

A DIMENSÃO TRÁGICA DO CONTO 'AMOR', DE CLARICE LISPECTOR

Cecil Jeanine Albert Zinani

Professora Doutora da UCS

cezinani@terra.com.br

Saete Rosa Pezzi dos Santos

Professora Doutoranda - UFRGS

sarpsantos@terra.com.br

Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio.

Benedito Nunes

Introdução

Estreando no romance em 1938, com *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector surpreendeu duplamente leitores e crítica, primeiramente, por tratar-se de uma obra inusitada, depois, por ter produzido uma narrativa tão singular com apenas 18 anos de idade. No entanto, a pouca idade não impediu que Clarice iniciasse uma produção literária que se haveria de consolidar em diversos gêneros, entre os quais se destacam o romance e o conto.

Cândido (1977), ao tomar conhecimento do primeiro romance e da autora desconhecida, registra o seu estranhamento diante da elaboração da linguagem que provoca, através de seu ritmo e sua penetração, uma tensão psicológica não habitual na tradição literária brasileira. Na sua análise dessa primeira obra, o autor chama a atenção para alguns aspectos que serão reiterados ao longo da produção literária de Clarice. É assim que ocorre a desconsideração de aspectos significativos em uma narrativa, como espaço e tempo, para eleger um tempo imemorial e um espaço indefinido, que são vivenciados pelas personagens, perdendo, dessa maneira, o seu significado de localização, pois o que predomina é a movimentação interna que se processa em direção a um momento revelador.

Ao caracterizar as personagens clariceanas, Costa Lima (1966) apresenta-as numa situação de classe média, colocadas num invólucro que as isola dos problemas do mundo. No entanto, essa proteção rompe-se, através de algum fato inusitado, provocando a conscientização sobre o seu estar-no-mundo. Essa situação está presente, tanto nos contos, quanto nos romances clariceanos, entre os quais, cabe destacar: *O lustre*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *A hora da estrela*. Entre as obras de contos, Clarice escreveu *Laços de família*, *Alguns contos*, *A legião estrangeira*, *A via crucis do corpo*, cuja maestria possibilita sua inscrição entre as obras-primas da literatura universal, legitimando uma abordagem analítica sobre essa modalidade literária desenvolvida pela autora.

Discorrer sobre o conto, significa, inicialmente, reconhecer que se trata de um gênero literário muito antigo. Remanescente das formas simples, evoluiu de expressão folclórica a artefato literário, estatuto inaugurado com as reflexões de Poe, que conferiu legitimidade ao conto contemporâneo. Talvez seja o gênero mais adaptado à vida moderna, sendo considerado complexo tanto por autores quanto por leitores. Objeto de muitas reflexões, o conto desliza entre as formulações teóricas, sendo definido, muitas vezes, através de metáforas e comparações. Eminentemente contista contemporâneo, Cortázar (1974, p. 151), em ensaio sobre o conto, aponta as inúmeras dificuldades que se interpõem entre o crítico e seu objeto, defendendo que a única maneira de caracterizá-lo ocorre por meio de imagens: “tremor de água dentro de um cristal”.

Mestre na arte do conto contemporâneo, ombreando com os grandes contistas do século XX, destaca-se Clarice Lispector que, ao lado de romances significativos, produziu verdadeiras obras-primas no gênero. O conto clariceano pode ser considerado excepcional, na medida em que uma história simples veicula um tema que mobiliza uma série de relações repleta de significação. Para Cortázar (1974, p. 154), essa modalidade narrativa “é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela a sua existência”. Além disso, Gotlib (2004) aponta os contos de Clarice para exemplificar o caso da “epifania”, em que ocorre uma experiência reveladora que se torna possível a partir de uma percepção especial de uma realidade trivial. Justamente a dimensão trágica, sucessora da experiência epifânica, no conto 'Amor', que compõe *Laços de família* (1998), cuja primeira edição é de 1960, é que se pretende discutir no presente texto.

Aspectos do trágico

Dentre os gêneros primitivos, destaca-se, ao lado do Épico e do Lírico, o Trágico, que foi teorizado por Aristóteles, na *Poética*, sendo considerado o gênero mais nobre e seu expoente máximo

Eurípides, autor de *Medéia*, *Alceste*, *Ifigênia em Áulis*, *As Troianas*, entre outras. Pensar o “trágico” é remeter de imediato à idéia de tragédia como gênero, apontada por historiadores da literatura como uma manifestação literária muito antiga. Remontando desde Platão e Aristóteles, não foi presença constante na produção artística: houve épocas em que prosperou, no entanto, em outras, esteve ausente.

Essa associação relativiza-se, no momento em que se retomam os conceitos de Most (2001) a respeito do assunto. Em seu ensaio “Da tragédia ao trágico”, inicialmente, ele resgata elementos que constituem o gênero literário tragédia, para, na seqüência, tecer considerações sobre o entendimento de 'trágico' na modernidade. O autor (2001, p. 5) pondera que “na filosofia e na crítica literária antigas parece não ter havido nada correspondente à noção filosófica moderna do 'trágico' como uma dimensão fundamental de existência humana, mas em seu lugar apenas teorias da 'tragédia' como gênero...”. Na verdade, enfatiza o autor, nas obras dos poetas gregos clássicos, muito mais do que “as angústias metafísicas sobre o lugar do homem em um universo ininteligível” (2001, p. 23), eram apresentadas, por exemplo, questões políticas que perpassavam a democratização incipiente de Atenas, envolvendo indivíduos e comunidade de forma tensional. O autor chama a atenção para o 'trágico' como característica universal do ser humano, que recupera alguns traços da tragédia, sem, no entanto, vincular-se com esse gênero, uma vez que se relaciona mais com o *ethos* trágico, produto da experiência no mundo moderno. Ao considerar essa questão, Most (2001, p. 23) cogita que “isto parece ser a nossa tristeza pelo desacordo entre o homem e o universo, expresso de maneira mais dolorosa na perda irreparável da individualidade única que consideramos essencialmente humana”. Nessa medida, continua o autor, o 'trágico' não se configura primordialmente como conceito aplicável à análise de um gênero específico, muito antes apresenta-se como “categoria metafísica”, pela qual é possível traçar aspectos da condição humana. “O termo”, insiste o autor (2001, p. 24), “não é estético mas antropológico ou metafísico: ele não define um gênero literário mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas”.

Pozenato (1970, p. 39), ao estabelecer a distinção entre trágico e tragédia, afirma que:

o trágico [...] é um conceito de outra ordem, que não se prende a nenhum modelo literário determinado, mas que servirá para caracterizar certo tipo limite de dramaticidade, que pode estar presente em obras tão diferentes como uma tragédia, um conto, um romance, embora a origem desse conceito seja ainda a tragédia grega, onde o trágico se apresenta exemplarmente.

Entre os elementos constitutivos da tragédia, destaca-se o herói trágico que, segundo Costa e Remédios (1988, p. 9), “reduplica os valores religiosos, políticos, aristocráticos questionados na época”. Gumbrecht (2001), considera que o herói da tragédia é induzido ao erro pela desmedida. No entanto, o herói trágico não se arrepende de seu erro, na medida em que não se reconhece responsável pelo acontecimento. O autor ainda enfatiza que:

não será permitido ao herói trágico tornar-se a perfeita incorporação de algum valor positivo (ou seja, ele não aparecerá como vítima inteiramente inocente), nem ele pode tornar-se um salvador. [...] Finalmente – e obviamente –, um herói realmente trágico não pode dispor da possibilidade de proteger-se do perigo – e, finalmente, do evento – de uma morte violenta proveniente de seu erro, de seu pecado contra uma ordem objetiva. (GUMBRECHT, 2001, p. 11).

No momento em que o homem associa os conhecimentos mítico e racional, afirmam Costa e Remédios (1988), ele vincula o humano ao divino, estabelecendo o território da tragédia. Também a ambigüidade é elemento do mundo trágico, porque o herói deseja conduzir-se pelo *ethos*, no entanto está subjugado ao *dáimon*.

Diferentemente da tragédia, o trágico não apresenta ambigüidade com referência a esse embate, pois ele não decorre de um acontecimento aterrorizante. Para Pozenato (1970, p. 41), o “sopro trágico” configura-se como ameaça latente inevitável, promovendo:

uma tensão de expectativa, na medida em que houver relutância em aceitar o inevitável. Mas será uma tensão cercada de terror e de piedade, centrada menos sobre o futuro do que sobre o próprio ser da ação trágica, isto é, do indivíduo que ousa afrontar, consciente ou inconscientemente, uma ordem que o transcende. Nesse sentido pode-se afirmar que o trágico – e aí está outra diferença com relação ao dramático – o desfecho não desfaz a tensão. (POZENATO, 1970, 41).

Nesse sentido, a protagonista do conto ‘Amor’, ao final de tudo, “não desfaz a tensão, pois, “Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia”¹, retornando ao ponto de partida, quando fecha o círculo e reitera a vivência cotidiana.

¹ LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 29. Todas as citações referentes a esse conto pertencem à mesma edição, portanto, nas próximas, indicaremos somente o número da página.

Quando o trágico perpassa os laços de família

O conto 'Amor', de Clarice Lispector (1998), inicia em *media res*, desdobrando-se em diferentes movimentos. Inicialmente, vislumbra-se a personagem Ana no momento em que, cansada, regressa de suas compras, recostada em um banco do bonde que a conduzirá de volta a casa. O movimento seguinte apresenta um retrospecto da vida da protagonista em seu universo cotidiano, que se traduz na diversidade de papéis desempenhados na família, na medida em que se desvela cuidando dos detalhes domésticos e servindo a todos. O próximo movimento retoma a cena inicial, evidenciando os sucessivos acontecimentos que conduzem a personagem à percepção do significado essencial de sua existência.

A apresentação da personagem está atrelada ao espaço doméstico, imbricando-se vivência e ambiente, na medida em que é enfatizada a cozinha como o *locus* primordial, destacando-se pela amplitude, o que lhe dá uma sensação de conquista. No entanto, o apartamento era quente, o fogão estava danificado e as cortinas haviam sido confeccionadas por ela própria, assinalando, de certa maneira, não somente a sua posição na escala social, mas primordialmente sua situação enquanto representante do gênero feminino. Centralizada no primado doméstico, a protagonista utiliza esse espaço para concretizar o que poderia ser considerada a sua vocação precípua – servir. Detendo-se nos cuidados com a casa e a família, Ana reitera a situação social da mulher na década de 1960, época em que no Brasil a sociedade era predominantemente patriarcal e androcêntrica, fundada nas idéias de que à mulher caberia o reduto privado como possibilidade única de realização pessoal e de reconhecimento social. Valorizada pelos atributos domésticos que exercitava, a mulher poderia melhor realizar essa vocação fundamental, visto que, no país, ações para o reconhecimento dos direitos das mulheres chegaram com relativo atraso. Enquanto na Inglaterra, já no século XVIII, Mary Wollstonecraft discutia os direitos das mulheres, clamando por uma educação igualitária para os dois sexos e reconhecendo que gênero é um constructo social, desmistificando, assim, a naturalização de idéias sobre a inferioridade feminina. Somente no século XIX, Nísia Floresta iria seguir os mesmos princípios no Brasil.

Muito embora mulheres como Nísia Floresta, Inês Sabino, Andradina de Oliveira, Luciana de Abreu, em pleno século XIX, defendessem o lugar da mulher na sociedade – sem desvalorizar a luta das sufragistas pelo direito ao voto feminino –, o movimento feminista somente passa a ser discutido em grande escala, no Brasil, a partir dos anos de 1970. Até essa época, coube às mulheres, como à protagonista Ana, o papel de serviçal, cuidando da casa, do marido e dos filhos. Nesse sentido, Rocha Coutinho (1994, p. 58) enfatiza:

A desigualdade entre os sexos começa na socialização das crianças que obedece, na maioria das sociedades ocidentais modernas, a um princípio de estereótipos nas atividades e que vai, pouco a pouco, amadurecendo diferenças psicológicas. Basicamente, a socialização nos ensina o que nossa cultura considera maneiras corretas de pensar, comportar-se, sentir, relacionar-se com os semelhantes e lidar com situações. Até o início da década de 70 parecia bastante clara a maneira como os pais educavam seus filhos e filhas. Muito raras eram as pessoas que questionavam o modo tradicional de criar meninas para serem donas de casa...

Essa situação de menoridade social feminina é referendada por Bourdieu (2007, p. 55) quando discute o lugar da mulher na economia dos bens simbólicos:

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a *do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens.

Nesse aspecto é relevante perceber a pertinência com que Clarice Lispector apresenta, evidenciando, através da personagem Ana, a vivência comum das mulheres naquela época. Considerando que a autora, esposa de diplomata, viveu no exterior durante bastante tempo, tendo permanecido em Washington de 1952 a 1959, deveria, provavelmente, estar sintonizada com os movimentos sociais que ocorriam em meados do século XX, nos Estados Unidos e na Europa, entre eles, a questão das mulheres, justificando a constatação de Zilberman (1998, p. 7): “Vertentes ligadas às questões de gênero e etnia encontram em seus livros [de Clarice Lispector] sugestões enriquecedoras de suas próprias práticas teóricas...”

A metáfora do lavrador, utilizada pela narradora, remete a duas ordens de considerações. Primeiramente, à oportunidade de suspender a sua atividade no momento que lhe aprouver, para poder contemplar “o calmo horizonte” (p. 19); posteriormente, à possibilidade de semear: criar os filhos, ter sua casa. Na medida em que ritualiza essa vivência, referenda o cultivo dos pequenos acontecimentos diários: a chegada do marido, a fatura da mesa, o burburinho das empregadas do edifício, a conversa com o cobrador de luz. Centrada no cotidiano, Ana se realiza nesses pequenos acontecimentos

diários – eram todas sementes suas que, lançadas em solo fértil, germinavam e se desenvolviam, transformando-se em árvores. “Sua mão pequena e forte” fertilizava esse solo, impregnando-o com “sua corrente de vida” (p. 19).

Entretanto, “certa hora da tarde era mais perigosa. [...] Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se”. Ana, habituada a ter controle sobre seus domínios, ao pressentir que sua presença provedora torna-se prescindível, seu estar-no-mundo perde a razão de ser. Ainda assim, “sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda” (p. 19-29). O domínio da tesoura sobre o tecido pode simbolizar a supremacia de que a mulher está investida no lar, na medida em que exerce o poder transformador, o pano se metamorfoseia em vestimentas para os filhos, ratificando o utilitarismo da figura materna.

Idéias oriundas da Europa, em especial no século XIX, solidificaram no imaginário masculino e na sociedade brasileira em geral, a imagem de mãe, de acordo com Rocha-Coutinho (1994, p. 69), como símbolo da “honra familiar e da solidariedade moral do grupo, ocupando posição central na família brasileira”. Ironicamente, isso não contribuiu para a mulher constituir-se como sujeito ao longo do tempo, ao contrário, ela repetiu esse modelo de vivência, instaurado no imaginário social, em que o homem, desde tenra idade, é educado para o espaço público, do trabalho e dos embates, restando à mulher o espaço privado. Essa desigualdade entre os sexos inicia-se já na meninice, quando atividades e papéis estereotipados são impostos às crianças, ajuizando diferenças psicológicas. Os modelos de comportamento oferecidos às meninas, futuras mães de família, cristalizaram a crença de que o seu valor como ser humano encontrava-se na orientação para os outros e não para si mesmas. Rocha-Coutinho (1994, p. 59) é enfática quando afirma que:

as meninas eram encorajadas a serem dóceis, boazinhas, úteis, prestativas, cooperativas, cordiais, tolerantes, compreensivas, a não incomodarem as pessoas e a não dizer não. Ao contrário dos homens, as mulheres foram ensinadas a 'cuidar' de todo mundo, menos delas mesmas, a serem guardiãs da tradição e dos laços de família. Por isso, quando adultas, muitas delas apresentam tanta dificuldade em pedir ajuda ou delegar tarefas, e carregam uma sensação de culpa e responsabilidade por situações que não se originaram de suas ações e não têm relação com sua real habilidade em determinar eventos.

Esse *ethos* social esteve sempre tão arraigado nas normas da sociedade que, para alguns homens, o importante era casar-se com uma 'mãezinha', provedora e cuidadora, e, na medida em que isso não acontecesse, todos os esforços eram empenhados no sentido de transformar a categoria 'esposa' em

'mãe'. Esse modelo de vivência não permitiu à mulher construir sua própria identidade, existindo apenas em função do outro e para o cuidado do outro.

Além disso, Ana tem preocupações estéticas, procura organizar o universo doméstico de maneira harmoniosa, aperfeiçoando todos os elementos, a fim de tornar “os dias realizados e belos” (p. 20). Essas preocupações respondem por uma necessidade pessoal de afirmação, pois, enquanto constrói um mundo perfeito, protege-se de toda a possibilidade de conflito, configurando-se o espaço doméstico como um porto seguro.

Para Zinani (2006, p. 98), “a valorização da esfera doméstica, do espaço interior, a própria criação de um espaço atemporal para as donas de casa, atribuindo à mulher uma forma de poder paralelo, são modalidades de escamotear uma realidade”, na qual o trivial é valorizado para as mulheres, enquanto para os homens estão reservados os acontecimentos excepcionais. Essa visão do mundo não deixa de ser confortável para a protagonista, uma vez que não há questionamento sobre o seu estar-no-mundo, já que o mundo construído por ela é harmonioso, perfeito.

“Por caminhos tortos, [Ana] viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (p. 20). A forma de vida de Ana foi uma opção pessoal, apesar de dolorosa, resultado de eventos e circunstâncias que a conduziram ao objetivo maior, alcançar segurança, embora o preço tenha sido a perda da felicidade. Segurança essa obtida na instituição do casamento e na constituição da família, que “um lar perplexamente lhe dera” (p. 20). Talvez “a necessidade de sentir a raiz firme das coisas”, tenha acarretado o sufocamento de sua subjetividade e orientado sua trajetória, uma vez que “sua juventude anterior parecia-lhe estranha como um doença de vida” (p. 20). O lar, visto como esteio e garantia de estabilidade da personagem feminina, torna-se reduto de violência simbólica, na medida em que:

as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se vêem envolvidas esquemas de pensamento que são produtos dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que 'faz', de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. (BOURDIEU, 2007, p. 45).

Essa violência simbólica significa, para Ana, a renúncia à felicidade e a aceitação de uma vida subalterna, na qual ela se converte no “Outro, o inessencial que nunca retorna ao essencial” (BEAUVOIR, 1980, p. 13), evidenciando um aspecto trágico no percurso de vida da mulher, na medida em que não se constitui como sujeito.

A plenitude da personagem acontece pela manhã, quando precisa organizar seu dia “aureolada pelos calmos deveres”. Afinal nesse momento encontraria “os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos”. Essa repetição cotidiana garante seu espaço na corrente de vida que ela alimenta anonimamente, pois, “assim ela o quisera e escolhera” (p. 21). No momento em que os pequenos acontecimentos domésticos se esgotam, Ana costuma sair para complementar as necessidades do lar.

Ao voltar para casa, certa tarde, no fechamento da hora perigosa, Ana se depara com o inusitado: viu um cego parado no ponto de bonde, mascando chicles. Essa visão provocou-lhe sentimentos tão intensos que repercutiram externamente. “O bonde deu uma arrancada súbita, jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão, – Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados” (p. 22). Nessa hora, os aspectos escamoteados da vivência de Ana afloraram subitamente, apresentando-se com nova dimensão. Ou seja, o mundo construído pela personagem repousa em bases tão frágeis que um incidente banal tem o poder de provocar a ruína desse universo. Sem ter a exata consciência do que está ocorrendo, a protagonista perde o controle da situação, porque tudo parece estranho, nunca visto, pois o cego, a sacola de tricô, os elementos familiares, aparecem sob uma luz nova e assustadora. Essa experiência, vivida pela personagem, denomina-se, em literatura, epifania.

Epifania, de acordo com Sant'Anna (1982), configura-se como uma experiência excepcional, ocorrida no interior da personagem e motivada por um incidente externo, que ilumina uma verdade. Apesar de constituir uma experiência trivial, reveste-se de profunda significação, pois “é a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade dos êxtases pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem”. (SANT'ANNA: 1982, p. 5). Para Gotlib (1988), a epifania é um dos aspectos da beleza, ao lado da integridade – percepção da obra como um elemento integral e autêntico; e da simetria – apreensão da obra em sua individualidade, totalidade e na relação com outros objetos.

O encontro com o cego protagoniza um evento inusitado na vida de Ana, que, “inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê” (p. 21). Paradoxalmente, a ausência de visão do homem parado no ponto de bonde oportuniza uma nova apreensão da realidade: a vida perfeita que construíra não se sustenta diante do mundo concreto com todas as suas imperfeições. E essa nova percepção de vida vai se organizando até Ana chegar ao Jardim Botânico, quando essa experiência atinge seu ápice: “o que chamava de crise viera, afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada” (p. 23).

As sensações experimentadas por Ana são de tal ímpeto que inviabilizam tanto o reconhecimento próprio quanto de seu entorno: “tudo era estranho, suave demais, grande demais” (p. 24). A vida estuante do Jardim Botânico passa a ser percebida em toda a sua intensidade que se descortina na minúcia dos elementos que compõem o cenário, até então completamente inócuo:

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

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos, cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore, pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos (p. 24-25).

Através dessa profusão de detalhes, a crise existencial de Ana é tecida até atingir seu apogeu. Essa experiência se expressa por meio de sentimentos contraditórios, sintetizados na relação atração/repulsão. Ao mesmo tempo em que “amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo” (p. 26). Essa sensação de verdade revelada, de percepção profunda da vida, perdura até o final do jantar, quando se encontra sozinha com o marido, e ele a atrai para si num rápido afago: “num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. Acabara-se a vertigem de bondade” (p. 29). Por momentos, a personagem vivenciara uma experiência única que a singulariza entre outras mulheres. No entanto, essa situação não se sustenta, visto que Ana não se constitui enquanto sujeito, pois, na medida em que se constrói pelo olhar do outro, esvazia a sua subjetividade. Ana, sob a proteção do marido, mais uma vez reitera o seu papel, sucumbindo a seu destino de mulher.

Considerações finais

As conseqüências da experiência epifânica vivenciada por Ana, as quais poderiam representar a transformação de uma vida sem sentido, esvaem-se com a chegada do momento de dormir: “se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia” (p. 29).

Ao configurar-se a dimensão trágica deste conto, há que se considerar que Ana está inscrita numa problemática de gênero, num período em que a conscientização genérica, embora existente, ainda não está suficientemente disseminada, o que leva a mulher a reproduzir o mesmo papel subscrito

pela sociedade patriarcal e androcêntrica, responsável pela manutenção do *status quo*. Com isso, Ana prefere permanecer atrelada à segurança tutelada do lar. Essa situação não favorece que a revelação ocorrida tenha maiores repercussões, porque a protagonista não divisa a situação de subalternidade em que se encontra, mascarada com a crença de que seu lar é o lugar verdadeiro, assim como o marido e os filhos. Dessa maneira, a revelação ocorrida não tem maiores repercussões, porque, embora a personagem tenha se desestabilizado e enfrentado uma nova verdade, essa ruptura não atingiu um nível profundo o bastante para produzir conseqüências, ou seja, ela não estava preparada para essa revelação. Assim, a experiência se perde, na medida em que a personagem escolhe manter a segurança de sua vida cotidiana.

Desse modo, o aspecto trágico, manifestado pela negação do aproveitamento da verdade revelada, concretiza-se na impossibilidade de Ana constituir-se como sujeito de sua própria história e, na medida em que reitera seu papel tradicional de mulher em detrimento da descoberta de um mundo novo com sua potencialidade de insegurança e desconforto, perde a oportunidade de descortinar um mundo repleto de novos significados e realizações e perceber o significado essencial de sua existência.

Referências Bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2.v.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2004.
- GUMBRECHT, Hans U. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Kathrin Holzernayr (Org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-19.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 19-29.
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Kathrin Holzernayr (Org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 20-35.
- POZENATO, José Clemente. Introdução ao trágico. *Revista de Letras*, ano I, n.1, agosto/1970. p. 39-45.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Clarice: a epifania da escrita. In: LISPECTOR, Clarice. *Legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1982.

ZILBERMAN, Regina. A estrela e seus críticos. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, Edipuc, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p. 7-16.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

Recebido em 03 de agosto de 2007

Aceito em 10 de outubro de 2007