livre e ser o que desejar, ir para onde quiser.

Na página 23, a autora diz que o embrulho dos ovos foi jogado fora da rede. Essa parte mostra que, quando Ana saiu do bonde, ela saiu também da sua rota tradicional, indo para o Jardim Botânico, onde a vida pulsava, livre.

Como na maioria de seus contos, Clarice propõe um episódio único que serve de núcleo. Esse núcleo acaba sendo o momento da tensão conflitiva a qual Benedito Nunes (1995, p. 84) se refere.

De acordo com Benedito Nunes, no conto “*Amor*”, de Clarice Lispector, “a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura da personagem com o mundo” (NUNES, 1995, p. 84). O conto “*Amor*” é um excelente exemplo em que acontece essa ruptura.

Benedito diz que a personagem Ana fica transtornada pela cena em que enxerga o cego mascando chicletes, mas acredita que esse transtorno é devido ao perigo que Ana temia: perigo esse que parece estar implícito no início do conto.

Segundo o autor, o conto sugere ter havido um acontecimento desagradável antes de a personagem começar a falar da sua rotina. Esse acontecimento parece estar presente à cena vista através do bonde, diante da “figura grotesca” do homem cego. Ana parece perder sua tranquilidade, tendo uma sensação de náusea. Ainda para o autor, no Jardim Botânico, as árvores também irão desencadear uma sensação de êxtase. Por fim, o autor acredita que esse momento foi, para Ana, um transe, tornando-se um “perigo de viver”.

O núcleo desse conto foi exatamente o momento de tensão estabelecido entre Ana e o cego e que se estendeu às coisas percebidas logo depois do acontecido. O cego foi, para Ana, um desestabilizador de uma situação vivida diariamente.

Segundo Nunes, “a tensão conflitiva vem, portanto, qualificada pela

náusea, que precipita a mulher num estado de alheamento, verdadeiro êxtase diante das coisas, que a paralisa e esvazia, por instantes, de sua vida pessoal” (NUNES, 1995, p. 86). Todavia, essa crise a faz enxergar o mundo de outra forma, consegue ver as formas em sua nitidez porque a desliga de seu mundo real.

A narrativa é dotada desse clímax para acordar a personagem para sua existência. A ruptura ocorrida em decorrência da desestabilização, a partir do momento que Ana vê o cego, a acorda para uma realidade jamais vista antes, diante das circunstâncias nas quais ela vivia.

Vera Medeiros, em *Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado*. (2003), compara o conto “Amor” à situação de “A Bela e a Fera”, devido ao embate entre pessoa *versus* indivíduo, já percebido antes por Damata. Segundo Vera, Ana se sente perplexa ao se dar conta de quem ela é – momento epifânico. Esse mergulho que Ana faz no seu próprio eu estabelece leituras com o que está a sua volta. Como características dos personagens de Clarice Lispector, Ana também é uma pessoa angustiada, melancólica, que deseja a liberdade.

No conto “Amor”, é apresentado um confronto entre a dona de casa “que construiu sua identidade a partir de um ‘outro’”, com quem estabelece relação difícil, de acordo com Vera Medeiros. No conto, ora discutido, o desfecho não nos leva para a resolução dos conflitos em absoluto. Nele, tais conflitos são revelados durante a narrativa, mas não se retoma o equilíbrio vivido antes da epifania (MEDEIROS, 2003, p. 120).

Como Vera comenta no conto “Amor”, há o “aprisionamento provocado pelo ambiente doméstico”. (MEDEIROS, 2003, p. 122).

3.4 Análise detalhada do Conto Amor

No conto *Amor*, um dos contos do livro *Laços de Família*, a personagem Ana, que é a protagonista, num determinado momento de

sua vida se depara com uma insatisfação com a realidade a sua volta, com o seu cotidiano. A partir disso, ela passa ter conflitos consigo mesma e também com a sua família e a sociedade.

Nos monólogos interiores da personagem Ana, o leitor se sente impelido a entender seus conflitos e a torcer para que esta possa vencer as agonias existenciais que a tomam.

Ana é uma simples dona de casa que vive situações corriqueiras e comuns a toda dona de casa, como cuidar da casa, dos filhos e do marido. Entretanto, Clarice mostra que a personagem guarda em seu inconsciente desejos latentes, e se nega a tomar consciência dos mesmos, já que isso colocaria em perigo sua vida rotineira e normal, o que era uma situação extremamente confortável para uma mulher daquela época.

Num trecho do livro (p. 17-18), Clarice mostra a rotina de Ana:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação. Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estava aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores, cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno dos empregados do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, suas mãos pequenas e fortes, sua corrente de vida.

Ana tinha uma vida perfeita. Tudo estava correndo bem, seus filhos eram bons, estavam crescendo normais e felizes. A cozinha era grande, espaçosa, a casa era própria, estavam pagando aos poucos, e tinha uma vista de um horizonte calmo, cheio de árvores e plantas. A epifania de Clarice Lispector neste trecho demonstra que Ana, apesar de acreditar

estar tudo perfeito, sentia que tudo estava a aumentar, a angustiar. As sementes que Ana tinha na mão e que plantara e fizeram as árvores crescerem também mostram que as situações todas em sua vida foram plantadas por ela mesma. Sua angústia com a rotina de dona de casa estava aumentando, crescendo, deixando tudo muito pesado para a personagem. Ana percebe que era muito frágil e pequena para aguentar aquela entediante rotina e se via como se estivesse dando sua vida apenas para oferecer o suporte que essas situações necessitavam. Ela desejava algo mais nobre, mas não sabia exatamente o que era.

Num outro trecho do livro (p. 18), Clarice mostra a epifania:

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

Aqui, Ana se sentia inútil, depois que fazia todas as suas obrigações de dona de casa. Nesse momento da tarde, sentia o perigo, já que as angústias e desejos surgiam, forçando-a a repensar na sua vida, e em como sua vida rotineira a cansava, querendo dessa forma a liberdade.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha - com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera. (p. 18).

A raiz firme da árvore é comparada à segurança da família e do casamento. Clarice mostra aqui que à Ana, apesar de sua surpresa, coube-lhe bem o papel de dona de casa e mãe, já que sempre procurara essa vida por segurança.

Existe uma inquietação constante na personagem, vinda dos questionamentos da juventude, que Ana considera um perigo, um risco para sua vida segura.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto - ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

Ana sentia a tarde como perigosa, já que nesse momento os pensamentos e inquietações surgiam. Quando eles surgiam, Ana abafava-os e saía para a rua para ocupar seu tempo e sua mente. Ana se considerava parte da casa, parte dos móveis, vivendo na obscuridão, tendo serventia sem ser notada.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher. O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um homem cego mascava chicletes (LISPECTOR, p. 19)

O cego descrito por Clarice Lispector desperta em Ana uma inquietação, já que se identifica com o mesmo. A falta de liberdade que o cego tinha, já que este era a única pessoa parada, é comparada à falta de liberdade da personagem, e comparada à incapacidade que Ana sentia em relação a si mesma.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos virão jantar - o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir - como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada - o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despençou-se do colo, ruiu no chão - Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava - o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

A epifania existente aqui é em relação ao chicle, já que Ana acredita que a única coisa móvel no homem era sua boca, que mascava um chicle diversas vezes, o mesmo chicle, na escuridão. Entretanto, não saía do lugar. Isso foi comparado por Ana em relação a sua própria vida. Ana mascava incessantemente sua rotina, isto é, vivenciava sempre a mesma coisa, sem, entretanto, sair do lugar. Estava imóvel e incapaz.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida. Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito. (LISPECTOR, p. 20).

Ana se sentia incapaz como o cego que mascava chiclete. Ana se sentia cega, como o mesmo. Não conseguia sequer segurar suas

compras, já que milhares de pensamentos e inquietações ressurgiam em sua mente. Ana percebe que seu desejo era por liberdade, e percebia, assim, que se sentia frustrada e que sua vida já não a mais satisfazia. Percebe, com a figura do cego, que estava insatisfeita com sua própria vida e com as convenções sociais.

Ana trazia consigo ovos, que se romperam. Os ovos quebrados são ligados ao rompimento da inconsciência de Ana em relação a sua insatisfação.

Na quebra do ovo, surge algo de criminoso, ou seja, a rebeldia contra a moral e os bons costumes da época, a consciência da insatisfação com a vida, rompendo assim com a tradição, com as exigências da sociedade da época.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima mas como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão - e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. (LISPECTOR, p. 21)

A partir do momento em que Ana percebe sua insatisfação, tudo o que viveu até ali parece perder o sentido. A realidade percebida desorganiza sua vida e ela se sente incapaz de lidar com essa nova Ana que está nascendo. O fio partido é ligado aos ovos quebrados, que soltam um fio de clara. As gemas amarelas que escorriam mostram a vida que tivera até então, escorrendo por entre os seus dedos.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicletes mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Para Ana, o mundo continuava o mesmo, somente ela tinha mudado. Ninguém se importava com o cego parado mascando chiclete nem com as perturbações em seu coração.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Ela aceitava bem a vida que tinha, mantinha tudo com cuidado. Aceitava sua rotina e não estava gostando de ter sua consciência despertada pela visão daquele cego, já que se identificava com ele, sentindo uma náusea de sua vida. Ana não dialoga com ninguém a não ser com seu íntimo.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite. Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pode localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico. Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo (p.24).

Com tanta inquietação, Ana acaba por não descer em seu ponto, descendo no Jardim Botânico, onde fica por horas em reflexão, pensando

em sua vida, tomando consciência da sua insatisfação. Ana leva consigo a sacola suja com os ovos quebrados, mostrando que algo se quebrou dentro dela e que precisava repensar sua vida.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aleia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

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

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou - voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aleia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pelos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E, de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário - era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumadas... Mas todas as pesadas coisas ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés, a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Ana observa as flores e frutas apodrecendo e sente repulsa e nojo, e percebe que a vida se esgota, tem fim. Além disso, Ana percebe que tudo o que sente demais, intensamente, pode dar enjoo, levar à exaustão, como ela estava se sentindo naquele momento.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria - e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Ao relembrar dos filhos, volta apressada para casa, mas perturbada com a quebra que ocorreu em sua vida. A partir dali, uma nova Ana existiria, com um novo universo, mais intenso.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito - o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava - que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado - amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal - o cego ou o belo Jardim Botânico? - agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares, pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o. Deixou-se cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Ana volta para casa, estranhando-a, achando tudo diferente, entretanto, o que mudou foi ela mesma. Algo se quebrou dentro dela, como os ovos que trazia na rede. A troca de frases com o filho parece sem sentido. Ana tinha receio de se perder, de perder tudo o que construiu e o que acreditava, até então, ser o melhor.

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

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo - e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego prefereria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia o porquê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto, não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar. (LISPECTOR, p. 27)

A água que escapava da casca da ostra mostrou Ana como ela realmente é, seu interior. Entretanto, Ana tinha medo de olhar seu interior, pois sabia que esta nova Ana tinha muita vontade de viver, de mudar, e considera isso um perigo para sua vida anterior.

Estava confusa entre a liberdade desejada e a segurança familiar. A liberdade sentida no Jardim Botânico a chamava e ela se sentia amedrontada com isso. Preferia estar ao lado daquelas pessoas que não se identificavam com o cego, ou seja, com as pessoas que não percebiam seu sofrimento. Queria ser forte, mas estava frágil.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor, havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para o outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Ana, ao preparar o jantar, percebia no fio que ligava a parte inferior do fogão, o fio dos ovos quebrados, lembrando de sua consciência da rebeldia e insatisfação. Ao ver a flor da jarra, lembrava das flores do Jardim Botânico, mostrando que desejava ardentemente a liberdade. Ela enxergava o besouro, considerando-o inexpressivo como ela própria, tendo uma vida silenciosa, lenta e insistente, como a sua própria.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros.

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Ana começou a sentir medo de sua descoberta, medo de prejudicar seus filhos, medo do que o cego a fizera sentir. Estava com uma tendência a aceitar sua vida rotineira e medíocre, como as vitórias-régias que boiam no escuro.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! Pensou, correndo para a cozinha e deparando com seu marido diante do café derramado.

- O que foi?! gritou vibrando toda.

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

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

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

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

- Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo.

O estouro do fogão se mostra aqui como um despertar da divagação de Ana, voltando para a realidade. Ela percebe sua realidade e a aceita. O marido, com tranquilidade, tenta acalmá-la, silenciando-a.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. Acabara-se a vertigem de bondade. E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia (LISPECTOR, p. 30)

Apesar da consciência que Ana tomou, quando volta para seu lar se perde no mundo rotineiro e seguro a qual está acostumada. Mas algo mudou dentro de si. Ana, agora, percebe que, ao soprar a vela, apaga também a inconsciência de até então. Ana percebe que, a partir daí, não seria mais a mesma, pois conseguiu assumir sua própria identidade. O

cego, para Ana, durante aquele dia, foi o reflexo de uma pessoa limitada, como ela própria. Entretanto, Ana aceita o seu papel preestabelecido de ser dona-de-casa, mãe e esposa.

CONCLUSÃO

Alguns traços de Lispector apontam para uma tendência de produção, referentes ao espaço urbano, muitos se reportando à cidade do Rio de Janeiro. A autora também tem uma tendência em dar enfoque à condição social e econômica dos personagens, a maioria sendo da classe média. A mulher também predomina na obra da autora, tendo o otimismo

e introspecção como estilo da autora.

O conto *Amor*, de Clarice Lispector, mostra uma visão feminista da condição da mulher, na década de 50. O papel de dona de casa, mãe e esposa era tido como inevitável para todas as mulheres e era o esperado para elas. Entretanto, no conto *Amor*, Ana, a protagonista, descobre-se infeliz com essa condição e se identifica com o cego, já que ele também está na escuridão, não enxergando a realidade como ela é. Com o passar do tempo, há questionamentos e dúvidas, até chegar ao final, em que Ana, apesar de estar consciente de sua insatisfação, prefere manter seu casamento e a segurança da família, ao invés de ter sua liberdade.

A epifania de Clarice Lispector não ocorre somente nesse conto, mas em muitos outros. Clarice enxerga seus personagens como divindades, fazendo o traslado do estar para o ser. A autora utiliza a transfiguração, com o acender de luzes interiores, que antes estavam adormecidas.

Clarice, em muitos de seus contos, trabalha a subjetividade, tendo o “eu” como fio condutor para suas histórias entrelaçadas entre pessoas comuns, como a mulher doméstica Ana, do conto em questão, “*Amor*”. A personagem transita por uma classe social média, em que os bens materiais são conquistados aos poucos com muito esforço.

Ana leva na sacola alguns ovos que serão consumidos pela família, ou seja, o marido, seus filhos, seus irmãos, as mulheres dos irmãos e seus filhos. Esses ovos se quebram e, com isso, a personagem principal, Ana, depara-se com a quebra de seus conceitos que, até ali, ela acreditava serem os certos e os melhores. A partir disso, Ana se questiona muito, repensa sua vida e deseja ardentemente a liberdade, para sair da cegueira em que se encontra, pois se identifica com o cego que vive na escuridão e não enxerga a realidade.

Ana também não se conforma com a indiferença de outras pessoas, que não percebem o sofrimento do cego, ou seja, o seu. Os ovos quebrados formam fios viscosos, que dá o enredo para a angústia da personagem.

A personagem Ana se conforma em viver sem felicidade e em uma velhice prematura. Na narrativa desse conto, Lispector demonstra seus sentimentos contraditórios, confusões psicológicas, incertezas, etc., revoltando-se com pessoas que se entregam ao conformismo e que se deixam abandonar.

No conto *Amor*, Lispector, utilizando a epifania, tenta resgatar a personagem Ana, que vive fechada dentro de seu mundo. A autora usa a epifania em todo o texto, utilizando os ovos e sua viscosidade, como forma de mostrar ao leitor exemplos do que precisaria acontecer para que essa personagem pudesse ressurgir, de dentro para fora, irrompendo para além de sua casca.

Lispector utiliza os ovos quebrados como se quisesse construir uma estrutura a partir daquilo, da desarrumação para o arrumado, o ressurgimento.

Assim, conclui-se que as narrativas de Clarice Lispector projetam o autor para um mundo além daquele narrado nas páginas de suas obras, levando-o a questionamentos internos de descobertas e inquietações.

BIBLIOGRAFIA

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

CAMPEDELLI, Samira; ABDALA JR, Benjamin. **Clarice Lispector**: Características da Autora. Disponível em http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/05_caracteristicas.htm> Acesso em 01 jun. 2009.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. p. 111-112

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1977

GANCHO, Cândida Villares. **Como analisar narrativas**. 7 ed. São Paulo: Ática; 2003

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 11 .ed. São Paulo Ática, 2006

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A Literatura e o Leitor**. 2 ed. Rio. de Janeiro: Paz e Terra, 2003

KHÉDE, Sônia Salomão. Estupefaciente esplendidez: uma verdade inventada. In: **Água viva**. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994a.

_____. **A hora da estrela**. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992b.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **Um sopro de vida**. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991b.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 e 1998.

_____. **Onde estiveste de noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992c.

_____. **Perto do coração selvagem**. 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **A paixão segundo G.H.** 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994b.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A maçã no escuro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992a.
- _____. **Felicidade Clandestina**. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991a.
- _____. **Visão do esplendor: impressões leves**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975b.
- _____. **Para não esquecer**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1979.
- _____. **Para não esquecer**. 1. ed. São Paulo: Rocco, 1999b.
- _____. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976b.
- _____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. **A cidade sitiada**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975a.
- _____. **O lustre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976a.
- _____. **Quase de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- _____. **O primeiro beijo e outros contos (antologia)**. 12. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. **A imitação da rosa**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- _____. **A via-crúcis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso . Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado. **Ciênc.let.**, Porto Alegre, n.34, p.119-129, jul/dez. 2003
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. In: **Ciências & Letras**, n. 1. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras, 1979.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. **Ciênc.let.**, Porto Alegre, n.34, p.9-21, jul/dez. 2003
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Introdução à Problemática da Literatura**. 8 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977
- MORICONI, Ítalo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, v. 12, 1995.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Laços de Família e A legião Estrangeira". In: **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990

WEBGRAFIA

AZEVEDO, Lúcia. James Joyce e suas epifanias. **Cogito** v.6 Salvador 2004. http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033&lng=pt&nrm=is> Acesso em 02 jun. 2009.

HELENA, Lúcia. **A marca de uma aura filosófica e da vocação para o abismo**. Disponível em http://www.unisinos.br/ihuonline/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=560> Acesso em 02 jun. 2009.

ROSENBAUM, Yudith. “**Clarice Lispector quer desmontar as máscaras e conhecer o que há por trás delas**”. Disponível em http://www.unisinos.br/ihuonline/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=562> Acesso em 02 jun. 2009.

A Epifania em Clarice Lispector is licensed under a Creative Commons Atribuição 2.5 Brasil License.