

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**A RESISTÊNCIA EM CLARICE LISPECTOR: UMA APRENDIZAGEM**

**Bianca Pulgrossi Ferreira**



**ORIENTADORA:  
PROF. DRA. TÂNIA PELLEGRINI**

**SÃO CARLOS**

**2018**

**BIANCA PULGROSSI FERREIRA**

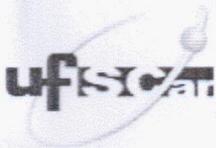
**A RESISTÊNCIA EM CLARICE LISPECTOR: UMA APRENDIZAGEM**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), referente à Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Profa. Dra. Tânia Pellegrini

**SÃO CARLOS**

**2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Bianca Pulgrossi Ferreira, realizada em 15/03/2018:

---

Profa. Dra. Tania Pellegrini  
UFSCar

---

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP

---

Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto  
UFSCar

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à Profa. Dra. Tânia Pellegrini, por toda a paciência e dedicação durante minha aprendizagem, por todos os anos juntas de desvelamento compartilhado e inquietações profundas.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Arnaldo Franco Jr. e Profa. Dra. Gisele Friguetto, que cuidadosamente me apoiaram com sugestões e reflexões sobre o tema.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me concedeu a bolsa de estudos que possibilitou a realização desta pesquisa.

Aos amigos e familiares que me apoiaram durante o percurso, recebam a minha sincera gratidão.

## RESUMO

### A RESISTÊNCIA EM CLARICE LISPECTOR: UMA APRENDIZAGEM

O objeto de estudo deste trabalho é o romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, publicado em 1969, pela escritora Clarice Lispector. O objetivo central é mostrar que este pode ser considerado uma “narrativa de resistência”, nos termos de Alfredo Bosi (2002). Para isso apresentamos um estudo de parte da fortuna crítica da autora, seguido de uma reflexão sobre o conceito de “resistência” e sua ligação com o contexto histórico do regime militar de 1964. Por fim, utilizamos esses elementos para compor uma análise final, mostrando que a resistência opera no romance por meio de elementos irônicos e parodísticos desestabilizadores de normas, valores e condicionamentos interpessoais e sociais, agudizados no período em questão e que visam desestabilizarem sua recepção. Dessa forma, pretendemos apresentar uma nova perspectiva de leitura sobre o romance, que ressalte seu caráter político-social, de modo a posicionar a escritora como crítica de seu tempo.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector, Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, resistência, literatura brasileira.

## ABSTRACT

### THE RESISTENCE IN CLARICE LISPECTOR: AN APPRENTICESHIP

The object of study of this work is the novel *An Apprenticeship or The Book of Delights*, published in 1969, by the writer Clarice Lispector. The main objective is to show that this novel can be considered a “resistance narrative”, according to Alfredo Bosi (2002). For that, we present a study of part of the critical fortune of the author, followed by a reflection on the concept of “resistance” and its connection with the historical context of the military regime of 1964. Finally, we are going to use these elements to compose a final analysis, showing that resistance operates in the novel through ironic and parodistic elements destabilizing norms, values and interpersonal and social conditioning, intensified in the period in question and aimed at destabilizing its reception. Thus, we intend to present a new reading perspective on the novel, which emphasizes its social-political character, in order to position the writer as a critic of her time.

**Keywords:** Clarice Lispector, An Apprenticeship or The Book of Delights, resistance, Brazilian Literature.

*Eu não penso em escrever beleza, seria fácil. Eu escrevi espanto e o deixei inexplicado.  
A criação não é uma compreensão, é um novo mistério.*

Clarice Lispector

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>1. A MULHER INSOLÚVEL.....</b>	<b>13</b>
1.1 O PRIMEIRO ROMANCE .....	18
1.2 UMA PROMESSA DE INTRANQUILIDADE .....	23
1.3 UMA APRENDIZAGEM DO FRACASSO.....	25
1.4 UMA APRENDIZAGEM AMOROSA.....	30
1.5 UMA APRENDIZAGEM IRÔNICA .....	39
<b>2. A RESISTÊNCIA.....</b>	<b>50</b>
2.1 AS MÁSCARAS DA EXISTÊNCIA.....	55
2.2 O BRASIL DOS ANOS 60.....	58
2.3 CRÔNICAS DE UM TEMPO AMBÍGUO.....	60
<b>3. UMA PROPOSTA DE (DES) APRENDIZAGEM.....</b>	<b>70</b>
3.1 A FISIONOMIA CONTRADITÓRIA DO ROMANCE.....	80
3.2 O DISCURSO IRÔNICO.....	88
AS PERSONAGENS IRÔNICAS.....	92
3.3 A METÁFORA DA MORTE.....	98
3.4 A RESISTÊNCIA ENQUANTO TEMA: A LIBERDADE DE EXISTIR.....	105
3.5 OS JOGOS DE PODER.....	111
3.6 O DESFECHO.....	115
3.7 A RESISTÊNCIA ENQUANTO PROCESSO: A PARÓDIA.....	117
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>134</b>

## INTRODUÇÃO

A escritora Clarice Lispector brindou a literatura brasileira da década de 1940 com seu talento, perspicácia e ousadia, que fizeram de seus livros verdadeiros desafios para navegantes. O foco deste trabalho é navegar sobre mares pouco explorados, no caso, o romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), e, a partir dele, recuperar a relação entre literatura e sociedade existente em suas linhas. Nosso intuito é contribuir com as leituras<sup>1</sup> que consideram Clarice Lispector como crítica de seu tempo, o que significa considerar suas obras, sobretudo os romances<sup>2</sup>, como armadilhas textuais de resistência. Este estudo se faz necessário para ressignificar ou mesmo questionar, a partir da análise do romance em questão, a vertente crítica que considera sua obra apolítica e desinteressada em relação às graves questões sociais que viveu e observou. Esta fama de escritora “à deriva” a prejudicou inclusive na tentativa de publicação de suas obras em editoras<sup>3</sup>, como aponta a especialista Nádía Gotlib:

Paulo Francis<sup>4</sup> foi o que dela esteve mais próximo nesse período. Num depoimento que concedeu à imprensa logo após a morte de Clarice, o jornalista lembra que, em 1959, ela não tinha editor no Brasil: “Tinha fama, sim, mas entre intelectuais e escritores. Os editores a evitavam, como ‘a praga’”, o que se devia, segundo Paulo Francis, ao caráter “moderno” de sua literatura, que não seguia o “realismo socialista” e

---

<sup>1</sup> Mais especificamente, nos apoiamos nas leituras de Silvano Santiago (2014), Lúcia Helena (2010), Nádía Gotlib (1989) e Neiva Kadota (1999), que reforçam o caráter social de sua obra.

<sup>2</sup> Clarice Lispector (1920-1977) publicou uma vasta obra que se dividiu entre romances, contos, crônicas, livros de literatura infantil, páginas femininas, traduções e entrevistas. Os romances, nossa categoria de análise em questão, foram publicados, respectivamente: *Perto do Coração Selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G.H* (1964), *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977) e *Um Sopro de Vida* (1978), sendo essa última obra póstuma.

<sup>3</sup> Para mais detalhes sobre a relação da escritora e o mercado editorial, consultar o trabalho de Ribeiro (2013), disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gthistoria-da-midia-impressa/201cno-brasil-so-se-entende-escrever-em-jornal201d-clarice-lispectorfernando-sabino-e-redes-de-edicao-no-sec.-xx-1>>. Acesso em: jun. 2017

<sup>4</sup> Paulo Francis (1930-1997) foi jornalista, crítico de teatro, literatura e arte, escritor e diretor. Era considerado “farol cultural” de sua época com marcante atuação nos jornais *O Pasquim* e *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1855592-paulo-francis-mortoha-20-anos-foi-farol-cultural.shtml>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

representava a realidade “em relances, indireta e indutivamente” (GOTLIB, 1995, p. 130).

Este relato traduz uma realidade: apesar da grande quantidade de estudos sobre as obras claricianas, ainda existem fendas na interpretação de suas obras, principalmente no que tange ao aspecto social. Foi a partir dessa fenda que este trabalho se alicerçou, a partir de perguntas como: o que Clarice Lispector estava escrevendo no contexto da ditadura militar?

Buscando uma resposta a essa pergunta, nos deparamos com o sexto romance da autora, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos prazeres*, publicado no ano de 1969, auge do endurecimento político do regime militar. Diante desse dado se construiu nossa segunda pergunta: como esse romance dialoga com esse contexto histórico?

A pergunta também indica qual é a base dos nossos pressupostos teóricos, ou seja, de que “lugar” estamos partindo para analisar o romance. Desse modo, priorizamos um método de análise literária conhecido como “dialético”. Leandro Konder explica que o termo tem origem no grego “a arte do diálogo”, o que para a acepção moderna significa: “modo de pensar as contradições da realidade, essencialmente contraditória e seu permanente movimento de transformação” (KONDER, 1988, p. 8).

Nesse sentido, nos apoiamos fundamentalmente nos estudos de Antonio Candido (1965), que esclarece que a crítica dialética visa superar a chamada “crítica paralelística”, que aponta o social no externo e em paralelo sua ocorrência no texto. Desse modo, o estudioso ensina que o externo, o social, não pode entrar na análise como mero referencial, pano de fundo, mas como fator integrante da própria construção artística. Assim, a análise dialética avança sobre a simples dicotomia entre interno e externo e estuda suas imbricações. Sobre a relação entre externo e interno, afirma Candido: “Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1965, p. 9). Portanto, seguindo essa linha de pensamento, o analista deve partir do estudo da

estrutura da narrativa, já que ela em si comporta o elemento externo. Assim, a tarefa do crítico é a de:

[...] averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce (CANDIDO, 1965, p. 7).

Seguindo esse raciocínio vamos para a nossa terceira pergunta diante do objeto literário: se existe um diálogo entre a literatura e seu contexto histórico, de que maneira, ou melhor, por meio de quais elementos ele se manifesta?

Considerando o movimento dialético que a obra literária encena, encontramos nos estudos de Alfredo Bosi o conceito de “resistência”, que seria o “meio” pelo qual o texto dialoga com o contexto. Nas palavras do autor: “Um grande texto narrativo é uma formação simbólica grávida de sentimentos e valores de resistência” (BOSI, 2002, p. 132), é a partir desta citação que buscamos encontrar no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* algum sentido para “resistir” a uma tradição não só literária, mas cultural e política. O conceito de resistência servirá para mostrar que a escritora, por meio de suas obras, também exerceu uma crítica social.

Como essa resistência é forjada dentro da estrutura do romance? Essa é a nossa próxima pergunta, que pode ser respondida a partir da análise dos aspectos irônicos e parodísticos que encontramos no romance como narrador, personagens, desfecho, paratextos, a própria feitura do romance recortada pelas crônicas e a mistura de gêneros, além dos elementos do folhetim e literatura trivial que conferem uma determinada “tensão”.

Entretanto, essa pesquisa não permite delimitar o impossível de uma conclusão, uma vez que a própria obra de Clarice, em sua grandiosidade, não aceita limitações, dogmas ou conclusões, como ela mesma diz: “Nasci de um choque entre o sim e o não” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1980, p. 14).

Não nos cabe, portanto, forjar um rótulo para sua literatura, mas apontar algumas tendências que nos parecem apagadas, principalmente em relação ao romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado em 1969.

Nesse sentido, o primeiro capítulo busca mostrar brevemente a experiência do contato da crítica literária com a “Sra. Clarice”<sup>5</sup> e suas obras, focalizando a recepção do romance em questão. Mostraremos também neste capítulo a fama de “apolítica” criada ao redor da figura da escritora, que, segundo Medeiros (2007), gerou uma reação oposta “[...] que fez com que vários críticos buscassem debater em contrapartida, embora o movimento seja ainda ‘em tom menor’” (*idem ibidem*, s/p), devido à tendência psicologizante e introspectiva do texto.

No segundo capítulo nos debruçaremos sobre o conceito de resistência de Alfredo Bosi (2002), que norteará a nossa hipótese de que o romance contém uma visão crítica a respeito do momento histórico em que foi escrito. Conheceremos também brevemente esse momento, com objetivo de verificar quais são os valores e antivalores que aparecem tensionados dentro da obra, gerando uma determinada fisionomia. Com o objetivo de identificar esses valores, utilizaremos o conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams (1979) para entender o que poderia ser definido como “boa literatura” na década de 1960 no Brasil. Por fim, falaremos sobre a escritora e os acontecimentos marcantes que influenciaram sua obra nesse contexto, tanto na vida pessoal como literária.

No terceiro e último capítulo faremos uma análise mais detalhada do romance, baseada no estudo dos discursos da ironia e da paródia, que aparecem articulados no romance, procurando mostrar, assim, que todos os segmentos da nossa análise visam caracterizar o romance como uma provável narrativa de resistência.

---

<sup>5</sup> Foi assim que a chamou Álvaro Lins em seu artigo A experiência incompleta: Clarisse Lispector. (1944): LINS, A. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.

## **1 A MULHER INSOLÚVEL\***

## 1. A mulher insolúvel

*O desejo de enfim dizer o que nós todos sabemos e no entanto mantemos em segredo como se fosse proibido dizer às crianças que Papai Noel não existe, embora sabendo que elas sabem que não existe. Mas quem sabe um dia, L. de A., saberei escrever ou um romance ou um conto no qual a intimidade mais recôndita de uma pessoa seja revelada sem que isso a deixe exposta, nua e sem pudor.*

(LISPECTOR, 1999a, p. 79).

Em 1977, ano de sua morte, a escritora Clarice Lispector concedeu uma rara entrevista ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura. Alguns anos depois, em 1999, a TV Cultura apresentou um programa em homenagem à escritora, com versão editada da entrevista, que apresentava alguns depoimentos, como o da cineasta Suzana Amaral. No meio da entrevista aparecem algumas cenas do filme *A hora da estrela* (1985), dirigido pela mesma, que durante o programa prestou depoimento e fez o seguinte comentário:

[...] A gente sente lendo *A hora da estrela* que esse livro foi escrito como se fosse um vômito, entendeu? Uma coisa assim que saiu de dentro dela como se ela tivesse necessidade, como se ela precisasse verter tudo aquilo para fora, e, curiosamente, é o único livro da Clarice no qual ela toca o problema social do Brasil. Porque todos os outros livros dela são sempre viagens dentro dela mesma, da classe média na qual ela foi origem e são muito mais problemas íntimos e devaneios psicológicos e emocionais, e esse não, esse daí tem isso tudo mas também tem um olhar sobre um problema social do Brasil.<sup>6</sup>

Diante deste comentário, podemos considerar que, na leitura feita pela cineasta, o livro *A Hora da Estrela* (1977) é o único romance de Clarice Lispector no qual ela faz uma crítica social do Brasil, sendo que os outros romances foram considerados “viagens dentro

---

\* Esse título faz alusão à definição de Paulo Francis: “Clarice era uma mulher insolúvel” e que ela “sabia disso” (FRANCIS in GOTLIB, 1995, p. 256).

<sup>6</sup> Fala transcrita da cineasta Suzana Amaral. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=ptCJzf20rbY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=ptCJzf20rbY)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

dela mesma”, “problemas íntimos e devaneios psicológicos e emocionais”. Em outras palavras, podemos dizer que a fala de Suzana do Amaral se coaduna com parte da crítica em relação às obras de Clarice, em especial as que foram publicadas no período da década de 1960 e 1970, como é o caso do nosso objeto de estudo, o livro em questão.<sup>7</sup>

No ano da publicação do romance, 1969, o cenário brasileiro passava por um momento ápice do regime militar (1964-1985), com a instauração do AI-5, no governo Costa e Silva, o que fez aumentar a repressão aos movimentos de esquerda e o controle sobre os meios de comunicação, principalmente por meio da censura. Neste momento, Clarice Lispector, que sempre esteve envolvida com o jornalismo, desde o início de sua carreira, trabalhava como cronista no *Jornal do Brasil*, o que fez até 1974.

Diante desse cenário político, a autora era vista pela crítica como hermética e introspectiva, que só focalizava o interior do indivíduo, como uma espécie de fuga da realidade, como se vê na fala de Suzana Amaral. Podemos comprovar isso a partir dos estudos de Olga de Sá (1979) em seu livro intitulado *A Escritura de Clarice Lispector* (1979), o qual mostra um panorama de como a obra de Clarice foi recebida pela crítica. Desde a publicação do romance *Perto do coração selvagem* (1944), a maioria dos críticos enfatizava a novidade que a autora trazia em termos de pesquisa da linguagem, sua hipertrofia da subjetividade, seu hermetismo, o profundo valor poético de sua prosa e sua sutileza psicológica, algo que se contrapunha ao romance regionalista de 1930, modelo ainda em vigor, engajado na crítica social. Conforme afirma Sá:

Clarice Lispector teria acertado em situar as verdadeiras possibilidades de renovação do romance em problemas de técnica, abandonando a indiscutida primazia do tema na inspiração novelística brasileira, patente no êxito da década de 30, nos romances regionais e documentais. Mesmo os autores introspectivos não teriam sido menos supersticiosos em relação ao “bom tema”. Somente preferiram, à paisagem brasileira, a paisagem interior (SÁ, 1979, p. 38).

---

<sup>7</sup> Atualmente é possível reconhecer um movimento na crítica clariciana centrado no aspecto social em suas obras, um exemplo disso é o tema da Revista Antares v. 9, n. 18 (2017) que reuniu vários artigos sobre Representações do Social em Clarice Lispector. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/issue/view/251>>. Data de acesso: 03/12/2017

---

Desse modo, Clarice Lispector, majoritariamente, foi considerada uma escritora cujas obras não apresentavam uma preocupação com a realidade local de uma maneira crítica; em outras palavras, para muitos ela não possuía uma escrita engajada com a situação política do Brasil, desde o seu primeiro romance. A vigência da ditadura militar cobrou dos intelectuais de esquerda um posicionamento, e, desse modo, as obras que não tivessem algum sentido de denúncia eram desprezadas. Essa crítica se mostra clara no trabalho do cartunista Henfil (1944-1988), em seu famoso cartum *Cabôco Mamadô*, no qual “enterrava” personalidades públicas n’*O Cemitério dos Mortos-Vivos*, que, na opinião do cartunista, eram favoráveis à ditadura. Na edição nº 138 da *Revista Pasquim*, de fevereiro de 1972, Henfil enterrou Clarice Lispector. No ano seguinte, comentou o feito para o *O Jornal* (20/07/1973):

Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma (HENFIL *apud* MORAES, 2013, s/p).

Entretanto, apesar das críticas à sua produção, existe uma foto tirada em 1968 na qual a escritora está, ao lado de alguns intelectuais da época, em uma passeata contra a ditadura (GOTLIB, 1995, p. 475). Silvano Santiago, em seu artigo intitulado “A política em Clarice Lispector” (2014), comenta exatamente essa disparidade entre sua atitude e sua escrita, considerada, então, “apolítica”:

A ativista da passeata não se confunde politicamente com o texto na vitrina da livraria (a exceção – e esta confirma a regra – é o romance *A hora da estrela*, logo depois transformado em filme mais participante ainda). Se o ser humano arrisca a própria vida na rua, lutando contra

---

a repressão militar, o texto ficcional é julgado pelos contemporâneos como “apolítico” (SANTIAGO, 2014, s/p, grifo do autor).

No sentido exposto, é de se supor que o modo pelo qual a maior parte da crítica da época a julgava possa figurar como uma das lacunas que emergem da leitura menos atenta de suas obras. Silviano Santiago antagoniza de maneira crítica a fala de Suzana de Amaral, quando afirma que o romance *A Hora da Estrela* (1977) funciona como exceção a essa regra, já que foi considerado como o único romance em que a autora exerceu, de fato, uma crítica social. Para o autor, a obra de Lispector necessita de uma leitura que leve em conta seu aspecto político, uma vez que considera equivocada a crítica que a vê como apolítica, como explica:

Ela [a crítica] foi incapaz de compreender a política revolucionária do texto de Clarice, presa que se encontrava aos condicionamentos históricos impostos pelas verdades iluministas no nosso pensamento político (SANTIAGO, 2014, s/p).

Em seu outro texto *A aula inaugural de Clarice Lispector* (1997), o crítico reforça o acontecimento “Clarice” como um novo tipo de literatura, que não cabia nos moldes oitocentistas dos quais se valiam os principais críticos da época. O autor faz uma metáfora com rios e afluentes, dizendo que a literatura considerada “assumidamente boa”, anterior à chegada de Clarice Lispector, eram afluentes de um rio caudaloso, o do acontecimento histórico, e complementa:

Nas histórias da literatura brasileira, a trama novelesca que não era passível de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento era jogada na lata de lixo da história como sentimental ou condenável, de mulheres para mulheres (SANTIAGO, 2014, p. 232).

Assim, o crítico busca reintegrar o lugar ocupado por Clarice Lispector, não como o de uma literatura afluyente de algo, mas como “um rio que inaugura seu próprio curso (...)” (*idem ibidem*). O mergulho nesse novo rio exigirá um novo tipo de leitor, descompromissado com a tradição normativa. O laurel de “literatura sentimental” seria uma tentativa de aproximação, desconfiada: “A ficção oitocentista não soube como dar-lhe palavra, ou

---

emprestou-lhe uma palavra desconfiada, classificando-o de sentimental ou condenável” (*idem ibidem*).

Dessa forma, podemos considerar que a crítica em geral, desde a década de 1940 até os dias de hoje, analisou o texto clariciano por meio de três enfoques principais: a questão formal da linguagem, a dimensão filosófica-existencial e a questão do feminismo, segundo afirma Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2007, p. 8), em seu trabalho intitulado *Clarice Lispector e a crítica*. Acreditamos que todos esses enfoques contribuem para juntos constituírem um projeto que busca a resistência implícita dentro do texto clariciano.

De acordo com Alfredo Bosi (2002), existe resistência em uma obra literária quando ela aparece como tema ou como processo inerente à escrita, que carrega dentro de si uma tensão. Tomando a escrita clariciana pelo seu aspecto formal subversivo, juntamente com seus temas existencialistas<sup>8</sup>, que conferem à escrita uma atitude crítica mais à esquerda, podemos afirmar que se trata, de antemão, de uma literatura de resistência, entranhada nas questões da emancipação feminina, que já se discutiam no Brasil. Desse modo, os três enfoques (formal, feminino e existencial) aparecem interligados na análise do romance em questão, no sentido de que resistem a aspectos problemáticos da sociedade brasileira, agravados durante a década de 1960.

Diante do exposto até então, este trabalho tem por objetivo geral investigar como o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) contém uma crítica social e ao mesmo tempo política, entretecida no seu aparente distanciamento desses aspectos. Quais foram os artifícios e elementos literários, vale dizer, temáticos e formais que artesanalmente compuseram essa resistência que ficou abafada? De que maneira a análise de um relacionamento amoroso, o aparente centro do enredo, pode revelar conflitos de várias ordens, individuais e coletivos, da sociedade brasileira da época? De que maneira a questão do feminino, do existencial e também do aspecto formal da narrativa, juntos, fazem com que ela seja uma narrativa de resistência?

---

<sup>8</sup> Benedito Nunes, desde a década de 70, foi o primeiro a fazer os estudos mais aprofundados sobre as relações entre Literatura e Filosofia na obra de Lispector, relacionando sua cosmovisão com as temáticas do Existencialismo. Para um conhecimento aprofundado dessa temática indicamos a leitura de Nunes (1995).

## 1.1 O PRIMEIRO ROMANCE

Quando se trata de estudar a fortuna crítica de um autor consagrado como Clarice Lispector, é imprescindível resgatar o primeiro momento de sua aparição na literatura brasileira, quando, em 1944, publicou *Perto do Coração Selvagem*. A análise dos considerados “defeitos”, encontrados pela crítica, nesse primeiro romance, procura detectar qual era o modelo de representação privilegiado naquele período, modelo este construído a partir da tradição realista, dos chamados romances sobretudo regionalistas da década de 1930, como dissemos.

O espírito dos anos 1930 e seu modelo de representação é abordado por Antonio Candido na obra *A Educação pela Noite* (1987); ele discorre sobre a força do romance na década de 1930, uma força desmistificadora que gerou uma superação do otimismo patriótico anteriormente construído pelo Romantismo e pelo Modernismo da década de 1920.

No ensaio intitulado *A Revolução de 30 e a cultura*, o autor esmiúça o panorama dessa época e seu respectivo aspecto cultural, que contou com maior participação popular do que antes. Esta foi incentivada por um desenvolvimento dos estratos menos favorecidos a partir de melhorias no ensino, expansão de estudos históricos e sociais e desenvolvimento de meios de difusão cultural, como livro, rádio e música popular. Esse foi o terreno fértil para a produção literária da época, que representou, segundo Candido: “[...] a surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura” (CANDIDO, 1987, p. 220).

A produção literária de então se viu em convívio íntimo com a ideologia política, numa fase que consistia em procurar uma atitude analítica e crítica em face do que se chamava “realidade brasileira” e suas contradições. Assim, o chamado “romance social”<sup>9</sup> ganhou muito espaço, de tal forma que o papel do artista e intelectual da época seria o de “opositor”, termo que acabou se tornando um rótulo, como explica Candido:

---

<sup>9</sup> “É característica do realismo crítico que envolve esses autores trazer para a reflexão problemas sociais marcantes do momento em que escreveram seus romances. Não escrevem apenas como forma de provocar estesia, o prazer artístico, mas também como uma maneira de conscientizar o leitor de problemas reais de seu tempo. O romance é para eles, pois, de intervenção social: o objetivo comum era criticar ou denunciar um problema social para contribuir para a sua solução” (ABDALA JÚNIOR, 1993, p. 11).

---

Uma das consequências foi o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora (*idem ibidem*, p. 235).

Podem-se considerar esses aspectos na chamada ficção regionalista, sobretudo nas obras de José Lins do Rêgo, *Menino de engenho* (1932), Raquel de Queiroz, *O Quinze* (1930), Jorge Amado, *Cacau* (1933), e Graciliano Ramos,<sup>10</sup> com *Vidas Secas* (1938), todos ligados pela temática social, como explica Lucia Helena:

Segundo tal perspectiva, a literatura deveria basicamente documentar e flagrar, na realidade presente, as mazelas de seu tempo, para, em tom de tese, denunciá-las, fazendo com que as categorias de ação e personagem viabilizassem ao leitor contemplar um “retrato fiel do mundo” (HELENA, 2010, p. 57).

A pesquisadora, em texto intitulado “O traçado e a entrelinha” (2007), discorre sobre o novo modelo de representação da obra clariciana, que aparece como díspar frente ao modelo da geração de 1930, esclarecendo que:

[...] a obra de Lispector esgarça ao limite a fresta da representação, ou seja, trata da crise da literatura como representação, abalando os alicerces formais e de conteúdo do modelo representativo (*idem ibidem*, p. 54).

A crítica jornalística dos anos 1940, em especial a dos suplementos literários, se encarregou de julgar esse “abalo” causado pelo romance da jovem estreante Clarice Lispector.

Assim, o romance *Perto do Coração Selvagem* (1944) irrompeu como novidade na ficção brasileira, através de um mergulho profundo na complexidade humana. A linguagem

---

<sup>10</sup> Entretanto, Graciliano Ramos já apresentava tendência intimista e psicológica, visível no romance *Angústia* (1936), tal como Lúcio Cardoso, Cyro dos Anjos e Cornélio Penna, ressalvadas as diferenças e entre eles.

utilizada, com as suas novas imagens, associações incomuns, sinestésias, paradoxos, paranomásias e especialmente o paradoxo, funcionou como meio de chegar até o âmago de cada personagem.

A jovem escritora, na época com 23 anos, propôs um mergulho introspectivo para que o leitor pudesse penetrar no mistério da alma humana. Essa nova maneira de narrar pressupõe um novo modo de representar, como esclarece Benedito Nunes: “Esse livro abria de fato um novo caminho para a nossa literatura, na medida em que incorporou a mimese centrada na consciência individual como modo de apreensão artística da realidade” (NUNES, 1995, p. 14).

Diante dessa novidade, a estudiosa Olga de Sá (1979) mostrou em sua análise a dificuldade levantada por vários críticos, na leitura do texto clariciano, como, por exemplo, Costa Lima, que apontou como um dos defeitos da escrita a “hipertrofia da subjetividade”, e Álvaro Lins, que reclamou da distância “de personagens como seres vivos”. Para ela, a experiência vai além da leitura tradicional da maioria dos escritores no contexto da época, em que a ficção regionalista era engajada e o romance ligado à noção de causa e efeito. A nova leitura introspectiva tem que ser feita com os sentidos, que são guiados conforme as sugestões intuitivas da linguagem, o que não desconsidera a sua excelência do ponto de vista formal, conforme afirma a pesquisadora: “Torna-se por isso quase ilegível, aparta-se do público, rompe a noção de texto passivo, não preenche as necessidades do mercado. Não é produto digerível” (SÁ, 1979, p. 50).

Sobre a dificuldade na leitura e crítica, no primeiro momento de recepção da obra de Lispector, comenta Silviano Santiago:

Nos anos 40, Clarice Lispector dá as costas ao que tinha sido construído, a duras penas pelos colonos e os brasileiros, como instinto e/ou consciência de nacionalidade. Dá as costas à “tradição afortunada”, para guardar a expressão a que Afrânio Coutinho deu título de cidadania a partir da compilação feita por ele de inumeráveis e sucessivos exemplos tomados da cultura brasileira. Clarice inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna. [...] A prosa inaugural de Clarice, escrita de “frases turvas e maçantes”, exige um novo leitor – “quem souber ler lerá” (SANTIAGO, 2014, p. 34).

---

Nadia Gotlib (2009), em texto intitulado *O primeiro impasse da crítica: como ler Clarice?*, mostra as primeiras críticas escritas nos jornais sobre o romance, entre elas a de Antonio Candido (1943) no jornal *Folha da Manhã*; a de Sérgio Milliet (1944) no *Estado de São Paulo*; e Álvaro Lins (1944), no *Correio da Manhã*.

Resumidamente, Miliet e Candido assumiram a novidade e a originalidade do romance, diferentemente de Lins, que o considerou como uma “experiência incompleta”. Essa crítica negativa serviu para reafirmar a primeira experiência que ele teve de leitura do romance, quando anteriormente, procurado pela própria Clarice, disse-lhe ao telefone: “Olha, não entendi o seu livro não, viu?”. Em sua crítica, publicada em fevereiro de 1944, intitulada *Romance lírico*, ele diz que o romance apresentava uso exagerado da lírica, e reclamava do seu caráter fragmentário, sua não linearidade e falta de critérios de objetividade. Para ele, há um exagero de fluxo de consciência, tipicamente da literatura feminina, que coloca a personagem no centro do mundo (no caso, como veremos, no centro da representação).

O romance figurou um novo lugar no cenário da literatura brasileira, como apontou Candido em seu ensaio *A nova narrativa* (1987), no qual discorre sobre a literatura produzida depois da década de 1930. O crítico literário adverte que esse novo material se desloca da categorização anterior. O rótulo “romance regionalista” deixou de ser foco da representação, apresentando novas nuances que fogem às antigas classificações, como esclarece:

Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita? Pontos como esses, antes controversos, já não tem sentido com relação a livros marcados por uma experiência abrangente, *segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo* (CANDIDO, 1987, p. 249, grifo nosso).

Sobre esse novo modo de representar a realidade e suas características, Clarice Lispector aparece como referência, e o crítico já esboça uma percepção diferente de sua obra, que inverte a tendência anterior, enfatizando a elaboração formal como inovadora. Além disso, Candido já notifica que a crítica, em sua maioria, viu-se despreparada para lidar com essa nova maneira de captar a realidade, como explica:

Nele [romance *Perto do coração selvagem* (1944)], de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para 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 sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota a conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou o mundo que existe e atua na medida que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive atitude disjuntiva (tema a ou b; direita ou esquerda; psicológico ou social) (CANDIDO, 1987, p. 250, grifo nosso).

Candido admite que a “nova narrativa”, por suas novas especificidades, faz com que se reconsiderem os antigos preceitos e categorias de julgamento e análise crítica.

No entanto, apesar das críticas, Olga de Sá considerou a recepção do primeiro romance como positiva, e assim, em 1944, o romance ganhou o prêmio da Fundação Graça Aranha juntamente com um artigo de Lauro Escorel que pareceu considerá-la como “[...] sensível a um certo estado intelectual, a uma forma particular de sensibilidade do homem moderno” (ESCOREL *apud* GOTLIB, 1995, p. 213).

Dessa forma, o primeiro romance publicado por Clarice Lispector foi sensível às transformações do mundo moderno, elaborando de maneira peculiar um conceito de representação, moldado a partir de uma nova configuração das categorias narrativas<sup>11</sup>, conforme demonstrado. E assim a escritora sobreviveu às novas gerações e novas críticas, que continuam sendo permanentemente desafiadas pelas obras de arte literárias e seus novos modos de representar, pois, como destacou Sá, “A arte pode antecipar algo da

---

<sup>11</sup> Não nos deteremos em analisar essa mudança na representação de forma detalhada, para isso ver: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015; e Rosenfeld (1969).

---

experiência futura, imaginar modelos de pensamento e comportamento ainda não experimentados e pode conter perguntas jamais formuladas, sobre o homem e o universo” (SÁ, 1979, p. 229).

## 1.2 UMA PROMESSA DE INTRANQUILIDADE<sup>12</sup>

A trajetória que se inicia a partir deste ponto tem por objetivo captar as principais vozes da fortuna crítica que analisaram o romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, partindo de uma exploração inicial sobre a crítica jornalística, no seu período de publicação. Neli Edith dos Santos, em *A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)*, mostra o movimento da crítica desde o lançamento do primeiro romance, em 1944, até a década de 1990. O interessante estudo analisa os momentos de ápice da crítica, marcados pela estreia de *Perto do Coração Selvagem*, na década de 1940, retomada com *Laços de Família*, na década de 1960, e depois da morte da escritora com *A Hora da Estrela*, a partir de 1977.

O período histórico privilegiado em nosso trabalho é o da publicação do romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, publicado em 1969, pela editora Sabiá, no Rio de Janeiro, num momento chamado pela pesquisadora como *Reconsagração de Clarice Lispector*. Como explica a autora:

[...] o movimento de reconsagração de Clarice Lispector, com os livros *Laços de Família* e *A Paixão Segundo G.H.*, respectivamente, 1960 e 1964, quando é redescoberta pela denominada crítica universitária, que procede a uma revisão de toda a produção anterior da escritora (SANTOS, 1999, p. 19).

A crítica dos anos 60 consagrou as obras que atualmente aparecem como notáveis dentro do conjunto clariciano: *Laços de Família* (1960), *A Maçã no Escuro* (1961) e *A Paixão segundo G.H* (1964), não dando a mesma atenção, segundo a própria Clarice, ao livro de contos *A Legião Estrangeira*, lançado no mesmo ano de *A Paixão segundo G.H*.

---

<sup>12</sup> Esse título se refere à crítica de Fernando G. Reis: “Mesmo para os que não se assustam em caminhar no escuro, Clarice Lispector é uma promessa de inquietude” (REIS *apud* SÁ, 1979, p. 50).

Salientamos também o fato de que a crítica literária desse momento ocupou o jornal de maneira diferente da dos anos 1940, período de estreia da escritora, já tratado neste trabalho. A principal diferença é que a maioria dos colaboradores agora possui ligações diretas com a área de Literatura: são professores e pesquisadores universitários. Essa nova geração de críticos aprendeu com a anterior e a superou, no sentido de que a aproximação entre os estudos universitários e o jornal é muito favorável à apreciação crítica para a especificidade da obra literária. Neste sentido, a obra clariciana contou com contribuições exímias de Benedito Nunes, Berta Waldman, Assis Brasil, Affonso Romano, entre outros, que favoreceram a sua recepção. Sobre esse avanço, comenta a pesquisadora:

À medida que Berta Waldman e Benedito Nunes dialogam com a geração anterior, ocorre um confronto que só traz benefícios à própria crítica. Tal procedimento possibilita a ressignificação da obra clariceana à luz de realidades outras, de novos instrumentos e perspectivas que a própria história da crítica oferece, dando à literatura e à crítica tratamento coerente com as funções reflexiva e formativa que desempenham (SANTOS, 1999, p. 61).

Nesse sentido, o embate travado entre as gerações de críticos sobre a obra de Clarice Lispector resulta positivo, pois contribuiu para que se abrissem novos horizontes de interpretação.

É neste contexto da década de 60-70, seis anos depois do grande sucesso *A Paixão Segundo G.H.*, que Clarice Lispector publica o romance *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*, pela Editora Sabiá, depois reeditada pela José Olympio. É a partir deste momento de publicação, em 1969, que pretendemos captar a recepção crítica do romance.

O romance, que chamaremos de OLP, conta a história de Lóri, uma professora primária que vive sozinha em um apartamento no Rio de Janeiro. Um dia, à espera de um táxi, conhece Ulisses, professor universitário de Filosofia. Ambos se atraem fisicamente e Lóri deseja logo seduzi-lo; entretanto, Ulisses impõe-lhe uma condição para que ambos se unam: Lóri tem que passar por uma “aprendizagem”. Após um ano de encontros e experiências, conduzida por Ulisses, Lóri finalmente se acha pronta. Ambos se unem a partir de um encontro amoroso e sexual que termina com sugestão de casamento e filhos.

Na nossa análise da fortuna crítica sobre o romance, encontramos três tendências predominantes: a primeira, a qual os autores acreditam ser OLP um romance falhado, e

neste bloco constam Vilma Arêas, Assis Brasil e Laís Corrêa de Araújo; a segunda seria a dos que acreditam que OLP traz a comunhão amorosa como final feliz, e nesta se enquadram Benedito Nunes e Olga de Sá; e, por último, aquela em os autores desconfiam desse final e o entendem de maneira irônica, como Nádia Gotlib, Lucia Helena e Arnaldo Franco Jr. Esta última tendência é a que se mostra mais próxima do desenvolvimento do estudo em questão, contudo, as outras visões trouxeram contribuições essenciais para que essa visão se construa, como veremos a seguir.

### 1.3 UMA APRENDIZAGEM DO FRACASSO

A busca da primeira crítica de jornal escrita sobre o romance foi realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. As poucas ocorrências encontradas sinalizam o declínio da reconsagração, ou seja, uma queda na produção crítica de jornal sobre Lispector, depois do sucesso de *Laços de Família*, passada quase uma década, como apontou o trabalho de Santos (1999). Na busca selecionada por local, Rio de Janeiro, no período entre 1960-1979, encontramos somente 19 ocorrências, nos 80 jornais que estão digitalizados no acervo.

Basicamente, as ocorrências mostram notas sucintas que indicam a publicação do romance, com exceção de uma, no jornal *A Tribuna da Imprensa*, intitulada *Lispector ou O Livro dos Prazeres*, de Victor Giudice (1977). Neste artigo, ele não trata o romance especificamente, mas toda a obra clariciana e suas tendências, em geral. O crítico usa o título do romance para fazer um elogio a toda obra clariciana, "(...) as obras de Clarice Lispector poder-se iam reunir num só volume sob o título atribuído a uma de suas partes: Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres" (GIUDICE, 1977, s/p). Portanto, não podemos considerá-la como uma crítica significativa para este trabalho, pois ele não traz uma análise específica do romance em pauta.

Outros artigos, como, por exemplo, do jornal *Diário de Notícias*, mostram a premiação do romance, que recebeu o *Golfinho de Ouro*, no mesmo ano da publicação. Neste mesmo jornal, aparece entre *Os Melhores Livros de 1969*, ao lado de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Guimarães Rosa. Na busca de periódicos de São Paulo, num total de 19, do mesmo período, encontramos 4 ocorrências: uma no jornal *O Estado de S. Paulo – Cultura* e 3 no *Suplemento Literário* desse mesmo jornal. As ocorrências no Suplemento Literário são: *Novos apontamentos sobre Clarice Lispector*, de Reynaldo

---

Bairão (agosto de 1969), *Moldura e mágica da palavra* (setembro de 1969), de Laís Corrêa de Araújo, e *Hibridismo de gêneros, ou a procura da síntese expressional* (1974), de Haroldo Bruno.

O artigo *Moldura e mágica da palavra* (1969) é referência nos estudos já publicados sobre o romance. Laís Corrêa de Araújo começa, como a maioria dos críticos, comparando OLP com a obra anterior, *A Paixão segundo G.H.*, logo expressando sua descontente surpresa com o romance, em relação ao ápice anterior.

Após um livro-ápice como esse, a nossa tendência é de admitir apenas o silêncio, ao menos um longo silêncio até um novo livro. Talvez por isto, por não nos encontrarmos ainda refeitos dessa passagem pelo túnel intrincado, o vórtice da palavra, em “G.H”, nos sentimos um pouco (ou bastante) lesados pelo último romance de Clarice Lispector, este “*Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*” (ARAÚJO, 1969, s/p).

Para defender essa hipótese, utiliza uma argumentação centrada, principalmente, na composição formal do romance. Começa aludindo ao “abandono da pontuação” e outros “efeitos gráficos” como causadores de uma leitura difícil, diferente da anunciada pela escritora na Nota Explicativa. Ela alerta o leitor que “terá de se pôr em situação de enfrentar um livro difícil, de que será cúmplice, enquanto lhe aceita as manobras e subterfúgios estruturais” (*idem ibidem*, s/p). Em seguida, apela para a “alegoria homérica” presente no romance, comparando os personagens com Ulisses e Penélope, e a situação: enquanto um viaja, o outro espera.

A sua definição do que é “aprendizagem” é interessante: “dúplice e estranho movimento de criação e destruição que é o aprendizado do amor, com a ruptura e a queda de personalidade, para outro nascimento, crescimento e amadurecimento da pessoa” (*idem ibidem*, s/p). O tema, portanto, é banal. Entretanto, uma importante chave de leitura se abre, quando constata que “Lóri, a personagem, não é, no entanto, nenhuma esposa fiel nem donzela intacta (...)”. Nesta citação já é possível visualizar uma tendência que será explorada no nosso viés de leitura, que elucidaremos adiante: a ideia de que Lóri está longe de ser uma Penélope e está muito mais para Circe, a feiticeira que seduz Ulisses, ainda dentro alegoria homérica.

Voltando à crítica, como último recurso, a autora faz um elogio à Clarice, retomando a assertiva de Antonio Candido, na sua primeira crítica em 1943<sup>13</sup>, pautada na renovação formal da linguagem como força de criação, “que não seja mera armadura, mas unívoca forma, função e operação da estória, que seja um valor em si e por si (...) (*idem ibidem*)”. Ela retoma essa característica literária da obra de Lispector, para tentar explicar a experiência frustrada de OLP, que ela qualifica como “engano” e explica:

Realmente, neste romance, a escritora parece ter incorrido na fraude de uma receita defasada, na parcialidade de um juízo refutável sobre o fazer literário, num erro, inconsciente talvez, sobre a funcionalidade da “atmosfera” romanesca (ARAÚJO, 1969, s/p).

Em outras palavras, a autora demonstra espanto diante de uma narrativa com temática banal, um clichê de “receita defasada” de história de amor, com enunciados que perderam a invenção para cair na plasticidade, na “blasonaria”. A linguagem tornada *fórmula* e não *forma* através de “frases líricas destacáveis”. E afirma, quase em tom de deboche: “Talvez Clarice Lispector esteja escrevendo atualmente crônicas demais, o que teria afetado a sua capacidade inventiva, transformando-a em perícia poético-estilística” (*idem ibidem*).

Apesar de algumas ponderações, como a de que nenhuma obra de Clarice poderá ser negligenciada, ou que talvez a escritora esteja passando por uma fase ruim da “luta infinita entre o escritor e a palavra”, a crítica de Laís Corrêa de Araújo pretende informar que esse romance é diferente dos outros, pois é um “romance frustrado”. Nesse mesmo raciocínio, de considerar a frustração tanto na temática como na composição formal do romance, entram as críticas de Vilma Arêas e Assis Brasil. Este último, em seu livro *História crítica da Literatura Brasileira* (1976), menciona OLP em apenas dois parágrafos, e sanciona:

No romance seguinte, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), Clarice Lispector parece fazer uma opção: larga toda a sua pesquisa, a que já aludimos, e dos temas “profundos” parte em busca de uma “realidade” do amor, onde estariam implícitos todos os valores

---

<sup>13</sup> CANDIDO, Antonio. No Raiar de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

---

humanos. A sua própria linguagem sofre um retrocesso, neste sentido da pesquisa sem mais a inquirição parafilosófica de Paixão. Assim, a linguagem se despoja também da parafernália metafórica e volta à simplicidade emotiva de um livro anterior: *O Lustre* (1946) (BRASIL *apud* SÁ, 1979, p. 49).

O crítico é bem claro quando considera o romance sinal de declínio na obra da escritora, motivado pelo abandono dos temas profundos e conseqüentemente retrocesso da linguagem, o que a faz retornar a uma “simplicidade emotiva”.

Na mesma linha, em 1987, Vilma Arêas publica um estudo sobre OLP, intitulado *A Moralidade da Forma*. A argumentação tecida na crítica propõe demonstrar que o que aparece de verdadeiramente novo no romance é o seu fracasso, ou seja, o seu *status* de “romance falhado”. Isso porque Lispector, neste sexto romance, rompe com as regras do bem escrever que atingiu em *A Paixão segundo G.H.*, o que Arêas considera um exercício de perfeição formal:

Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres é, na verdade, um jogo claro com as regras expostas e, apesar da “aleluia” do final, com a comunhão amorosa de Ulisses e Lóri, uma espécie de *extravio* ou de *desengano* a respeito das receitas do bem escrever – receitas que à altura Clarice manjava com maestria – envolve o livro como uma atmosfera (ARÊAS, 1987, s/p, grifo nosso).

Arêas constata que o desengano provocado pelo romance vem sobretudo do seu caráter híbrido, formado por uma mistura de gêneros menores que incitam o banal, trivial e de mau-gosto: “o que significa afastar-se da margem de segurança dos juízos estéticos sobre o belo” (*idem ibidem*, s/p). Segundo a estudiosa, os gêneros que se misturam são registros bíblicos, romance cor-de-rosa, gênero científico, poemas, canções, crítica social e romance policial. E confere um destaque especial à inserção das crônicas<sup>14</sup> no romance, que foram escritas entre 1967 até 1973, no *Jornal do Brasil*, como formando parte do “emaranhado canhestro”, como denominou:

---

<sup>14</sup> A separação do marido Maury Gurgel Valente, oficializada em 1964, fez com que Clarice exercesse várias atividades para garantir o sustento da casa, entre elas o trabalho de cronista no *Jornal do Brasil*, fato que influenciou decisivamente o romance em questão.

---

Embora mantendo o perfil dos temas dos livros anteriores, não há como negar, a forma do romance exhibe todos os traços de sua penosa composição, suas indecisões, escolhas, sem o menor pudor e sem o menor respeito pelo – chamemos assim – ideal de limpeza do texto (*idem ibidem, s/p*).

Com essa nova modalidade de romance, híbrido e desequilibrado, Vilma Arêas defende, a partir de OLP, o início de uma nova fase, que marcará um novo estatuto literário dentro da obra clariciana. Este estatuto, segundo ela, será marcado pela influência de vários elementos da indústria cultural, que beira o comentário com suas “bijuterias de imagens”:

O que me interessa frisar, e contradizendo Clarice sobre a diferença de se escrever para livro e para jornal, é que, em OLP, um novo estatuto de texto literário está em jogo se é que não queremos interpretá-lo segundo o perfil do antigo folhetim jornalístico, com as diferenças porventura pertinentes. Aqui, crônicas e romances funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro, são repetidos no livro e repetidos no jornal (...) (*idem ibidem, s/p*).

Nesse sentido, OLP inaugura um “realismo novo”, já que a forma dos romances anteriores era mais clássica, infiltrada no código comum<sup>15</sup> e no bom comportamento formal.

Talvez nenhum livro melhor do que este para iluminar os bastidores da prosa de Clarice a partir de um certo momento, seu compromisso com assuntos banais, sua intimidade com a matéria vária e à mão, utilizada sem preconceitos estéticos (*idem ibidem, s/p*).

Desse modo, Arêas alinha-se à crítica de Araújo, concordando que o romance foi um grande desastre no percurso literário de Lispector: “A moralidade da forma exige essa

---

<sup>15</sup> O rompimento deste “código comum” seria, na nossa interpretação, a adesão da escritora aos estilos considerados “baixos” no romance em pauta, como explica Nádya Gotlib: “É aí [no romance] que ocorre uma derrocada no estilo mais elevado, sublime, heróico, mítico, ao estilo mais baixo e cômico. O suporte mítico solene da época, que suscita a contemplação respeitosa, reverte-se em quase comédia que propicia o riso” (GOTLIB, 1988, p. 20).

busca e obsessão, muitas vezes sonambúlica; tem a coragem de errar escandalosamente uma vez que abre mãos do já conhecido, da habilidade, da esperteza” (*idem ibidem*, s/p). A metáfora que melhor resume a impressão de leitura de *Áreas* é a de que o romance se configura como um verdadeiro beco sem saída.

Frente aos motivos apresentados pela estudiosa para o fracasso, nos perguntamos: qual teria sido a causa da mudança do estatuto literário? *Arêas* sonda de maneira minuciosa as transformações que ocorreram na forma do romance, mas qual teria sido o motivo de tais transformações, naquele momento? Quando a autora fala sobre a questão social dentro do romance, diz que “A célebre questão social flutua numa narrativa que corre para outro lado e faz brilhar o desajuste” (*idem ibidem*, s/p). Desse modo, perguntamos, não seria o desajuste do romance a marca de uma sociedade tomada por um “desajuste” ainda maior?

Essas perguntas são imprescindíveis para a construção da nossa análise posterior sobre o romance, pois o entendimento das causas desse “fracasso” nos permite observar atentamente esses elementos e sua interpretação.

Contudo, apesar dessas impressões de uma parte da crítica, que consideraram o romance como mal feito, outros críticos realizaram uma leitura quase oposta, concentrada em outros pontos de vista, como o da plena realização amorosa.

#### 1.4 UMA APRENDIZAGEM AMOROSA

Benedito Nunes, em seu livro *O Drama da Linguagem* (1995), dedica um capítulo ao romance, intitulado *Do monólogo ao diálogo*. Segundo o crítico, o que aparece de inovador em OLP é a presença do diálogo frente à predominância do monólogo decorrente nas obras anteriores: “O que há de realmente novo em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, contrastando com os romances anteriores, é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo” (NUNES, 1995, p. 78). Ulisses, na visão de Nunes, é um novo interlocutor, o que gera um processo de “união amorosa completa e sem reserva”. O relacionamento de ambos é diferente, pois é validado por uma espécie de pacto que prevê uma trajetória da solidão à comunhão e essa estrutura aparece no texto, que começa com um monólogo de Lóri e termina com um diálogo entre os dois:

A passagem do monólogo ao diálogo, da monologação interior que fecha a consciência à dialogação intersubjetiva, em que ela se abre a

---

outra consciência, é o movimento tentado pela romancista em OLP, contrariando um aspecto comum de suas obras anteriores, e procurando vencer, por esse meio, a carência estrutural e intrínseca que lhes impunha, com o monocentrismo da narrativa, a posição absorvente da protagonista, sempre ocupando uma situação conflitual fechada (*idem ibidem*, p. 79).

Este trecho evidencia o diálogo como uma solução para a “situação conflitual fechada” da personagem, contudo, cabe-nos advertir que o narrador mantém o foco narrativo na personagem Lóri, o que tematiza a narrativa como centrada na figura feminina. Se por acaso houvesse uma focalização interna na onisciência do personagem Ulisses, aí, de fato, o romance apresentaria uma visão equilibrada das duas partes e, portanto, um diálogo. A voz de Ulisses se intromete na narrativa, mas é sempre sondada por uma focalização externa, exceto no final do romance, quando este se vê sem palavras diante da experiência amorosa.

Seguindo a perspectiva de Nunes, o romance possui um “autocomentário lírico”, no qual a voz do narrador se aproxima intimamente da personagem, camada por camada. O crítico também aponta para variações internas dentro da narrativa como anotação diária, escrita dentro da escrita, transcrição, história dentro da história, compondo-se, em certo sentido, como uma metaficção. Essas variações, somadas à recorrência de temas e situações dos romances anteriores, fazem com que o crítico classifique OLP como “romance de romances”. E esses romances vão costurando de dentro uma aprendizagem calcada pela experiência: “Livro de experiência, a obra se compõe da aprendizagem que nela vai tomando forma.” (NUNES, 1995, p.80). E em comparação com *A Paixão...*, que propõe uma desaprendizagem das coisas humanas, OLP figura como “recuperação corajosa do sentido da existência individual”, de retorno ao mundo. Desse modo, OLP seria a inversão de *A Paixão Segundo G.H.*

Em Lóri, cuja aprendizagem representa uma contestação a G.H, realiza-se, até porque ela também, como a outra, necessita de mãos que a segurem, o efetivo retorno ao mundo e ao cotidiano, que ficara em suspenso no romance anterior. “O que mais aspira o ser humano é tornar-se um ser humano” (LP,78) E a condição essencial de sua

---

humanidade é a linguagem. Mal podia Lóri imaginar como seriam as coisas sem as palavras. (NUNES, 1995, p. 81).

Segundo Nunes, Ulisses cumpre o papel de ensinar a Lóri “uma sabedoria dimensionada à vida humana” e completa: “(...) ele conduz a aluna não apenas a “estar viva através do prazer”, mas também a “entrar em um realismo novo” que a leva a reconhecer-se até nas aspirações de liberdade e justiça da vida comum. A consciência de si mesma no outro, finalmente alcançada pela entrega amorosa sem reservas, também abrange a consciência de sua condição social” (*idem ibidem*, p. 82). Portanto, é evidente na crítica de Nunes a certeza de que o romance logrou uma consagração amorosa que foi promovida pelo diálogo, como medida de aproximação das consciências: “[...] o diálogo, precedendo e sucedendo o ato de amor, aproxima as consciências em vez de superá-las” (*idem ibidem*, p. 82).

Dessa forma, Nunes aparece como um dos expoentes da crítica que acredita na relação amorosa como uma chave de leitura para o romance, um contraponto com G.H, que se *des-umaniza*, enquanto Lóri, a sereia, se transforma em esposa de Ulisses e, com isso, retorna à vida humana.

Entretanto, em vista do contraponto apresentado, é imprescindível destacar a movimentação oposta que percorrem os personagens da poética clariciana, no que tange sua cosmovisão. O monólogo, a solidão e a paixão, ou seja, o percurso errante e o chamado para o “selvagem coração da vida”, é o que satisfaz, em última instância, os personagens claricianos de maneira pulsante, inclusive nos livros infantis da autora.<sup>16</sup>

Na nossa interpretação, a crítica de Nunes buscou esclarecer que o romance OLP se trata de uma aprendizagem do amor que requer certa renúncia “amor-tecedora”, ou seja, um amortecimento da autonomia individual. Nesse sentido, fazendo uma comparação dentro da obra clariciana, nos perguntamos: será que Lóri, tal como Ana, protagonista do

---

<sup>16</sup> No livro publicado em 1967, *O mistério do coelho pensante*, vemos a fidelidade da autora à sua poética: o coelho João só consegue pensar quando escapa de sua casinha com grades, que está dentro dos domínios dos seres humanos: “Mas, Paulo, acontece que Joãozinho, tendo fugido algumas vezes, tomou gosto. E passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto. Comida, até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir. Você compreende, criança não precisa fugir porque não vive entre grades” (LISPECTOR, 1999b, p. 11).

---

conto “Amor”, de *Laços de Família* (1960), escolheu renunciar ao chamado do jardim<sup>17</sup>, para se tornar esposa de um homem e ter filhos?

Para elucidar a comparação entre as duas personagens, recorreremos a um trecho do conto:

O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Para tanto, podemos dizer que existe uma contradição essencial na assertiva de Lóri, que se estende por todo o romance, quando esta afirma que “O que mais aspira o ser humano é tornar-se um ser humano”. Ora, o desejo de humanização é o sentido inverso projetado pela cosmovisão claricianamente construída nos romances, contos, crônicas e personagens, de modo que o processo de humanização do indivíduo, propiciado pela cultura, com suas regras e amarras é a causa de sua imensa inquietação.

Para embasar este nosso ponto de vista, parece importante trazer a leitura de José Américo Motta Pessanha. Para ele, a superfície dos romances claricianos comporta “abalos sísmicos profundos. E se contorce em convulsões de parto” (PESSANHA, 1989, p. 182). A corajosa gestação clariciano de uma visão de mundo pautada na “raiz absoluta” do ser é baseada na dor, na contestação do lugar-comum e também da negação da racionalidade reconfortante. O despertar profundo da consciência dos personagens os eleva para além da cultura, numa exegese de encontro com o selvagem e primitivo. O mito se configura nesse lugar abismal do ser com a cultura.

---

<sup>17</sup> “A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (LISPECTOR, 2009, p. 19).

---

Em verdade, a obra de Clarice Lispector vem abrigando a corajosa gestação de uma visão-de-mundo. Corajosa pelo modo de gerar: em dor. Corajosa porque fiel à sensibilidade insone, que recusa a defesa, a comodidade, o consolo de esquemas racionalizadores herdados ou habituais (PESSANHA, 1989, p. 183).

Para nós, a alusão à *Odisseia* é sintomática: marido e mulher se encontram depois de uma viagem, e Ulisses volta para seu devido lugar na cultura: o de marido e pai. O mesmo ocorre com Lóri, sereia viajante que, obrigada pela cultura, deve sair do mar e compor a civilização a partir do casamento. Tornar-se humana, talvez seja o desejo [frustrado] de todas as sereias.

Para Pessanha, todos os personagens possuem um “tropismo interior”, que gera um movimento de mudança de direção motivado por uma causa, a paixão. O encontro com a paixão gera dor, silêncio e encontro com uma insuportável objetividade. A paixão é o contrário da “sobre-vivência”.

Pois buscando emudecer as racionalizações tradicionais, cristalizadas, e os hábitos de vida, o que faz é a *epoché* da memória e do entendimento automatizado e rotineiro, pondo entre parênteses a temporalidade: esta ocasião de se ir sobre-vivendo, distante da vida das raízes (PESSANHA, 1989, p. 184).

A paixão é a “ora heroica de uma compreensão do profundo”. Ao tratar a paixão como uma frequência perturbadora na vida dos personagens, que funciona como um chamado: “A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (LISPECTOR, 1998a, p. 43), os personagens têm dois caminhos.

O de ser um si mesmo em plenitude e solidão, ou o “ser e não ser” da sobrevivência das máscaras sociais. Este é basicamente o conflito dos personagens claricianos, que juntos compõe uma “legião estrangeira” de marginalizados: crianças, velhos, mulheres e animais. Pessanha complementa: “E só há um meio para ela defender seu território: viver em permanente luta de fronteiras: com o que não é humano e com o que não é consciência” (*idem ibidem*, p. 185).

---

Na obra de Clarice transparece, tanto nos romances e contos, como nas crônicas, uma ontopatia<sup>18</sup> incurável, ou seja, a busca da raiz profunda das coisas, a origem, da essência. “Parece que vou ter que desistir de tudo o que deixo atrás dos portões. E sei, eu sabia, que se atravessasse os portões que estão sempre abertos, entraria no seio da natureza” (LISPECTOR, 1964, p. 36) diz G.H na sua paixão. O processo de entrega à experiência com o profundo é vivida, travando um combate que acaba em comunhão, quando G.H come a barata: “[...] quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal” (LISPECTOR, 1964, p. 86).

Esse movimento de ir contra a corrente humana faz com que toda essa seja interrogada; a partir daí encontramos um ensejo político e filosófico na visão de mundo clariciana.

A dura e crua objetividade, ao mesmo tempo limite, ameaça, denuncia. Porque – o filósofo sabe disso – basta que se seja, mas plenamente, um olho-que-vê-coisa para que toda questão humana se coloque. E para que a condição humana esteja em jogo, em risco, em crise (PESSANHA, 1989, p. 187).

O silêncio que propõe a obra de Clarice é o de deixar calar as associações habituais; por isso ela foi chamada por alguns críticos de “incompreensível”, “hermética” e “alienada”, conforme já demonstrado.

A incompreensão da crítica e a cobrança por um romance engajado com as questões políticas e sociais da época fizeram-na construir, em seu último romance publicado em vida, *A Hora da Estrela* (1977), uma defesa do seu modo de dizer as coisas. Depois da morte de Macabéa, atropelada pela humanidade, o narrador, com ironia, diz: “Se um dia Deus vier a terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa. O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade?” (LISPECTOR, 1977, p. 87) O silêncio não foi reconhecido tão cedo pelos leitores, nos quais era necessária uma iniciação proposta por Lispector na epígrafe de *A Paixão Segundo G.H.*

---

<sup>18</sup> “Ontopatia” é uma palavra que provém de “ontológico”, o que se refere a essência ou à natureza do ser existente, mais o sufixo “patia” que significa “estado passivo, o que acontece ou é feito a alguém, sofrimento, doença, infortúnio”. Disponível em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <<https://www.priberam.pt/dlpo/-patia>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

---

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar (LISPECTOR, 1964b, s/p).

O silêncio de uma escrita que não aceita rótulos, que não se filia a nenhum movimento, que se cala diante do turbilhão do “dito isto”, que questiona seu instrumento, a palavra. A travessia do oposto, a luta contra a corrente, a contramão de si mesma, foi o caminho encontrado pela escritora para que irrompesse o “ser”. Assim, o silêncio diz muito sobre o ser, porque significa um calar-se para a convenção da linguagem que não o representa. Toda a obra de Lispector se configura a partir de uma crise de representação que encontrou no silêncio uma oportunidade para que ecoasse o “Silêncio do ser absolutamente em si, motivo do combate de idolatria de palavras, motivo da desencantação da linguagem, do socrático exorcismo” (PESSANHA, 1989, p. 186).

Para chegar ao cerne da vida é preciso voltar ao lugar de origem, porque a realidade atual, com suas relações e amarras, principalmente os laços de família, geram angústia. “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” (LISPECTOR, 1998a, p. 46). Essa perspectiva é defendida pelo próprio Nunes quando em outro momento analisa as personagens claricianas:

Em cada um deles é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos internos interpessoais que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social ou historicamente estabelecidos, para impor-se como força dominante, primitiva e caótica (NUNES, 1995, p. 42).

A entrega à paixão para chegar à raiz das coisas faz com que encontre a morte. A morte é o preço que se paga para esgotar-se na experiência, no portal do selvagem. G.H deixa de ser humana: “Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem

humana” (LISPECTOR, 1964b, p.21), Ana “morre” para entrar no jardim: “A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos”( LISPECTOR, 1998a, p. 34). Em termos metafóricos, é a “morte” de Lóri que a faz perder sua cauda de sereia e tornar-se humana e possivelmente esposa de Ulisses.

Lóri opta pela sobrevivência:

E há também, na obra de Clarice Lispector, os que se reduzem e se “moderam”, deliberadamente. Os que evitam o perigo do deslumbramento – a raiz da ontologia ou da loucura -, como se pressentindo que é difícil discernir os dois caminhos, pois o não-ser habita pertíssimo do ser. E que então se defendem pelo ritual da sã sobre-vivência: pela adoção de comportamentos rotineiros e consagrados. O hábito defendendo como vestimenta (PESSANHA, 1989, p. 189).

Lóri escolhe o caminho oposto de G.H. Enquanto uma penetra no nojento, “quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal”, a outra busca o caminho da sobrevivência humana, “Temos mantido em segredo a nossa morte para tornar nossa vida possível.” (LISPECTOR, 1964, p. 35).

No mesmo grupo dos que acreditam na comunhão amorosa presente no romance está Olga de Sá, que se deteve também sobre OLP, em sua obra *A escritura de Clarice Lispector* (1979). Em sua análise, Sá focaliza a presença da água como elemento bíblico de transformação: “*Uma Aprendizagem* privilegia a água, elemento de onde renasce Lóri, a sereia do mar, para o amor e para a vida” (SÁ, 1979, p. 170). E mais adiante, por meio de uma comparação bíblica, transforma Lóri em uma nova Eva, não mais aquela que morde a maçã e se perde: “Mas, ao contrário de Eva, Lóri conhece o bem e não só o mal que já conhecia antes. Em vez de ser expulsa do paraíso, é nele introduzida” (*idem ibidem*, p. 146).

O caso, aqui neste estudo, será o de questionar se Lóri é mesmo introduzida ou expulsa de um “paraíso” a partir dessa aprendizagem. Seria o paraíso um local que pretende a coerção da liberdade individual, a domesticação da vida pelo casamento? Se assim o fosse, porque o livro se inicia com um trecho do Apocalipse, prenúncio de destruição? Talvez porque existe “uma porta aberta no céu” (LISPECTOR, 1998b, p. 7)?

---

Depois disto olhei, e eis que vi uma porta aberta no ceu, e a primeita voz que ouvi era como a trombeta que falava comigo, dizendo: sobe aqui e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas. Apocalipse, IV, 1 (LISPECTOR, 1998b, p. 7).

A estudiosa, como todos os outros críticos, traça comparações com as obras anteriores e, divergindo de Benedito Nunes, que compara *A Paixão segundo G.H* como réplica ou inversão de OLP, afirma que *A Maçã no Escuro* seria o seu contraponto. O contraponto seria o da caminhada inversa dos personagens: Martin busca a volta à essência, o “desamarrar” social, enquanto Lóri busca a integração e o emaranhamento social, conseqüentemente, sua anulação pessoal. O contraponto aparece claro na afirmação: “A maçã perde aqui o seu lugar na escuridão; Lóri a contempla sobre a mesa, na sua beleza escarlate e acaba por mordê-la” (*idem ibidem*, p. 146).

Olga de Sá também compara a experiência de Lóri com a de Joana, protagonista de *Perto do Coração Selvagem* (1944), na sua busca de uma resposta para a pergunta: “Quem sou eu?”. Porém, ao contrário de Lóri, Joana rejeita os papéis sociais femininos de esposa, mãe, amante e parte para uma viagem: “Entre um instante e outro, entre o passado e as névoas do futuro, a vaguidão branca do intervalo”. Ainda comparando Joana com Lóri, a autora constata que diferentemente de Joana e Otávio, que se separam, o casal de OLP se mantém: “Lóri e Ulisses serão um só, como um casal edênico, antes de nenhuma queda” (SÁ, 1979, p. 205).

Sobre a aprendizagem e seu itinerário, Olga de Sá diz que para encontrar sua própria identidade, Lóri passou por rituais de água ao entrar no mar, na piscina e, por último, na chuva. O resultado do ritual, segundo Sá, é a conquista da liberdade do amor e do sexo. E seu texto termina com a mesma ilusão do final feliz, dizendo que “Lóri, que sempre fora mais ‘lunar’ que ‘solar’ e nunca soubera usar as palavras, chega o limite de si mesma e de sua capacidade de ser feliz” (*idem ibidem*, p. 146). Ulisses, na visão da autora, perde seu ar professoral depois da entrega de Lóri e “se cala para sempre, junto da mulher”. E conclui: “O silêncio de Uma Aprendizagem é um silêncio-pleno [...]” (*idem ibidem*, p. 146). Frente a essas considerações, nos indagamos: esse silêncio seria a anulação, ou seria o absoluto que a linguagem não consegue arrebatat?

## 1.5 UMA APRENDIZAGEM IRÔNICA

Os que veem, no romance em foco, um viés de leitura de submissão da mulher e a anulação individual, ou seja, uma estratégia irônica no *happy end* de Lispector, são Nádya Gotlib, Claire Varin, Lucia Helena e Arnaldo Franco Jr.

A pesquisadora canadense Claire Varin, em seu texto *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969): a prece (2002)*, começa sua reflexão sobre o romance com uma pergunta interessante: “É o fim do ciclo dos ensinamentos?”. Por ciclo de ensinamentos, ela se refere às situações de aprendizagem que apareceram anteriormente nas obras claricianas, começando pela relação de Joana com o professor (*Perto do Coração Selvagem*), a de Virgínia com seu irmão Daniel (*O Iustre*), Cristina em relação ao amante Daniel (*Obsessão*) e Sofia, novamente com o professor (*Os desastres de Sofia*). A hipótese da autora canadense seria a de que OLP atinge o ápice, “o ponto culminante do ensinamento do homem para a mulher” (VARIN, 2002, p. 146).

O mesmo desconcerto diante do desfecho do romance, uníssono na crítica deste bloco, aparece, e o paradoxo da aprendizagem se materializa: “A aprendizagem da delícia de “estar viva através do prazer” tem seu avesso” (*idem ibidem*, p. 147). O avesso, aqui, pode ser entendido por duas chaves de leitura: ou pela dor, que é o contrário do prazer, ou o contrário do aprender que é desaprender. A aprendizagem do prazer é também a da dor, como sugere a epígrafe que “A mais alta expressão da dor consiste essencialmente na alegria” (LISPECTOR, 2009, s/p). O desaprender a ser livre é parte do aprender socialmente, por mais ilógico que pareça e isso se confere no final, que é o verdadeiro “avesso”, diz Lóri: “Aprendi a viver com o que não se entende” (*idem ibidem*, p. 65).

Ao que nos parece, a aprendizagem não está de acordo com seu desfecho; Lóri passa por um processo transformador dentro uma existência coibida pela *práxis*, contudo acaba retornando para a mesma. O “avesso” que preconiza Varin é o de que, ao chegar à superfície, a sereia Lóri se humaniza e casa com o príncipe Ulisses. Toda a descoberta de ser anula-se no outro ser. Lóri abandona o mar e se casa para viver um “destino de mulher”, programado para o casamento e a maternidade. Assim sendo, diante das personagens femininas questionadoras desse destino, na obra de Lispector, Solange Lima considera Lóri uma exceção:

---

Suas protagonistas, com a possível exceção de Lóri ao fim de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, são mulheres inquietas, pouco à vontade com relacionamentos com os homens, ancestrais difíceis de uma Eva futura, de quem uma sociedade nova deixará, talvez, de cobrar preços tão impossivelmente exorbitantes pelo amor e pela maternidade (LIMA, 1989, p. 95).

O desfecho aparece como produto final dessa aprendizagem, como a síntese dos opostos. Esse final é como se fosse toda a obra da Clarice, uma grande pergunta, um indefinido, uma “promessa de intranquilidade”. Todos nos perguntamos o porquê desse desfecho; ele é incompreensível aos nossos olhos racionais, mas já disse Anatol Roosenfeld, “o romance moderno não segue a lógica de causa e consequência” (ROSENFELD, 1969, p. 54). De fato, não há como entrar no texto clariciano procurando respostas e não há como racionalizar. Disse a personagem G.H: “Entender é limitado, quanto mais ignorante mais eu sei” (LISPECTOR, 2009, p. 110). Enquanto pesquisadores, deparamo-nos com esse objeto, que é contraditório em sua natureza. Insistiremos em desvendar o nó e só cairemos em armadilhas. Toda tentativa de categorização escapa a esse romance, ele chega a ser desagradável. A sua escrita é banal, seu tema, clichê, e se conclui um “fracasso”, mas não é o fracasso a grande experiência libertadora? O não entender não é aonde se quer chegar? Talvez quando Clarice, em sua nota introdutória, disse que tentou “humildemente” escrever esse livro, ela estava certa, porque é na humildade que se permite reconhecer o ilógico. E o leitor poderá pensar, mas essa não seria uma estratégia para querer salvar um livro ruim? Não, essa é uma tentativa de evitar as qualificações e os julgamentos. Ele incomoda porque nos faz repensar, nos faz desaprender o necessário.

Como sugere o título *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969): a prece* (2002), Varin considera o romance como uma prece: “um pedido de amor endereçado ao outro” (VARIN, 2002, p. 147). Enfatiza a distribuição dos papéis sociais de homem e mulher, que não apareciam com tanta evidência nos outros romances. E qualifica Ulisses como pedante, arrogante e desmancha-prazeres, e, para não chamar Lóri de submissa, chama-a de “conformista” e “miserável”. Essas são as duas polaridades que aparecem metaforizadas nos personagens homem e mulher.

No final, segundo ela, Clarice Lispector se vinga de Ulisses quando censura sua palavra, que acaba com dois pontos: “Ela se vinga docemente da arrogância de Ulisses quando, ao final do livro, dito dos prazeres, censura a palavra do Adão moderno” (*idem ibidem*, p. 149).

Na crítica de Varin é possível perceber as duas tendências fundidas: ela acredita na experiência amorosa, na sugestão religiosa (prece) e também na ironia.

O percurso crítico traçado até o momento demonstrou, através da diversidade de manifestações dos avaliadores, oposições que se cruzam dentro do romance. Isso nos leva a definir uma diretriz de análise: não se pode afirmar um processo e negar outro. A duplicidade e a ambiguidade são componentes do livro dos prazeres. E quem melhor definiu esse processo dúplice foi Nádya Gotlib em seu trabalho *Uma aprendizagem dos “sentidos”* (1988), utilizando-se da figura literária do *quiasmo*.

Segundo o verbete do *Dicionário de termos literários* (MOISÉS, 2004), a palavra quiasmo vem do grego, *khiasmós*, disposto em cruz, no qual *khi* significa letra X, e do latim *commutatio*, que significa troca. Logo, o quiasmo representa uma disposição cruzada, uma troca de elementos em uma mesma sequência, tal como na figura do X. Por conseguinte, os opostos se cruzam de maneira simétrica e o sentido se constrói através da inversão do anteriormente proposto, conforme explica Gotlib:

Trata-se da série dupla, de contrários invertidos, à moda do quiasmo, como o desenho de X, o “X” da questão, que tem no vértice o seu “ponto crítico”. Uma imagem é a predominante; e é o simulacro de outra, o seu reflexo invertido. Uma sub-verte a outra. E tende a dominá-la, assumindo o plano da predominância. Jogo de imagens. Jogo de poder de imagens. Jogo de sedução. Dos homens em relação às mulheres e vice-versa: devoração (GOTLIB, 1988, p. 19).

Em seu texto, Gotlib analisa de que maneira a estrutura do quiasmo aparece inserida no romance, começando pela comparação dos nomes dos personagens à sua origem mítica da sereia e do héroi (processo recorrente na crítica do romance). Em sua comparação, identifica as inversões do quiasmo na troca de papéis que se operam: o de quem seduz e de quem é seduzido, o de quem viaja e o de quem espera, se invertem ao longo da narrativa. A sereia Loreley, que costuma esperar pelos marinheiros, é a que percorre a viagem da aprendizagem, e Ulisses toma o lugar da espera por ela: “Mas quero

inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso” (LISPECTOR, 1998b, p. 35). Ao mesmo tempo, Lóri é comparada a Penélope, esposa de Ulisses que o esperou bordando por 20 anos: “Eu sempre tive que lutar contra a minha tendência a ser a serva de um homem” (LISPECTOR, 1998b, p. 25). Ulisses no seu papel de sereia seduz Lóri: “Meu amor, disse ela sorrindo, você me seduziu diabolicamente” (LISPECTOR, 1998b, p. 155). Nesse sentido, a busca dos sentidos se dá por meio de um jogo especular:

Lóri é, sobretudo, a que aprende; mas também ensina. Ulisses é, sobretudo, o que ensina; mas também aprende. O guia, Ulisses é bifronte: de um lado, livra-a do abismo, protege-a; de outro, empurra para o abismo, instigando sua aventura de aprendizagem. Daí também o descompasso entre a sua fala, de guia que aconselha, explicita e conduz – e do seu silêncio – de guia que sugere e desconcerta, induz. A mulher Lóri também é dúplice: escuta Ulisses, com respeito obediente; e é também autodidata (*idem ibidem*, p. 15).

As trocas, contrários e complementos do quiasmo não alteram, todavia, a situação predominante no romance, que é a viagem de Lóri e a espera de Ulisses: “A mulher, Lóri, passa por uma aprendizagem guiada, orientada ou analisada por Ulisses, o homem, o que sabe” (*idem ibidem*, p. 12).

A aprendizagem transcorre através de várias etapas nas quais Ulisses pretende levar Lóri de um estágio de dor ao de prazer:

— Meu mistério é simples: eu não sei como estar viva.  
 — É que você só sabe, ou só sabia, estar viva através da dor.  
 — É.  
 — E não sabe como estar viva através do prazer? (LISPECTOR, OLP, 1998b, p. 50).

Esse aprendizado se desenrola em capítulos que exemplificam lições de vida, sessões de análise, teoria e prática por meio de exercícios. Etapas de momentos existencialistas de sucessivas descobertas de cheiros, sabores e sensações de estar

---

“sendo” e vivendo. É uma redescoberta, o “realismo novo” que ocorre em cenas como na da feira, quando Lóri e Ulisses observam os peixes:

Sim, os peixes já estavam lá, amontoados, prateados, de escamas faiscantes, mas de corpo encurvado pela morte. Os pescadores continuavam a esvaziar nas areias novas redes onde os peixes ainda se mexiam quase mortos. E deles vinha o forte cheiro sensual que o peixe cru tem. Lóri aspirou profundamente o cheiro quase ruim, quase ótimo. Só a própria pessoa podia exprimir a si própria o inexprimível cheiro do peixe cru — não em palavras: o único modo de exprimir era sentir de novo. E, pensou ela, e sentir a grande ânsia de viver mais profundamente que esse cheiro provocava nela. Quem sabe, divagou, ela vinha de uma linha de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte (LISPECTOR, OLP, 1998b, p. 36).

Essa aprendizagem marcada por estágios de graça temporários, segundo Gotlib, funciona como um “despojar-se dos disfarces alienadores” (GOTLIB, 1988, p. 15). Entretanto, é no final do romance que o ponto crítico atinge seu ápice, propondo a reversão desse sentido, mergulhando a personagem novamente na alienação pelo casamento. Assim, a própria linguagem do romance, que possui conexão com o processo de aprendizagem/enamoramento pelo qual passam os personagens, sofre uma derrocada:

É aí que ocorre uma derrocada do estilo mais elevado, sublime, heroico, mítico, ao estilo mais baixo e cômico. O suporte mítico solene da época, que suscita a contemplação respeitosa, reverte-se em quase comédia que propicia o riso. O grande Ulisses vira um “futuro marido”. E Lóri, a viajante-Ulisses, a sereia que atrai, a Penélope que borda, vira a “esposa” que espera pelo marido que “trabalha fora”. Seria este um possível retorno parodístico ao mito? ele, de novo, a viajante? ela, de novo, só Penélope, na espera? (*idem ibidem*, p. 20).

A figura do quiasmo bem empregada no romance mostra-nos a inversão da aprendizagem dos prazeres para a sua desaprendizagem, o uso do mito para a

---

desmistificação, o retórico do jogo da “rasteira irônica”. Gotlib compara esse mesmo procedimento irônico utilizado por Machado de Assis e José de Alencar e adverte:

Parece que tais escritores, ao optarem por um final de cunho moralista, despistam leitores, sabendo que eles já estão fisdados pela sedução do jogo narrativo. Pois ao cumprir-se um ciclo, perigoso e arriscado, de aventureira mobilização do leitor para a experiência dessas linhas e entrelinhas da história, surge sempre, pulsando, a perspectiva de um novo ciclo de aprendizagem – e de leitura (*idem ibidem*, p. 23).

Outro crítico que acredita na ironia como recurso empregado no romance é Arnaldo Franco Jr., autor de *O kitsch na obra de Clarice Lispector* (1993). Ele faz uma das melhores sínteses do enredo do romance:

O romance narra a história de amor entre uma professora primária e um professor universitário, que se desenvolve simbolicamente sob o signo das estações do ano, iniciando-se no outono para institucionalizar-se no verão. Lóri, a personagem principal, apaixona-se por Ulisses e, durante o namoro, como numa relação pedagógica, vai aprendendo a ser mulher para o desejo do homem amado. Ao completar seu aprendizado, ela se entrega a Ulisses, que lhe propõe casamento e filho (FRANCO JR., 1993, p. 134).

A tese que defende é a de que o *kitsch*<sup>19</sup> é utilizado de maneira irônica dentro do romance, quando é incorporado sob o gênero de “romance cor-de-rosa”: “Apropriando-se de uma série de traços do romance cor-de-rosa, Clarice parece querer dessacralizá-lo “de dentro” de suas convenções e chichês, absorvendo com sutil ironia a sua função pedagógica” (*idem ibidem*, p. 135).

---

<sup>19</sup> Arnaldo Franco Jr. explica o *kitsh* como sendo “uma perversão do sistema da arte realizada por meio de uma racionalidade técnica voltada para o lucro comercial e/ou para a propaganda de sistemas de valor alheios ao campo específico dos valores da arte. No *kitsch*, haveria uma substituição da categoria ética pela categoria estética degradada em efeitismo. Já Adorno e Horkheimer (1985), identificaram o *kitsch* com o conceito de indústria cultural, sistema pautado por uma racionalização que visa ao lucro ao mesmo tempo em que reforça, no indivíduo, a conformação com a dominação que o submete na ordem capitalista” (FRANCO JR., 2007, p. 34)

---

O autor explica que a função do “romance cor-de-rosa” ou “romance de mocinha”<sup>20</sup> era ensinar às jovens leitoras o “ser mulher para o desejo do homem amado”, como bem colocou na descrição do enredo, sinalizando a sua posição crítica. Conduzir, integrar e educar as moças nos devidos valores da tradição patriarcal era meta desse tipo de gênero, que tem o seu modelo pautado em M. Delly. Esse gênero também pode ser chamado de romance de formação do caráter (*Bildungsroman*) que se processa como um ritual: “[...] o conflito indivíduo versus sociedade se harmoniza numa síntese que faz da adequação crítica do indivíduo aos limites e exigências da sociedade uma aprendizagem sobre a natureza humana e a vida em sociedade” (*idem ibidem*, p. 136).

O pesquisador mostra que acontecem dois movimentos simultâneos no romance: uma visão de dentro e outra de fora, visões diferentes sobre essa aprendizagem. Elas são mostradas por uma oscilação no foco narrativo: uma perspectiva da experiência de Lóri, de enamoramento e outra que questiona esse lugar social: “Antes de Ulisses, ela assume a máscara de mulher independente e liberada, abandonando-a, durante a aprendizagem, pela da mocinha virginal e dependente do homem amado” (LISPECTOR, 1998b, p. 140). Nesse sentido, a crítica que elabora sobre o romance manifesta a alienação dos papéis femininos que não deixam uma saída além dos clichês de “frívola boneca” ou “virgem prendada”:

Em síntese, a travessia pelos dois papéis-clichês que Lóri desempenha evidenciam um tema recorrente na literatura de Clarice Lispector: a ausência de saídas para a mulher que, na cultura ocidental, é representada de maneira insatisfatória pelos rótulos de “puta” ou “santa”, de anti-heroína e heroína, respectivamente.

Desde modo, com o desenrolar da narrativa, Lóri vai perdendo o que tem de grandioso para reduzir-se à mediocridade (...) É como se Clarice, a um só tempo escarnecesse e constatasse que só a mocinha que segue as regras do jogo, tornando-se tola e guiada pelos desígnios daquele que se julga um mestre, é conseguir “agarrar seu homem” (*idem ibidem*, p.148).

---

<sup>20</sup> “M. Delly foi o pseudônimo de Jeanne Marie Petitjean de la Rosière, uma francesa católica nascida em 1875, no interior da França. Com a colaboração de seu irmão, Frédéric Henri, publicou cerca de uma centena de romances na primeira metade do século XX. Sucessos de venda na Europa e no Brasil, suas histórias de amor foram traduzidas e editadas até a década de 90. No Brasil, chegaram importadas de Portugal e editadas pela Biblioteca das Moças, tendo sua leitura recomendada pela escola e Igreja” (RUSSO, 2012, p. 12).

---

Assim, o romance em questão se assemelha ao romance cor-de-rosa<sup>21</sup> ou romance de mocinha, na medida que retrata um processo de aprendizagem do amor e do enamoramento tão comuns e reproduzidos em livros, novelas, filmes, quadros, etc. Contudo, conhecedores da obra clariciana e de seus encantos (para não dizer feitiços), sabemos que trazer tal tema como mote para um romance é algo muito suspeito. O banalíssimo e até o *kitsch* da história de amor com final “feliz” pelo casamento causam um desconforto maior do que o o encontro de G.H. com a barata.

Aprendemos, com Clarice, que a vida é cheia de “náusea doce” (LISPECTOR, 1998a, p. 43), que os condicionamentos estão errados, que o bom senso sempre foi uma coisa inventada. O matrimônio feliz nos atropelou como à Macabéa; tentamos juntar os pedaços e as pistas sem a pretensão de uma explicação lógica, para um campo onde a única certeza é a ausência delas. A tendência é cair no lugar comum da felicidade conjugal. Mas a própria Clarice nos chama a atenção para as entrelinhas. Desaprendemos os lugares sociais com Joana, de *Perto do Coração Selvagem* (1944), que se recusou a ser mãe e esposa, com Virginia, personagem de *O Lustre* (1952), que foge para a cidade para não se casar, com Martin, personagem de *A Maçã no Escuro* (1961), que tenta matar a esposa! E o que dizer do livro de contos *Laços de Família?* Ápice da desestruturação familiar, das relações que aprisionam. Depois G.H., com o extremo da solidão, o silêncio no seu grau mais profundo, no encontro com a barata, para desembocar em Lóri e Ulisses, o casal de professores que frequenta coquetéis, bares, piscina, restaurante, feira.

A estratégia de buscar o banal e o normal, no conjunto da obra, causa impacto, porque faz saltar a aceitação inquestionada do destino do casamento. É preciso entrar no seio das convenções, para dentro delas pensá-las. O banal está amortecido pela neutralidade e indiferença e é preciso um esforço para enxergá-lo.

Esse é o esforço que faz o coelho pensante, Joãozinho, que só consegue pensar quando sai fora da gaiola, misteriosamente: “Às vezes também Joãozinho fugia só para ficar olhando as coisas, já que ninguém levava ele para passear. Nessa hora é que virava mesmo um coelho pensante” (LISPECTOR, 1999b, p. 9).

---

<sup>21</sup> Romance cor-de-rosa é um tipo de romance classificado como sentimental, que está inserido dentro da chamada literatura de massa específica para o gênero feminino, que tem como projeto ideológico “a normalização amorosa ou sexual, constituindo o sujeito feminino segundo o estado da legislação ou da moral patriarcal em vigor, com a ajuda de informações sobre ética, moral, casamento, família, felicidade, etc.” (SODRÉ, 1985, p. 47). Para um estudo aprofundado, indicamos a leitura dos trabalhos de Maria Teresa Santos Cunha.

---

O ser pensante do romance OLP é a sereia Lóri, que carrega a ambiguidade do humano/peixe. Após a aprendizagem, “a morte em pleno dia”, um dos títulos do romance, ela se torna humana, sai das águas e se casa.

Lucia Helena partilha a mesma leitura irônica quando, na sua descrição do romance, marca a mesma posição de Franco Jr.:

Entre *A paixão segundo G.H* e *Água viva*, a escritora publica *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), em que Lóri e Ulisses, aluna e professor de filosofia, encontram-se num exercício de aprendizagem do amor, em que pouco a pouco a diferença entre ambos, inicialmente impeditiva, vai-se atenuando. Apesar de algumas tiradas brilhantes, este é, talvez, o texto menos bem resolvido da Autora, especialmente na *submissão* de Lóri a Ulisses, do que resulta uma *situação desigual e hierárquica*, na qual a narrativa, em alguns momentos, resvala no banal (HELENA, 2007, p. 20, grifo nosso).

A possível recusa da defesa da autonomia feminina, sugerida no desenlace do romance, aparece refletida nas palavras de Lucia Helena, que categoriza o romance como “o texto menos bem resolvido da Autora”, o que tira sua aura de extraordinária literatura, podendo cair na chamada “literatura trivial”<sup>22</sup>.

Diante do percurso apresentado, sintetizamos um conjunto de vozes que indicaram diferentes caminhos de interpretação do romance: o fracasso da narrativa, a felicidade conjugal e o desencanto da experiência passional. Diante de todos, nenhuma resposta concreta, somente hipóteses e possibilidades, conforme ensina Olga Borelli:

Em suas descobertas – sempre anotadas – procurava nunca dissociar os extremos: bem e mal, amor e ódio, divino e diabólico. Tinha horror ao maniqueísmo: preferia sofrer no âmago de perguntas sem resposta a impor um dogma que anulasse seu contrário (BORELLI, 1980, p. 34).

---

<sup>22</sup> Uma possível definição deste segmento literário é a dada por Muniz Sodré: “Folhetim, romance popular, literatura de consumo, literatura de massa, literatura de entretenimento, são expressões que hoje indicam o mesmo fenômeno: uma narrativa produzida a partir de uma demanda de mercado para entreter literariamente um público consumidor” (SODRÉ, 1985, p. 80).

A nossa hipótese coaduna com essa afirmação na medida em que defendemos que, no romance em questão, a escritora rebateu os maniqueísmos por meio da ironia e da paródia, formas textuais eleitas para inflar o paradoxo. Desse modo, a narrativa se movimenta como vetor de resistência dentro de um determinado cenário político, com veremos mais adiante.

## **2 A RESISTÊNCIA**

## 2. A resistência

*Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. (...) A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.*  
(LISPECTOR, 1999a, p. 255).

Dando prosseguimento ao percurso traçado anteriormente, sobre a fortuna crítica do romance em questão, continuaremos o diálogo com aquelas vozes que optaram por considerar o romance em questão um sintoma de resistência. Inicialmente, buscaremos o detalhamento deste conceito, formulado por Alfredo Bosi.

No texto *Narrativa e Resistência*, o autor parte inicialmente da definição do conceito de resistência, e ensina que “resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). A escolha do verbo “resistir” para designar o substantivo “resistência”, antônimo de desistir e sinônimo de insistir, já indica um posicionamento do autor, no sentido de conceber a resistência como uma ação. No caso, o movimento dentro da narrativa.

A obra de arte, assim, enquanto foco de resistência, une a esferas artística e teórica, intuição e política por meio de “fios subterrâneos poderosos que amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos” (*idem ibidem*, p. 119). Nesse sentido, ela abarca uma totalidade própria, por meio da qual a “resistência” pode se configurar como tema ou como processo inerente à escrita, ou ambos dependendo da maneira com que a narrativa foi composta.

Bosi esclarece que a feitura do romance está ligada ao tratamento de valores como a categoria ética, que sofre um processo dialético em relação à sociedade, o que gera o romance, categoria estética. Assim, os valores são como um ímã pelo qual escritores catalisam a força de uma sociedade e, uma vez incluídos no tecido vivo da cultura, não conseguem escapar de seu magnetismo: “A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: seus valores” (*idem ibidem*, p. 120, grifo do autor). Considerando os valores como uma categoria importante para o entendimento da formação da “resistência” dentro de uma obra, Bosi define “valor” como um “objeto de intencionalidade

---

da vontade, a força propulsora das suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo, e está no começo dela enquanto é sua motivação” (*idem ibidem*, p. 121).

Segundo o autor, os valores se exprimem de modo intenso nos artistas, em uma “fisionomia” que abrange “imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (*idem ibidem*). A fisionomia de uma obra de arte carrega seus valores como motivação intrínseca, que se desvela por seus “fios subterrâneos”. Como movimento dialético, os valores manifestam também os antivalores que são combatidos. Portanto, para resistir por meio da arte, o artista é movido por seus valores, que resistem aos antivalores respectivos, como por exemplo, liberdade e despotismo.

A resistência na obra funciona como uma ação em movimento acionada pelos valores do artista e de seu tempo. O sentimento de indignação diante da tensão “eu versus mundo” se materializa na forma de tensão dentro da obra, resultando em uma tensão que é permeada pela liberdade inventiva:

O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças a exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio (*idem ibidem*, p. 121).

A resistência então se compõe de choques de valores e posições, de tensões e contradições dentro da estrutura da narrativa: narrador, personagens, tempo, enredo e espaço e mesmo a sua própria organização material é atingida pelo embate. Assim, instâncias éticas se transformam em estéticas, valores se incorporam em formas de construção narrativa. Da mesma forma que um determinado tema pede uma determinada linguagem, uma forma, um determinado conteúdo, o valor ético gera um determinado estético coincidindo na assertiva “Valor ético e ficção romanesca buscam-se mutuamente” (*idem ibidem*, p. 122).

Essa luta de valores em um determinado contexto histórico, como foi o do Brasil no período militar, por exemplo, passa a ser deflagrada da realidade vivida. O escritor, diante de tal situação, acaba assumindo o compromisso de compor uma criação estética que

---

funcione como arma para a criação de uma genuína face ética: “Escrever bem passa a ser um *imperativo moral* na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação” (*idem ibidem*, p. 123, grifo nosso).

Assim sendo, um elemento imprescindível para compor a resistência é o narrador. Bosi explica que o que diferencia um narrador de outro, já que não nos cabe analisar a vida dos escritores e sim sua obra, é o modo como ele elabora esses valores dentro da narrativa. E é por isso que alerta para o foco narrativo como grande catalisador da fisionomia do valor: “A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito do seu contexto existencial e histórico” (*idem ibidem*, p. 124).

Com isso, Bosi entra na distinção sobre as duas maneiras de tratar a resistência: a primeira enquanto tema e a segunda enquanto processo inerente à escrita. No primeiro, o momento histórico convoca os artistas e homens para a mesma causa, o que gera uma aceleração da luta social. No segundo, o escritor aparece como “coração oposto ao mundo” pois, independentemente de um cenário belicoso que o convoque, ele resiste ao que aparentemente não parece oprimir: “Neste caso, o artista da palavra pode desenvolver, solitária e independentemente, a sua resistência aos antivalores do meio” (*idem ibidem*, p. 125).

Assim, de acordo com o crítico, a resistência enquanto *tema* acontece dentro de uma “cultura de resistência política” que se lança contra a ideologia dominante, enquanto que a resistência enquanto *forma* independe de uma cultura militante para criar uma tensão interna que a faz resistente.

Chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo o oposto do discurso ideológico do homem médio (*idem ibidem*, p. 124).

O autor destaca o período entre as décadas de 1930 e 1950, na Europa, como exemplo de desenvolvimento de narrativas de resistência, a *Literatura de Testemunho*, por meio da qual forças populares e intelectuais lutavam contra o nazismo, fascismo, salazarismo e franquismo. Influenciado por esse cenário, o tema da resistência no Brasil ganhou destaque em relação à forma, o que fez com que ocorressem impasses na crítica. Assim, parte da crítica só considerava obras de qualidade aquelas que portassem um

discurso político explícito, típico da linguagem da comunicação: “A escrita ficcional teria passado a ser uma variante e, não raro, uma transcrição do discurso político ou da linguagem oral, e de preferência popular” (*idem ibidem*, p. 124).

O conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams (1979) parece ideal para expressar essa “visão de mundo” da intelectualidade brasileira, naquele momento. Segundo o teórico:

O termo é difícil, mas “sentimento” é de “visão de mundo” ou “ideologia”. [...] Metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Assim sendo, a estrutura de sentimento é uma experiência social em processo, que somente passa a ser reconhecida e formalizada *a posteriori*, pois depende de um certo distanciamento histórico para que seja identificada e definida. São aspectos ainda dispersos e ainda não organicamente formulados e formalizados que circulam na sociedade. Sendo assim, uma estrutura de sentimento é composta por “um sistema relativamente formal de valores, crenças e ideias que pode ser abstraído de um todo social, como uma visão de mundo ou de classe” (CEVASCO, 2001, p. 150).

Na estrutura de sentimento que se formou no período, entendemos como “hipótese cultural”<sup>23</sup>, entre outros aspectos, o sentido de rejeição e crítica, por parte da intelectualidade de esquerda, diante do que deveria ser considerado “boa literatura”, conforme esclarece Pellegrini:

Nesse sentido, não é de se surpreender que se detectem, nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando à

---

<sup>23</sup> “Neste período de ditadura, houve intensa polarização entre aqueles que apoiavam o regime imposto e sua ideologia e os que se posicionavam de modo contrário à tomada de poder pelos militares e as ideias que sustentavam essa ação. Tanto um quanto outro grupo combatiam seus opositores, embora seja evidente que o poder instituído tenha recorrido a todo aparelho estatal para perseguir, calar e exterminar todo aquele que representasse uma ameaça real ou imaginada a suas ações. *O meio artístico não ficou imune a essas perseguições encetadas pelo regime militar ou pelos grupos militantes de esquerda*” (MEDEIROS, 2007, p. 191, grifo nosso).

---

inovação e à experimentação linguística, por que a premência era outra: resistir, documentando. A divulgação de conteúdos torna-se uma questão de prioridade tática em relação às preocupações com a linguagem (PELLEGRINI, 1996, p. 21).

Assim, a estrutura de sentimento se materializa nos objetos culturais, sem que houvesse, para os intelectuais de esquerda, uma consciência formalizada de que conteúdo e forma são inseparáveis, como apontamos, o que comporta elementos inalienáveis do processo material social.<sup>24</sup>

Acreditamos que a menção a esse conceito seja fundamental para favorecer o entendimento da posição de Clarice em meio a essa “estrutura de sentimento”, pois é a partir dela que sua obra lançará um olhar crítico não somente ao período autoritário em questão, mas à sua própria categoria (artistas e intelectuais de esquerda) e sistema literário. Salientamos, desta forma, o fato de que o conceito de resistência assume um caráter amplo em sua obra, tal como afirma Bosi, e que não se restringe a elementos políticos e/ou ideológicos explícitos.

Vera Medeiros, em seu trabalho *Resistência em tom menor: as crônicas de Clarice Lispector publicadas durante a ditadura militar* (2007), enfatiza a conduta crítica da escritora, por meio da qual desvenda as atitudes coercitivas e polarizadas da intelectualidade da época, que, de certo modo, na sua opinião, agiam de forma incoerente:

Talvez essa conduta [de Clarice] parecesse insuficiente ou pouco combativa para quem viveu a angústia de ter que reagir a um período de autoritarismo extremo. *Mas exigir reações uniformes não é também uma maneira de perpetuar o autoritarismo?* A obra de Clarice Lispector é libertária no sentido mais profundo e transformador; ela não compactua com o *pensamento dicotômico* que separa o mundo entre norte e sul; capital e trabalho, direita e esquerda (MEDEIROS, 2007, p. 198, grifo nosso).

Esse sentido “libertário” de sua obra foi muito associado a uma possível perspectiva existencialista presente em suas obras. Neste, uma espécie de não conformismo aparece

---

<sup>24</sup> Roberto Schwartz (2001) aprofunda essa discussão enfocando a crise dentro dos próprios movimentos de esquerda.

---

de forma revolucionária nas personagens, através da sondagem de seus mínimos movimentos da consciência. É o que tentaremos tangenciar a seguir.

## 2.1 AS MÁSCARAS DA EXISTÊNCIA

Benedito Nunes, na década de 1970, foi o primeiro a fazer os estudos mais aprofundados sobre as relações entre Literatura e Filosofia na obra de Lispector, relacionando sua cosmovisão às temáticas do Existencialismo. Desde então, seguiram-se estudos que apontavam aproximações da obra da escritora com as propostas existencialistas de Martin Heidegger, Edmund Husserl, Karl Jaspers e Jean Paul Sartre, dos quais Søren Kierkegaard foi precursor, no final do século XIX.

Sobre a relação entre essa corrente filosófica e o conceito de resistência, Bosi afirma que “O tema da resistência se universaliza na cultura existencialista” (BOSI, 2002, p. 128). Isso se dá, principalmente, pela presença de uma atitude revolucionária contida neste pensamento, no sentido de propor uma negação do conformismo, ou seja, uma resistência ao mundo e ao que ele representa. Assim, são chamadas existencialistas as correntes filosóficas que propõem uma *análise da existência*. Para tais correntes, existir significa *relacionar-se com o mundo, em suas diversas possibilidades de escolha*.

Dessa maneira, é essencial compreender o papel fundamental desempenhado pelas personagens claricianas, nas quais o predomínio da consciência reflexiva faz com que se interroguem constantemente sobre a experiência de viver, descoberta que traz consequências e possibilidades, como afirma Nunes: “Toda uma temática da existência, a que não são estranhos os contos da autora publicados entre 1952 e 1971, projeta-se através das situações das personagens” (NUNES, 1995, p. 46). Tais personagens, em sua maioria, carregam sentimentos represados, violentos, que vibram em forma de inquietação, sendo que a estratégia encontrada para abafar sua autenticidade é a escolha de uma “máscara”. Como se percebe aqui:

Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano.  
E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva

---

como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era (LISPECTOR, OLP, 1998b, p. 87).

Sem dúvida podemos afirmar que toda a obra da escritora é permeada por uma visão de mundo existencialista, de seres que se questionam, se desentorpecem do cotidiano e que provam que a máscara social é um mal insuperável. Isso se mostra evidente nos contos da coletânea *Laços de Família* (1960). Destacamos um trecho do conto que dá o nome ao livro, no qual a personagem Catarina reflete sobre sua relação com sua mãe:

O trem não partia e ambas esperavam sem ter o que dizer. A mãe tirou o espelho da bolsa e examinou-se no seu chapéu novo, comprado no mesmo chapeleiro da filha. Olhava-se compondo um ar excessivamente severo onde não faltava alguma admiração por si mesma. A filha observava divertida. Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se “mãe e filha” fossem vida e repugnância. Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso (LISPECTOR, 1998a, p. 50).

Ainda na discussão sobre a narrativa de resistência, Bosi cita o romance *A Paixão Segundo G.H* (1964) como exemplo de narrativa que resiste por deixar falar:

Por sua vez, a narrativa lírica, quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou ou apartou da conversa, até mesmo do diálogo entre amantes, amigos, pais e filhos (BOSI, 2002, p. 135).

Essa inquietação e esses sentimentos represados podem ser interpretados, em relação aos personagens, como uma busca<sup>25</sup> velada da sua autenticidade, de sua própria nudez, de sua verdadeira essência humana, mascaradas pela cultura e pelo cotidiano. “A

---

<sup>25</sup> O processo pelo qual opera essa busca é chamado de epifania, termo que vem do grego “epipháneia” que significa aparição, e faz com que o olhar descubra a vida em si, que até então passava despercebida, como comenta Olga de Sá: “Ela nos leva a livrar-nos do automatismo perceptivo enfraquecido pelo hábito, ela nos devolve a sensação da vida” (SÁ, 1979, p. 106).

---

liberdade associada é um mito”, considerou Bosi (2002, p. 134). Como podemos ver representado neste trecho do conto *Amor de Laços de Família*:

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 (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

O percurso existencial do indivíduo na busca de uma existência autêntica, o questionamento frente às convenções sociais que o oprimem, as máscaras e os disfarces que usa para fugir da sua interioridade, o sofrimento que tem a ver com a liberdade, são algumas das questões abordadas pela obra de Lispector.

Lucia Helena (2010) refere-se ao percurso de Benedito Nunes pela obra de Clarice e fala de uma “intuição sensível” do estudioso:

Benedito Nunes já assinalava, em *O dorso do tigre* (1969), não haver na obra de Clarice a preocupação de filosofar ou de estabelecer e discutir doutrinas, mas uma intuição sensível de escrever sobre a ameaça da angústia que nos acolhe, quando se anseia viver sob o signo da busca da liberdade (HELENA, 2010, p. 35).

Este final, no qual a autora cita a busca da liberdade<sup>26</sup>, meta das personagens, pode ser visto como um sinal de alerta, que aponta para uma sociedade opressora, em vários níveis, mas que se aguça em períodos de arbítrio. Neste sentido, vale a pena recuperar brevemente um pouco do contexto histórico da década de 1960, no Brasil, para melhor entender o movimento de resistência interna, não só dos personagens, no romance

---

<sup>26</sup> No nosso trabalho de TCC, de título *Angústia de existir: “Laços de família” de Clarice Lispector (2013)*, estudamos as possíveis relações da obra clariciana com o Existencialismo. Ali pudemos perceber que, segundo o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, pai do Existencialismo, a liberdade está ligada à angústia, no sentido de que esta propicia a escolha. Assim, a liberdade põe asas no homem e o empurra diante de um precipício das possibilidades. Em outras palavras, a liberdade, no sentido de apoderar-se de suas escolhas e de seu destino, gera angústia perante o ato de ter que decidir entre essas escolhas.

---

em pauta, mas também externas, referentes ao contexto em que vivia a autora, criadora deles.

## 2.2 O BRASIL DOS ANOS 60

A década de 1960 no Brasil, como se sabe, foi marcada por um florescimento de ideais de transformação, que começara bem antes, com os movimentos operários de décadas anteriores. No campo e na cidade buscavam-se melhorias nas condições de vida e de trabalho, por meio dos sindicatos e associações, que reivindicavam mais direitos. Cada vez mais motivados, estes movimentos pressionavam as ações governamentais e temas como a reforma agrária, por exemplo, ganharam importância. Parte da classe média urbana, nos grandes centros, impulsionada pelo movimento estudantil, bastante ativo, e também por intelectuais engajados, envolveu-se na discussão política do momento, desenvolvendo também uma intensa movimentação cultural e artística. A frase emblemática que resume esse período é de Roberto Schwarz: “O país estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARTZ, 2001, p. 10). O ideal sustentado era a construção de uma cultura nacional, popular e democrática, sendo que, para esse fim, intelectuais e artistas deviam firmar-se a favor da revolução socialista, que permitiria dirimir a desigualdade social. Conforme explica Hollanda:

Um novo tipo de artista, “revolucionário e consequente”, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela “arte revolucionária”, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo”, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe “a consciência de si mesmo” (HOLLANDA, 1982, p. 10).

Esse clima de intensa participação política e ideológica favoreceu o crescimento da esquerda e, conseqüentemente, o Partido Comunista (PCB), que influenciou de maneira decisiva os setores progressistas. Cresceu muito o apoio ao presidente Joao Goulart, que foi presidente entre 1961 e 1964, e que mantinha alguns contatos com Cuba, China e Rússia, países comunistas, aguçando o anticomunismo dos setores à direita. Esses aspectos, (aqui muito resumidos, pois são matéria para especialistas, que já constituíram

---

extensa bibliografia) criaram o cenário para a reação dos militares, que, em 1964, tomaram o poder em um golpe de Estado, instaurando uma ditadura, que duraria até 1985.

Com o golpe, a derrocada das ideias de emancipação política e de um novo projeto de nação tornou-se o grande questionamento para a intelectualidade da época, dividindo opiniões e gerando controvérsias. A hipótese da estudiosa é a de que o foco na luta contra o imperialismo americano, que efetivamente existia, fez com que não se levassem em conta as movimentações internas de uma burguesia crescente, interessada nos benefícios dos pactos comerciais proporcionados por um alinhamento com os Estados Unidos, o que auxiliaria na “modernização” da economia.

O desmoronamento do governo Goulart, devido ao golpe militar, revelou, segundo Heloísa Buarque, os novos rumos que o país estava tomando:

O golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagem os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados (HOLLANDA, 1982, p. 20).

Toda a movimentação cultural acima mencionada respondia ao projeto militar de inserção do Brasil no capitalismo internacional, o que passou a afetar todos os setores da economia e da sociedade, obrigando a uma “reorientação” da relação entre esses aspectos.

Tânia Pellegrini (1996) explica que a transformação da cultura em uma verdadeira indústria consolidou-se durante o regime militar, auxiliada pelos incentivos governamentais e por um poderoso instrumento, a censura. Ela afirma que a censura, durante todo o tempo de sua vigência (1968-1979), foi instrumento de separação ideológica entre a produção cultural de esquerda e de direita. A primeira era duramente censurada, enquanto a outra pregava livremente Deus, Pátria, moral e bons costumes, valores fundamentais para a direita. Nesse contexto, segundo Pellegrini, surge um novo tipo de censura, a econômica, produto do projeto governamental de maior integração do Brasil ao capitalismo, naquele momento. Isso acarretou uma profunda transformação em todas as áreas da cultura,

incluindo aí a literatura. Assim, uma atitude de resistência a isso, que incluía a criação propriamente dita, foi substituída por produção, banalização e reprodução<sup>27</sup>.

No meu modo de entender, um dos aspectos mais importantes para uma visão ampliada do fenômeno (...) refere-se à consolidação dos esquemas mercantis de produção cultural e literária, ou seja, à consolidação de uma *indústria cultural* brasileira, que se efetivou à sombra da censura. Assim, parece claro que reduzir as características dos produtos dessa indústria, durante a ditadura, apenas à influência de uma censura que se queria contornar, é deixar de lado o formidável processo de gradativa e inexorável *transformação nos modos de produção cultural* como determinante das novas tendências que se gestavam, e que podem ficar mais claras com um exame das ações governamentais nesse âmbito (PELLEGRINI, 2014, p. 154).

Ao mesmo tempo, no plano político, o governo militar sancionava os Atos Institucionais como medida de contenção e coerção popular. Os Atos eram nada mais que um golpe dentro da própria Constituição, que fazia com que os direitos sociais básicos pudessem ser contornados ou ignorados, sendo que o pior de todos foi o AI5, que institucionalizou a censura e cassou direitos civis. “Aos poucos as pessoas começaram a entender que o Brasil não era apenas um país de delícias tropicais, de carnaval, de Carmen Miranda, de Floresta Amazônica. Mas um país de tortura e repressão” (HOLLANDA, 1982, p. 19).

O regime militar durou 21 anos. Clarice viveu seus efeitos, os quais expressou não só nos romances, mas também em suas crônicas, sobre as quais tecemos alguns comentários em seguida, para ir entretecendo os fios que entendemos importantes para nossa análise.

### **2.3 CRÔNICAS DE UM TEMPO AMBÍGUO**

Depois de dezesseis anos morando no exterior, em junho de 1959, Clarice Lispector volta ao Rio de Janeiro. No mesmo ano separa-se de Maury Gurgel Valente e se instala

---

<sup>27</sup> Este trabalho não pretende discutir a complexidade desse contexto, apenas indicá-lo como um dos vetores daquilo que tentamos entender como a resistência de Clarice, em OLP.

com os dois filhos no bairro do Leme, onde morou até sua morte, em 1977. A partir desse momento, a escritora assume um compromisso financeiro de sustentar a família com seu trabalho como escritora, tradutora e jornalista. Em várias crônicas e cartas, ela expressa essa nova função, pois apesar de sempre ter trabalhado, agora o trabalho se torna sua principal e única fonte de renda.

Ao recomeçar a vida com os filhos, apesar da pensão que recebe do marido, o dinheiro não lhe é suficiente: “A vida esta muito dura. Não podia gastar um centavo à toa. As crianças estavam na escola e eu precisava comer. A fossa era completa” (GOTLIB, 2009, p. 338).<sup>28</sup>

Clarice explorou todas as possibilidades dentro do jornal e nas editoras, comunicava-se com seus amigos escritores, como João Cabral de Melo Neto e Fernando Sabino, para orientar-se nesse novo cenário, como mostram as cartas no livro *Correspondências*, publicado pela editora Rocco, em 2002.

A pesquisadora Ana Elisa Ribeiro, já citada, analisou essas cartas em um artigo que leva o título de uma afirmação de João Cabral sobre as publicações literárias, nos anos 50: “No Brasil, só se entende escrever em jornal”<sup>29</sup>. Ribeiro, assim, enfatizou a importância do jornal como condição para a consagração de um autor literário, na época:

Clarice Lispector, Fernando Sabino e outros autores consagrados do século XX viveram em um tempo em que o impresso era quase absoluto como meio de publicação e difusão da obra literária, muito embora tivessem de se articular entre periódicos e livros, numa relação pouco interativa entre os dois suportes, exceto porque o “normal” era migrar de jornais para livros, como aconselhava Rubem Braga a Clarice Lispector (RIBEIRO, 2013, p. 10).

---

<sup>28</sup> “Aqui, para fazermos justiça, lembramos as condições insuportáveis sob as quais Clarice escrevia na época. *Uma aprendizagem* inaugura os livros feitos de reaproveitamento ou de autocitação, por pura necessidade” (ARÊAS, 2006, p. 36).

<sup>29</sup> “Que coisa é escrever literatura no Brasil. Eu creio que o melhor é não fazer mais nada. No Brasil, só se entende escrever em jornal. Daí essa coisa superficial improvisada, fragmentária que é a literatura nacional. Às vezes, fico pensando em certas coisas que eu gostaria de escrever: ensaios (não artigos de jornal), viagens, etc.; prosa, enfim. E de repente me lembro de que é muito mau isso de escrever e não publicar. Imediatamente desisto. Escrever poesia tem, pelo menos, a vantagem de que é possível sempre se fazer uma edição limitada, barata, e até mesmo mimeografada. Mas a prosa já sai mais” (LISPECTOR, 2002, p. 248, *apud* RIBEIRO, 2013, p. 3).

---

De acordo com Gotlib (1995), desde a década de 1940 Clarice já trabalhava no meio jornalístico, passando pelos jornais *Agência Nacional*, *A noite* e *Comício*, neste último sob o pseudônimo de Tereza Quadros. De volta ao Brasil, em 1959, inicia colaboração com o *Correio da Manhã*, sob o pseudônimo de Helen Palmer, na *coluna Correio Feminino – Feira de Utilidades*, onde ficou até 1961; ao mesmo tempo, em 1960, trabalhou no *Diário da Noite*, como *ghostwriter* da atriz Ilka Soares, na *coluna “Só para Mulheres”*. Ainda no jornal em 1962, passa a contribuir com a *coluna “Children’s Corner”* na *Revista Senhor*, muito importante para o setor literário e cultural da época, o que lhe deu muita popularidade. Fez entrevistas também na revista *Manchete*, no final dos anos 60, sob o título “Diálogos Possíveis”.

A sua produção com pseudônimos, em colunas femininas, nas quais dava conselhos de maquiagem, moda, receitas para casa e dicas para leitoras, diverge de maneira significativa de sua literatura. Detalhando o contrato assinado por Clarice para interpretar Helen Palmer, um pseudônimo, Gotlib mostra que os assuntos tinham que ser relacionados a beleza, moda, problemas de mãe e dona-de-casa, em tom íntimo, experiente e bem-humorado: “O tom: o de uma pessoa razoavelmente inteligente, informada sem ser uma sábia (...)” (GOTLIB, 1995, p. 412). O contrato para interpretar Helen Palmer é quase o mesmo, com acréscimo da publicidade, que devia ser indireta. Nádia Gotlib defende que ela obedeceu às ordens do contrato, porém com alguma ironia:

Embora a linguagem seja mais objetiva, há um toque criativo na invenção de certos títulos dos fragmentos e, sobretudo, na mistura variada das linguagens. Há também determinadas sugestões típicas de Clarice, que não consegue ser apenas benevolente com a leitora (*idem ibidem*, p. 415).

De fato, o *Correio Feminino* é muito contraditório. Um dos seus primeiros artigos, “*O que os homens não gostam*”, publicado em 7 de outubro de 1959, comenta os valores do retrato de mulher selecionados pela revista.

Assim sendo, a preferência masculina deve ser levada em consideração sempre que nos vestirmos e enfeitarmos. A título de curiosidade e também de orientação para algumas inexperientes, dou

aqui uma pequena lista de coisas, que muitas nós usamos e fazemos, e que um inquérito revelou ser “aquilo que os homens detestam”: 1º) vestido muito justo; 2º) pintura excessiva, principalmente nos olhos; 3º) modas sofisticadas e complicadas); 4º) saltos muito altos; 5º) batom exagerado desenhando nova boca e exótica; 6º) meias com costura torta; 7º) excesso de joias; 8º) decote exagerado; 9º) moça desembaraçada demais; 10º) mulher “sabichona” (LISPECTOR, 2006, p. 17).

Em 30 de outubro de 1959 é publicada a coluna com título “*Arranjar Marido...*”, que parece divergir de todo esse universo de valores instaurado na coluna anterior:

Nós não estamos mais no tempo em que a única finalidade de uma jovem era arranjar marido. Não importava de que qualidade fosse. Um marido era o objetivo. Felizmente, isso passou. Hoje, frequentando Universidades, libertando-se dos falsos tabus que faziam da mulher um ser inferior e eternamente submisso, o problema casamento passou a ser encarado de forma muito mais acertada e serena. Se uma jovem não encontra seu ideal, não casa, pronto. Nada de mal lhe advém daí. A sociedade esqueceu o antigo preconceito contra as solteironas, e a mulher passou a ser respeitada pelo seu valor próprio, sem precisar de uma presença masculina para se impor. Existem ainda umas mocinhas antiquadas que vivem esse drama ridículo de “caçar” marido (*idem ibidem*, p. 74).

Nesse sentido, ao mesmo tempo conservador e questionador, o *Correio Feminino* é uma antologia que se divide em artigos de teor feminista, cujo auge é a coluna “Mulheres cansadas” (29/08/60), com citação de Simone de Beauvoir; há também artigos povoados do imaginário da esposa ideal da época, que, por exemplo, não deve contrariar o marido em hipótese alguma, como mostra a coluna “Compreenda seu marido” (09/09/59): “Desde que tratado com carinho, um pouco de mimos, raramente contrariado, todo homem é um anjo” (*idem ibidem*, p. 79).

Pode-se perceber que Clarice não aceitava essas convenções, no seu âmago – e seus romances atestam isso –, embora tenha que aparentemente acatá-las em suas colunas. Aí está o embrião que alimenta o conflito de OLP: uma contradição entre o que ela

diz e o que pensa de fato. Talvez seja essa a contradição que muitos críticos interpretaram como “falha” do gênero, no romance em pauta. E também o fato de ela ter incorporado textos que escrevera antes, mais de acordo com modelos jornalísticos.

O trabalho de Edgar Nolasco, *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura* (2001), é justamente estudar essa “falha”. Com o intuito de buscar o projeto arquitetural de Clarice Lispector em dois de seus romances: *OLP* e *Água Viva* (1973) ele constatou que os dois romances eram formados por crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* (1967-1973)<sup>30</sup>. O pesquisador buscou entender como se deu essa organização material nos romances e o método de trabalho:

Tanto numa quanto noutra, teremos os textos-crônicas como suporte para a leitura empreendida. Semelhante ao gesto da autora de recortar-colar (reescrever) os fragmentos para construir as escrituras de tais obras, praticaremos – na leitura do texto – o trabalho de grifar os fragmentos reencontrados no corpo das escrituras (NOLASCO, 2001, p. 18).

O autor tem uma posição modesta diante do texto quando assume sua busca (a das referências e colagens) como uma possibilidade de recorte que não abarca a totalidade. E afirma também que é impossível chegar a uma arquitetura perfeita de um texto (ao seu centro), ainda mais se tratando do texto clariciano, que “não desenha um caminho a ser seguido pelo leitor” (*idem ibidem*). Seu objetivo é mostrar que em *OLP* a escritora copiou e reescreveu fragmentos já publicados nas crônicas, contudo isso não desvaloriza seu artesanato de composição do romance porque os fragmentos em nova configuração proporcionam outros sentidos e, portanto, outra leitura.

Constata-se, com isso, que a autora nada mais fez do que rearranjar seus escritos da forma que melhor lhe conviessem. Nessa (des)construção escritural, que foi também uma desconstrução de sentido, a autora, antes de construir uma grande obra finita, praticou sua desconstrução até o último limite textual. Por conseguinte, essa prática escritural veio a exigir do leitor que também ele rearranjasse,

---

<sup>30</sup> Essa não é uma manobra inédita, pois de acordo com Mariângela Alonso (2017) escrever para jornal e reaproveitar o escrito em livro era algo comum na escrita clariciano desde muito antes de *OLP*.

---

através de sua leitura, esses textos-fragmentos, para alcançar seu desejo (ou sentido) buscado (*idem ibidem*, p. 82).

Isso questiona a informação de que Clarice teria escrito o romance em somente nove dias, em um hotel (GOTLIB, 1995, p.483) ampliando esse fato para um período maior de trabalho. Pode-se também supor que nesse período houve uma compilação e organização e não todo o processo de escrita. Nolasco dialoga com os autores que concordam com a ideia da fragmentação no romance: Benedito Nunes e Vilma Arêas. Uma possível interpretação sua é a de que essa prática fragmentária seja reflexo da época do endurecimento da ditadura militar brasileira: “O trabalho de reescrever os fragmentos para a construção da escritura denuncia uma certa crise, quer seja no sentido de escrever o ‘romance’, quer seja no sentido de relatar o contexto ‘político’ da época” (*idem ibidem*, p. 135).

Paulo Francis, por sua vez, comenta sobre a atividade da escritora como cronista: “Ela de repente precisou sobreviver como jornalista. Suas crônicas eram um desastre, ilegíveis. Claro, ela não era jornalista. Continuou fazendo literatura” (GOTLIB, 1995, p. 393). Em crônica intitulada *Amor imorredouro*, publicada em 9 de setembro de 1967, Clarice comenta as dificuldades encontradas neste novo ofício e também a necessidade de escrever por dinheiro:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade (LISPECTOR, 1999a, p. 31).

Na década de 1960, seus livros lançados, como vimos, foram *Laços de Família*, cujos contos já haviam sido publicados em outros formatos, como na *Revista Senhor* e em *Alguns Contos* (1952), como estratégia de venda. Em 1961, sai *A maçã no Escuro*; seguem-se *A paixão segundo G.H* e *Legião Estrangeira*, ambos em 1964. Na sua vida pessoal alguns acontecimentos marcaram esse período, culminando com um incêndio causado por

um cigarro, em 1966, no qual a escritora por pouco não perdeu a mão direita. Esse fato a levou a uma depressão profunda. Em 1967, no ano seguinte, começou a exercer o ofício de cronista no *Jornal do Brasil*, até 1973, fato que influenciou decisivamente o romance OLP. Em 1968, participou da passeata contra a ditadura militar ao lado dos intelectuais e artistas da esquerda, evidenciando assim, sua disposição de resistência. Em 1969, publicou OLP. Outro fato importante, já citado, que também marcou a sua trajetória e, conseqüentemente, sua produção literária, foi a oficialização da separação com Maury Gurgel Valente, em 1964, o que mudou radicalmente sua relação com o fazer literário. Ela passou a exercer várias atividades para garantir o sustento da casa, ingressando no mercado de trabalho em jornais. Trabalhou como *ghost writer*, tradutora, entrevistadora<sup>31</sup> e cronista, para pagar as contas da casa. Pode-se assim explicar o caráter de “romance falho”, de “romance-de-mocinha” atribuído a OLP por alguns críticos, na medida em que ela trabalhava sob pressão, não só subjetiva, individual, mas também política, conforme afirma Gotlib:

Sem condições de resistir ao trabalho jornalístico, pressionada por questões de ordem financeira, Clarice começa a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*, em colaboração que se estende por 7 anos: de 19 de agosto de 1967 até 29 de dezembro de 1973. (...) Embora o motivo primeiro talvez tenha sido mesmo o financeiro – era preciso ganhar dinheiro –, essa atividade trouxe ao público uma Clarice que já existia – a Clarice-cronista –, mas numa nova postura narrativa (GOTLIB, 2009, p. 467).

Sua nova postura narrativa, então, também está relacionada às próprias transformações do gênero romance, como dissemos, que não se adequa mais às fórmulas do romance realista, documental. Nessa época Clarice foi se aproximando do público universitário, começou a fazer palestras e conferências em universidades, além de citar os jovens como seus leitores prediletos, em entrevistas.

Durante a pesquisa sobre esse tema, a preocupação de Clarice com o regime militar, descobrimos trabalhos realizados a partir das crônicas escritas por ela, no *Jornal do*

---

<sup>31</sup> Trabalha como *ghost writer* da atriz Ilka Soares, em 1959, no jornal *Correio da Manhã* (como Helen Palmer), e em 1960, no *Diário da Noite*. Também trabalhou como entrevistadora, em 1968, na revista *Manchete*, em seção intitulada “Diálogos Possíveis” (GOTLIB, 2009, p. 620-623).

*Brasil*. As análises encontradas em Ginzburg (2007) e Medeiros (2007) mostraram o estudo de 10 crônicas abordando temas referentes à ditadura militar: exclusão (*Carta ao Ministro da Educação*, 1968), violência (*A matança dos seres humanos: os índios*, 1968, *Estado de Graça – Trecho*, 1968 e *Medo da libertação*, 1969), miséria (*Daqui a vinte e cinco anos*, 1967), censura (*Dos palavrões no teatro*, 1967, *São Paulo*, 1968 e *De como evitar um homem nu*, 1971), liderança política *Esboço do sonho de um líder*, 1969) e consciência crítica (*Descoberta*, 1969 e *Carta Atrasada*, 1969). Em relação à variedade dos assuntos das crônicas, comenta Medeiros (2007):

Sob a variedade de assuntos, é possível localizar algumas constantes: a valorização do sujeito e de sua existência individual como modos de construir o “nós” e o coletivo; o olhar e a percepção como formas de construção do próprio sujeito e do mundo; tom melancólico e introspectivo; recusa a padrões rígidos, classificatórios e dicotômicos de pensamento (MEDEIROS, 2007, p. 194).

Alguns trechos das crônicas revelam a capacidade da narradora de questionar os fatos e da sua perplexidade diante deles. Assim sendo, não poderíamos considerar esse enfoque como uma das formas de resistência que Clarice enfatiza, mais específica que a dos romances, que é mais ampla? Vejamos a crônica *Vietcong*, de abril de 1970, como exemplo, em que reflete sobre a Guerra do Vietnã (1959-1975):

Meu filho, então, disse: “Por que você não escreve sobre vietcong?” Senti-me pequena e humilde, pensei: que é que uma mulher fraca como eu pode falar sobre tantas mortes sem sequer glória, guerras que cortam da vida pessoas em plena juventude, sem falar nos massacres, em nome de quê, afinal? A gente bem sabe por quê, e fica horrorizada. (...) Mas, de súbito, senti-me impotente, de braços caídos. *Pois tudo o que fiz sobre vietcong foi sentir profundamente o massacre e ficar perplexa*. E é isso que a maioria de nós faz a respeito: sentir com impotência revolta e tristeza. Essa guerra nos humilha (LISPECTOR, 1999a, p. 188, grifo nosso).

Sendo assim, já é possível afirmar que, nestas crônicas, a escritora dialogava,

de maneira mais “explícita” que nos romances, com seu momento histórico. O que demonstra isso é a frase: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil” (*idem ibidem*, p. 154), na qual faz referência ao assassinato do estudante Edson Luís Lima Souto, uma semana antes da publicação da crônica *Estado de graça*. As crônicas, em geral, revelam seu desejo de construção coletiva a partir do individual, insistindo no poder do sujeito e de sua percepção em relação aos fatos externos.

Outra crônica em que fala abertamente sobre a censura é de 16 de outubro de 1971, intitulada *Como evitar um homem nu*, em que se refere ao filme *Como era gostoso o meu francês*:

Pois este filme foi interdito no território nacional e liberado para exportação (!). Foi considerado atentatório ao pudor, aos costumes e à moral. Mas a Censura implicou verdadeiramente com o nu masculino. Depois de alguma discussão deixaram passar o nu masculino dos índios – mas disseram que o nu do homem branco (o francês que viveu entre os índios e adotou-lhes o modo de viver) não seria permitido em hipótese nenhuma. Talvez seja inocência minha, mas por favor me respondam: qual é a diferença entre o corpo nu de um índio e o corpo nu de um homem branco? (...) Será que daqui a pouco nos escandalizaremos se virmos um menino branco nu? Por que em menino pode e em adulto não pode? (LISPECTOR, 1999, p. 257).

Diante dessas considerações, não é possível tratar a escritora como alienada diante dos fatos sociais e políticos da época, como dissemos.

Pode-se ver, portanto, que a década de 1960, cheia de ambiguidades e ambivalências referentes ao indivíduo, de transformações sociais e políticas e de cerceamento da liberdade coletiva, criou uma situação existencial para Clarice, que ela respondeu como era possível para si e para a literatura. Tal como adverte Fábio Lucas:

É preciso não esquecer que, nas épocas de bloqueio, como acontece em todas as partes, também entre nós, têm-se desenvolvido certos gêneros satíricos, burlescos e humorísticos – forma pela qual a

sociedade se compensa da perda do direito de dizer, às claras, as verdades fundamentais (LUCAS, 1985, p. 71).

Nesse sentido, diante desta apreciação, reiteramos a nossa hipótese diante do romance OLP: trata-se de uma narrativa de resistência, que se prova no imbricamento de forma e conteúdo, em que a primeira recorre, além de outros elementos, à paródia e à ironia, assim mascarando o segundo, cheio de referências às relações sociais e políticas.

**3**

**UMA PROPOSTA DE  
(DES)APRENDIZAGEM**

### 3. UMA PROPOSTA DE (DES)APRENDIZAGEM

*O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.* (LISPECTOR, 1973, p. 54).

Quando se trata da literatura de Clarice Lispector, é inevitável que se fale de mulheres, considerando suas personagens femininas, rodeadas pelos temas que envolvem o núcleo familiar, o casamento e os conflitos advindos desse “destino de mulher”.

Em geral, a obra de Clarice faz um mergulho na consciência individual do sujeito e no seu relacionamento com o mundo. Nesse sentido, podemos encontrar percursos de mulheres que, segundo Alonso, “Por meio de situações conflitantes vivenciadas pelas personagens, desvelam um mundo de sujeitos dilacerados, prisioneiros de seu cotidiano e modos de vida” (ALONSO, 2013, s/p). A respeito do enfoque clariciano para o meio familiar, Gotlib revela que, desde os primeiros contos da escritora, escritos em 1940, nota-se:

(...) uma preocupação fundamental desenhada na trama dessas narrativas: a personagem-mulher, inserida no meio familiar, passa por conflitos cujas razões não sabe bem explicar, experimentando situações que instigam a problematização de aspectos diretamente ligados a sua identidade, nos seus diferentes e complexos papéis sociais (GOTLIB, 1994, p. 26).

A vida, para essas personagens, geralmente de classe média, apresenta-se como uma necessidade de cumprir seus papéis de esposa e mãe, papéis que são questionados por elas durante a narrativa, como veremos mais adiante. A atitude crítico-reflexiva dessas personagens revela profunda insatisfação e faz com que, por meio de seus pensamentos, se materialize, por exemplo, a ironia do título de um dos livros de contos da escritora: *Laços de Família* (1960), já citado. A pesquisadora Lucia Helena reflete sobre essa ironia quando afirma: “Todavia, homens e mulheres, os laços que os uniam eram, em sua maioria, laços familiares que, ambigualmente, propiciavam o surgimento de elos ao mesmo tempo de afeto e de aprisionamento” (HELENA, 2010, p. 34). Apesar do aprisionamento ao papel social, este não impede que o material reprimido no inconsciente da personagem emergja, por meio de vários recursos de linguagem, refletindo medos, fragilidades, ambições e expectativas

que nada mais são que questionamentos filosóficos insuflados de atitudes de resistência. Sendo assim, é importante ressaltar esse ponto também em outros textos da autora, e não só em OLP, como veremos.

No conto *Amor*, um dos mais comentados, a personagem central, Ana, executa mecanicamente suas tarefas diárias: vai às compras. Traz consigo, no bonde, uma sacola com ovos, que carrega com aparente tranquilidade, até ver, parado na rua, um cego mascarando chicles. Esse fato corriqueiro desencadeia nela uma intensa turbulência interna; ela desce do bonde, entra no Jardim Botânico, onde passa a observar atentamente a vida à sua volta. Atônita e hipnotizada pelo fato de que “A moral do Jardim era outra” (LISPECTOR, 1998a, p. 21), decide voltar para casa para preparar o jantar. E assim, aos poucos, Ana vai se recuperando do choque e inserindo-se novamente no lar e suas ocupações, de modo que o conflito retorna ao que podemos chamar de “estado latente”.

Já no início do conto, temos a descrição de uma mulher comum, que carrega um nome tão ordinário quanto sua função aparente de mãe e esposa dedicada: Ana. O tempo de dedicação à família e ao lar, “uma coisa verdadeira e sumarenta” (*idem ibidem*, p. 19) que consome a vida desta personagem. Esse trecho reflete essa condição de Ana, que vive presa às suas obrigações de mãe:

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 de 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 (*idem ibidem*, p. 19).

Ana demonstra, a partir do monólogo interior, sua incompatibilidade com aquele papel social de mãe e de esposa, que lhe roubou a juventude: “Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem felicidade se vivia (...)” (*idem ibidem*, p. 20). De acordo com Lima, as personagens de Clarice Lispector não correspondem aos estereótipos femininos cristalizados, especialmente o da mãe ideal, representado pela metáfora da “madona”:

---

Nenhuma delas reforça o estereótipo da grande mãe, generosa e terna, fonte de vida e energia psíquica, tanto quanto de existência biológica. Para começar todas as protagonistas dos romances parecem encontrar na solidão o inapelável destino da mulher que luta pela liberação. Nenhuma se sente preparada para a maternidade (LIMA, 1989, p. 98).

Na história de Ana, assim como em tantas outras de Clarice, deparamo-nos com mulheres inquietas e frustradas, prisioneiras de sua condição, tentando cumprir um papel social estipulado para elas, que não passa de uma máscara frente a sua própria inadequação, como reflete Lima:

Se a heroína de Clarice tem um traço típico – além da onipresente busca da realidade íntima, cristalizada na imanência – ela é o da perpétua e angustiosa busca da própria identidade, nunca restrita aos papéis sociais (*idem ibidem*, p. 102).

Desse modo, podemos afirmar que a “temática feminina” foi abordada por Lispector de maneira “resistente”, em toda sua obra, desde a publicação do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*.

Para comprovar tal hipótese, debruçamo-nos sobre o estudo *Mulheres dos anos dourados*, de Carla Bassanezi (2004), de modo a comparar as afirmações da autora com trechos desse romance. Essa comparação tem como finalidade reafirmar uma tendência geral de resistência nos romances de Clarice Lispector, centrada sobretudo no questionamento do lugar da mulher na sociedade, que não se restringe apenas ao romance OLP. Carla Bassanezi refere-se às mulheres de classe média, na década de 1950, no Brasil. Ela explica que, desde o final da Segunda Guerra Mundial, essa classe ascendeu socialmente devido ao crescimento urbano e industrial. Esse crescimento também veio acompanhado de uma campanha ideológica:

Se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico –, também foi influenciado pelas

---

campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade (BASSANEZI, 2004, p. 608).

Em vista deste imperativo, houve um grande estímulo nos meios de comunicação, e principalmente nas publicações específicas para o público feminino – lembremo-nos das crônicas de Clarice –, para ensinar o que poderia ser considerado uma “mulher ideal”, conforma explica a pesquisadora:

A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional (*idem ibidem*, p. 609).

Estabelecendo uma comparação entre esse “ideal” e a protagonista Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, notamos que ela figura como o inverso da “boa moça”, na medida em que se recusa a assumir esses papéis sociais ideologicamente construídos de “boa filha”, “boa esposa” e “boa mãe”.

Utilizando-nos do mesmo trecho acima de Bassanezi, que mostra o que a sociedade da época considerava como ideal (“características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura”), podemos inverter seu sentido a partir da personagem Joana, que assume as características próprias da masculinidade, como sua impulsividade, independência e autonomia. Dentro desta percepção equivocada, Joana é considerada como víbora, ladra e mentirosa, entretanto, Clarice reverte esse raciocínio a partir da representação da personagem: Joana é livre pelo seu caráter acentuado no descumprimento da estereotipia:

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana. O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém

---

podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade (LISPECTOR, 1944, p. 18).

O enredo do romance não se centra na ação propriamente dita, mas nas sensações e no diálogo mental de Joana. O romance é narrado em terceira pessoa, de maneira crescente e cronológica, de modo que acompanhamos sua infância, adolescência e vida adulta. Esse percurso narrativo vai aos poucos “solidificando” a personagem nas suas características e personalidade: a Joana adulta possui os mesmos traços de comportamento da Joana menina. Um desses traços marcantes é a inclinação para a maldade e o repúdio aos sentimentos considerados “dignos” ou adequados para uma mulher: “Porque a melhor frase, sempre ainda a mais jovem, era: a bondade me dá ânsias de vomitar” (*idem ibidem*, p. 28). A infância viveu ao lado do pai; depois de sua morte, foi morar com seus tios, que a colocaram em um internato. “Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa...” (*idem ibidem*, p. 33) diz a tia. No internato, Joana se apaixona por um professor e inveja sua esposa. Depois, adulta, casa-se com Otávio, que tem uma amante, Lídia, a qual engravida. Joana sabe de tudo e, além de não sentir ciúmes, diz para Lídia: “Fique com Otávio. Tenha seu filho, seja feliz e me deixe em paz” (*idem ibidem*, p. 146).

Esse paralelismo que estamos tentando contrapor entre o “ideal de boa moça” e Joana aparece claramente neste diálogo. Nesta cena, Lídia é descrita como uma mulher bonita, diferente de Joana: “Os lábios grandes de Lídia, de linhas vagarosas, tão bem pintados de claro, enquanto eu de batom escuro, sempre escarlate, escarlate, escarlate, o rosto branco e magro” (*idem ibidem*, p. 144). E Lídia se dá bem nos afazeres domésticos:

Eu sei, eu sei: gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lídia andar da cozinha para a sala, depois almoçando ao seu lado numa sala quieta — algumas moscas, talheres tilintando —, onde não entrasse calor, vestida num largo e velho robe florido. Depois, de tarde, sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda, a tesoura, a linha, à espera da hora do banho e do lanche, seria bom, seria largo e fresco. Será um pouco disso o que sempre me faltou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de eu não ter tido tardes de costura não me

---

põe abaixo dela, suponho. Ou põe? Põe, não põe, põe, não põe (*idem ibidem*, p. 145).

Joana, em determinado momento do diálogo, elucida sua opinião sobre o casamento, nem um pouco romântica ou idealizada. Isso nos faz concluir que, para Joana, o casamento não faz a menor importância em sua vida:

— Você gostaria de estar casada — casada de verdade — com ele?

— indagou Joana.

Lídia olhara-a rapidamente, procurava saber se havia sarcasmo na pergunta: — Gostaria.

— Por quê? — surpreendeu-se Joana. Não vê que nada se ganha com isso? Tudo o que há no casamento você já tem —

Lídia corou, mas eu não tinha malícia, mulher feia e limpa.

— Aposto como você passou toda a vida querendo casar. Lídia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente.

— Sim. Toda mulher... — assentiu.

— Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. — Meu Deus! — não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte (*idem ibidem*, p. 148).

Nesse sentido, Lídia assume dentro do romance o posicionamento das mulheres dos “anos dourados”, aquelas que, “sendo herdeiras de ideias antigas, mas sempre renovadas, de que mulheres nascem para ser donas de casa, esposas e mães, saberia da importância atribuída ao casamento na vida de qualquer mulher” (BASSANEZI, 2004, p. 608).

Bassanezi também esclarece que estes valores, regras de comportamento e conduta, que desconsideravam atitudes de autonomia ou contestação por parte das mulheres, eram difundidos por variados setores da cultura além da imprensa. De tal modo

que essas regras eram ensinadas em outros âmbitos nos quais predominavam as figuras masculinas e inclusive na educação que as mães davam para as filhas:

Seus pressupostos fazem parte da mentalidade dominante dos chamados “Anos Dourados” e poderiam estar presentes nos conselhos de uma mãe à sua filha, nos romances para moças, nos sermões de um padre, nas opiniões de um juiz ou de um legislador sintonizadas com seu tempo (*idem ibidem*, p. 608).

Este é outro contraponto que aparece no romance: a relação da menina Joana com os adultos revela uma insatisfação constante com o modo como as coisas se apresentam. Joana exibe uma posição questionadora, faz perguntas com respostas impossíveis:

O fim de sol tremia lá fora nos galhos verdes. Os pombos ciscavam a terra solta. De quando em quando vinham até a sala de aula a brisa e o silêncio do pátio de recreio. Então tudo ficava mais leve, a voz da professora flutuava como uma bandeira branca.

— E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes.

— Pausa — as árvores mexeram no quintal, era um dia de verão. — Escrevam em resumo essa história para a próxima aula.

Ainda mergulhadas no conto as crianças moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas.

— O que é que se consegue quando se fica feliz?, sua voz era uma seta clara e fina. A professora olhou para Joana,

— Repita a pergunta...?

Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.

— Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

— Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação.

A mulher encarava-a surpresa.

— Que idéia! Acho que não sei o que você quer dizer, que idéia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...

— Ser feliz é para se conseguir o quê?

---

A professora enrubesceu — nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. Notou toda a turma, mandou-a dispersar para o recreio (*idem ibidem*, p. 29).

Isto posto, o fim de Joana é a marginalidade, pois ela não se satisfaz com nenhuma das alternativas oferecidas para as mulheres de seu tempo. Joana é transgressora, no sentido de que ambiciona um espaço social outro. Na ânsia de encontrá-lo, ela abandona tudo e parte para uma viagem na qual segue solitária, livre e independente, o que corresponde ao final do romance:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer (...) (*idem ibidem*, p. 201).

Outro texto chave para exemplificar a resistência que Clarice elabora em sua obra, ao abordar os temas relativos às mulheres, é o conto “Eu e Jimmy” publicado na revista *Vamos Lêr!* em outubro de 1940 (GOTLIB, 1995, p.175). Neste conto, a narradora conta sua relação com um jovem, Jimmy, que tinha ideias que ela considerava incoerentes e que geravam perturbação: “Mas esses pensamentos eram difusos e se apresentavam com a incoerência que transmito agora ao papel” (LISPECTOR, 2016, p. 78).

Entretanto, a narradora-personagem explica que acabava aceitando-as porque gostava dele: “Se essas ideias partissem de outra cabeça, eu não toleraria ouvi-las sequer” (*idem ibidem*, p. 78), e também porque aceitava viver em uma convenção social (e familiar) dominada pelas ideias de homens:

Na verdade, eu apenas procurava uma desculpa para gostar de Jimmy. E para seguir as suas ideias. Aos poucos estava me adaptando à sua cabeça alongada. Que podia fazer eu afinal? Desde pequena tinha visto e sentido a predominância das ideias dos homens sobre as das mulheres. Mamãe antes de casar, segundo tia Emília, era um

---

foguete, uma ruiva tempestuosa com pensamentos próprios sobre liberdade e igualdade das mulheres. O mal foi a coincidência da matéria. Houve um choque. E hoje mamãe cose e borda e canta ao piano e faz bolinhos aos sábados, tudo pontualmente com alegria. Tem ideias próprias, ainda, mas se resumem numa: a mulher deve sempre seguir o marido, como a parte acessória segue o essencial (*idem ibidem*, p. 79).

A narrativa se desenrola de maneira que a narradora se apaixona por outro jovem, e, quando conta a Jimmy, este fica enfurecido. A moça, para se defender de sua fúria, usa as mesmas ideias que aprendeu com ele:

Jimmy estava nervoso. Disse-me uma série de desaforos, que eu não passava de uma mulher, inconstante e borboleta. (...) Em vão tentei explicar-me com suas teorias (...). Jimmy, pálido e desfeito, mandou-me para o diabo a mim e minhas teorias. Gritei-lhe nervosa, que não eram minhas essas maluquices e, na verdade, só podiam ter nascido de uma cabeça despenteada e comprida. Ele gritou-me, mais alto ainda, que eu não entendera nada do que então me explicara com tanta bondade: que tudo comigo era tempo perdido (*idem ibidem*, p. 80).

A violência e manipulação de Jimmy mostram um posicionamento autoritário por parte da figura masculina, a que Bassanezi também se refere em seu estudo. Um trecho retirado do *Jornal das Moças*, de 1958, ilustra como era dever das mulheres calar-se frente aos maridos e jamais discordar de suas opiniões:

A esposa que realmente deseja o bem do marido deve saber realçar-lhe as qualidades de espírito e coração, o valor pessoal e até incensar sua vaidade [...] Jamais deve imiscuir-se nas atividades profissionais do marido, a não ser para expressar aprovação por suas obras, e, a não ser que o homem seja realmente capaz, ela evitará opinar sobre suas decisões (BASSANEZI, 2004, p. 630).

Esse aprendizado, passado entre mulheres de geração a geração, aparece na fala da avó da narradora, que dá sua opinião sobre o ocorrido, de maneira lúcida: “Minha avó, uma velhinha amável e lúcida, a quem contei o caso, inclinou a cabecinha branca e explicou-me que os homens costumam construir teorias para si e outras para as mulheres” (LISPECTOR, 2016, p. 80). Nesse sentido, a filosofia de Jimmy: “Que se duas pessoas se gostam nada há a fazer senão amarem-se [como os animais]” (LISPECTOR, 2016, p. 78) só podia ser usada por ele mesmo e perdia seu valor quando foi utilizada pela mulher. A narradora, no final das contas, após refletir sobre o ocorrido, termina com ironia.

Dormi meio triste. Mas acordei feliz, puramente animal. Quando abri as janelas do quarto e olhei o jardim fresco e calmo aos primeiros fios de sol, tive a certeza de que não há mesmo nada a fazer senão viver. Só continuava a me intrigar a mudança de Jimmy. A teoria é tão boa! (*idem ibidem*, p. 81).

Essa estratégia de apropriação de uma teoria, modelo, gênero ou filosofia para, a partir dela, alterar seu significado, é uma operação que Clarice utilizou reiteradamente em suas obras.

### 3.1 A FISIONOMIA CONTRADITÓRIA DO ROMANCE

*Valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Tem todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma fisionomia (BOSI, 2002, p.120).*

Para iniciar a análise proposta de todos os elementos apontados até agora, é imprescindível lembrar de que lugar estamos partindo dentro do percurso de escrita clariciana. Melhor dizendo, é necessário entender qual é esse lugar, entre as obras publicadas do período 1944 até 1977. Sem procurar propor uma caracterização forçosamente demarcada para suas obras, que por si só são “des-categorizantes”, consideramos interessante a proposta de Lucia Helena (1998), no sentido de que considera

---

OLP o início de uma nova fase na obra da escritora<sup>32</sup>, fruto do que chamará de “crise de representação”<sup>33</sup>, conforme contextualiza:

Em meados da década de 70, já consagrada com a recepção de *Laços de Família* (1960), *A Paixão Segundo G.H* (1964) e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1968), Clarice passa a atingir um público muito maior através das crônicas semanais no *Jornal do Brasil*. O reconhecimento público e a notoriedade, que para a maioria dos artistas traz a feliz sensação de sucesso, nela abriu uma crise pessoal quanto aos rumos de sua escrita. (...) Impõe-se por isso a procura de um outro modo de escrever, de uma nova linguagem (HELENA, 1998, p. 49).

A hipótese da estudiosa expressa considera OLP como uma nova ruptura dentro da “tradição da ruptura”, parafraseando o conceito de Octavio Paz, que nos parece ideal para a análise proposta. O romance em questão aparece abarcando tendências que evidentemente influem na sua composição, como as já citadas: o ofício de cronista, o compromisso financeiro com a carreira de escritora, a influência do mercado editorial com seu novo estatuto literário, além do contexto político. Juntas, essas tendências compõem o romance OLP, uma costura de crônicas, miscelânea de gêneros que podem indicar o início de uma nova fase dentro da obra:

Os livros, desde *A Paixão segundo G.H*, são marcados cada vez mais intensamente pela experimentação no campo da narrativa. Mais do que qualquer outro escritor brasileiro de seu tempo, Clarice vivencia o que a crítica costumou definir como “crise da representação” (HELENA, 1998, p. 50).

Qual o significado dessa crise e o que ela representa historicamente neste momento específico são algumas das perguntas que buscamos responder. De antemão, a

---

<sup>32</sup> Não podemos esquecer também da referência de Vilma Arêas, em seu livro *Clarice com a Ponta dos Dedos* (2006), que faz alusão ao mesmo momento de transição na obra.

<sup>33</sup> A “crise da representação” se refere ao questionamento das regras realistas e figurativas de composição, que até os movimentos vanguardistas do início do século dominaram o panorama artístico ocidental.

nossa hipótese é a de que Clarice usou mecanismos como a ironia<sup>34</sup> e paródia<sup>35</sup> como operadores linguísticos da resistência sociopolítica, não de maneira exclusiva no romance em questão, como se viu, mas de modo peculiar, como analisaremos adiante.

OLP é um romance que possui, de antemão, uma temática difícil de definir. Pode-se dizer que é um romance de amor? Sim, pois narra a história de Lóri e Ulisses, e sua trajetória amorosa. Pode-se dizer que é um romance psicológico? Também, pois o foco narrativo sonda os pensamentos mais recônditos dos personagens por meio do seu fluxo de consciência e diálogo mental. É um romance erótico? O título pode confundir um pouco a classificação à primeira vista, já que *O Livro dos Prazeres* sugere, também, um tema erótico<sup>36</sup>. E pode ser um romance urbano? Precisamente, pois se passa no Rio de Janeiro, em várias de suas paisagens. O que acontece é que o tema do romance depende da posição interpretativa adotada pelo leitor, que pode ser mais abrangente de acordo com o grau de ambiguidade trazido pela narrativa.

Como explica Franco Jr: “Quanto maior o grau de ambiguidade no tratamento do conflito dramático da história narrada, maiores serão as possibilidades de definição de tema pelo leitor” (FRANCO JR., 2003, p. 43).

Podemos, então, considerar, diante do raciocínio acima, que o romance possui todas essas temáticas imbricadas (e até possivelmente outras), o que possibilita vários modos de ler. Dito isso, é importante frisar de novo que o nosso modo de ler o romance em questão é considerando-o uma narrativa de resistência, pois nele encontramos uma fisionomia ambígua, ou melhor, “um contraste entre a realidade e uma aparência” (MUECKE, 1995, p. 49), que oferece condições para isso. Nesse sentido, nossa análise procura explorar tal contradição, a partir do conceito de ironia e paródia, porque estes parecem ser os processos que melhor explicam essa tensão de maneira ampla. Um exemplo é a maneira com que Muecke revisita o conceito de ironia: “A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma

---

<sup>34</sup> Como já mencionado no primeiro capítulo, Nádya Gotlib foi uma das primeiras a identificar o discurso irônico no romance em questão, chamando a manobra de Clarice de “rasteira irônica”: “Esta rasteira irônica, que trai e desconfigura, desdobrando o outro lado e abrindo perspectivas para um novo ciclo de significação e para nova leitura, aproxima Clarice dos grandes escritores brasileiros” (GOTLIB, 1988, p. 22).

<sup>35</sup> Para estudar o conceito de ironia e paródia baseamo-nos em MUECKE, *A ironia e o irônico* (1995), ALAVARCE em *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso* (2009), SANT'ANNA em *Paródia, paráfrase & cia.*, e LINDA HUTCHEON, *Uma teoria da paródia* (1985).

<sup>36</sup> Para aprofundar o tema do erotismo em OLP sugerimos a leitura: *A (des) construção da identidade erótica nos romances Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, de Clarice Lispector, e as parceiras, de Lya Luft* (2015), de Ronaldo Soares Farias.

coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p. 40). Isso significa que a nossa intenção não é somente apontar a existência de um contradiscurso único, mas considerar o romance cheio de paradoxos, que permitem a difusão de sentidos subversivos, estabelecendo assim sua resistência.

Como se sabe, a ironia e a paródia são figuras, discursos ou procedimentos, que têm como característica central sua vinculação com o efeito de ambiguidade encontrado em um texto. Desse modo, elas veiculam sua “verdade” de maneira sutil, não explícita, o que resulta em uma tensão dentro da narrativa. Essa tensão, que se sustenta a partir de um conflito<sup>37</sup>, compõe-se geralmente do embate de duas vozes dissonantes<sup>38</sup>. Essas vozes devem ser captadas pelo leitor para que a tensão consagre seu efeito, como aponta Alvarce: “Para compreender a mensagem ou as ideias veiculadas por essas modalidades de discurso, o sujeito deve perceber a existência de vozes que se chocam na estrutura desses textos” (ALAVARCE, 2009, p. 12).

Dito isso, é possível identificar o conflito dramático em OLP como sendo a relação entre Ulisses e Lóri, na qual disputam, a partir de vários jogos de sedução e poder, descobertas e lições, a entrega amorosa.

Segundo as orientações de Gancho (2002), o enredo é determinado pelo conflito dramático, que segue um percurso dentro da narrativa, conhecido como introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho.

Em OLP, o fato inicial se revela pelo descompasso de intenções entre Ulisses e Lóri, sendo este o nó que dá origem ao conflito dramático, na seguinte situação: Lóri quer seduzi-lo depressa, mas Ulisses se esquivava das suas tentativas e a espera, com a seguinte justificativa: “Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso” (LISPECTOR, 1998b, p. 26). Fica clara a disparidade de intenções neste início, Lóri quer o corpo, somente, e Ulisses, quer o corpo

---

<sup>37</sup> Arnaldo Franco Jr. alerta para a importância do conflito na análise literária: “A identificação do conflito dramático é, no entanto, fundamental para que se possa estabelecer um estudo detalhado da narrativa na qual ele se manifesta – o que já se apresenta como uma pista metodológica: identifica-lo, voltar a ele quantas vezes for necessário para pensar a história narrada pelo texto que se está analisando (...)” (FRANCO JR., 2007, p. 34).

<sup>38</sup> Mikhail Bakhtin desenvolveu o conceito de polifonia literária, as vozes do romance, e ensina: “Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias” (BAKHTIN *apud* SANT’ANNA, 1985, p. 16, grifo nosso).

e a alma. O conflito nada mais é que o medo da entrega amorosa de Lóri, que inicialmente só deseja Ulisses como desejava os seus antigos amantes: “Sabia, no entanto, que o fato de desejá-lo tão intensamente não queria ainda dizer que ela avançara. Pois antes também desejara os seus amantes e não se ligara a nenhum deles” (LISPECTOR, 1998b, p. 71).

O desenvolvimento da narrativa passa a ser então a própria aprendizagem<sup>39</sup>, que se constitui a partir de vários episódios nos quais se intercalam experiências de Lóri sozinha e encontros com Ulisses. Os momentos da aprendizagem são epifânicos, um “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (SANT’ANNA, 2013, p. 128)<sup>40</sup>. Assim, Lóri vai aos poucos aprendendo a partir de revelações, carregadas de uma descoberta do “existir” de forma plena, como no episódio da maçã, quase no final da aprendizagem:

Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa. Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio. Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate — então devagar, deu-lhe uma mordida. E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso. Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo — de um estado de graça. (LISPECTOR, 1998b, p. 134).

Sobre esse episódio em especial, vale fazer aqui uma observação para iluminar o caminho de análise que estamos seguindo.

---

<sup>39</sup> “Lóri teve de fazer a “busca do mundo”. Foi à feira “de frutas e legumes e peixes e flores” (OLP, p. 136). Foi ver a terra, entrou em contato com o “neutro vivo das coisas” (OLP, p. 136). Viu o “sangue puro e roxo” das beterrabas; as formas, cores e peles das batatas, sentiu os pequenos brotos invisíveis a olho nu. Foi a barraca de ovos, de peixes, aspirando-lhes o cheiro que era a “alma deles depois de mortos” (LP, p. 137).” (SÁ, 1993, p. 209).

<sup>40</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de; COLASANTE, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

---

A personagem Lóri, ao morder a maçã, diz que é a partir dela que se entra no paraíso e não o contrário, mostra que está negando um sistema de valores, opondo-se desse modo a uma determinada concepção de mundo que considera a mordida como “pecado”. Na tradição católica, mais precisamente no Antigo Testamento, Eva é punida por Deus pelo fato de ter cedido à tentação de morder a maçã, influenciada por uma cobra. Esse mito está presente na nossa cultura, na qual Eva é a representante da falência moral do homem, culpada e condenada à expulsão do paraíso. Ela instaura uma descendência do pecado, que se espalha sentenciando a figura feminina como fraca, tola e iludida. Lóri é resistente no sentido de que inverte essa lógica, a partir da paródia do trecho bíblico<sup>41</sup>, por meio da qual estabelece um novo olhar, crítico por excelência dessa tradição e do lugar da mulher dentro desse sistema<sup>42</sup>.

A paródia se constrói a partir da imitação de modelos (no caso, o mito Adão e Eva) e da conseqüente dessacralização dos mesmos (maçã/pecado *versus* maçã/paraíso). Desta forma, a paródia opera quando “empresta” formas conhecidas, para depois, a partir delas, inverter o seu sentido. Por esse motivo, para compreender a paródia e seus efeitos, é necessário um olhar crítico anteriormente moldado, um olhar perspicaz que permita o avanço adiante do lugar-comum, como enfatiza Alvarce:

É realmente significativa a possibilidade de esses discursos alargarem a visão de mundo do sujeito, permitindo que ele acesse outras realidades ou, ainda, que delineie sua própria forma de enxergar e entender a realidade (que pode destoar, e muito, do senso comum ou da concepção da maioria) (ALAVARCE, 2009, p.13).

Voltando à estrutura do enredo, as experiências dentro da aprendizagem vão se acumulando até que cheguemos ao clímax, o ponto culminante da história, quando Lóri finalmente se encontra “pronta” e vai ao encontro de Ulisses, para a tão esperada noite de amor. O veredicto de que Lóri se achava “pronta” vem de Ulisses:

---

<sup>41</sup> Olga de Sá, em seu estudo *A Travessia do Oposto* (1993) já havia apontado as inversões bíblicas como paródias no romance (SÁ, 1993, p. 175).

<sup>42</sup> “Eva é responsável pela queda do homem, e é considerada, portanto, a instigadora do mal. Esse estigma, que se propaga por todo o sexo feminino, vem a se traduzir como uma perseguição implacável ao corpo da mulher, tido como fonte de malefícios” (p.57). ALVES, Branca Moreira; PINTANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 79 p. (Coleção Primeiros Passos; v. 44).

---

— Você está pronta, Lóri. Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou. E toda essa troca será feita na cama, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento. Vou escrever neste guardanapo o meu endereço. Você sabe dos meus horários na faculdade e das aulas particulares. Fora dessas horas, estarei em casa esperando por você. Encherei de rosas o meu quarto, e quando murcharem antes de você ir, comprarei novas rosas. Você pode vir quando quiser. Se eu estiver no meio de uma aula particular, você espera. Se você quiser vir no meio da noite e tiver medo de pegar um táxi sozinha, me telefone que irei buscar você.

À medida que falava escrevia no guardanapo de papel o endereço, chamava o garçom, e pagava a conta. Estendeu o guardanapo a Lóri que o pegou estarrecida.

— Lóri, eu não telefonarei mais para você. Até você vir sozinha. Preferia que você não telefonasse avisando que vinha. Queria que você, sem uma palavra, apenas viesse.

Era uma liberdade que ele lhe oferecia. No entanto ela preferiria que ele mandasse nela, que marcasse dia e hora. Mas sentiu que era inútil tentar fazê-lo mudar de idéia. Ao mesmo tempo estava contente de só ir para sua casa quando quisesse. Porque, de repente, pretendia não ir nunca. Pois haviam chegado a um amadurecimento de relações, e ela temia que dormirem juntos numa cama quebrasse o encantamento (LISPECTOR, 1998b, p. 139).

Esse suspense, gerado pela expectativa em relação ao conflito – se Lóri se entrega amorosamente ou não –, encontra seu ponto máximo quando ela decide encontrar Ulisses depois de um último episódio de aprendizagem, marcado pela chuva:

Nunca imaginara que uma vez o mundo e ela chegassem a esse ponto de trigo maduro. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva. E ela, Lóri, não estava agradecendo nada. Não tivesse ela, logo depois de nascer tomado por acaso e forçosamente o caminho que tomara — qual? — e teria sido sempre o que realmente ela estava sendo: uma camponesa que está num campo onde chove. Nem sequer agradecendo ao Deus ou à Natureza.

A chuva também não agradecia nada. Sem gratidão ou ingratidão, Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair. Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era a chuva. Talvez fosse isso, porém exatamente isso: viva. E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente. Lóri estava mansamente feliz. E de súbito, mas sem sobressalto, sentiu a vontade extrema de dar essa noite tão secreta a alguém. E esse alguém era Ulisses. Seu coração começou a bater forte, e ela se sentiu pálida pois todo o sangue, sentiu, descera-lhe do rosto, tudo porque sentiu tão repentinamente o desejo de Ulisses e o seu próprio desejo. Permaneceu um instante de pé, por um instante desequilibrada. Logo seu coração bateu ainda mais depressa e alto porque ela compreendeu que não adiaría mais, seria agora de noite. Pegou na bolsa o endereço dele escrito no guardanapo, vestiu a capa de chuva sobre a camisola curta, e no bolso da capa levou algum dinheiro. E sem pintura nenhuma no rosto, com o resto dos cabelos curtos, caindo sobre a testa e a nuca, saiu para tomar um táxi. Fora tudo tão rápido e intenso que não se lembrara sequer de tirar a camisola, nem de se pintar (LISPECTOR, 1998b, p. 146).

Na definição de Gancho (2002), o desfecho é “a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não” (GANCHO, 2002, p. 11). E é exatamente neste ponto que nos deparamos com o que Gotlib chamou de “rasteira irônica”: depois de consumada a experiência, Ulisses propõe a Lóri casamento e filho, e, no meio do diálogo, a história termina com dois pontos, o que impossibilita uma efetiva conclusão:

A madrugada se abria em luz vacilante. Para Lóri a atmosfera era de milagre. Ela havia atingido o impossível de si mesma. Então ela disse, porque sentia que Ulisses estava de novo preso à dor de existir:

— Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que —

---

— Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (LISPECTOR, 1998b, p.159).

Esse desfecho remissivo aponta para algumas questões no que se refere à classificação de Gancho (2002): o conflito foi resolvido? O final é feliz ou não? A própria construção do texto, da maneira como foi encerrado, não nos permite ter uma resposta concreta. Nossa perspectiva de leitura é considerar este final em aberto como mecanismo irônico e, portanto, dado imprescindível para entender a sua construção. Quando o narrador, a voz que constrói e orienta a narrativa, insere um ponto final em uma determinada história, ele está delimitando uma conclusão, já que ali se encerram os fatos, as vozes, as descrições, o encadeamento de um todo, seu ponto de chegada. Se este fim perde a sua função de delimitar, de dar por encerrada uma história contada, de decidir por um fim que demarque uma posição, que conclua algum raciocínio, a sensação é de indefinição e até mesmo engano, pois o narrador “omitiu” a resolução final do conflito.

Para melhor entender o discurso irônico e como ele se processa dentro do romance, seguiremos adiante.

### 3.2 O DISCURSO IRÔNICO

A definição mais comum de ironia é a de que se trata de uma figura retórica, que diz o contrário do que se quer dizer, mas, como dito anteriormente, essa é uma das facetas da ironia, sendo que o seu conceito é muito mais abrangente. Para Muecke (1995), existem duas formas de ironia, a situacional ou observável e a verbal ou instrumental. A situacional depende de um contexto, de um elemento externo situacional que incita a construção verbal. Assim, a ironia verbal é a apresentação da ironia situacional.

A ironia verbal utiliza a linguagem como instrumento e na medida em que propõe uma inversão semântica, atuando “como uma forma de elogiar a fim de censurar e censurar a fim de elogiar [...]” (MUECKE, 1995, p. 33).

Desse modo, a ironia trabalha para que se entenda exatamente o oposto do que é afirmado, mas não é só isso. A peculiaridade deste discurso é o de não defender um lado considerado “correto”, mas sim a sua própria *dualidade* enquanto proposta. Assim, com intuito de questionar o modelo bipolar dentro do texto narrativo é que nasce uma terceira

---

compreensão, a tensão, que não é nem A ou B, mas outra que esteja além dessa oposição binária.

Como esclarece Alvarce:

(...) a “verdade” proposta por essas categorias não está em “A” ou em “B”, que se opõem, mas, sim, no choque, na tensão entre “A” e “B”. É provável que nasça, como resultado desse embate, uma outra possibilidade de “verdade” que se distancie do maniqueísmo inicial. Sabemos, porém, que nem sempre a literatura – aqui representada pelas categorias da ironia, paródia e riso – nos conduz a um contexto que transcende completamente nossa realidade concreta, repleta de maniqueísmos. Portanto, em contato com essas modalidades, assim como com a própria literatura, o sujeito tem a *possibilidade* de refletir e avaliar o mundo a seu redor. O resultado dessa experiência pode ser a manutenção dos maniqueísmos anteriores, a criação de outros maniqueísmos ou, ainda, o acesso a ideias mais originais (ALAVARCE, 2009, p. 150).

O romance em pauta é enraizado de contradições que transbordam, especialmente, na figura das personagens. Entretanto, o exame das personagens exige um estudo prévio da estrutura do romance, já que analisar uma categoria da narrativa de maneira isolada, como, por exemplo, a personagem, nos levaria “[...] ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem – como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida” (CANDIDO, 2014, p. 54).

A aprendizagem se estrutura na narrativa por meio de uma sequência de capítulos, sem título ou demarcação, nos quais se intercalam experiências solitárias de Lóri, no apartamento, com encontros a dois, nos quais o diálogo é recurso predominante, como já apontaram críticos como Benedito Nunes<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> “O que há de realmente novo em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, contrastando com os romances anteriores, é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo” (NUNES, 1995, p. 78).

Os encontros acontecem em vários locais do Rio de Janeiro<sup>44</sup>: praia de Ipanema, onde Lóri tem uma de suas epifanias no mar, Floresta da Tijuca, onde no inverno almoça com Ulisses, na Zona da Glória, onde mora Ulisses, Igreja de Santa Luzia onde Lóri antigamente rezava, no Museu de Arte Moderna, onde Lóri vai a um coquetel, o Posto 6, onde convida Ulisses para ver os peixes mortos. O espaço onde o casal mais se encontra é no bar, onde realizam longos diálogos.

A trama se desenvolve de maneira linear e cronológica, ou seja, o tempo na narrativa cumpre um ciclo de um ano, passando pelas quatro estações, começando no verão “Enquanto isso era verão” (p. 23); seguido do outono: “Apesar de ser outono” (p.96); inverno: “Seguiu-se um longo e tenebroso inverno” (p. 102) e, por último, como metáfora do florescer e término de um ciclo, a esperada primavera: “Já se passara o ano. Os primeiros calores da primavera, tão antigos como um primeiro sopro. E que a fazia não poder deixar de sorrir” (p. 117).

O narrador em terceira pessoa desvenda o processo de aprendizagem de Lóri por meio da utilização de um foco narrativo onisciente seletivo (FRIEDMAN, 1955 *apud* FRANCO JR., 2003, p. 42), o que significa dizer que faz uso abundante de recursos de subjetivação na sua construção como monólogo interior, análise mental e fluxo de consciência, todos eles deflagradores dos movimentos internos. Consideramos que ambos, Lóri e Ulisses, passam pelo processo de aprendizagem, afinal Ulisses sempre repete que “também eu estou aprendendo” (LISPECTOR, 1998b, p. 52). Contudo, o foco narrativo é seletivo na medida em que capta a perspectiva da personagem Lóri, sem dar tanta ênfase a de Ulisses. Assim, o processo de aprendizagem que o narrador focaliza é o de Lóri. Como, por exemplo, aparece neste fragmento que inicia o romance, no qual não existe ponto final entre as sentenças, mas somente vírgula, o que enfatiza o movimento do fluxo:

estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas

<sup>44</sup> Uma característica curiosa deste romance é a exploração do espaço externo, que não era tão comum nos outros romances da escritora, como comenta Yudith Rosenbaum: “[...] o romance se afasta do domínio da introspecção, marca registrada da autora, para abrir-se a uma explicitação maior da vida exterior” (ROSENBAUM, 2002, p. 49). Ligia Chiappini, em seu ensaio *Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar – Leitura de Clarice Lispector* (1996), coloca Clarice ao lado de Rubem Fonseca como representante da literatura urbana e considera OLP como início da exploração dos espaços da cidade de maneira mais detalhada, o que se expandirá em *A Via Crucis do Corpo* e *A Hora da Estrela*, talvez como resultado da crescente urbanização decorrente da década de 1950.

---

tomando providências, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo, enquanto notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

A utilização do fluxo de consciência gera seu efeito por meio do qual tem-se o registro de percepções, impressões, pensamentos, desejos, memórias, fantasias e sentimentos da personagem Lóri como uma espécie de mergulho proporcionado pelo foco onisciente do narrador. A mistura dos discursos direto e indireto produz uma fluidez na qual as vozes do narrador e a da personagem se confundem. Nesse sentido, o efeito do discurso indireto livre na narrativa conduz a um apagamento da função demarcada do narrador, enfatizando, desse modo, a fruição do pensamento da personagem.

Esse recurso é primordial para reconhecer a resistência em operação dentro do romance, posto que Bosi salienta que é “Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio” (BOSI, 2002, p. 121). Neste sentido, para ressaltar a importância desse recurso e sua ligação com a resistência, vejamos também Auerbach (2015) e Gilda de Melo e Souza (1963).

Em *A meia marrom*, Erich Auerbach discorre sobre o fluxo de consciência a partir da interpretação de um trecho de Virginia Woolf. O autor identifica que se trata de movimentos internos que se realizam na consciência das personagens onde se introduzem outros personagens, acontecimentos, lugares e tempos totalmente diferentes. Tal como Lóri, os pensamentos de Mrs. Ramsay vagueiam apalpando objetos e os seres que a rodeiam de modo que “[...] não parece existir uma realidade objetiva diversa, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance” (AUERBACH, 2015, p. 482).

Gilda de Melo e Souza (1963), em *O Vertiginoso Relance*, também aborda o recurso utilizado por Clarice Lispector, priorizando uma leitura deste em relação com a condição feminina:

---

Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, característica que, segundo Simone de Beauvoir, deriva da posição social da mulher. Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal (SOUZA, 1963, p. 79).

Assim sendo, a autora considera o recurso do fluxo de consciência estritamente ligado com a posição social feminina, no que tange a sua relação com o doméstico e sua dependência, o que vai gerando a sua própria alienação, “movendo-se como coisa num universo de coisas”. Em vista disso, o foco narrativo que explora o que se passa na consciência da personagem mostra de que maneira este indivíduo responde às pressões sociais na sua forma bruta, perscrutando de que maneira ele se relaciona com elas:

Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida: com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto [...]. (AUERBACH, 2015, p. 494).

Dessa forma, a partir dos elementos que aparecem no fluxo é possível captar o que Auerbach chama de “visão sintética do mundo” (*idem ibidem*), que se imprime na sua fisionomia que se relaciona com seu contexto de produção. No romance em questão, a “visão sintética do mundo” parece ser cercada de contraditórios valores que envolvem as personagens e que, muitas vezes, transparecem no processo de “enamoramento” e suas etapas.

## **AS PERSONAGENS IRÔNICAS**

Arnaldo Franco Jr., em *Uma aprendizagem do amor e do prazer via enamoramento* (1988), reconhece a aprendizagem como recurso-processo por meio da qual manifestam-

se valores culturais: “O enamoramento é, portanto, um fenômeno que nos permite avaliar como nossa cultura trata determinadas questões, essenciais ao ser humano” (FRANCO JR., 1988, p. 114). Assim, o autor considera o relacionamento de Lóri e Ulisses como uma “partícula mínima a partir da qual se pode chegar a compreender melhor os outros movimentos coletivos da História” (*idem ibidem*).

A protagonista Lóri é professora primária, aparentemente jovem, de classe média e solteira. É a única mulher entre quatro irmãos de uma família rica de Campos, cidade do interior, que deixou, após seu pai perder boa parte da fortuna. Lóri reside em um apartamento perto da praia, ganha uma mesada do pai para sobreviver e tem poucas relações: a empregada e uma amiga cartomante.

A personagem Lóri é construída por meio de uma descrição que carrega lugares-comuns que parecem “enquadrá-la” no estereótipo da “moça leviana”, recuperando a discussão feita no item anterior. Como é possível reconhecer neste trecho:

[...] só que hoje queria vê-lo e, apesar de não tolerar o mudo desejo dele, sabia que na verdade era ela quem o provocava para tentar quebrar a paciência com que ele esperava; com a mesada que o pai mandava comprava vestidos caros sempre justos, era só isso que sabia fazer para atraí-lo e estava na hora de se vestir: olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo. (LISPECTOR, 1998b, p. 16).

Assim, os vestidos justos, os amantes que já tivera, a pintura excessiva “[...] o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros [...]” (*idem ibidem*, p.53), o desejo de mudar para o Rio porque “[...] não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família [...]” (LISPECTOR, 1998b, p. 50). Esses atributos contribuem para a rotulação de Lóri como uma “mulher leviana”: Ficava mal à reputação da jovem, por exemplo, usar roupas muito ousadas, sensuais, sair com muitos rapazes diferentes ou ser vista em lugares escuros ou em situação que sugerisse intimidades com um homem. [...] (BASSANEZI, 2004, p. 614).

Paralelamente, essa descrição de Lóri forma a imagem de uma “mulher da grande cidade”, moderna, que tem uma vida sexual ativa, se veste como bem entende, e não se interessa pelo casamento ou pela maternidade. Entretanto, durante a aprendizagem, Lóri questiona esse molde, como mostra o trecho:

[...] era agora uma *mulher de grande cidade*, mas o perigo é que também havia uma *forte herança agrária* vinda de longe no seu sangue. E sabia que essa herança poderia fazer com que de repente ela quisesse mais, dizendo-se: não, eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada. O que chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses, tanto ela queria a terra de seus antepassados. Com as crianças que ela ensinava de manhã, não conseguia unir-se à terra, como se não estivesse pronta para ter a ligação de mulher com o que representava filhos (LISPECTOR, 1998b, p. 53, grifo nosso).

Neste trecho é evidente o conflito de Lóri em relação ao seu lugar social enquanto mulher e o seu destino, que se verifica no contraste entre “sua forte herança agrária” *versus* “mulher de grande cidade”. A partícula adversativa “mas”<sup>45</sup> reitera esse raciocínio na frase: “era agora uma mulher de grande cidade, *mas* o perigo é que também havia uma forte herança agrária vinda de longe no seu sangue”. No trecho, as frases deslizam entre os dois estereótipos, como, por exemplo, quando compara Ulisses com a terra dos antepassados: “O que chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses”, que se une a todo o “pacote” de “boa moça”<sup>46</sup>, que em seguida se contrapõe com sua falta de preparo para maternidade: “como se não estivesse pronta para ter a ligação de mulher com o que representava filhos”. O “perigo” acima declarado é o voltar a ser uma “mulher do interior”, ceder a essas heranças agrárias, já que ser “mulher de grande cidade” significa ter a liberdade de ser solteira com aventuras amorosas (Lóri já teve cinco amantes), vivendo sozinha (longe das obrigações familiares), usando roupas provocantes, pintura, etc.

---

<sup>45</sup> “Aliás, do ponto de vista sintático, a ideia da irresolúvel contradição é expressa de modo exemplar: o texto é comandado por adversativas e concessivas (basicamente “mas” e “apesar de”), isto é, de um lado o contraste e de outro a objeção ou dificuldade para o cumprimento do que se diz” (ARÊAS, 2006, p. 34).

<sup>46</sup> “Lóri representa, no itinerário ficcional de Clarice, a pesquisa mais próxima das raízes femininas, opostas às marginalizações culturais da mulher. [...] Ela reconhece que precisa do homem para ser a mulher que é” (SÁ, 1993, p. 177).

---

No entanto, o fenômeno que se verifica ao longo da aprendizagem são as crises de Lóri, que se debate e contesta essas duas representações carregadas de signos historicamente construídos da mocinha e da vilã<sup>47</sup>. Dessa forma, segundo a caracterização de Forster (1974), podemos considerar Lóri uma personagem redonda, uma vez que:

Tal personagem é imprevisível, surpreendendo o leitor ao longo da narrativa, pois representa de modo denso a complexidade, os conflitos e as contradições que caracterizam a condição humana e, nesse sentido, não é redutível aos limites de uma categoria social (FORSTER *apud* FRANCO JR., 2003, p. 39).

A análise dos trechos nos permite perceber que Lóri escapa da simplicidade e da clareza de juízo por parte do leitor. Nela, existe um desejo de ser “serva de um homem” (p. 85) e concomitantemente, o de ser uma mulher livre: “a grande liberdade de não ter modos nem formas” (p. 119). O tipo social “mulher”, representado pela personagem, se debruça em uma série de paradoxos: a aceitação do desejo e sua castração. A busca do prazer pode ser interpretada como autorização de recuperar a autonomia de um corpo que deseja, que reclama com força os seus direitos, no sentido de emancipação diante da contenção sexual e de autocontrole. A educação para o autocontrole e preservação da virgindade das moças eram (ou são?) uma preocupação social (BASSANEZI, 2014, p. 610). O corpo de Lóri é, em certa medida, instrumento político que carrega a dialética do “ser mulher”.

Para fazer a ligação com o conceito de resistência de que estamos tratando, é interessante o comentário de Bosi, no texto sobre resistência a que temos recorrido, sobre as personagens que resistem, por ultrapassar a categoria de tipos sociais:

Trata-se de homens e de mulheres que a sociedade provinciana marginalizou; mas, se ainda prevalece nessas tentativas juvenis uma certa psicologia convencional, pois o eu dos sujeitos discriminados dispõe de uma unidade, de uma identidade sólida que lhes dá caráter, aquela mesma situação de marginalidade faz deles seres atípicos, excepcionais, surpreendentes, paradoxais. Aparentemente, loucos... (BOSI, 2002, p. 133).

---

<sup>47</sup> Franco Jr. já havia apontado a presença desses dois estereótipos na obra: “Lóri tem dificuldade em criar um caminho próprio, distante da estereotipia” (FRANCO JR, 1993, p. 145).

---

É mais ou menos isso que encontramos na figura também contraditória de Ulisses, a partir do diálogo a seguir:

— Você é das que precisam de garantia. Quer saber como eu sou para me aceitar? Vou me fazer conhecer melhor por você, disse com ironia. Olhe, tenho uma alma muito prolixa e uso poucas palavras. Sou irritável e firo facilmente. Também sou muito calmo e perdô logo. Não esqueço nunca. Mas há poucas coisas de que eu me lembre. Sou paciente mas profundamente colérico, como a maioria dos pacientes. As pessoas nunca me irritam mesmo, certamente porque eu as perdô de antemão. Gosto muito das pessoas por egoísmo: é que elas se parecem no fundo comigo. Nunca esqueço uma ofensa, o que é uma verdade, mas como pode ser verdade, se as ofensas saem de minha cabeça como se nunca nela tivessem entrado? Lóri começava a achar que Ulisses zombava dela. E apertou os lábios em cólera. Só que não podia se impedir de querer ouvi-lo, sua curiosidade crescia à medida que, mesmo sabendo que ele brincava, também falava a verdade.

— Tenho uma paz profunda, continuou ele, somente porque ela é profunda e não pode ser sequer atingida por mim mesmo. Se fosse alcançável por mim, eu não teria um minuto de paz. Quanto à minha paz superficial, ela é uma alusão à verdadeira paz. [...] Como se de súbito tivesse notado que falara sério, parou e riu para desfazer tudo o que dissera [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 59).

Ulisses brinca com a própria descrição de si mesmo, jogando entre extremos: é prolixo e simples, colérico e paciente, benevolente e rancoroso, possui uma paz profunda e paz superficial, e mente ao mesmo tempo que diz a verdade:

— Bem sei que estava brincando, mas não menti nenhuma vez, tudo o que eu disse é verdade. E se me confessei, não importa, sobretudo se foi a você. Aliás eu me confessaria também a outros, sem nenhum perigo: ninguém pode fazer uso do que os outros são, nem mesmo uso mental, por isso, esse tipo de confissão não é jamais perigoso. Talvez agora você ainda me desconheça mais. O melhor modo de

---

despistar é dizer a verdade, embora eu não tenha tentado nenhuma vez despistar você, Lóri, disse ele (LISPECTOR, 1998b, p. 59).

Diante dessas considerações acerca das personagens, podemos perceber a ironia como discurso mais indicado para tratar da matéria antinômica que lhes é intrínseca, concebendo-a não apenas como um foco isolado, mas como *unidade constitutiva no romance*. Em vista disso, ela não pode ser analisada como algo pontual e simples de ser localizado e exposto, pois se trata da reverberação de um discurso que toma conta de toda a narrativa:

Assim, defini-la como recurso linguístico, figura de linguagem ou ainda procedimento irônico não basta, já que a ironia é também um procedimento narrativo-discursivo, o que implica dizer que ela não se limita, isoladamente, a nenhum dos níveis linguístico, retórico ou discursivo (ALAVARCE, 2009 p. 145).

Diante do exposto, qual seria então a função do discurso irônico? A de questionar uma ordem maniqueísta, ou seja, duvidar de um modelo que prima pela oposição de aspectos incompatíveis. Assim, “bem” *versus* “mal”, “adequado” *versus* “inadequado”, “mulher” *versus* “homem”, são algumas das oposições que aparecem nas obras literárias, como ecos de uma determinada cultura que funciona sob determinadas regras. Semelhante é a posição de Clarice, que, segundo Olga de Sá:

Clarice tem percepção aguda dos clichês morais e, pelo desgaste deles, consegue uma desautomatização do leitor, provocada pelo estranhamento de certas imagens e colocações: a bondade faz vomitar, a oração é uma espécie de anestesia, a maldade aproxima-se da plenitude da vida (SÁ, 1979, p. 104).

Dessa maneira, a ironia presente na própria constituição dos personagens se enquadra em uma percepção de mundo questionadora em relação aos extremos, à estereotipia e a representação do indivíduo como a contraditória matéria viva pulsante a ser

---

“dominada”. Analisemos essa “via-crucis”<sup>48</sup> a seguir, que em OLP é sugerida pela metáfora da morte.

### 3.3 A METÁFORA DA MORTE

*Não era ódio – era amor ao contrário, e ironia, como se ambos  
desprezassem a mesma coisa (A maçã no escuro)*

Para Muecke (1995), a ironia literária é definida por sua função de equilíbrio ou correção, ou seja, a ironia serve para estabilizar uma determinada situação de desequilíbrio ou desestabilizar um equilíbrio excessivo. Conforme explica:

Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável. (MUECKE, 1995, p. 19).

A nossa hipótese é a de que OLP tende à desestabilização. Como diz o narrador: “[...] a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre” (LISPECTOR, 1998b, p. 43). Essa advertência, em tom sério, é uma das formas pelas quais notamos a desestabilização.

O que nos parece é que Clarice, ao mesmo tempo que apresentou uma história de amor mostrando a experiência como algo prazerosa (destino das mulheres e seu único fim), ao mesmo tempo apresentou essa história como fonte de dor, na qual se encaixa a frase acima. É possível perceber isso nas pistas deixadas no romance, como por exemplo, as epígrafes que antecipam a história em si.

As epígrafes, segundo Gérard Genette (2009), são uma forma moderna de direcionar a leitura do texto principal. De tal forma que sua função dentro da organização como um todo é a de regular a leitura, complementando os significados da narrativa. Neste sentido, a epígrafe antecede o texto para incitar determinadas formas de leitura, dar pistas

---

<sup>48</sup> Fazemos referência ao título escolhido para livro de contos *A via crucis do corpo* (1973).

para sua interpretação e construção de pré-significados que serão confirmados, ou não, no decorrer da leitura, como elucida o crítico: “Epigrafar é sempre um gesto mudo, cuja interpretação fica a cargo do leitor” (GENNETE, 2009, p. 141).

Diante dessas considerações, podemos tomar as três epígrafes que antecedem a narrativa como um prenúncio do que encontraremos no romance. Elas aparecem na respectiva ordem: um trecho do livro bíblico *Apocalipse*, um poema de Augusto dos Anjos e um trecho de um oratório dramático composto pelo compositor suíço Honneger, a partir do poema de Paul Claudel intitulado *Jeanne d’Arc au bucher*<sup>49</sup>. Assim elas se apresentam:

Depois disto olhei, e eis que vi uma porta aberta no céu, e a primeira voz que ouvi era como a trombeta que falava comigo, dizendo: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas.

Apocalipse, IV, 1

Provo.....

Que a mais alta expressão  
da dor.....

Consiste essencialmente

na alegria.....

Augusto dos Anjos

Jeanne:

Je ne veux pas mourir! J'ai peur!

.....

Il y a la joie qui est la plus forte!

(Oratório dramático de Paul Claudel para música de Honneger, *Jeanne d'Arc au bucher*) (LISPECTOR, 1998b, p. 7).

A primeira epígrafe é um trecho do Livro do *Apocalipse*, livro escrito pelo apóstolo João, que inicia o percurso das referências bíblicas presentes no romance: a água como

<sup>49</sup> *Joana d’Arc entre chamas* é o título original em português, traduzido pela primeira vez em 1956. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento390956/joana-darc-entre-as-chamas>>. Acesso em: 03 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. Tradução livre: Joana: Eu não quero morrer! Tenho medo! / Existe a alegria, que é a mais forte!”.

metáfora do batismo e da purificação dos estágios pelos quais passa Lóri, as referências ao paraíso de Eva, à beleza das mulheres bíblicas e o estado de graça e as epifanias, a referência ao *Cântico dos Cânticos*, o título que remete ao sintagma bíblico *O Livro dos Reis* etc.<sup>50</sup>

Contudo, a escolha deste livro em especial, enigmático e profético, já não permite que a leitura seja ingênua: sua simbologia é complexa. O trecho parece colocar o leitor no lugar de João, aquele ao qual foram reveladas verdades ocultas, o futuro da humanidade, o contato com o sagrado que aparece mencionado na palavra “trombeta”. Apocalipse vem do grego *apokalýpsis* que significa *revelação* e também “*Discurso ou escrito em estilo sibilino e obscuro*” como consta no dicionário Caldas Aulete<sup>51</sup>. Isto pode ser considerado um pré-significado para um texto que pretende, de modo obscuro, revelar uma “mensagem” ao mesmo tempo profética e sentenciosa sobre o destino. Clarice se refere ao apocalipse também em crônica<sup>52</sup>, na qual se destaca a ideia do porvir como terrível: “Deus, o que nos prometeis em troca de morrer? Pois o céu e o inferno nós já os conhecemos – cada um de nós em segredo quase de sonho já viveu um pouco do próprio apocalipse. E a própria morte” (LISPECTOR, 1998b, p. 76).

Nosso objetivo aqui não é compor um estudo aprofundado do *Apocalipse* e seus significados, mas sim ensaiar uma correlação entre essa referência e OLP. A princípio, o contato com o trecho alcança o sentido leigo que se dá a este livro profético: o de destruição, guerra, juízo final, calamidades; todas revelações sobre o destino da humanidade. Entretanto, alguns grupos religiosos o interpretam de maneira diferente:

Para os que servem a Deus, o conteúdo é positivo, e não amedrontador ou aterrorizante. Embora muitas pessoas associem a palavra “apocalipse” com um grande desastre, o livro de Apocalipse começa e termina dizendo que aqueles que leem, entendem e aplicam a sua mensagem serão felizes. — Apocalipse 1:3; 22:7<sup>53</sup>. (QUAL..., 2018).

<sup>50</sup> Os estudos de Olga de Sá são uma referência nessa área, consultar SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979 e SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

<sup>51</sup> <http://www.aulete.com.br/>

<sup>52</sup> A crônica *Morte de uma baleia* foi publicada em 17 de agosto de 1968, provavelmente quando Clarice estava escrevendo OLP.

<sup>53</sup> 1:3 “Feliz aquele que lê e aqueles que escutam as palavras da profecia e põem em prática o que nela está escrito. Pois o tempo está próximo” e “Feliz aquele que observa as palavras da profecia deste livro” In: QUAL

Dito isso, o que nos basta compreender é que este livro carrega o mesmo paradoxo que inunda o romance em questão: a alegria que é dor, o sofrimento que é êxtase, a morte que é vida. O poema de Augusto dos Anjos parece reproduzir o mesmo raciocínio, quando diz que a dor, em alta expressão, consiste em alegria (*ibidem ibidem*). Assim, as três epígrafes já demarcam essa chave de leitura que confunde o leitor acostumado a polarizar entidades essencialmente antagônicas, pois essa seria uma tentativa de captar a totalidade<sup>54</sup>, que é em si paradoxal.

A última epígrafe que aparece antes dos títulos e nota é o trecho do oratório dramático de Paul Claudel, *Joana Darc entre chamas*. O trecho escolhido é da cena final, ápice da tragédia de Joana: presa à fogueira em meio à multidão, ela diz as suas últimas palavras enquanto o bispo lhe oferece um documento para livrá-la da sentença, confessando-se mentirosa. Joana resiste:

JEANNE: Je ne veux pas mourir!

CHOEUR: Elle dit qu'elle ne veut pas mourir.

JEANNE: J'ai peur!

CHOEUR: Elle dit qu'elle a peur! Ce n'est qu'une enfant après tout!

Ce n'était qu'une pauvre enfant. Elle dit qu'elle a peur.

UN PRÊTRE: Signe donc! signe ce papier! avoue, avoue que tu as menti!

JEANNE: Et comment signerais-je lorsque mes mains sont liées?

LE PRÊTRE: On va t'enlever tes chaînes.

JEANNE: Il y a d'autres chaînes, plus fortes, qui me retiennent.<sup>55</sup>

---

o significado do apocalipse? Disponível em: <<https://www.jw.org/pt/ensinos-biblicos/perguntas/livro-de-apocalipse/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

<sup>54</sup> Lucia Helena comenta a semelhança de Clarice e Augusto dos Anjos, ambos a procura da totalidade: “Na poética de Augusto dos Anjos, de quem Clarice Lispector se aproxima na angústia causada pela busca de uma totalidade impossível de ser atingida, seria como esbarrar no mulambo da língua parálitica, tísica, tênue, mímica e raquítica. Na de Lispector, consiste em referir-se à difícil dinâmica do continente e do conteúdo – do ovo e da galinha, da origem e da finalidade da vida e da criação” (HELENA, 2007, p.185).

<sup>55</sup> JOANA: Eu não quero morrer!

POVO: Ela diz que não quer morrer.

JOANA: Eu tenho medo!

POVO: Ela diz que tem medo! Afinal de contas, não passa de uma criança, não passava de uma pobre criança. Ela diz que tem medo.

PADRE: Assina, então! Assina este papel! Confessa, confessa que mentiste!

E um pouco mais adiante, perto do fim da peça e, portanto, da sua morte, ela diz: “JEANNE: Il y a la joie qui est la plus forte! Il y a l’amour qui est le plus fort!”<sup>56</sup>. O interessante a se notar aqui é a omissão dessa segunda frase que complementa a primeira: “Il y a l’amour qui est le plus fort!”. Essa omissão nos permite desconfiar da ideia de que o amor pode salvar, de que o amor é mais forte, algo reiteradamente desconstruído na obra clariciana. Os sentimentos dos personagens não são considerados de maneira estanque, eles carregam dentro de si o seu oposto, de tal forma que o amor, dentro da perspectiva clariciana, poderia ser classificado como uma salvação, mas também como uma perdição. Como bem explica a estudiosa de sua obra, Yudith Rosenbaum:

O amor na obra de Clarice Lispector é, freqüentemente, uma experiência difícil, repleta de tensões, desencontros, excessos. É o “amor com garras”, do conto “Os desastres de Sofia” (A legião estrangeira). Amar é muitas vezes uma via-crucis, uma trajetória de provações, um processo penoso extasiante, que pode se dar no encontro/confronto com os seres mais inusitados: baratas, cachorros, macacos, rosas, livros, professores, primos, galinha, pintinho etc. A vivência do amor nos textos de Clarice pede uma espera nem sempre tranqüila; pede uma disponibilidade para agüentar as diferenças, as alteridades tantas vezes destruidoras. A relação eu X outro é central na obra clariciana, mobilizando afetos misturados, pelos quais amor e ódio se contaminam mutuamente, revelando reversibilidades constantes. Por trás do desejo amoroso, ouve-se a pulsação da fúria; no interior da agressividade, o que se sente é a ternura mais funda. Na dialética dos amores, que podem ser perversos, impossíveis, platônicos, nem sempre a síntese triunfa. As ligações se fazem como laços sufocadores, principalmente quando se trata do amor em família, amor viciado e condenado a se rotinizar. Mas o que lemos como marca constante é a carência humana, uma busca sem fim de um outro que

---

JOANA: E como poderia assinar com as minhas mãos acorrentadas? PADRE: Vão tirar-te as correntes. JOANA: Há outras correntes, mais fortes, que me prendem. (CLAUDEL, Paul. *Joana d’Arc entre as Chamas*. Tradução e Prefácio de: Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1956).

<sup>56</sup> “Há alegria que é mais forte! Há o amor, que é mais forte!” (CLAUDEL, Paul. *Joana d’Arc entre as Chamas*. Tradução e Prefácio de: Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1956).

---

nos complete, nos salve de uma solidão intrínseca. (ROSEMBAUM, 2007, s/p).

Além deste mote comum entre as três epígrafes, é imprescindível não esquecer a simbologia de Joana d’Arc como um arquétipo da feminilidade, das lutas sociais, de resistência frente aos ditames de uma instituição religiosa e patriarcal. A figura de Joana atua como símbolo antecipando a narrativa, é o primeiro indício do processo da “morte” em OLP, simbolizando um processo de desintegração pelo qual o indivíduo há de passar para chegar à alegria.

Os títulos, na sequência, acompanham a mesma lógica do paradoxo, são eles: *A Origem da Primavera* ou *A Morte Necessária em Pleno Dia*. E aqui se configuram as representações de lados opostos de um mesmo processo pelo qual passará Lóri<sup>57</sup>. Assim, o tema da morte aparece no florescimento da paixão de Lóri e Ulisses, de modo a significar a transição de Lóri, a entrega de fato, como diz Lóri em sua oração: “[...] faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte” (LISPECTOR, 1998b, p. 56). Ulisses, entretanto, ensina que Lóri não deve temer a morte de si mesma, afinal:

— Antes de morrer se vive, Lóri. E uma naturalidade morrer, transformar-se, transmutar-se. Nunca se inventou nada além de morrer. Como nunca se inventou um modo diferente de amor de corpo que, no entanto, é estranho e cego e no entanto cada pessoa, sem saber da outra, reinventa a cópia. Morrer deve ser um gozo natural. Depois de morrer não se vai ao paraíso, morrer é que é o paraíso (LISPECTOR, 1998b, p. 61).

A aprendizagem é permeada pela ideia da morte, no sentido de que lutar contra ela seria conseguir o prazer, como quando sentia o cheiro de dama-da-noite: “E o perfume parecia matá-la lentamente. Lutava contra, pois sentia que o perfume era mais forte do que ela, e que poderia de algum modo morrer dele. Agora é que ela notava tudo isso. Era uma iniciada no mundo” (*ibidem ibidem*, p. 112). E aos poucos, Lóri vai se acostumando com a ideia da morte e com a chegada da Primavera no final da aprendizagem, que amenizam a

---

<sup>57</sup> Interessante notar a antítese também presente na figura mítica da sereia que Clarice elegeu para Lóri: metade humana, metade animal compondo assim uma síntese de contrários.

sua hostilidade: “Morrer teria a mesma pungência indivisível do bom. A quem daria a sua morte? Que seria como os primeiros calores frescos de uma nova estação” (*ibidem ibidem*). A morte figura como a entrega amorosa, a entrega da alma, tão relutante. A morte é na verdade vida, a dor é na verdade prazer, deixar de ser solteira é morrer para nascer o casal:

— Mas há muitas coisas, Lóri, que você ainda desconhece. E há um ponto em que o desespero é uma luz e um amor.

— E depois?

— Depois vem a Natureza.

— Você está chamando a morte de Natureza.

— Não, Lóri, estou chamando a nós de Natureza.

(LISPECTOR, 1998b, p. 131).

Entretanto, mesmo perto da morte, Lóri relutava: “[...] estava em grande perigo de vida: podia estar a um passo da morte da alma, a um passo dessa já ter morrido, e sem o benefício do aviso prévio.” (*Ibidem ibidem*). A morte é também do animal primitivo, que de livre e selvagem morre para tornar-se humano. Afinal: “A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1998b, p. 32). O animal simboliza recusa às regras e imposições humanas e sociais. As personagens claricianas, em geral, quanto mais entram na estrutura cerrada da sociedade, com suas relações, obrigações e concessões, mais se angustiam, e o animal parece ser o oposto disso, a sua própria liberdade existencial e o que há de mais humano no fundo do ser.

Ligia Chiappini, em *Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora* (2004), tenta explicar o que os animais representam na poética clariciana, rebatendo assim uma análise que considera Clarice racista ao comparar a personagem Pequena Flor, do conto *A Menor Mulher do Mundo*, com um macaco.

Ora tanto a questão da sexualidade como da animalidade e do primitivismo, lidos aqui como sinal negativo, têm sido exaustivamente estudadas como fazendo parte de uma espécie de contra humanismo ou de um outro humanismo em Clarice, onde se lê a defesa da vida e da felicidade para além das prisões do eu e do corpo de homens e mulheres. Basta ler os textos que dedica aos animais para perceber que a comparação de Pequena Flor com o macaco ou com o cachorro

---

não a desmerece, pelo contrário, a enaltece<sup>58</sup> (CHIAPPINI, 2004, p. 251).

A personificação<sup>59</sup> em OLP anuncia Lóri como um animal com frequência, no início da aprendizagem: “Por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a silenciosa alma da vida animal” (LISPECTOR, 1998b, p. 43). Entretanto, a necessidade de morte do animal se faz necessária, já que aconselha Ulisses que: “Aprende-se quando já não se tem como guia forte a natureza de si próprio” (LISPECTOR, 1998b, p. 95) enquanto que para Lóri “desistir da ferocidade era um sacrifício”. Mas a experiência se consumou e a morte, enfim, tomou seu lugar:

Pensou por um instante se a morte interferiria no pesado prazer de estar viva. E a resposta foi que nem a ideia de morte conseguia perturbar o indelimitado campo escuro onde tudo palpitava grosso, pesado e feliz. A morte perdera a glória. [...] Depois que Ulisses fora dela, ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo. E através do grande amor de Ulisses, ela entendeu enfim a espécie de beleza que tinha. Era uma beleza que nada e ninguém poderia alcançar para tomar, *de tão alta, grande, funda e escura que era. Como se sua imagem se refletisse trêmula num açude de águas negras e translúcidas* (LISPECTOR, 1998b, p. 152, grifo nosso).

As águas negras e ao mesmo tempo translúcidas, sua imagem trêmula refletida, a beleza funda e escura nos levam ao clímax do encontro dos opostos, tensionados aqui numa espécie de entrega e êxtase. Diante desse labirinto, nós nos perguntamos: será possível chegar a uma síntese?

### 3.4 A RESISTÊNCIA ENQUANTO TEMA: A LIBERDADE DE EXISTIR

---

<sup>58</sup> Os humanos tinham obstáculos que não dificultavam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais tinham esplendor daquilo que é direto e se dirige direto (LISPECTOR, 1998b, p. 137).

<sup>59</sup> Lóri é comparada com um cavalo negro, uma corsa e um tigre.

Já abordamos a influência do pensamento existencialista na obra de Clarice no capítulo anterior; entretanto, agora cabe analisar de que maneira ela figura em OLP. Como vimos, o tema aparece intimamente ligado ao conceito de resistência, como definiu Bosi:

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos (BOSI, 2002, p. 130).

Bosi explica que a narrativa resistente deve propor o “avesso” da rotina social, o desafoamento da consciência, ou seja, o despertar diante dos discursos ideológicos do homem médio. Como isso aparece em OLP é o que temos mostrado, em doses homeopáticas, através de seus elementos dissonantes, que contrariam discursos monocêntricos das ideologias dominantes. Principalmente no que se refere ao questionamento dos papéis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher, e a dinâmica afetiva como jogo de poder e ao mesmo tempo descoberta existencial.

Em OLP, a descoberta existencial aparece atrelada à experiência de aprendizagem de Lóri, sinalizando um movimento de influência de Ulisses em sua vida, como guia no processo de graduação por etapas. Não é por acaso que Ulisses é professor de Filosofia e que está “infinidamente mais adiantado na aprendizagem: ele reconhecia em si a alegria e a vitória” (LISPECTOR, 1998b, p. 49). Entretanto, nos diálogos nos quais são transmitidas as “lições”, não existe referência a nenhuma escola filosófica ou modo de ensinar que seja formal:

Mas era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele — o que é que ele queria dela, além de tranqüilamente desejá-la? No começo Lóri enganara-se e pensara que Ulisses queria lhe transmitir algumas coisas das aulas de filosofia, mas ele disse: “não é de filosofia que você está precisando, se fosse seria fácil: você

---

assistiria às minhas aulas como ouvinte e eu conversaria com você em outros termos” (LISPECTOR, 1998b, p. 16).

O método de ensino do professor Ulisses é pouco compreensível. Tanto para Lóri como para nós, leitores, que nos questionamos acerca dessa aprendizagem e o que ela significa. A aprendizagem parece ser aprender a viver sem dor. Aprender a “ser” tiraria a dor e a transformaria em alegria? “(...) ser era uma dor? E só quando ser não fosse mais uma dor é que Ulisses a consideraria pronta para dormir com ele?” (OLP, p. 16). Assim sendo, como a aprendizagem trabalha o tema existencial?

Benedito Nunes, especialista no assunto, reconhece a tendência existencial na obra clariciana a partir de alguns *leitmotifs* que atravessam toda sua obra, tais como:

[...] a inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, violência interiorizada nas relações humanas, a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, o impulso ao dizer expressivo, o grotesco e/ou escatológico, a náusea e o descortínio silencioso das coisas (NUNES, 1995, p. 100).

Vejamos alguns exemplos do que Nunes chama de “o *desejo de ser*” identificados em diversas falas de Lóri em momentos diferentes da aprendizagem:

[...] pensou no que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas, ele dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse “Lóri” mas que pudesse responder “*meu nome é eu*”, pois teu nome, dissera ele, é um eu, [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 13, grifo nosso).

As referências que indicam esse caminho dentro do romance são expressões como “gosto de ser” e “eu existo”<sup>60</sup>. Elas evidenciam “o *predomínio da consciência reflexiva*” (NUNES, 1995, p. 100) sobre a descoberta de existir, na qual não raro existem as metáforas

---

<sup>60</sup> “Lóri, você não consegue recuperar, mesmo vagamente, na lembrança da carne, o prazer que pelo menos no berço você deve ter sentido por estar? Por ser?” (LISPECTOR, 1998b, p. 59).

---

com espelhos e máscaras, objetos relacionados com “*a desagregação do eu, e a identidade simulada*” (*ibidem ibidem*).

Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao *espelho* e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: *eu existo* (LISPECTOR, 1998b, p. 19, grifo nosso).

O episódio que marca a experiência com a máscara<sup>61</sup> é digno de comentário. Lóri é convidada para um coquetel no Museu de Arte Moderna. Inicialmente rejeita o convite, mas acaba sendo convencida pela amiga cartomante. E quando está se arrumando, surge o desejo de vestir a “máscara”:

Então, sem entender o que fazia — só o entendeu depois — pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era (LISPECTOR, 1998b, p.86).

Depois disso ela chega ao coquetel, sente-se mal, vai até a saída pega um táxi e volta “como uma foragida do mundo” (LISPECTOR, 1998b, p. 87). Lóri parece desnudar aqui um processo semelhante ao de G.H: “Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (LISPECTOR, 1964b, p. 21). Dentro do táxi, por causa do vestido justo e da maquiagem carregada, o chofer olha para ela e imagina que é uma prostituta. Isso gera em seguida uma revelação, ou melhor, um “descortínio silencioso das coisas” (NUNES, 1995, p. 100).

---

<sup>61</sup> Esse episódio é formado pela mistura de duas crônicas anteriormente já publicadas: *A bravata*, publicada em 16/10/68 e *Persona*, publicada em 2/03/68 para o *Jornal do Brasil*.

Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser. E a hora da escolha. Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. [...] Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afixava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era. Se bem que podia acontecer uma coisa humilhante. Como agora no táxi acontecia com Lóri. É que, depois de anos de relativo sucesso com a máscara, de repente — ah menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer — de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E eis rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E o rosto de máscara crestada chorava em silêncio para não morrer (LISPECTOR, 1998b, p. 86).

No trecho, o olhar do chofer desencadeia em Lóri uma reflexão sobre o ato de escolha da máscara como gesto para inserção na sociedade, desde a adolescência, o que dava “uma liberdade horrível de não ser” (*ibidem ibidem*). O choque causado pela “potência mágica do olhar” (NUNES, 1995, p. 100) é o que também decompõe a máscara depois de vergonhosamente reconhecê-la como “a máscara de palhaço da pintura excessiva”. Com o esfacelamento da máscara e a descoberta da existência, o ser se torna livre, responsável e angustiado. Sem garantias sociais e sem a divindade para protegê-lo ou confortá-lo, ele se torna solitariamente o dono do próprio destino. Lóri, em várias passagens, reflete sobre essa condição, a mais significativa é a metáfora do abismo, a mesma usada por Kierkegaard para explicar a angústia.

De Ulisses ela aprendera a ter coragem de ter fé — muita coragem, fé em quê? Na própria fé, que a fé pode ser um grande susto, pode

significar cair no abismo, Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo — em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que a empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre. A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. (LISPECTOR, 1998b, p. 32).

Segundo o filósofo dinamarquês, a angústia é reflexo do poder de liberdade de escolhas, como explica, com a metáfora do abismo: “Ela [a liberdade] é como a vertigem que se apossa de nós quando o olhar mergulha no abismo, livre, esse olhar encontra o estranho poder do abismo e sucumbe a ele; (...)” (KIERKEGAARD, 2010, p. 48)<sup>62</sup>. Lóri se vê perdida no abismo de suas possibilidades, entre ir e ficar; a sensação é de que não há saída, não existem salvações milagrosas: “Seu anjo da guarda a abandonara. Era ela mesma que tinha que ser sua própria guardiã” (LISPECTOR, 1998b, p. 93).

A figura de Ulisses, expressa na metáfora do abismo, é de suma importância: é ele que ao mesmo tempo segura e ao mesmo tempo empurra Lóri. Essa movimentação reitera o discurso irônico na experiência amorosa e a sua possibilidade de liberdade, aprisionamento, descoberta e sujeição simultaneamente. É irônico reconhecer ao mesmo tempo libertação e cárcere na condição feminina e sua inevitabilidade. Clarice, a partir de um método dialético<sup>63</sup>, revela em sua síntese o desespero humano que leva o indivíduo ao encontro da mais íntima subjetividade e do renascimento: “Se não existe nascimento sem sofrimento, isto é igualmente verdadeiro no que tange ao nascimento para si mesmo, na dimensão da interioridade”<sup>64</sup> (FARAGO, 2006, p. 47). Essa é uma das maiores ironias do livro: a alegria não pode vir sem a dor, a vida exige a morte.

Dessa forma, sua escrita leva a compreensão de uma visão de mundo desalentada, pautada no sentimento de que “não há o que se fazer”<sup>65</sup>. O juízo de Gilda de Melo e Souza sobre isso é traduzido no seu comentário sobre Martin, herói de *A Maçã no Escuro*:

---

<sup>62</sup> KIERKEGAARD, Soren. *O Conceito de Angústia*. Petrópolis: Vozes, 2010.

<sup>63</sup> Relembrando a definição de dialética como: “modo de pensar as contradições da realidade, essencialmente contraditória e seu permanente movimento de transformação” (KONDER, 1988, p. 8).

<sup>64</sup> FARAGO, France. *Compreender Kierkegaard*, 2006, p. 47.

<sup>65</sup> Nas crônicas e entrevistas, Clarice parece ser bem pessimista em relação ao papel da literatura, um exemplo disso é sua resposta à entrevista para TV Cultura depois de haver sido questionada sobre o assunto: “[A Literatura] Não altera em nada. Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa”

---

No entanto, aqui como nos outros livros da escritora, a ânsia de preservar a liberdade a qualquer preço, de evitar toda e qualquer sujeição, leva o homem, inevitavelmente, à procura de novas sujeições. (...) A trajetória que fez, da rebeldia à sujeição, mostrou-lhe que a liberdade é impossível; gesto nenhum a poderá comprar, pois a vida do homem é um constante agregar-se, e volta-se sempre, ansioso, para o círculo estreito das dependências – aos seres, aos sentimentos, à injustiça. A história de Martim é na verdade a história de uma conversão: conversão à condição de homem (MELO E SOUZA, 1963, p. 91).

A história de Lóri é semelhante à de Martin; nesse sentido, parafraseando a autora, podemos afirmar que a história de Lóri é uma história de conversão à condição de mulher. Uma conversão na contramão, porque ensina a existir, a ser, a tirar a máscara, mas também a perceber que sem ela não é possível viver: “A fôrma social é uma fonte de equívoco e sofrimento, um mal insuperável. [...] A liberdade associal é um mito” (BOSI, 2002, p. 134). Essa é a conclusão de Bosi a respeito do que deve versar uma narrativa de resistência e é essa a matéria de OLP, resistente enquanto tema (existencial) e resistente enquanto processo, porque propõe o próprio questionamento do tema, por meio de um discurso irônico.

### 3.5 OS JOGOS DE PODER

Nessa mesma linha, de oposições irremediáveis, Lóri e Ulisses disputam um ao outro o tempo todo e jogam com armadilhas de sedução. A intriga envolve esses dois personagens que tencionam amar-se em ritmos diferentes: Lóri com pressa, desespero, desejo, impaciência e revolta e Ulisses com calma, tranquilidade, paciência, controle e frieza.

As tentativas de conquistar Ulisses com seus vestidos, pintura excessiva e convite para sua casa, de camisola curta transparente, não surtem efeito no jogo amoroso. Ao contrário<sup>66</sup>, geram censuras por parte de Ulisses, como: “já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir” (LISPECTOR, 1998b, p. 13), e “esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero” (LISPECTOR, 1998b, p. 36). Lóri cancela encontros e depois muda de ideia, espera o telefone tocar várias vezes para atendê-lo, usa guarda-chuva vermelho para criar uma imagem de impacto: “E assim encontrou-a ele e olhou-a com admiração: ela estava extravagante e bela” (*idem ibidem*, p. 56). A sereia Loreley canta, seduz e abandona os seus amantes: “Não foram propriamente amantes porque eu não os amava” (*idem ibidem*, p. 26) e Ulisses, encarnando o herói de Odisseia, percebe o seu possível fim e traça estratégias; uma delas é a de criticá-la para que ela aos poucos se transforme no que ele quer: “Lóri, se bem que você seja a pior de meus alunos” (*idem ibidem*, p. 63). O ponto máximo desse jogo parece ser esse trecho, justamente aquele em que Ulisses conta a lenda da sereia:

— Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro mais de detalhes. Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar, *quem seduz você sou eu*. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você. E não sou um pescador, sou um homem que um dia você vai perceber que ele sabe menos do que parece, apesar de ter vivido muito e estudado muito (LISPECTOR, 1998b, p. 98, grifo nosso).

Neste trecho, Ulisses delimita as regras do jogo: “quem seduz você sou eu”, marcando sua posição imponente de maneira autoritária. Nesses momentos é possível reconhecer nele uma posição de macho dominador estereotipada, que tenta cercear o comportamento de Lóri numa atitude contrária à proposta da aprendizagem. Nessa cena,

---

<sup>66</sup> “Olhou-se de corpo inteiro ao espelho para calcular o que Ulisses vira. E achou-se atraente. No entanto ele não quisera entrar” (LISPECTOR, 2009, p. 34).

ele censura o seu lado “moça leviana”, seu descaso pelas regras de conduta feminina de inibição:

— Escute, Lóri, você sabe muito bem como conheci você e quero de propósito lembrá-lo: você estava esperando um táxi e eu, depois de olhar muito para você, pois fisicamente você me agradava, simplesmente abordei você com um começo de conversa qualquer sobre a dificuldade de encontrar táxi àquela hora, ofereci-lhe levá-la no meu carro para onde você quisesse, no fim de cinco minutos de rodagem convidei você para um uísque e você *sem nenhuma relutância aceitou*. Com os seus amantes você foi abordada na rua? (LISPECTOR, 1998b, p. 50, grifo nosso).

O imperativo “Escute” denota uma mudança de tom de voz masculina, ao mesmo tempo que sua última frase: “Com os seus amantes você foi abordada na rua?” indica uma associação de Lóri com uma prostituta. Ulisses assim joga, desejando que Lóri seja sua, exclusivamente seu objeto de prazer e não mais o de outros. Essas censuras nada mais são que modos de castrar Lóri, colocando-a numa uma posição subserviente e de pouca autonomia:

Pois, segundo a regra, em última estância, eram os homens quem as escolhiam e, com certeza, procuravam para esposa uma pessoa recatada, dócil, que não trouxesse problemas – especialmente contestando o poder masculino – e que se enquadrasse perfeitamente aos padrões da boa moral (BASSANEZI, 2014, p. 613).

Outro episódio interessante neste sentido é quando Lóri, acostumada a tomar guaraná, decide tomar uísque, imitando-o. Ele, surpreso, responde: “Mas meu lado de relíquia de ancestrais faz com que eu fique contente de *ver uma mulher que não bebe*” (LISPECTOR, 1998b, p. 94, grifo nosso). E também quando Lóri, próxima ao final da aprendizagem, corta os cabelos a sua reação é quase colérica: “[...] ele a olhou e de tanta surpresa decepcionante nem sequer se levantou: — Mas você cortou os cabelos! Você devia ter me perguntado antes!” (*idem ibidem*, p. 93).

Desse modo, é possível empreender uma leitura feminista do romance, que não dispensa a ironia como seu procedimento, pois Ulisses, em seu disfarce de “cavaleiro andante”, esconde seus reais interesses<sup>67</sup>:

A função professoral de Ulisses ganha relevo porque, segundo esta visão, debaixo de sua ação como “guia”, escondem-se os interesses patriarcais que mantêm a mulher como um objeto de cama e mesa, à disposição para exploração masculina. [...] Uma leitura feminista teria de considerar o romance como revalidador do esquema afetivo tradicional e repressivo, que cria para a mulher a falsa ilusão de encontrar sua identidade apoiando-se na identidade masculina com a qual contrasta (FRANCO JR., 1989, p. 117).

A atitude de Ulisses é, sobretudo, contraditória, o que evidencia o jogo a dois: ao mesmo tempo que a desaprova, aprova-a. Ao mesmo tempo que quer a moça virgem, quer também que ela seja “cortesã” para os seus desejos. Dito de outro modo, a mulher pode ter liberdade sexual desde que seja dele e para ele. Como aparece neste trecho mais adiantado da aprendizagem, em que Lóri aparece sem pintura:

— Você é de algum modo bonita. Gosto de teu rosto suado sem pintura embora também goste do modo exagerado como você se pinta. Mas é que pintada você prova não sei de que modo que não é virgem. Não, não se engane, não pense que eu desejaria que você fosse virgem, aliás, de certo modo você é (LISPECTOR, 1998b, p. 63).

Contudo, tal como Lóri, Ulisses troca de papéis e também possui várias facetas. No final da aprendizagem, a sua arrogância se transforma em humildade, como nos mostra o narrador em momento raro de onisciência:

Ulisses, o sábio Ulisses, perdera a sua tranquilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor. Sua voz era outra, perdera o tom de

---

<sup>67</sup> Interessante o comentário de Arêas sobre o fato de Ulisses ser socialista: “Mas o dito socialismo de Ulisses tampouco tem importância na construção do romance, não serve para nada em termos estruturais, a não ser motivar sacadas [...]” (ARÊAS, 2005, p. 44).

professor, sua voz era a de um homem apenas. Ele quisera ensinar Lóri através de fórmulas? Não, pois não era homem de fórmulas, agora que nenhuma fórmula servia: ele estava perdido num mar de alegria e de ameaça de dor. Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual. Porque enfim ele se dava conta de que não sabia de nada e o peso prendia a sua voz. Mas ele queria a vida nova e perigosa (LISPECTOR, 1998b, p. 154).

Ulisses, na espera por Lóri, promete cobrir o quarto de rosas. Quando ela chega em sua casa para o encontro final, ele se ajoelha diante dela assumindo assim o tipo sensível, romântico e apaixonado. Assim, Lóri e Ulisses parecem encarnar a dualidade “homem” x “mulher” com todos os seus estigmas pré-concebidos, binarismos de seus papéis.

### 3.6 O DESFECHO

Todo o clímax da cena final, representado pelo sexo como ponto máximo da experiência da aprendizagem, da libertação do corpo e consagração do prazer, acaba com uma estranha proposta de casamento:

— Eu te amo, Lóri, e não tenho muito tempo para você porque trabalho muito. Foi sempre com esforço que eu separava tempo para tomar um uísque com você. Meu trabalho vai aumentar, você terá que ser paciente, [...] Você terá que ficar sozinha muitas vezes.

— Não me incomodo. Sou hoje outra mulher. E um minuto de segurança de teu amor renderá comigo semanas, sou outra mulher. [...] Lóri, eu vou estar tão ocupado que talvez o jeito seja casarmos para estarmos juntos. — Talvez seja melhor (LISPECTOR, 1998b, p. 156).

Como era de se esperar, o saldo da aprendizagem é a volta aos padrões e aos signos a eles relacionados: o homem ocupado que trabalha muito; a mulher que fica sozinha esperando. Segundo Gilda de Melo e Souza, esse é o lugar da mulher, o da espera: “A sua

é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo, e os episódios insignificantes que a compõem [...]” (MELO E SOUSA, 1963, p. 79). A experiência não mostra nada de extraordinário: apesar das várias trocas de papéis e do ideal da liberdade sexual, existe o clichê da união por matrimônio, que também não pode ser considerada como definitiva, pois o romance termina com dois pontos<sup>68</sup>. Melhor dizendo, o final do romance é suspenso e o que nos resta é o mistério de uma possível fala de Ulisses.

No final também aparecem diálogos importantes, como este:

— Qual é o meu valor social, Ulisses? O atual, quero dizer.

— O de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média. [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 156).

A “armadilha” de resistência que figura no romance está contida no que se “ganha” com a aprendizagem: uma proposta de casamento? Lóri e Ulisses tentam “desintegrar-se” da burguesia da classe média, mas traçando exatamente as mesmas regras dela. Lóri e Ulisses se conhecem durante mais de um ano, antes de terem uma relação sexual; Ulisses, apesar de parecer um liberal, tem atitudes conservadoras, como ciúme e censuras, por vezes indiretamente chamando Lóri de “mulher fácil”; Lóri, ao longo da aprendizagem, vai desenvolvendo o culto da “mulher virgem”. As atitudes de ambos não condizem com a proposta de não integração social que aparece no final. A liberdade alcançada por Lóri é uma farsa, no sentido de que não há mudança efetiva e o percurso traçado por ela, na verdade, é uma aprendizagem às avessas, a aprendizagem da não liberdade, uma “desaprendizagem”.

Na verdade, o que prevalece é a fusão dos contrários, do qual se faz possível chegar a três leituras: a primeira elogiando a aprendizagem, no sentido de que ela transforma a mulher “inadequada” em esposa; uma segunda, que deprecia a aprendizagem, no sentido de que fere a liberdade da mulher e sua independência, contraposta à ideia de matrimônio, não só, mas principalmente; e uma terceira, que permite a coexistência das duas, ou seja, a liberdade e a opressão juntas, simbolizando um olhar

---

<sup>68</sup> Esse mecanismo não é inédito em OLP, ele aparece também no conto *Mais dois bêbedos*, de dezembro de 1941. O conto também termina com os dois pontos introduzindo o começo de uma fala: “De repente, ele tirou o palito da boca, os olhos piscando, os lábios trêmulos como se fosse chorar, disse:” (LISPECTOR, 1979, p. 79).

que se recusa a escolher uma polaridade. Isso é o que propõe a escritora Clarice Lispector: o caos enquanto matéria, a indecisão e a escolha do não-entender:

E era bom. “Não entender” era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. Não era um não entender como um simples de espírito. O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma benção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura na estupidez. (...) Compreender era sempre um erro – preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não entender (LISPECTOR, 1998b, p. 42).

O crítico, diante do romance, deve conscientizar-se desse binarismo e perceber que a narrativa, da mesma maneira que corre para uma, desliza sobre a outra, significando um jogo de labirintos para aquele que procure só um lado. Aí reside a ironia. Lóri é, ao mesmo tempo, mocinha submissa e mulher independente: vive sozinha, tem uma liberdade sexual de mulher solteira, mas ganha mesada do pai; Ulisses é, ao mesmo tempo, o homem viril e confiante, que sanciona a aprendizagem, mas é inseguro nas crises de ciúme e também humilde diante do amor. Assim, o percurso dos dois se inverte: Lóri começa a jornada ocupando o papel de mulher libertina que aos poucos vai cedendo ao papel de esposa: “Era uma liberdade a que ele lhe oferecia. No entanto ela preferiria que ele mandasse nela, que marcasse dia e hora” (LISPECTOR, 1998b, p. 139). Ulisses começa orgulhoso e prepotente, tornando-se humilde pelo amor quando, na cena final, se ajoelha diante de Lóri: “Mas com Ulisses estava sendo diferente. Ele nunca fora humilde no amor, por deslumbramento, se tornava humilde” (OLP, p. 148). Ambos tentam aprender a ser livres das amarras que os papéis sociais lhes impunham, na época, mesmo aparentando aceitá-las com o casamento. Na verdade, trata-se de uma espécie de “negação da escolha”, daí os dois-pontos abertos no final.

### **3.7 A RESISTÊNCIA ENQUANTO PROCESSO: A PARÓDIA**

Até agora procuramos mostrar como o discurso irônico sustenta a ambiguidade do enredo de OLP. Relacionado a isso, é preciso também considerar a paródia, sua irmã.

Veamos. Olga de Sá, em *A travessia do oposto* (1993), já citado, faz uma análise parodística de OLP, intitulada: *A reversão paródica da solidão na felicidade a dois, o signo banalizado/sublimado: Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Para chegar a esse fim, a autora elaborou um estudo prévio sobre a paródia, que abordaremos, agregando as considerações de Sant'anna (1985) e Linda Hutcheon (1993).

Paródia, na definição de Sá, é “um canto à margem de outro canto” (SÁ, 1993, p. 21). Neste sentido, ela se utiliza da própria linguagem (ode x ode, canto x canto) para através dela transgredir o seu sentido. Em outras palavras, a paródia confere na sua utilização um efeito metalinguístico, como explica Sant'Anna:

Por isto, quando se diz que a paródia é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma, é também necessário adicionar alguns raciocínios. Recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem *não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem*. Como resultado, ocorreu um certo exílio e seqüestro do fazer artístico (SANT'ANNA, 1985, p. 9, grifo nosso).

Por certo, como resultado desse “sequestro”, temos uma relação de deslocamento entre um discurso e outro, que é o que permite o efeito da paródia. O deslocamento nada mais é que o desvio entre o texto parodiado e o texto que gerou a paródia. Sua eficácia dependerá, como na ironia, de leitores que partilhem do mesmo sistema de valores e que compreendam o contraste: “Toda paródia é uma forma literária sofisticada. O autor – e conseqüentemente o leitor – realiza uma espécie de sobreposição estrutural de textos: o encaixe do velho no novo. A paródia torna-se uma síntese, bitextual” (SÁ, 1993, p. 26). Caso o desvio não seja identificado, o texto corre o risco de ser naturalizado: “Se o leitor não puder identificar uma alusão deliberada (ou mesmo uma citação), ele a naturalizará pura e simplesmente, adaptando-a ao contexto geral da obra. Mas uma tal naturalização destruirá a própria forma da paródia” (*idem ibidem*, p. 26). Contudo, a paródia também necessita do discurso naturalizado para constituir-se, que, no caso Sant'Anna chama de “paráfrase”:

A paráfrase nada mais é que uma reafirmação, ou seja, a elaboração de um mesmo significado com palavras diferentes, do mesmo sentido

de uma obra escrita, o que o autor considera como deslocamento mínimo em comparação com a paródia que seria um deslocamento absoluto (SANT'ANNA, 1985).

Desse modo, a paródia instaura sempre um novo paradigma coroado pela intertextualidade de diferenças, reagindo com uma contra-ideologia, avançando para um determinado significado, enquanto a paráfrase instaura o repouso, o velho padrão, a continuidade da ideologia, o reforço do “já conhecido” pela imitação. Assim, enquanto uma “conforma”, outra “deforma”. Por esse ângulo, podemos considerar a paródia como mecanismo de resistência dentro do texto literário, que subverte a norma da paráfrase alienante, o que nos leva a uma discussão política mais ampla, na relação entre a paráfrase e os regimes autoritários, o que confirma nossa hipótese de que existe, sim, resistência a aspectos efetivamente políticos do momento histórico em que OLP foi publicado:

Curiosa a relação entre o eixo parafrásico e os regimes totalitários. Veja-se o que ocorreu com a arquitetura italiana durante o fascismo de Mussolini, o que ocorreu com o cinema alemão durante o nazismo, e com a arte em geral na Rússia e na China depois das revoluções comunistas. A arte passou a ser a arte da reprodução, da cópia. A arte foi submetida a um texto autoritário, a um código imóvel. Os artistas deixaram de ser criadores, para serem súditos. Seguindo esta ordem de raciocínio, seria lícito aproximar a paródia e a apropriação também de um regime político e dizer que se assemelham mais a um universo democrático? Com efeito, o deslocamento da propriedade do texto, a eliminação dos donos da escrita, a possibilidade de cada criador manipular o real do texto segundo suas inclinações críticas, nos conduzem a esse raciocínio (*idem ibidem*, p. 49).

Voltando ao estudo de Sá sobre a paródia em OLP, a autora começa o livro explicando que identifica, como tendência geral da obra de Lispector, dois pólos: um epifânico, em primeiro lugar, e um parodístico, em segundo, conforme esclarece:

O pólo paródico constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser, pelo desgaste do signo, desescrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com outros seus próprios textos e com

outros textos do universo literário. Neste caso, a intertextualidade e intratextualidade se constituem em elementos paródicos (SÁ, 1993, p. 15).

A paródia encontrada em OLP, primeiramente, pode ser classificada como “séria”, pois difere daquela ligada ao riso, ridículo e burlesco. E quando fala em “desescrever” o que foi escrito, Sá nos remete ao contraste entre textos, que carrega em si uma homenagem, pelo uso do texto original, e um distanciamento crítico, a partir do texto parodiado, conforme explica Hutcheon: “É esta combinação de homenagem respeitosa de ‘torcer o nariz’ irônico que caracteriza, com frequência, o tipo particular de paródia que aqui consideraremos” (HUTCHEON, 1993, p. 33) Nesse sentido, a paródia, ironicamente, reforça o seu modelo iluminando-o pelo contraste, para mostrar uma reformulação do mesmo: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 18). Nesse sentido, em OLP, que discurso está sendo reafirmado e, ao mesmo tempo, recusado?

É evidente que o estudo da paródia no romance traz à tona muitos exemplos, como, por exemplo, o de Arnaldo Franco Jr., em *Romance moderno: romance de mocinha: Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector* (2006), já citado, no qual mostra como a escritora fez uma paródia do gênero romance cor-de-rosa em OLP. A partir da comparação entre as características do gênero romance cor-de-rosa e OLP, o pesquisador mostra que Clarice se apropriou desse gênero para, a partir dele, conceber uma posição irônica. O autor aponta o final do romance, ou melhor, o seu desfecho regressivo, como irônico pois, “reverte o sentido dos signos da escrita, obrigando o leitor a repensar a sua leitura do romance” (*idem ibidem*, p. 6).

Nesta perspectiva, ambos os discursos, paródia e ironia, aparecem conectados em OLP.

Não pretendemos nesta dissertação aprofundar os conceitos de paródia e ironia e suas relações, devido ao seu grau de complexidade e a amplitude de estudos em relação ao tema. Contudo, na análise proposta, enfatizamos a semelhança entre paródia e ironia enquanto discurso implícito, ambíguo e contestador. A diferença entre ambas reside na origem do sentido; no caso da ironia, provém do contexto, e, no caso da paródia, do próprio texto (ALAVARCE, 2009, p. 119).

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), assegura que ambos discursos se unem: “A inversão irônica é característica de toda paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 18). Assim, é mister considerar os discursos de ambas caminhando para mesma função questionadora; entretanto, a paródia se constrói na relação com outros textos, e portanto na intertextualidade, como explica Alvarce: “a paródia supõe a escrita de dois planos: o plano da parodização – o texto enquanto processo de significação – e o plano parodiado, que é o objeto referido pelo primeiro” (ALAVARCE, 2009, p. 157).

Olga de Sá reconhece, tal como Franco Jr., a paródia em OLP como sendo o discurso romântico, que Clarice “imitou” para assim questionar o relacionamento como promessa de felicidade: “A linguagem de Lóri constitui-se numa “representação” do discurso romântico, do pieguismo sentimental, da atitude crítica da autora em relação a uma linguagem tão utilizada, em certa época, pelas pessoas enamoradas” (SÁ, 1993, p. 179). A autora também mostra a paródia dos textos bíblicos, conforme já vimos (Lóri/Eva), por meio do qual inverte o caráter sagrado: “O mau gosto adquire assim função literária, enquanto Clarice recoloca ironicamente discursos estereotipados, redimensionando os lugares comuns bíblicos, segundo as etapas de aprendizagem” (SÁ, 1993, p. 180).

E termina o capítulo dizendo que, em OLP, Clarice buscou uma resposta para uma pergunta feita por Joana<sup>69</sup> desde o primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem* (1944): “É como se escrevesse todo o livro para as seguintes perguntas: ‘O amor é possível? Vale a pena ser feliz? Para que ser feliz?’ Explicita-se sempre mais a pergunta de Joana-menina (SÁ, 1993, p. 180).

Uma outra hipótese que levantamos, para além das anteriormente citadas, é a de considerar paródica a manobra de utilizar as crônicas anteriormente publicadas no *Jornal do Brasil* na feitura do romance.

É importante retomar aqui também o estudo de Vilma Arêas, *A moralidade da forma*, para entendermos de que maneira a paródia se instaura. De acordo com a autora, o romance é falho porque, resumidamente, nele se encontra “uma espécie de extravio ou de desengano a respeito das receitas do bem-escrever – receitas que à altura Clarice manejava com maestria – envolve o livro como uma atmosfera” (ARÊAS, 1987, p. 12). Segundo a autora, em OLP não existe o menor respeito pelo “ideal de limpeza do texto” e agrega a isso características advindas de gêneros considerados menores: fascínio pelo

---

<sup>69</sup> “Querida saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois?” (LISPECTOR, 1944, p. 29).

trivial, banal, melodrama, mau gosto, kitsch, etc. Desse modo, alega que Clarice perdeu o ponto de equilíbrio conquistado em *A Paixão Segundo G.H.*, ápice do bom comportamento formal. Uma hipótese para tal derrocada seria a influência do seu trabalho para jornal, tanto no estilo como na composição, como apontamos, que se assemelha à forma híbrida do mesmo: fragmentada em canções, poemas, a palavra *Luminescência* em uma página isolada, o discurso científico “sarcofilia”, o sagrado representado pelas referências bíblicas, misturado com o profano dos temas banais, etc. Lúcia Helena (1998) também nota essa mistura inusitada, de sobreposições quase incompatíveis, chamando atenção para o desnível entre os gêneros:

*Uma Aprendizagem* é o romance que marca a fronteira desse tempo e que provoca posições críticas contraditórias justamente em face da liberdade que a escritora se permitiu de permear a busca identitária da protagonista de elementos discursivos que vão do metafísico ao pop, do erudito às banalidades comuns, misturando, como ela mesma disse que gostava de fazer, Dostoiévski e os romances “rosa” da Biblioteca das Moças (HELENA, 1999, p. 50).

Diante dessa nova “liberdade”<sup>70</sup> utilizada por Clarice na composição do romance, Vilma Arêas se espanta. Essa reação é motivada pela transgressão no que reconhece como sendo o “bem escrever”. Vejamos este trecho no qual expressa, meio indignada, o insensato uso repetido das crônicas no romance, sem a menor cerimônia:

Aqui, crônicas e romances funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro, são repetidos no livro e repetidos no jornal, às vezes aspeados, como se fossem citações de outro autor, e às vezes com uma falta de cerimônia espantosa! Por exemplo, duas vezes nos lábios de Lóri, com toda a compunção, a mesma prece, presente em *A Descoberta do Mundo*, na página 24: trata-se de uma oração solicitada por um padre leitor, que pedira à cronista que orasse por ele (ARÊAS, 1987, p. 13).

---

<sup>70</sup> NOTA: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte que eu” (LISPECTOR, 1998b, p. 9).

Nesse sentido, surge um incômodo em relação à falta de originalidade de Clarice no romance, pelo uso reiterado da cópia e também pela mistura dos gêneros jornal e romance, até então tomados pela crítica como duas categorias diferentes que não se comunicam<sup>71</sup>.

A nossa hipótese é a de que Clarice, ao usar as crônicas na tessitura do romance, está realizando um discurso paródico: a escritora usa os seus próprios textos dentro de uma outra moldura, de tal forma que, ironicamente, contesta a “moralidade da forma”.

Hutcheon, ao escrever sobre a importância da paródia, adverte que esse recurso precisa de defesa, pois à primeira vista ele pode ser considerado parasitário e derivativo. Essa tendência depreciativa faz perder de vista sua função crítica dentro de um determinado contexto:

A famosa aversão, para não dizer desprezo, de Leavis pela paródia baseava-se na sua crença de que aquela era o inimigo filisteu do gênio criativo e da originalidade vital (ver Amis 1978, xv). Estes termos dão uma ideia do modo como tem sido denegrado um gênero que permeia toda a arte do nosso século. Alguns críticos rejeitam aquilo que vêem como uma sobreposição feita pela paródia de uma ordem externa numa obra que se presume ser original se se quiser que tenha valor (Rovit 1963, 80). O que se torna claro com este tipo de ataques é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade. Neste contexto, a paródia tem forçosamente de ser considerada, quando muito, um gênero muito menor (HUTCHEON, 1985, p. 15).

Nesse sentido, a partir da paródia de seu próprio texto, Lispector desconstrói a convenção da forma literária. Crônicas e romances são homenageados, uma vez escolhidos, entretanto, são também reconfigurados em um movimento de recusa e aceitação. Pois “recusando a paródia reafirma; negando, prolonga a vida do texto parodiado: e essa é sua maior ironia” (ALAVARCE, 2009, p. 118).

---

<sup>71</sup> É importante lembrar, porém, que o Modernismo já consagrara a “mistura de gêneros”, como uma forma de resistência às regras de composição estabelecidas. E nos anos 1970 surge com força o gênero “romance-reportagem”, cujo estudo já tem ampla bibliografia.

A origem da crônica está ligada ao surgimento da imprensa: os temas da vida mundana, cotidiana, efêmera, história curta, que se afasta dos grandes heróis e das grandes histórias. Assim, temos uma disputa entre o gênero romance e o gênero crônica, ambos numa relação desigual quanto ao prestígio literário. Clarice era considerada mestre nas regras do bem escrever, sua maior produção era de romances e contos, formas aceitas sem restrições pelos críticos. Entretanto, algo mudou<sup>72</sup> e é isso que estamos tentando apurar. É interessante a consideração de Hutcheon sobre isso:

As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal (HUTCHEON, 1985, p. 11).

A mudança de parâmetro em relação ao que se poderia considerar um “bom romance” se estruturava a partir de pensamentos ancorados numa tradição do romance como um gênero maior. Na época da Clarice, os gêneros romance e crônica eram incontamináveis para a crítica. Clarice construiu sua carreira de escritora por meio da forma romance, consagrou-se neste gênero, extraiu dele tudo o que podia em *A Paixão segundo G.H.*, enquanto que o manejo com a crônica era sempre complicado: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais” (LISPECTOR, 1999a, p. 271)<sup>73</sup>. Em outras palavras, segundo parte da crítica, Clarice baixou o nível do seu *status* literário usando as crônicas ao invés dos elementos formais do romance.

Mas, passados vinte anos, Vilma Arêas reformula sua crítica em relação a OLP. Em seu livro *Clarice com a ponta dos dedos* (2006), mostra um novo ângulo de visão sobre o fenômeno da produção clariciana pós-1969. Logo no início, divide a literatura de Lispector a partir de uma afirmação da escritora: “Eu que escrevia com as entranhas, hoje escrevo com a ponta dos dedos” (LISPECTOR *apud* ARÊAS, 2006, p. 13), conforme explica:

---

<sup>72</sup> Seguindo a orientação de Candido, o analista deve: “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (CANDIDO, 1965, p. 1).

<sup>73</sup> Crônica de 29 de maio de 1971, intitulada *Máquina escrevendo*. In: LISPECTOR, C. *A Descoberta do mundo*, 1999a.

As “entranhas” teriam iniciado em fim de 1944, com *Perto do coração selvagem*, e se prolongaria até 1964, com *A paixão segundo G.H* e *A legião estrangeira*. Apesar de indecisões, algumas respeitáveis, a maioria dos leitores não tinha dúvidas sobre o nível de excelência dessa obra. No entanto, a partir de 1969, com *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, abalou-se essa certeza (ARÊAS, 2006, p. 14).

A estudiosa continua o percurso das publicações, na fase pós-OLP, na recepção não entusiasmada de *Água Viva* (1973), *A Via Crucis do Corpo* (1974) e depois, por fim, *A Hora da Estrela* (1977), que considerou sendo “um certo alívio, a escritora retornava ao bom caminho” (*ibidem ibidem*). Feita a divisão, a produção escrita com “a ponta dos dedos”, Areas considera como fraturada, vanguardista e regressiva, com uma tentativa de defesa diante da cobrança política do momento, o que contribuiu para a dissolução das suas antigas formas estáveis: “A maneira como Clarice reagiu às cobranças políticas da hora, aliada aos infortúnios pessoais de várias ordens, acelerou o movimento incessante de dissolução e recomposição de sua obra” (*idem ibidem*, p. 16).

E assim, OLP pode representar a inadequação (ou a adequação?) da escritora ao mundo do jornal, que ela celebra, colocando no romance. A eleição das crônicas, em relação à matéria rigorosa do romance, demonstra a crise da representação, já referida, acentuada agora pela transformação dos meios de produção literária, o que estaria afetando não somente Clarice, mas a maioria dos escritores brasileiros da época.

Em 14 de fevereiro de 1970, provavelmente depois de publicadas as primeiras críticas em relação ao romance<sup>74</sup>, Clarice escreve a crônica *Ficção ou Não*, na qual questiona o gênero romance:

Estou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar, pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se romance é ou não romance. No entanto as mesmas pessoas que não o classificam de romance falam de seus personagens, discutem seus motivos, analisam suas soluções como possíveis ou não, aderem ou não aos sentimentos e pensamentos dos personagens. O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de

---

<sup>74</sup> Olga de Sá afirmou que o romance foi publicado em agosto de 1969 (SÁ, 1993, p. 213).

seres e acontecimentos que não existiriam realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. *Mas que o livro obedeça a uma determinada forma de romance sem nenhuma irritação, je m'en fiche*<sup>75</sup>. *Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura.* Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. Para minhas leituras prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima (LISPECTOR, 1999, p. 270, grifo nosso).

Desta forma, a escritora dialoga com as regras clássicas do romance, admitindo: “Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente [...]”, e depois contra-argumentando: “Mas exatamente o que não quero é a moldura”. Ela se posiciona num lugar específico, com liberdade, dentro das categorias de gênero, negando suas amarras e convenções. Dessa maneira, o deslocamento de suas crônicas para o romance criou uma distância crítica que interrogou a função daquele gênero e daquele estilo, profanos dentro do sagrado do romance.

As crônicas que aparecem no romance são *Calor humano* (p. 67), *Estado de Graça – Trecho* (p. 91), *A alegria mansa – Trecho* (p. 98), *A volta ao natural – Trecho* (p. 100), *Ritual – Trecho* (p. 119), *Como tratar o que se tem* (p. 121), *Noite na montanha* (p. 128), *Amor a ele* (p. 143), *Faz de conta* (p. 144), *A bravata* (p. 146), *O ritual* (p. 154), *O terremoto* (p. 154), *O nascimento do prazer – Trecho* (p. 155), *A perfeição* (p. 155) e *Se eu fosse eu* (p. 156), *Condição humana* (p. 165), *O milagre das folhas*, *A proteção pungente* (p. 171), *Não entender* (p. 172), *Temas que morrem* (p. 197), *A vida é sobrenatural* (p. 205), *Sem nosso sentido humano* (p. 205), *Espera Impaciente* (p. 205), *Engrenagem* (p. 205), *Trecho* (p. 206), *Nossa truculência* (p. 252), *Os recursos de um ser primitivo* (p. 254) entre outras.<sup>76</sup>

Em sua maioria, essas crônicas foram publicadas em 1968, ano anterior à publicação de OLP. O modo como foram costurados esses tecidos/crônicas dentro do romance é que nos interessa nesta análise.

<sup>75</sup> “Não me importo.”

<sup>76</sup> Para aprofundar o estudo dessa manobra, recomendamos a leitura de NOLASCO, Edgar Cézár. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablumme, 2001.

---

Para melhor visualização deste processo, vejamos um trecho da crônica *Estado de Graça – Trecho*, publicada em 6 de abril de 1968:

Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte. O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se (LISPECTOR, 1999a, p. 91).

E como foi a transposição para o romance:

Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que ela sentia. Não se tratava de uma inspiração, que era uma graça especial que tantas vezes acontecia aos que lidavam com arte. O estado de graça em que estava não era usado para nada. Era como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existia. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradiava de pessoas lembradas e de coisas, havia uma lucidez que Lóri só chamava de leve porque na graça tudo era tão, tão leve. Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Que não lhe perguntassem o que, pois só poderia responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se (LISPECTOR, 1998b, p. 75).

O que se observa na comparação acima são mudanças sutis: são alterados pronomes, desinências verbais e tempos verbais da primeira pessoa, da cronista, para a terceira pessoa, do narrador. Como por exemplo em: “Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá *o que vou dizer*.” (primeira pessoa), que muda para “Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que *ela sentia*” (terceira pessoa).

Também a forma do pretérito utilizado difere: “conheceu” usando Pretérito Simples, popular, usual em oposição à forma Pretérito Imperfeito do Subjuntivo “já tivesse”, mais

elaborada. O mesmo ocorre em: “[...] há uma lucidez que só *chamo* de leve [...]”, que se altera para “[...] havia uma lucidez que *Lóri* só chamava de leve [...]”.

As escolhas gramaticais demonstram a adaptação de um gênero a outro, como é evidente na escolha de tempos verbais simples, geralmente no presente, em primeira pessoa, o excesso do diálogo, os temas banais, a escolha dos pontos turísticos do Rio de Janeiro por onde trafegam os personagens, todos elementos do gênero crônica. Vilma Arêas (2006) detalha ainda mais esse trânsito entre dois gêneros, o do romance e o da crônica, mostrando suas peculiaridades:

Apesar da insistência no diálogo, neste livro também há descrições do estado interior da personagem, por isso, na passagem da crônica para o romance, a pontuação tem de ser afrouxada, imitando a imprecisão do pensamento de Lóri num ritmo solto e difuso; no movimento inverso, o texto deve ser enxugado para que surja mais seco, mais direto, tal como é exigido na crônica. Em suma o movimento é mais ou menos o seguinte: para o jornal, textos mais diretos; para o livro, mais recursos e artifícios, o que muitas vezes conta mais pontos para as crônicas, em termos de funcionalidade. Como se Clarice diagramasse a si própria, mudando de roupa (forma) segundo a ocasião (ARÊAS, 2006, p. 36).

Assim sendo, é imprescindível a ligação desse discurso parodístico com seu momento histórico. Clarice teve que escolher uma “roupa” para a ocasião: ano de 1969, clima de repressão, censura atuando como “dona da escrita”, imprimindo moldes à produção cultural, condizentes com valores vigentes, Deus, a pátria, os bons costumes, a família tradicional, etc., e a repressão aos que os questionavam.

Utilizando a paródia de si mesma, Clarice incorpora a resistência pela ambiguidade: ao mesmo tempo que fez jus às novas regras do mercado, também usou dois pontos suspensos. A sua resposta foi “compor” um romance oblíquo, no sentido de que “Toda a imitação criativa mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem oblíqua” (HUTCHEON, 1985, p. 46). Dessa forma, a paródia faz emergir os contrastes de uma determinada sociedade, propondo o desenvolvimento de valores de contestação: “A paródia se apresenta como um gênero ambíguo, denunciando

o fracasso do poder constituído, numa sociedade cheia de contrastes [...]” (ARAGÃO, 1980, p. 19-21).

Os reais motivos e porquês do uso de tal estratégia são por nós desconhecidos; entretanto, supomos que a sua motivação aparece elencada com as novas regras do mercado cultural dos anos 1970: a supervalorização do discurso jornalístico, a popularidade que Clarice havia ganhado como cronista, a adequação a uma lógica de mercado e aos ditames da “literatura trivial”, conceito este que trata de uma estreita ligação entre o mercado e a literatura, como resultado dos avanços do capitalismo no setor cultural. Nesse sentido, a obra literária se torna uma mercadoria na qual se aplicam fórmulas repetidas de sucesso de público, visando exclusivamente o lucro. Essa concepção da literatura como “bem material”, ganhou força no Brasil durante o regime militar a partir de transformações no modo de produzir cultura, como dissemos. Pellegrini discorre sobre este fenômeno:

O resultado da política sistemática do regime para a área cultural foi a definitiva *impressão do selo do mercado na criação*, substituindo o ritmo lento de décadas anteriores, ainda com muito de precário e artesanal, por uma grande pressa produtiva, no atendimento e formação de públicos potenciais. Pode-se afirmar que, desde então, o mercado passou a ser definitivamente um *elemento constitutivo* da produção cultural, exercendo uma profunda influência, de fora do âmbito artístico, entranhando-se nas configurações de conteúdo e forma (PELLEGRINI, 2014, p. 163).

Ao considerarmos o romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* como parte deste processo, vimos que ele comporta, estrategicamente, artifícios para conquistar o gosto do leitor comum: a inserção do gênero romance “cor-de-rosa”, aspectos do melodrama e do folhetim, que se misturam, gerando uma fórmula de sucesso. Dessa forma, não é por acaso que Benjamin Abdala Jr. e Samira Campedeli o consideraram como um romance destinado ao público jovem:

Com *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), Clarice atingiu as expectativas da juventude universitária. Tal como os estudantes da época, a personagem protagonista dessa narrativa procurava uma liberdade harmônica e plena, já que ela era, segundo

---

suas próprias palavras, “uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia de classe média”. A juventude estudantil também estava desintegrada e procurava uma comunhão amorosa plena, autêntica e absoluta. E seria esse público capaz de compreender e se projetar nos diálogos entre essa personagem e seu amado, um professor de filosofia (ABDALA JR & CAMPEDELLI *apud* NUNES, 1988, p. 200).

Há também um contraponto indispensável para a reflexão que estamos traçando: a paródia pode ser analisada como discurso de resistência e, portanto, subversivo, a partir de um distanciamento irônico. Mas também pode se relacionar ao seu contexto de produção em outro sentido, fazendo da imitação uma manobra banal, uma apropriação sem ironia, parafrásica, “uma estética capitalista emergente que faz da literatura uma mercadoria que podia ser possuída por um indivíduo” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Hutcheon rejeita esta interpretação, mas a discussão específica sobre o significado da paródia é muito ampla e foge ao nosso objetivo. Todavia, acreditamos, em geral, na influência das condições contextuais.

Assim, a partir da observação dos aspectos analisados, entendemos que a composição de OLP foi diretamente influenciada por seu contexto histórico e guarda dele traços marcantes. Segundo Candido (1965), só podemos entender a obra fundindo texto e contexto, numa interpretação dialeticamente íntegra. Assim, o “romance fracassado” reflete a voz de Clarice diante da gama de circunstâncias pessoais, sociais, econômicas e políticas, que geraram a desestabilização do seu modo de escrever, como mostra a crônica *Ainda sem resposta*, escrita dia 22 de junho de 1968:

Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura. O que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá talvez se manifestar (LISPECTOR, 1999, p. 112).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Meu drama: é que sou livre”<sup>77</sup>

(Clarice Lispector)

Nosso objetivo neste trabalho foi o de responder a seguinte pergunta: o romance *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres* é uma narrativa de resistência?

Para respondê-la, percorremos o seguinte itinerário:

No primeiro capítulo, que compreendeu o trabalho de análise da fortuna crítica sobre o romance, encontramos três tendências predominantes entre os críticos: os que acreditam que OLP é um romance falhado, e neste bloco constam Vilma Arêas, Assis Brasil e Laís Corrêa de Araújo; a segunda seria dos que acreditam que o romance traz a comunhão amorosa como final feliz, e nesta se enquadram Benedito Nunes e Olga de Sá; e por último, os que desconfiam desse final e o entendem de maneira irônica, como Nádya Gotlib, Lúcia Helena e Arnaldo Franco Jr.

No segundo capítulo nos debruçamos sobre o conceito de resistência de Bosi (2002), relacionando-o com o existencialismo na obra de Clarice como um todo. Abordamos também o Brasil dos anos 1960, focalizando a carreira da escritora e sua produção, cada vez mais entrelaçada ao jornal, influência que repercutiu em OLP.

No terceiro capítulo, nos apoiamos nos estudos de Carla Bassanezi (2004) sobre as mulheres dos anos 1950 no Brasil, bem como sua representação em jornais e revistas, que imprimiam um modelo de comportamento para moças. Mostramos como esse modelo foi questionado por Clarice, em obras anteriores a OLP. Em seguida, iniciamos uma discussão teórica acerca da ironia e paródia, utilizando, principalmente, o aporte teórico das obras *A ironia e o irônico* (1995) de Muecke e *A travessia do oposto* (1993) de Olga de Sá, focalizando o papel do leitor como decodificador desses processos, tentando explicar a recepção, em sua maioria, negativa do romance.

Podemos afirmar, portanto, que esses procedimentos objetivaram uma determinada tentativa de resistência, que lhes é intrínseca, já que acomodam na sua

---

<sup>77</sup> Borelli (1985, p. 44).

tessitura a polifonia, o contraste, o paradoxo, a ambivalência, o elemento dissonante, o indesejável da censura, etc. Enfatizamos também neste capítulo que a função dos recursos da paródia e da ironia é a de questionar uma ordem maniqueísta, ou seja, duvidar de um modelo que prima pela oposição de aspectos incompatíveis. Assim, “moça leviana” *versus* “boa moça”, “libertário” *versus* “conservador”, “morte” *versus* “vida”, são algumas das oposições que aparecem nesta obra literária como ecos de uma determinada cultura que funciona sob determinadas regras.

Desse modo, reiteramos que o texto literário que emprega as figuras ironia ou paródia não defende um lado considerado “correto”, mas sim a sua própria dualidade enquanto proposta. Assim, com intuito de questionar o modelo binário dentro do texto narrativo é que nasce uma terceira compreensão, a tensão, que não é nem A ou B, mas outra, que está além dessa oposição binária.

Assim, o discurso que aparece no romance carrega suas tensões e conseqüentemente assegura seu caráter de resistência. Entretanto, não podemos deixar de considerar que o discurso monofônico predominante no romance é o do “destino de mulher”, dentro dos moldes da tradição patriarcal, que considera impreterível a condição do casamento e da maternidade. Mas sua contrapartida, uma aversão frente a esse destino, que se configura na metáfora da morte e no tema do existencialismo, estabelece a tessitura do discurso irônico que se concretiza no romance.

Tentamos destacar e interpretar alguns elementos para visualizar o discurso irônico estabelecido, tais como as epígrafes, diálogos das personagens, elaborando figuras paradoxais; os jogos de poder entre o casal e a disputa pela posse do outro como uma disputa política; a metáfora da morte e seu contraste com o discurso “libertário” e existencial; o “plágio” das crônicas e seu questionamento das normas do romance, simultaneamente a sua adesão às novas regras do mercado editorial. Por todos esses aspectos, consideramos OLP uma narrativa de resistência, porque responde de maneira irônica e enviesada ao seu momento histórico, questionando modelos e padrões, não só relacionados à condição feminina, uma das bases de toda sua obra, como o modo de fazer literatura. Clarice lutou, com as armas que tinha a mão, contra a mercantilização da arte, utilizando sua própria arte como armadilha. O livro corrói as “certezas” do mundo, suas regras e valores, por meio do inverso do bem escrever, do estilo, das categorias e dos estereótipos, que refletem o solapamento e a necessidade de transformação das relações

---

individuais e sociais, pois a arte, como afirma Bosi, pode escolher tudo quanto à ideologia “esquece, evita ou repele” (*idem ibidem*, p. 122).

Para Clarice, entendemos que a finalidade de escrever era para desescrever, ou seja, não escrever para responder, mas para levar a pergunta a seu ponto mais agudo, no qual toda resposta seria apenas uma nova pergunta. Assim, seu procedimento, em OLP, é o de desfazer o esclarecimento das coisas e instigar os leitores a atingir outras posições e outra compreensão do mundo, a partir dos deslocamentos de sentido.

Desse modo, concluímos que o percurso de pesquisa iluminou nossa posição crítica, no que tange principalmente à atenção e ao cuidado em relação às nossas hipóteses, que esperamos ter conseguido comprovar, pelo menos em parte, dado o tamanho do desafio de nossa proposta.

Além disso, também aprendemos que Clarice Lispector, diante do cenário político conturbado da época da publicação do romance, preferiu não nos dar respostas concretas, ou seja, preferiu não dar respostas à maneira que esperavam os intelectuais e críticos de esquerda – e mesmo os de direita – daquela época. A escritora preferiu evocar o conflito no que ele possui de mais contraditório e deixá-lo sem uma conclusão, para que o leitor reflita sobre as questões levantadas, muitas delas fundamentais. Isso nos remete ao papel essencial da arte e da sua infinita capacidade de sustentar questionamentos, da maneira como definiu o escritor equatoriano Jorge Enrique Adoum:

No fim das contas, a arte não é tão, tão importante; não dá grandes soluções – como é sabido – mas faz perguntas; não dá explicações, exige-as. As grandes interrogações humanas imediatas não pedem reformas artísticas, mas uma fratura da história, dolorosa, violenta, que não pode ser realizada pela Literatura (ADOUM, 1979, p. 214).

---

## REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *O romance social brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. Vozes da crítica. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris/Brasília/Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX e Siècle/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/UNESCO/Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988. p. 196-209. (Col. Arquivos, 13).

ADOUM, Jorge. *O realismo de uma outra realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ALAVARCE, Camila. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALONSO, Mariângela. *No limiar da existência: rosas e angústia na poética de Clarice Lispector*. 2013. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0213-1.pdf>> Acesso em: 10 out. 2016.

\_\_\_\_\_. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

ARAGÃO, Mária Lúcia P. de. A paródia em “A força do destino”. *Revista Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro), n. 62, p.18-28, jul.-set. 1980.

\_\_\_\_\_. O romantismo e o gênero romanesco. *Revista Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro), p.116-128, 1984.

ARAÚJO, Laís Côrrea de. Moldura e Mágica da Palavra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 set. 1969.

---

ARÊAS, V. A moralidade da forma. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, n. 1091, p. 12-14, 19 dez. 1987.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Clarice Lispector e a crítica. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

BEDASEE, Raimunda. *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector*. Salvador: EdUFBA, 1999.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1965.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite: e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

---

CEVASCO, M. E. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHIAPPINI, L. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: Leitura de Clarice Lispector, *Literatura e Sociedade*, Revista do Departamento de Teoria Literatura e Literatura Comparada da FFLCH-USP São Paulo, 1996, n. 1.

\_\_\_\_\_. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. Org. Regina Pontieri. São Paulo: Hedra, 2004.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

DALCASTAGNÉ, Regina. *O Espaço da Dor. O Regime de 64 no Romance Brasileiro*. Brasília: UnB, 1996.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

FRANCO JR., Arnaldo. Clarice segundo Olga Borelli: entrevista de Olga Borelli a Arnaldo Franco Junior. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1091, p. 8-9, dez. 1987.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem do amor e do prazer via enamoramento*. In: III Encontro Nacional da ANPOLL, 1990, Porto Alegre. Anais do GT A Mulher na Literatura/ANPOLL. Belo Horizonte: ANPOLL/ VITAE/ UFMG, 1988. v. 2. p. 140-147.

\_\_\_\_\_. *O kitsh na obra de Clarice Lispector*. São Paulo. 344 f. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). *Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, Editora da UEM, 2003. p. 33-56.

\_\_\_\_\_. *Romance moderno e romance de mocinha: Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector*. *Signótica*, v. 18, p. 1-16, 2006.

---

\_\_\_\_\_. Antes da Ponte Rio-Niterói e o projeto literário de Clarice Lispector em A via crucis do corpo. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, nº 24, ano 16, 2007.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p.166182, mar.-maio 2002.

GANCHO, Candida Vilares. *Como analisar narrativas*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. A literatura contra o estado em 1968: política e exclusão em Clarice Lispector. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 12, p. 133-139, dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50087>>. Acesso em: 28 set. 2016.

GIUDICE, Victor. Lispector ou livro dos prazeres. *Suplemento da Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

GOTLIB, Nádia Battella. *Uma aprendizagem dos sentidos. Três vezes Clarice*. Rio de Janeiro: CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ, v. 7, p.12-24, 1988.

\_\_\_\_\_. Os difíceis laços de família. *Cad. Pesqui.*, São Paulo, n. 91, nov. 1994. Disponível em: <[http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010015741994000400010&lng=pt&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010015741994000400010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 20 out. 2016.

\_\_\_\_\_. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp-Imesp, 2009.

---

GROB-LIMA, Bernadete. *O percurso das personagens de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

HELENA, Lucia. O traçado e a entrelinha. *Verbo de Minas: Letras*, v. 6, n. 11/12, 2007.

\_\_\_\_\_. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 2010.

\_\_\_\_\_. A vocação para o abismo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 4, p. 60-67, dez. 1999. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/17717>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação da década de sessenta*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNACE, Ricardo; GOTLIB, Nádia. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2009.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo, 1999.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos, v. 23).

LIMA, Solange. *Rumo à Eva do Futuro: A mulher no romance de Clarice Lispector*. 1989. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/2990/2473>>. Acesso em: 11 set. 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.

- 
- \_\_\_\_\_. *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- \_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: A Noite, 1949.
- \_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1961.
- \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964a.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964b.
- \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. 480 p.
- \_\_\_\_\_. *O Mistério do Coelho Pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- \_\_\_\_\_. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. Eu e Jimmy. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Clarice Lispector: todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LUCAS, Fabio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985. 77 p. (Série Princípios).
- LÚKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). *O Golpe de 64 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: EdUFSCar, 2006.

---

MEDEIROS, Vera Lúcia. *Resistência em tom menor*: as crônicas de Clarice Lispector publicadas durante a ditadura militar. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8424/6420>>. Acesso em: 20 maio 2016.

MELO E SOUZA, Gilda de. *O lustre*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14/ jul./1946.

\_\_\_\_\_. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79 - 91.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Dênis de. *O humor de Henfil contra quem oprime*. Publicado em 2013. Disponível em: <[blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/o-humor-de-henfil-contra-quemopri-me/](http://blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/o-humor-de-henfil-contra-quemopri-me/)>. Acesso em: 29 set. 2015.

MUECKE, Douglas Colin. *A ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablumme, 2001.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. Vozes da crítica. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris/Brasília/Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX e Siècle/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/UNESCO/Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988. p. 24-33. (Col. Arquivos, 13).

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EdUFSCar, 1996.

---

\_\_\_\_\_. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Despropósitos: Estudos de ficção brasileira contemporânea*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 43, p. 151-178, jun. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S231640182014000100009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182014000100009&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 10 maio 2016.

PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: O itinerário da paixão. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 181-198, 1989. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636576>>. Acesso em: 16 maio 2017.

QUAL é o significado do livro de Apocalipse?. Disponível em: <<https://www.jw.org/pt/ensinos-biblicos/perguntas/livro-de-apocalipse/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

RIBEIRO, Ana Elisa. “No Brasil, só se entende escrever em jornal” – Clarice Lispector, Fernando Sabino e redes de edição no século XX. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: UFOP/Alcar, 2013.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector*. São Paulo. Publifolha, 2002.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector quer desmontar as máscaras e conhecer o que há por trás*

*delas*. Publicado em 2007. Disponível em:

<[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1141&secao=228](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1141&secao=228)>. Acesso em: 25 set. 2015.

---

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RUSSO, Aline. *Relendo M. Delly: personagens, enredos, crítica*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95GKUW/dissertacao\\_\\_\\_aline\\_franca\\_russo\\_\\_\\_relendo\\_m\\_delly.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95GKUW/dissertacao___aline_franca_russo___relendo_m_delly.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 15 ago. 2017.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. 96 p. (Série Princípios).

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 dez. 1997. Caderno MAIS!, p. 12-14.

\_\_\_\_\_. *A política em Clarice Lispector*. Publicado em 2014. Disponível em: <[www.rocco.com.br/index.php/blog/a-politica-em-clarice-lispector/](http://www.rocco.com.br/index.php/blog/a-politica-em-clarice-lispector/)>. Acesso em: 25 set. 2015.

SANTOS, Neli Edite dos. *A Crítica Jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)*. 1999. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269876/1/Santos%2C%20Neli%20Edite%20dos.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cultura e política (1964-1969)*. In: \_\_\_\_\_. *Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

---

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Best-Seller. A Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo*. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZILBERMAN, Regina *et alli*. *Clarice Lispector: A Narração do Indizível*. Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 2004.