

A VARIAÇÃO DO AMOR EM DOIS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

THE VARIATION OF LOVE IN TWO SHORT STORIES BY CLARICE LISPECTOR

SOUSA, Pedro Henrique Pereira de¹

Resumo: O amor nos acompanha em toda nossa formação e vida, e, portanto, não poderia fugir da tentativa de representação nas diversas manifestações artísticas, uma vez que estas são intrínsecas ao indivíduo, assim como nas produções aqui analisadas. Com isso, utilizando-nos da interpretação crítica das narrativas, à luz da narratologia e da teoria do conto, este artigo objetiva identificar variações do amor em dois contos de Clarice Lispector, procurando observar a relação entre a literatura e nossa realidade enquanto indivíduos.

Palavras-Chave: Clarice Lispector; Conto; Análise.

Abstract: Love follows us in our whole development and life, therefore could not escape the attempt of representation in the various artistic manifestations since they're intrinsic to us, just like in the works analyzed here. Thus, using the critical interpretation of narratives, in the light of narratology and short story theory, this article aims to identify variations on love in two short stories by Clarice Lispector, in order to observe the relation between literature and our reality.

Keywords: Clarice Lispector; Short Story; Analysis.

Como citar este artigo?

SOUSA, P. H. P. A variação do amor em dois contos de Clarice Lispector. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 20, n. 1, p. 486-500, 2021.

¹ Graduando do Curso de Letras Língua Portuguesa, na Universidade Federal do Acre, Rio Branco, Acre, Brasil. Orientadora: Prof. Dr. Gisela Maria de Lima Braga Penha. Bolsista da UFAC (processo de Edital Nº 016/2019) E-mail: pedro.h8@hotmail.com.

1 Introdução

Clarice Lispector é uma das figuras mais emblemáticas da literatura brasileira. Sua obra divide opiniões, e é estudada em diversas linhas até hoje. Estreada nas escrituras em 1943, quando da publicação de *Perto do coração selvagem*, seu primeiro romance, a autora se lançava como uma aspirante a escritora, carregando uma carga inconsciente de estar prestes a revolucionar a escrita do país. Como dito por Antonio Candido, a jovem estreante trouxe uma nova forma de se fazer literatura no Brasil, destoante das temáticas de escrita da época, e, principalmente, da forma de escrita.

Segundo o crítico, a autora deixa de lado a função comunicativa e traz a função poética como proeminente. De fato, o desenvolvimento dos estudos acerca da função poética é influenciada exatamente por essa, uma vez que, segundo ele, faltava-lhe vocabulário na época de seu artigo sobre o livro para falar sobre a escritora e sua prática de escrita.

Daí, então, segue-se uma carreira de produção literária diversificada, desde romances, como *Água viva*, de 1973, a contos (como a coletânea a ser analisada neste trabalho), traduções, trabalhos jornalísticos, crônicas – tendo seus textos reunidos em coletânea póstuma, *A descoberta do mundo*, de 1984 – entre outros.

De forma corriqueira, a autora é descrita com adjetivos como “hermética”, “escritora subjetiva”, “filosófica” e “difícil”, como apontado por Márcio Antonio de Souza Maciel, em sua resenha do livro *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura* (2001), de Edgar Cézár Nolasco. É fato que a discussão desses termos se faz importante e justificada na resenha e para as temáticas deste trabalho. Se por uma mão se apresentam de forma reducionista, por não ser possível dar-se conta da produção e grandeza artística da autora, em caráter limitante, como apontado pelo autor da resenha; por outra apresentam-se pertinentes aos diversos níveis de interpretação e possibilidades de significações presentes nos textos literários da autora, que voltam-se ao conceito de literariedade.

Suas produções, até hoje, causam debates acerca do fazer literatura e é notavelmente uma das maiores e mais importantes escritoras de nossa literatura nacional, portanto, as liberdades de observação acerca de seu repertório são, de fato, infinitas.

Portanto, ao trabalharmos este artigo, temos o objetivo de analisar uma das possibilidades de interpretação dos textos de Clarice, utilizando a comparação de duas de suas escritas. Trabalharemos com a seleção de dois contos da obra *Laços de Família* (1998): “Amor” e “Uma galinha”, selecionados, principalmente, pelo compartilhamento da representação entre as personagens e a ligação entre os saberes manifestados das variações do amor, ligadas por questões filosóficas. Embasamo-nos na Narratologia, pelas definições do *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018), de Carlos Reis, e teoria do conto, trazidas por Nadia Battella Gotlib, no livro *Teoria do Conto* (2006), além de preceitos da teoria da literatura, principalmente pela visão de literatura e manifestação das forças literárias descritas por Roland Barthes, presentes em seu livro *Aula* (1978).

Faz-se necessário, portanto, darmos um olhar inicial acerca das ideias de semiosis, mathesis e mimesis. Para Barthes (1978), o conceito de mathesis assume o caráter multifacetado e multidisciplinar da literatura, uma vez que nela se encontram os mais diversos conhecimentos e saberes. Segundo o autor:

Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário (BARTHES, 1978, p. 18).

Contudo, o autor também nos chama atenção ao fato da literatura não fixar ou estagnar os saberes: “ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 1978, p. 18), e, a partir disso, podemos entender que a literatura, ao passo que trabalha de forma com a ciência, sendo que “está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta” (BARTHES, 1978, p. 18-19), por outro lado, seus conhecimentos nunca se apresentam em sua forma inteira, “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1978, p. 19).

Já a mimesis dá à literatura seu caráter de representação, ou melhor, de sua tentativa. Essa está sempre aficionada por representar o real, e, segundo Barthes, é essa tentativa de representar o real que a literatura se forma, uma vez que o real, em si, não é representável, mas somente demonstrável, criando a função utópica da literatura, vinda da extrema teimosia de se tentar fazer o impossível. De acordo com o autor: “O real não é representável, e é porque os

homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, 1978, p. 23). É por isso, também, que a literatura se encontra numa dicotomia entre ser realista/irrealista, por ter como seu objeto de desejo o real – realista, alcançados os diversos saberes, e irrealistas por acreditar nesse desejo do impossível como consciente.

A semiosis, por outro lado, é a força que mais se observa nas obras de Clarice, em especial nas que aqui serão analisadas. Essa força permite à literatura o jogo com os signos e com a linguagem, como se a regra da língua fosse moldável, para a criação do “não dito” e ampliação do entendimento que a língua não nos permite em primeira instância. Vejamos que, como diz em sua obra, “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1978, p. 14); é a literatura capaz de subverter o papel opressor da língua e se define como “trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1978, p. 16).

São por esses caracteres que chegamos às obras. As forças que movimentam a literatura nos permitem trazer as mais diversas interpretações às obras. A mimesis, por exemplo, justifica o trabalho acerca do amor nas obras, uma vez que é esse o sentimento próximo à realidade de todos.

Como dito, o amor é o sentimento mais universal a todos os indivíduos. Começa a ser tratado desde o nascimento, com as inúmeras demonstrações de afeto entre a família, e nos acompanha até a morte, nos incontáveis atos de apoio e solidariedade em nossa velhice. Desenvolve-se durante nossa vida de diversas maneiras: seja o amor filial, parental, solidário, de irmandade, o romântico e, não menos importante, o amor a si próprio.

Ademais, percebemos que é por essa questão inerente a todos que o amor não poderia escapar a servir de tema para as manifestações humanas, e, principalmente, como iremos analisar neste artigo, na literatura. O número de obras literárias que tratam do amor é incontável, e a temática se encontra desde as primeiras produções. Shakespeare, Poe, Camões, Pessoa, Machado, Drummond... todos, ao menos uma vez, utilizaram-se desse sentimento e transpuseram-no em seus textos.

2 Desenvolvimento

Assim como os demais autores, Clarice Lispector também aborda o amor em suas produções. De fato, possui em *Laços de Família*, sua coletânea de contos, um conto intitulado “Amor”. É, então, a partir de tal informação, que apresentaremos o que há de ser tratado neste artigo: a temática do amor em dois contos de Clarice Lispector. Utilizaremos da obra apresentada anteriormente, *Laços de Família*, a seleção de dois de seus contos – “Amor” e “Uma Galinha” – para a análise interpretativa.

“Uma galinha”, narrativa presente no livro *Laços de Família*, apresenta inúmeras construções de linguagem que nos permitem chegar à interpretação a ser apresentada. Para iniciar, começemos identificando um narrador heterodiegético que, durante toda a história, utiliza-se da alternância de focalizações internas e externas para nos dar dicas de como analisar a obra.

Por ser um narrador heterodiegético, realiza intrusões recorrentes na narrativa, e devemos observá-las para a construção da personagem, uma vez que nos é a única visão apresentada, já que mesmo quando temos uma percepção da visão da própria galinha, quem nos apresenta é o próprio narrador, de forma que o mesmo nos leva ao entendimento da sua percepção acerca da consciência da personagem.

Logo na primeira frase do conto, o narrador descreve a personagem simplesmente como “uma galinha de domingo” (LISPECTOR, 1998, p. 30), tirando um dos principais fatores a qualquer indivíduo: sua identidade. Começa, então, a descrever a forma como a personagem se comporta, e como a mesma interage com o mundo e vice-versa. O narrador aponta que o tratamento com a galinha, antes do acontecimento principal do conto, se faz como indiferente, mesmo quando tornam a falar de sua intimidade, como podemos observar em: “Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio” (LISPECTOR, 1998, p. 30). A partir da criação da imagem de um ser apático, sem identidade, como visto acima, na descrição da personagem, há a quebra do padrão estático, e o ato principal acontece: a fuga da galinha. O ser, que antes era descrito como sem identidade e não reacionário ao seu redor, agora, numa

surpresa, utiliza todas as suas forças para alcançar o muro do terraço. Nota-se, também, para utilizarmos em aspectos futuros da interpretação, o movimento de acontecimentos dos fatos e o tempo da enunciação – primeiramente, há uma situação estática, durante as primeiras páginas do conto, na descrição apática da personagem e na conformidade de sua existência, seguida de um grande salto (literal, da galinha, representado pelo pequeno voo ao telhado, em objetivo de fuga, e conotativo, da história, acontecido com o ápice das personagens envolvidas na perseguição e subsequente captura).

Durante a fuga, o narrador continua a fazer suas intrusões, descrevendo os personagens que participam da cena. O homem é descrito como um caçador nato – “O rapaz, porém, era um caçador adormecido” (LISPECTOR, 1998, p. 31) –, mas que só participa da perseguição por lembrar-se “da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar” (LISPECTOR, 1998, p. 30), excluindo, novamente, a importância da presa.

A galinha, por outro lado, é descrita como “hesitante e trêmula” (LISPECTOR, 1998, p. 30); sozinha, uma vez que “tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça” (LISPECTOR, 1998, p. 31); sendo inferiorizada pelo narrador durante toda a perseguição, observado em “E por mais ínfima que fosse a presa o grito de conquista havia soado” (LISPECTOR, 1998, p. 31). Tais fatos se comprovam até mesmo quando a personagem, num momento de glória na fuga, tem sua conquista menosprezada novamente pelo narrador, visto em: “Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de tralhado, e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre. *Estúpida, tímida e livre*” (LISPECTOR, 1998, p. 31, grifos meus).

A partir daí, mesmo que de forma sutil, nos é apresentado o ponto principal de interpretação: em seu trabalho de contar a história, o narrador somente se utiliza de recursos para mostrar a falta de consciência que a galinha tinha de si própria. Em toda a narrativa, a galinha é afirmada como ser somente uma única vez, ainda que, após a afirmativa, ainda continua sendo inferiorizada, como visto anteriormente: a afirmação da mesma como ser ainda é uma afirmação ínfima, sem crédito. “Que é que a havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? *A galinha é um ser*. É verdade que não se poderia contar com ele para nada” (LISPECTOR, 1998, p. 31), afirmando-se, em seguida, a falta de

consciência da galinha para consigo mesma: “Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Durante toda nossa primeira linha de interpretação, é fácil observar como o narrador demonstra uma personagem sem muita personalidade e/ou entendimento de seu meio e dela própria. Utilizando de um conceito para descrever a falta da consciência de si da galinha, nos aproximamos do entendimento do “amor próprio”. Descrito como o amor egoísta, ou simplesmente o egoísmo, no *Dicionário de Filosofia* (2007), o amor próprio é aquele que torna o indivíduo como centro de tudo. Contudo, se engana aquele que pensa que o mesmo é desnecessário. Rousseau, mesmo criticando tal sentimento em seu estudo sobre o “*amour propre*”, afirma que o equilíbrio entre ele e o “amor de si” (o qual trabalharemos posteriormente) é necessário para a construção dos indivíduos:

Os sentimentos já mencionados estão intimamente ligados ao ser humano, sendo a base normativa da constituição da condição humana. Na realidade, são duas disposições necessárias para a conservação do homem e da espécie como tal, embora o amor-próprio seja o representante originário da maldade humana, necessitando de educabilidade (MAZAI, 2014, p. 67-68).

Por meio da análise e interpretação de “Uma Galinha”, podemos provar esse ponto. A personagem, descrita pela falta de consciência e de amor próprio, tornou-se um ser apático, indiferente e, até mesmo, inferiorizado, não no sentido de valor, mas por sua autodepreciação.

Como dito anteriormente, é necessário também observarmos o tempo da enunciação – segundo o *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018), é aquele que engloba as determinações temporais do ato narrativo, ou seja, que descreve o espaço físico do conto utilizado para contar-se um acontecimento. Após sua fuga, a galinha, capturada, em um movimento involuntário e surpreendente, acaba botando um ovo, dando fim à perseguição, o que acontece logo na segunda página, no meio da narrativa. Os acontecimentos observados criam uma sensação de movimento, começando por um momento estático – “Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. [...] Nunca se adivinharia nela um anseio” (LISPECTOR, 1998, p. 30) –, seguido de um pico, dando um aumento na narrativa, assim como o movimento literal da galinha de subir no telhado, visto em

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto vôo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou – o tempo da cozinheira dar um grito – e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou um telhado (LISPECTOR, 1998, p. 30),

finalizado com outra estagnação na narrativa, após a salvação da mesma. A própria narração, como visto, simula um voo de uma galinha, significando que, no ínfimo e único momento de exaltação própria, e até mesmo de consciência – mesmo que afetada –, como num voo do animal, a ação tende à falha e pouso certo, já que sem forças para voar, por sua anatomia contrária ao voo, a galinha volta ao chão.

Essa estagnação nos leva quase que ao início da narrativa, uma vez que o narrador continua descrevendo a galinha com seu valor mínimo que pode ser atribuído, comprovando que a falta da consciência de si e do amor próprio fizeram com que a personagem não entendesse nem o grande acontecimento de sua vida, deixando-a apática até para a importância de seu ato de fugir, que lhe garantiu a vida: “Esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial” (LISPECTOR, 1998, p. 32); “Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família” (LISPECTOR, 1998, p. 32).

É agora, no final da narrativa, que podemos perceber, com mais clareza, a incompletude causada pela falta do amor próprio. A personagem, mesmo passando por sua “grande fuga”, como descrita pelo narrador, e mesmo com sua vida sendo poupada, ainda não tinha a noção de sua importância; ela mesma havia se tornado um grande símbolo de lembrança para a família, movendo a garota e o pai à constante lembrança do ocorrido, de forma a começarem a se importar com a galinha, como o narrador descreve: “A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam. Continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos, usando suas duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto” (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Logo, chegando ao final, a consciência (ou a falta dela) da galinha a leva a seu próprio esquecimento. O narrador, novamente, nega sua identidade:

... se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito mais contente. Embora nem nesses instantes a expressão de sua vazia cabeça se alterasse. Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando o milho – era

uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos (LISPECTOR, 1998, p. 33).

A galinha, além de sua identidade, perde sua existência, que, mesmo sendo o desfecho da personagem, é descrita de forma indiferente, como se toda a construção da narrativa e a percepção da galinha, como personagem principal da história, fosse deixada de lado, de forma (como a própria personagem se mostra) apática e ínfima. Desde o início da narrativa, reforçada pelo narrador, essa existência é negada e/ou levada como inútil, pela falta do amor próprio que a galinha, sem consciência, possuía. “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se os anos” (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Mas as manifestações do amor a si nem sempre ocorrem da forma observada no conto analisado. Vejamos uma outra seleção da coleção de contos da autora: “Amor”. A construção do narrador apresenta-se semelhante à “Uma galinha”, na qual há a presença, novamente, de um narrador heterodiegético, o que nos leva a pensar que suas intrusões serão mais uma vez úteis para o entendimento da interpretação.

Boa parte da narração é focada na vida de nossa personagem principal, Ana, e isso se mostra importante no momento de ápice da história que há por vir. Sua vida cotidiana é descrita como ideal: “Os filhos de Ana eram bons, [...] A cozinha era enfim espaçosa” (LISPECTOR, 1998, p. 19), e “podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Logo no primeiro parágrafo, o narrador utiliza o termo “meia satisfação” para demonstrar o estado da personagem, o que nos leva a ficar atentos às escolhas que fará para falar de Ana. No segundo, pouco se fala sobre ela; na verdade, o narrador dá enfoque à forma como a personagem vive, como se doa, não descrevendo sua personalidade ou vontades até a segunda página: fala de seus filhos, de sua cozinha, de suas cortinas e das tarefas que desempenha em seu lar. É interessante apontar a construção que faz em:

Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Podemos associar a árvore à própria metáfora da vida. Em inúmeras religiões, por exemplo, a árvore é associada às construções em vida e imortalidade. No entanto, Ana não se aproveita de seus frutos, ou até mesmo de seu crescimento, ela simplesmente a entrega, por sua corrente de vida, o que nos leva a perceber como a personagem acaba se doando mais do que aproveitando seu crescimento: mesmo que as sementes cresçam, ou seja, mesmo que os aspectos de sua vida cheguem a se desenvolver, nada é dela, mas ela é de tudo, se dá a tudo, dá sua vida a tudo. O que nos confirma isso, além do trecho supracitado, é: “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 19). O próximo parágrafo é emblemático: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantaram riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se” (LISPECTOR, 1998, p. 19). É nessa parte que percebemos o quanto aquilo que Ana alcançou na vida nada mais serve sem que ela possua o valor de si mesma.

Aqui, entramos no que diferencia a forma de não consciência da galinha e de Ana: enquanto a galinha se faz indiferente por simples falta do **amor próprio**, descrito pelo narrador como uma falta simplesmente por ser uma galinha, Ana nos leva a pensar numa relação dialética necessária entre o **amor próprio** e **amor de si**, uma vez que pelo excesso desse, aquele se prejudica. Segundo o *Dicionário de Filosofia*, o amor de si é o amor para si que se projeta e se doa ao externo, sem tomar-se para si como objeto de total devoção e amor, sendo que, de acordo com Vauvenargues (2007): “Com o amor de si mesmo pode-se procurar a própria felicidade fora de si. Pode-se amar qualquer coisa fora de si mais do que a própria existência e não se é o único objeto para si mesmo” (VAUVENARGUES apud ABBAGNANO, 2007, p. 51). Ana nos revela o caso dessa relação deficitária, na qual o amor de si se sobressai sobre o amor próprio, e não há equilíbrio entre os dois (necessário para um amor pleno, como dito por Rousseau, em parte anterior da discussão).

Tais colocações podem ser comprovadas ao observarmos outros aspectos da vida da personagem. O narrador, ao falar da vida passada de Ana, começa a nos levar ao caminho de entendimento de que a personagem desistiu de sua vivência por sua vida atual, que é forjada, por essa doação completa de si: “Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhará-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos” (LISPECTOR, 1998, p. 20), demonstrando a

realidade ideal que tenta passar; “a vida podia ser feita pela mão do homem” (LISPECTOR, 1998, p. 20), ou seja, seu cotidiano poderia ser da forma que então desejava; “Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 20). É aqui que o narrador nos mostra a primeira divisão temporal que devemos nos atentar para o entendimento da narração: a vida passada de Ana em contraposição com sua vida atual. O que havia vivido, para ela, é uma doença de vida, ou seja, a própria questão do viver era uma mazela que já não se apresenta. E isso nos leva ao questionamento: por que Ana escolhera uma vida assim? Isso nos é respondido logo em seguida, em:

O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera (LISPECTOR, 1998, p. 20-21).

Essa construção de vida ideal, que para Ana é indispensável, como dito, por ser alcançável e fácil de se manter, ou seja, fácil de se lidar, é a única que ela desejava, e como dito, quisera. E, se olharmos com atenção, Ana tenta, de todas as formas, suprimir aquilo que for de fora da sua vida forjada e de qualquer coisa que poderia incomodá-la ou arruinar suas aparências, como vimos na metáfora da árvore e também em:

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 (LISPECTOR, 1998, p. 20-21).

Além de o narrador mostrar todas as mazelas da vida de Ana, que está totalmente doada aos outros – “Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidado do lar e da família à revelia deles” (LISPECTOR, 1998, p. 21) –, além de, como dito agora há pouco, suprimir seus sentimentos e até mesmo seu passado, utiliza, pela segunda vez, numa forma irônica de mostrar a felicidade criada de Ana, “assim ela o quisera e escolhera” (LISPECTOR, 1998, p. 21), encerrando a parte da narrativa que mostrava o lado pessoal da personagem.

Voltamos então ao início da história, após a construção de quase duas páginas que possui um sentimento profundo de analepse, descrevendo a vida da personagem como num sentido de anterioridade – utilizamos a definição do

Dicionário de Estudos Narrativos (2018), o qual aponta que analepse é “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início” (REIS, 2018, p. 28). É agora que a narração começa a fluir para seu clímax. Ana observa um cego, que, para desconforto dela, estava mascando chicletes: “Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicletes” (LISPECTOR, 1998, p. 21). E é então que percebemos a fragilidade da vida criada pela personagem e o que o desequilíbrio entre as duas relações de amor para si criaram: ao ver um simples ato de independência, mesmo sem exigir quase nada do outro indivíduo, mas que demonstra uma outra realidade não possível de ser controlada por ela mesma, ou que mesmo que se doasse àquela situação nada se resolveria, acabou criando um desconforto de si tão intenso que a levou a um momento de reflexão e mudança.

Isso é refletido de forma recorrente em nossos tempos modernos. Assim como diz Zygmunt Bauman (2004): “Todo amor luta para enterrar as fontes de sua precariedade e incerteza, mas, se obtém êxito, logo começa a se enfraquecer – e definhar” (BAUMAN, 2004, p. 22), que reflete o que vimos no texto e o que ainda vemos em nossa realidade. Mesmo no amor próprio, ao tentar enterrar as mazelas e incertezas, como faz nossa personagem Ana, ao criar a vida perfeita e pensar nessa como perfeita, como reafirmado em “Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse” (LISPECTOR, 1998, p. 213), bastando um momento de desvio para que sua relação consigo mesma estourasse da bolha criada, enfraquecendo-a. No texto, o sentido de definhar apresenta-se literal, já que são descritas emoções sensoriais: “A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente” (LISPECTOR, 1998, p. 22); “Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde...” (LISPECTOR, 1998, p. 23); além de: “Na fraqueza em que estava tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis...” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Considerações finais

Um exemplo mais vívido que podemos observar é a situação que nos ocorre em tempos atualíssimos. Em uma realidade em que as pessoas criaram uma rotina de convívio e aglomeração, ao sofrer uma pandemia acabaram por

destruir suas bolhas. O “estar consigo mesmo” inteiramente, longe das outras pessoas, leva a observarmos o amor de si e o amor próprio como nunca. Assim como Ana, nos bastou um acontecimento para tudo que apaziguamos ser destruído rapidamente, e aquilo a que nos doávamos todo dia se foi com todo o resto. Vemos a representação do amor próprio em seu auge: a falta de empatia e o egoísmo em seus ápices. Enquanto muitos se encontram em apartamentos individuais de internação, alheios à situação externa, as filas em hospitais de serviço público abarrotam e levam a saúde a uma crise jamais vista, além das inúmeras pessoas que não têm acesso a nenhum desses.

Aproximando-nos ainda mais de nossa realidade, vejamos que o modo em que o nosso novo século se desenvolve é cada vez mais condizente com isso. Como Bauman (2001) afirma, vivemos em tempos líquidos, onde a versatilidade, volatilidade e flexibilidade são as lógicas que reinam. Para o autor, tudo mudou pelo pensamento “a curto prazo”: relações, trabalho, sonhos, objetivos, e é isso que causa as diversas incertezas de nossa vida moderna. Como afirma, nos casamentos, por exemplo, podemos observar a não intenção da permanência por muitos anos; ademais, segundo ele “um jovem americano com nível médio de educação espera mudar de emprego 11 vezes durante sua vida de trabalho – e o ritmo e frequência da mudança deverão continuar crescendo antes que a vida de trabalho dessa geração acabe” (BAUMAN, 2001, p. 169). Isso só demonstra e nos leva a pensar as causas da exaltação dos sentimentos de amor próprio e de si já mostrados neste trabalho. Para ele, toda essa vulnerabilidade resulta num mar de incertezas, mas incertezas novas: utilizando novamente o exemplo do trabalho, cita que: “A incerteza de hoje, porém, é de um tipo inteiramente novo” (BAUMAN, 2001, p. 170). É nisto que devemos pensar, nas incertezas que nos provam uma realidade em movimento, que exalta emoções e características e total detrimento e alienação de intenção contrária às outras. De forma especial, observemos que em seu livro Bauman (2001) diz:

A incerteza do presente é uma poderosa força *individualizadora*. Ela divide em vez de unir, e como não há maneira de dizer quem acordará no próximo dia em qual divisão, a ideia de interesse comum fica cada vez mais nebulosa e perde todo valor próprio (BAUMAN, 2001, p. 170).

É a força *individualizadora* que permite as relações virtuais líquidas, a cultura do egoísmo e do subalterno conformado com sua submissão, a supervalorização das mercadorias e seus valores. É o amor próprio em suas

gêneses de ruína, posto em altar pela sociedade, deixando o amor de si alheio ao seu equilíbrio necessário.

As variações do amor apresentadas nos dois contos seguem diálogos existentes entre as formas do amor próprio e do amor de si. Como avisa Rousseau e como corrobora Bauman, em sua visão de sociedade individualista, a prevalência do amor próprio é a origem de todos os males: o indivíduo torna-se tão egoísta que bloqueia a realidade do mundo que lhe cerca, supervalorizando sua vaidade. Em tempos de pandemia, como o que vivemos, por exemplo, o descaso ao não seguir as mínimas recomendações de saúde, necessárias para a própria segurança, é uma clara demonstração disso; além dos incontáveis atos individualistas dos seres humanos que corromperam (e corrompem) nossa sociedade. Contudo, não é possível vangloriar o oposto: o exagero do amor de si revela o que observamos nos dois contos: a incapacidade de, verdadeiramente, se enxergar como válido, criando pessoas apáticas e indiferentes, ou seja, forma-se no mesmo campo abominável dos extremos a serem evitados.

Ambas as realidades, como foi dito, não se abstêm de nossa sociedade, uma vez que a literatura, por seu caráter universal, não se abstém das diferentes temáticas do ser humano. Em sua última entrevista, concedida à TV Cultura, poucos meses antes de sua morte, Clarice nos conta que, após escrever uma obra, se sente oca.

É então que provamos, assim, o ponto de vista que buscamos em nosso artigo: a literatura, como criação da teimosia dos autores, é intrínseca a todos nós. Como Barthes (1978) cita:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura (BARTHES, 1978, p. 22).

Clarice consegue, então, nos apresentar essa tentativa da representação do real, feita de forma extremamente hermética e subjetiva, por meio de recursos observados pelas forças da literatura, e revela, por meio de sua obra, essa teimosia do escritor em buscar representar nossa realidade. Para Barthes (1978), em termos topológicos, a realidade se faz pluridimensional, e a linguagem, unidimensional, e é daí que surge a literatura: a inconformidade de que não existe paralelismo entre esses. Isso faz o escritor – e continuamos com conceitos de Barthes (1978), no qual “entendo por escritor não o mantenedor de uma

A VARIAÇÃO DO AMOR EM DOIS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática” (BARTHES, 1978, p. 26) – o grande teimoso da linguagem, e Lispector, de fato, representa a melhor forma de ser “cabeça-dura” em suas produções. É escrevendo sobre a realidade próxima a si, seja a maternal, social, econômica ou existencial: é a necessidade de escrever que nos permite analisar sua obra, e, portanto, estar desenvolvendo diversos trabalhos como este que aqui se encerra. Para tal, é necessário louvarmos essa decisão de nossos autores que criam e recriam obras que são tão próximas a nós.

Portanto, é necessário que entendamos todo movimento de criação e do “ser” na literatura. As obras analisadas, como dito anteriormente, são fruto da perseverança e não desistência do autor em sua urgência de escrever sobre o que lhe é comum. Seu esforço em demonstrar nossa realidade permite ao autor criar uma realidade que, mesmo tão próxima à nossa, não é esta em si própria, mas é o fruto da manifestação de inúmeros conhecimentos e sentidos, vem daí a plurissignificação da literatura.

Ao observarmos os contos, as inúmeras possibilidades de interpretações nos impressionam, e prendem nossa atenção e interesse pelas obras. Não somente a verossimilhança, mas as novas realidades e incorporações de ser.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*/Zygmunt Bauman; tradução: Plínio Dentzien. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*/Zygmunt Bauman; tradução Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACIEL, M. A. S. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, de Edgar Cézár Nolasco. Papeis: ver. Letras [on-line], vol. 3/4, n° 5, p. 46-48, 1999/2001. Disponível em: http://www.papeis.ufms.br/Revista_Papeis_V3-5_N5-10.pdf. Acesso em 14. jul. 2020.
- MAZAI, Norberto. *Educação em Jean Jacques-Rousseau: a tensão criadora entre o amour de soi même e o amour prope*. Dissertação (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2014.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.