

A IDENTIDADE FEMININA EM CLARICE LISPECTOR: TRADIÇÃO X DESCENTRAMENTO

Arnaldo FRANCO JUNIOR²⁰

- RESUMO: Neste artigo, estudaremos como o conflito entre a subjetividade descentrada e a identidade burguesa constitui a personagem feminina na obra de Clarice Lispector, prestando-se, simultaneamente, ao questionamento da tradição patriarcal e da tradição moderna.
- PALAVRAS-CHAVE: Identidade; sujeito; representação; *kitsch*; mulher; tradição.

Introdução

A obra de Clarice Lispector postula um permanente questionamento dos limites que reificam a natureza fluida do sujeito em uma identidade burguesa, alienando-o e encarcerando-o no limite das funções que ele cumpre institucionalmente. Isso, particularmente, por meio da trajetória das personagens femininas, heroínas que protagonizam uma crise que pode ser lida, simultaneamente, como sintoma de um mal-estar em relação à cultura e como efeito de um estar mal posicionada, porque cindida entre os apelos e pressões da tradição e àqueles que caracterizam a condição moderna da mulher na sociedade. A identidade feminina é um dos principais temas problematizados na obra da escritora, que se vale do descentramento para, simultaneamente, questionar o legado da tradição patriarcal e o legado da tradição moderna, construído, com o auxílio nada neutro da indústria cultural, a partir da inserção da mulher no mercado de trabalho e dos paradigmas que regem a idéia de emancipação social feminina. Vejamos como isso se dá por meio da análise de três dos romances da escritora.

²⁰ Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários – Universidade Estadual Paulista – UNESP – 15054-000 - São José do Rio Preto – SP. E-mail: afjr@ibilce.unesp.br

Perto do coração selvagem

Em *Perto do coração selvagem*, Joana é uma personagem que reage irritada ao contato com os clichês e o sentimentalismo expressos pelos que a rodeiam. Este romance de estréia, publicado em 1943, já se marca pela afirmação do conflito centro X margem que é nuclear à construção dos heróis claricianos. Tal conflito é expresso tanto por meio dos comportamentos nas situações de interação social da heroína como por meio da própria linguagem, que, afinal, é a condição *sine qua non* de tais situações de interação social.

Joana tem aversão à estupidez, ao sentimentalismo e à previsibilidade dos comportamentos de sua tia-madrasta, de seu marido, da amante de seu marido. Com rebeldia, fúria ou com a sua inteligência fria de “víbora”, ela enfrenta os lugares-comuns do mundo que a cerca, minando os papéis que as convenções lhe reservam até se libertar deles, ainda que, por efeito de sugestão do romance, provisoriamente.

Nos embates de Joana, ainda menina, com sua tia-madrasta, já se evidencia o seu horror ao mau gosto sentimentalista que abafa a expressão espontânea dos sentimentos. A tia encarna, assim como as demais personagens com quem Joana *contracena*, os clichês da “vontade de humanidade”. A tia ocupa uma posição centrada e exige que Joana se submeta e se ajuste às convenções estereotipadas estabelecidas como um ideal da moralidade média. Joana, no entanto, ocupará uma posição enviesada, participando, simultaneamente, do centro e da margem dos valores e dos comportamentos sociais; e, neste processo, que, aliás, estende-se para as suas relações com as demais personagens do romance, fazendo a crítica de tais pólos e do próprio conflito tal como configurado a partir de uma concepção antitética e binarista.

Já no primeiro encontro das duas personagens, manifesta-se o choque entre a originalidade de Joana e a banalidade da outra. Abafada pela recepção lacrimosa e melodramática da tia, a menina Joana a repele com um grito agudo, e foge para a praia, onde, diante do mar, vomita, dando expressão a uma náusea simultaneamente física e existencial – um dos traços característicos dos heróis claricianos, não raro, manifestado nos momentos em que o conflito centro X margem, ou indivíduo X personalidade descentrada, torna-se, nos textos, vigoroso, intenso, realçando não a identidade, mas a antinomia entre os seus pólos.

Em *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector observa e questiona, por meio de Joana, as limitações definidas pela pré-concepção de papéis e máscaras sociais que devem ser escolhidos pelo ser humano em seu processo de individualização na ordem da sociedade burguesa, papéis e máscaras que permitem que ele se torne “alguém” e, socialmente, “seja”. Joana percebe que sua luta para se libertar das armadilhas reificadoras de tal processo tem, na linguagem, uma barreira difícil de vencer. A própria organização do romance, fragmentária, articulada a partir do entremeio de *flash-backs* com momentos do presente de crise da personagem principal, evidencia o que afirmamos.

Errando por entre os fragmentos da memória, do presente e das projeções do desejo e da fantasia, Joana busca, nas diversas *personae* a eles ligadas, um porto seguro que lhe é inacessível. Deste modo, encontra-as, reconhece-as, identifica-se com elas para, imediatamente depois, abandoná-las, romper com elas, ultrapassá-las, vigorosa e insatisfeita. Neste itinerário de busca e errância, não é difícil reconhecermos as máscaras da menina-dos-olhos-do-papai, da órfãzinha vitimizada pela tia-madrasta, da aluna inteligente que despreza a professora burra, do “pequeno demônio” que transgride os limites da moralidade pequeno-burguesa da tia e da família, da menina safadinha e sedutora que rivaliza com a mulher do professor desejado, da namorada, da *femme fatale* que rouba o noivo de outra mulher, da boa esposa, da mulher traída, da amante.

A errância de Joana revela um objetivo maior do que o mero ajustar-se a uma máscara, o pactuar com um código de comportamento ou construir uma individualidade reificada. O objetivo da heroína é se libertar de todos os condicionamentos, ultrapassar todas as limitações – projeto, aliás, que é nuclear na poética de Clarice Lispector, evidenciando-se na trajetória dos heróis de seus romances, contos e crônicas.

Pode-se dizer que as personagens mais importantes da poética de Clarice Lispector encarnam uma espécie de metáfora orgânica²¹

²¹ Há um resíduo romântico na construção desta metáfora orgânica na medida em que ela se revela avessa às reificações da ordem social. No entanto, se, por um lado, ela projeta o natural e a natureza como positivos porque avessos à cultura e à ordem do mundo humano, não os idealiza e nem reconhece, neles, qualquer vínculo ou compromisso com a moral. Deste modo, ao se manifestar, ela suspende e questiona as polaridades e os binarismos característicos da ordem contra a qual se volta.

que se define a partir da livre vivência do corpo, dos afetos, do erotismo e das sensações que, indissociados da subjetividade, fazem, do ser, um permanente devir. Esta metáfora orgânica é consubstancial ao mito de descondicionamento, reiterado, insistentemente, em *Perto do coração selvagem* e em toda a obra posterior da escritora. Em *Perto do Coração Selvagem*, esta metáfora se evidencia, por exemplo, tanto na famosa cena do banho, em que a menina Joana transforma-se em mulher, como na cena do vômito, em que a menina rejeita a piedade sentimentalóide da tia-madrasta. Nos dois exemplos, a experiência de descondicionamento é radical e não se restringe aos horizontes metafísico-místicos da epifania. Ela constitui o que se poderia reconhecer como o fundamento ontológico do herói clariciano.

Avessa, ontologicamente, à ideologia burguesa de unidade de pessoa e de normalidade das relações sociais, Joana personifica um projeto que, no jogo de forças interno à trama romanesca, projeta uma crítica ao imaginário classe-média brasileiro, avaliando-o como algo de mau gosto e/ou *kitsch* e, reiteradamente, investindo, de maneira derrisória, contra os seus lugares-comuns (valores, idéias, ideais, comportamentos e, por que não?, *gostos*). Neste sentido, Joana pode ser considerada como uma espécie de matriz do herói clariciano, categoria que inclui, necessariamente, a instância do narrador, que, nos textos, identifica-se com o projeto por ela personificado.

Neste sentido, a cena do confronto entre Joana e Lídia, ex-noiva e atual amante de Otávio, é exemplar no que se refere à protagonização, pela heroína, do mito de descondicionamento que afirma o poder e o valor da metáfora orgânica contra a ordem reificada das representações institucionais. Num tenso diálogo com a amante do marido, que lhe diz estar grávida, Joana desloca e inverte a sua posição com a de Lídia: age e fala como se fosse a amante, levando a outra a agir e falar como se fosse a esposa de Otávio.

A inversão de papéis rompe o clichê literário e obriga o leitor a abandonar o senso-comum, criando, no texto, tensão e expectativa. Obriga-o, também, a reconhecer que Otávio é o alvo da disputa, apenas, para Lídia, já que Joana evidencia que o marido ocupa uma posição secundária entre os seus interesses. Sua contenda com Lídia é uma *contenda com uma persona e, em última análise, com o próprio sistema do qual esta persona emerge e no qual instala-se confortavelmente*. Daí,

o espanto que sua reação provoca na outra e no leitor: Joana ameaça o automatismo da rival e o do próprio leitor.

A cidade sitiada

O terceiro romance de Clarice Lispector, *A cidade sitiada* (1949) tem, em Lucrécia Neves, uma heroína que protagoniza, mais intensamente do que Joana, o desejo de participar da ordem social, integrando-se ao “mundo dos outros”, e o desejo de romper, definitivamente, com as amarras e limites desse sistema. Isso se evidencia na metáfora da transformação do subúrbio de São Geraldo em cidade moderna e progressista, fato que se dá concomitantemente à transformação de Lucrécia, que passa de bicho-do-mato a respeitável esposa de marido “com brilhante no dedo médio” (LISPECTOR, 1982, p.109), realizando a ambição de “ser rica, possuir coisas e subir de ambiente” (LISPECTOR, 1982, p.105).

Há, entre a heroína do romance e o subúrbio em transformação em que ela vive, uma intensa especularidade. A mulher e a cidade tanto se refletem como se dissociam uma na/da outra, apresentando-se como reflexos invertidos e, no limite, imagens opostas de um objetivo e de sua conquista. Lucrécia passa de cavala a mulher de cidade moderna, horrível patriota incentivadora do progresso. Uma vez transformado o subúrbio em espaço e ambiente essencialmente urbanos, com a conseqüente restrição do Morro do Pasto, que condensa a metáfora orgânica que seduz a heroína, Lucrécia foge enojada, buscando escapar.

O drama da linguagem, conceito que Benedito Nunes desenvolve a partir da leitura do romance *A maçã no escuro*, de 1961, já está claramente delineado em *A cidade sitiada*. A concepção de escrita como *encenação*, um dos mais importantes traços característicos da poética de Clarice Lispector, já se dá a ver, com clareza, na estrutura, na concepção e na linguagem deste romance. É preciso ler, na construção das personagens e na notação de humor irônico que se instala como fator de distanciamento entre o narrador e Lucrécia Neves, uma evidência do projeto literário clariciano, que concebe a escrita como processo performático, e o escritor, como um encenador. Tal concepção atinge os planos do enunciado e da

enunciação e, em obras posteriores, incluirá, entre seus alvos, a *persona* pública do escritor.

O que, na pauta do romance bem acabado de trama novelesca oitocentista, é lido como deficiência, passa a ser, na perspectiva de uma estratégia de alegorização ambiciosa, um modo de apreender, no conflito entre o *dentro* e o *fora* das personagens e da cidade (traduzido em termos de conflito entre *centro* e *periferia*), a fluidez característica do sujeito como núcleo de uma experiência avessa à petrificação imposta pela vida em sociedade. Como nota Nádia Battella Gotlib, *A cidade sitiada* gravita em torno de um eixo de “tensão entre o *ser periférico* e *central*, mas suas múltiplas configurações suscitam, por sua vez, múltiplas e correspondentes leituras do ponto-de-vista sociológico ou psicanalítico, por exemplo” (GOTLIB, 1990, p.54 – grifos da autora).

A estratégia de alegorização, presente no romance, destaca o jogo de máscaras que rege a vida em sociedade, e o faz com ironia e humor na medida em que concebe o mito burguês do indivíduo como cárcere, prisão, e o ideal de normalidade social, como pantomima.

O desejo de Lucrecia não é transgredir, mas superar os limites preestabelecidos, ainda que isso se dê, não sem uma visada irônica, por meio de uma pantomima que ratifica os clichês e estereótipos das ambições da classe média brasileira.

Notem-se exemplos do que, aqui, afirmamos na rápida passagem de Lucrecia pela Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo, em que ela rivaliza com a líder, Cristina, no capítulo 2, e, sobretudo, no capítulo 9, “O tesouro exposto”, em que a felicidade cotidiana da vida conjugal é construída por um viés derrisório que destaca, nela, os muitos sinais de uma farsa, uma encenação em que o mau gosto e o *kitsch* vêm à tona – fato visível no “diálogo” entre Lucrecia e Mateus, seu marido.

Segundo Benedito Nunes, nesse romance, “a narradora se distancia da heroína e, descomprometida com as suas vivências, empresta-lhe aos gestos e atitudes algo de maquinal, e aos pensamentos mais secretos uma ênfase cômica” (NUNES, 1989, p. 34). É por meio deste recurso de dissociação que se realiza a crítica dos horizontes de ambição da pequena-burguesia e da classe-média brasileiras. Este recurso, radicalizado e intensificado pela incorporação de novos materiais lingüísticos a partir do final dos anos 60 e durante a década de 70, permitirá, a Clarice Lispector,

consolidar o seu projeto literário, operando com uma explicitação da referência *kitsch* e/ou de mau gosto para, a partir dela, instaurar uma crítica aos horizontes e mistificações ideológicas da experiência burguesa na vida e na arte.

Segundo Nádia Battella Gotlib, “trata-se de um jeito *esperto* de representar a realidade” (GOTLIB, 1990, p.52 – grifos da autora), um modo de se aproximar, sem abrir mão de certo distanciamento irônico, da condição oblíqua vivida pela personagem no conflito centro X margem:

(...) o perfil estrutural descentrado da ficção de Clarice, que ao flagrar personagens, na maioria mulheres, em estado de mal, ou de mal-estar, faz brotar no leitor uma reação esquisita, também proveniente da sensação de um certo desconcerto do mundo, em desequilíbrio: como se se encontrasse talvez e também, tal como Lucrecia, “com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora” (GOTLIB, 1990, p.52).

Valendo-se das considerações de Gilles Deleuze em *Lógica do sentido*, Nádia Gotlib (GOTLIB, 1990, p. 62) toca no ponto que nos parece nevrálgico para uma apreensão da perspectiva crítica enunciada na obra de Clarice:

(...) para Clarice, estar fora também é uma forma de vasculhar o de dentro. Isto é: o espaço exterior aparece como o correlato objetivo de uma experiência de profundidade.

Trata-se do ponto em que se atinge o paradoxo do “puro devir” (...), em que se questiona a “identidade pessoal”, isto é, institucional, limitada, fixa, pela experiência de uma “identidade infinita”, em que os tempos e os lugares se misturam, quando há coincidência dos opostos, mediante a “afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo” (GOTLIB, 1990, p. 03).

Romance moderno: romance de mocinha: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

Entre 1967 e 1969, Clarice Lispector trabalhou num romance em que a articulação dos elementos característicos do romance cor-de-rosa e do romance moderno confluem, de maneira tensa, para a afirmação de um eixo de oposições binárias, construído a partir de

um e de outro modelos romanescos com seus respectivos vínculos estético-ideológicos. Tais modelos, manifestando-se ao mesmo tempo, operam uma permanente reversão do sentido dos signos e, com isso, desestabilizam a recepção crítica.

O romance narra uma história de amor entre uma professora primária e um professor universitário. Lóri, a heroína, apaixona-se por Ulisses e, durante o namoro, estruturado como uma relação pedagógica, vai aprendendo a ser mulher para o desejo do homem amado. Ao completar seu aprendizado, ela se entrega a Ulisses, desestabilizando-o ao lhe revelar, na própria realização do ato de amor tão postergado durante o namoro, que ele nada sabe. Por fim, recebe uma proposta de casamento e de constituição de família, mas a história termina em aberto, mobilizando, para citarmos um outro livro, as “*possíveis imaginações*” do leitor, “*porventura até malsãs e sem piedade*” (LISPECTOR, 1981, p. 17 – grifos nossos).

Neste romance, Clarice aborda a relação homem-mulher, privilegiando, como sempre, uma ótica feminina. *Uma aprendizagem...* perscruta os caminhos culturalmente propostos para que a feminilidade se realize na conformação a um *destino de mulher*, e tal investigação é efetivada a partir da própria escrita, que *encena* os conflitos e as “soluções” propostas como “saída” para o impasse feminino.²²

A assunção de uma ótica feminina bloqueia a possível neutralidade do narrador de terceira pessoa, que alterna distanciamento e incorporação da perspectiva passional da heroína em seu próprio foco narrativo. Temos, portanto, um narrador que se esforça por abordar simultânea e criticamente: os contraditórios do amor-paixão moderno, a condição da mulher, o lugar e as representações do feminino na cultura.

É na avaliação de Lóri e de sua relação com Ulisses que o *kitsch* passa a ser mobilizado como recurso crítico inscrito no corpo da

²² Analisando o conto “A imitação da rosa”, de *Laços de Família*, Lúcia Helena afirma: “Será através do questionamento das representações de *gender* que Lispector, ainda que não se identificasse como feminista, vai adensar seu peculiar realismo, no qual Laura também é um condutor de significação por meio do qual Lispector discute a ‘dramaturgia’ de um sujeito inscrito nas redes da história do patriarcado. A antítese desenhada pela tensão das diversas imagens do corpo de Laura neste conto joga luz sobre esta questão. Como alegoria, o corpo de Laura desempenha um papel na sociologia do mundo, e traduz, nas imagens de sua representação, uma história recalcada (HELENA, 1997, p.56 – grifos da autora).

linguagem de que é feito o romance. Isso, no entanto, com uma ambigüidade crítica desconcertante, pois Clarice instala uma terceira instância de representação do feminino em *Uma aprendizagem...*, que pretende se debruçar sobre as outras duas que articula - a da heroína e a do narrador - para discuti-las, não sem ironia, em seus impasses e limitações. Esta instância corresponde à presença da *autora implícita* na tessitura do texto, a qual pretende se instalar no vértice crítico de duas seduções: o fascínio da exploração dos estados passionais e da viagem erótica de Lóri, por um lado, e o fascínio da avaliação crítica das personagens feminina e masculina e de sua historinha de amor, por outro.

O narrador é a instância textual que reúne estas três perspectivas, agenciando-as no desenrolar da narrativa. Isso explica, talvez, a falta de equilíbrio na dosagem de uma e outra perspectivas acima referidas - o que, para alguns, comprometerá o distanciamento crítico em relação à matéria do romance.

Incorporando elementos característicos do romance cor-de-rosa, Clarice parece querer dessacralizá-lo “de dentro” de suas convenções e clichês, absorvendo, com sutil e ambígua ironia, a sua função pedagógica para demonstrar como ele está inscrito na experiência erótico-amorosa de uma mulher moderna, sexualmente ativa e, de certo modo, independente economicamente.

Uma aprendizagem... resulta da busca por construir uma *representação* que flagre, no eixo da simultaneidade da experiência erótico-amorosa de uma mulher moderna, a presença de opostos e de contraditórios que tanto afirmam como dissolvem, particularmente, na experiência do corpo e dos sentidos, um eixo de oposições binárias que cinde a experiência feminina contemporânea entre os limites da herança patriarcal e os limites do que se propõe como sua superação.

Clarice Lispector não se interessa por construir um romance em que os estratos, chamemos assim, *kitsch* rivalizem de maneira linear com os estratos *sublimes* da experiência erótico-amorosa. A ambição do projeto de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é outra: afirmar a distinção entre tais pólos e, simultaneamente, negá-la, como que a demonstrar que eles, antinômicos a uma visada racional, manifestam-se ao mesmo tempo no jogo erótico-amoroso de Lóri e de Ulisses, anulando o que os distingue na própria vivência do tempo da paixão. Tal projeto não teme a contradição, incorpora-a. Neste sentido, distancia-se do que há de ordinário na vida e na

linguagem, já que estas, inscritas sob o primado da razão e do chamado bom-senso, pautam-se pela exigência da eliminação ou da minimização da contradição no texto e no comportamento do indivíduo. O descentramento perigoso e fascinante da paixão amorosa, sugere o romance de Clarice, realiza o trajeto contrário: incorpora a contradição e a dissolve como conceito. Isso, ainda que por alguns breves instantes.²³

Vamos, aqui, limitar-nos a apontar como o romance incorpora a estrutura do romance de mocinha para, na reversão do sentido dos signos, operada pela “rasteira irônica” (GOTLIB, 1988, p.23-24) dada no leitor pela instância do narrador, desestabilizar a recepção, inclusive, aquela que se pretende crítica, mas que pouco desconfia das bases a partir das quais opera.

A estrutura básica do romance de mocinha está presente nesse romance moderno de Clarice Lispector, romance em que convivem, tensa e harmonicamente, uma história de amor e uma história de linguagem ou, noutros termos, uma história de amor que é uma história de linguagem: a história da tensão e dos conflitos entre os blocos discursivos que, opostos esteticamente e ideologicamente, cruzam-se na experiência erótico-amorosa protagonizada pelas personagens feminina e masculina de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres encena, no contraste afirmado entre os elementos que remetem ao romance de mocinha e os elementos que remetem ao romance moderno, o dilema de uma consciência cindida entre a alienação de si, na entrega ao outro, e a assunção de uma consciência crítica infeliz, porque irremediavelmente solitária. Nele, os pólos da alienação e da

²³ Lendo *A maçã no escuro*, Gilda de Mello e Souza afirma que Clarice poderia ser caracterizada como uma *romancista do instante*. Tal fato, segundo a ensaísta, faz com que Clarice privilegie “o ritual da espera, a laboriosa preparação para o instante em que uma mulher vai ser de um homem *em detrimento da realização do amor*: a comunicação com o objeto amado, longe de levar o sentimento ao seu ponto de saturação, vai destruí-lo, fazer com que ele se desagregue, se decomponha (...) Assim, da mesma maneira por que a percepção destrói a realidade em constante vir a ser (...) também a relação entre os sexos, uma vez explodida, tende a se anular (...) é entre o homem e a mulher que o desentendimento se torna agudo. De tal forma que, nos raros momentos em que a comunicação se esboça, o ritmo de abandono e recuo, de entrega e contenção, organiza os movimentos num bailado grotesco e caricato, como se cada gesto contivesse em si o gesto oposto, a sua própria negação” (MELO E SOUZA, 1980, p. 84-86 – grifos nossos).

consciência crítica característicos de um e outro gêneros romanescos são, entretanto, afirmados e simultaneamente negados pela reversão contínua do sentido dos signos de um no sentido dos signos do outro.

Clarice demonstra, por um lado, que o amor romântico é um fantasma *kitsch* do imaginário feminino, constituindo-se num autoritário modelo “mítico” das relações homem-mulher, mesmo para a mulher moderna. Entretanto, também desconstrói uma possível leitura feminista das relações homem-mulher ao sugerir, simultaneamente, que, no final da “aprendizagem recíproca, entre o homem e a mulher, parece que se supera, de ambas as partes, a condição negativa, de submissão, desde que esta também perde o seu sentido vexatório” (GOTLIB, 1988, p. 21).

Deste modo, o vértice crítico ocupado pela *autora implícita* presente no texto explora os impasses da condição feminina como uma espécie de beco-sem-saída marcado por um permanente mal-estar. O romance afirma, contrasta e contesta, por fim, dois diferentes “destinos de mulher”, encarnados por Lóri no início e no final da história, para melhor explorá-los em suas respectivas limitações, avaliando-os como insatisfatórios.

Se Lóri parece “resolver” o seu impasse passando de “frívola boneca” (PRADO, 1981) à moçoila casadoira, há um atento olhar que sabotava o ideal de mulher e o ideal romântico-patriarcal de felicidade na relação a dois que a personagem, junto com Ulisses, alegoriza. Esta perspectiva crítica incorpora o *kitsch* para implodi-lo via encenação.

A polarização em estereótipos que remontam às personagens femininas do romance cor-de-rosa — Lóri oscila entre a *vamp* e a *mocinha virginal* —, além de marcar, como paradoxal, a condição da mulher, serve para que o romance critique como insatisfatórios os caminhos propostos pela tradição e, também, por determinada contestação à tradição. Vejamos:

1. Assumindo a conformação de heroína de romance cor-de-rosa, Lóri inscreve-se na tradição patriarcal. A isso, correspondem o “sucesso” na relação amorosa com Ulisses, o desencantamento do “mistério” feminino, a realização no sexo, a proposta de casamento e de constituição de família pequeno-burguesa (tornar-se dona-de-casa, mãe, ter marido que trabalha fora).

A entrega, de corpo e alma, a Ulisses “resolve” o impasse feminino, preenchendo-o com os clichês fornecidos pelo outro,

representante da tradição patriarcal. Ao entregar a alma, Lóri, que nunca fora original ao assumir a máscara da *vamp*, a anti-heroína dos romances cor-de-rosa, arrisca-se a perder sua originalidade de animal erótico por meio da subordinação ao desejo de Ulisses, que reverte, segundo Márcia Lígia Guidin (1990, p. 69-90), a ausência de virgindade física em virgindade no amor. Passando de um clichê a outro, Lóri não percebe a precariedade da plenitude do corpo e dos sentidos que experimenta na paixão. Esta plenitude é a sua dimensão única, especial, sublime. É o que escapa ao *kitsch*, mas revela-se frágil, passível de jugo e de funcionalização pelo outro que a manipula;

2. A *persona* que resiste à entrega nem por isso deixa de “integrar-se”. Encarnação da liberdade sexual da *vamp*, ela corresponde à posição solitária daquela que cumpre, em negativo, a si mesma e ao mundo e busca lhe dar um sentido e um significado. Sem abdicar da alma, esta *persona* se resolve, na relação amorosa, com o empréstimo do corpo, a si mesma e aos outros, para o prazer. É o que Lóri experimenta, antes de Ulisses, com os cinco homens que teve e que, segundo ela, “não foram propriamente amantes porque eu não os amava” (LISPECTOR, 1974, p. 50).

Errando ao identificar o perfil da mulher moderna com o comportamento característico da *vamp*, Lóri corre o risco, sempre reforçado pela tradição cultural, de se converter em *frívola boneca*, pagando por sua independência e por sua liberdade com a solidão e com uma permanente incompletude.

Entre estes dois extremos, insere-se a perspectiva crítica da autora implícita, que, identificada com Clarice Lispector, reconhece, em si mesma, o paradoxo e o impasse feminino, mas busca se distanciar dos clichês e do *kitsch* que manipula por meio dos recursos literários característicos dos gêneros discursivos que mobiliza para construir o romance. Esta posição é, também, solitária, angustiada pela tentativa de criar uma outra via, buscar uma saída. É a via da artista que pesquisa um modo de escapar às armadilhas tanto da tradição como daquilo que, contestando tal herança, propõe-se como inovação.

Lispector, inscrita no jogo de máscaras criado entre as instâncias do narrador, das personagens e da *autora implícita*, afirma, em *Uma aprendizagem...*, o impasse da condição feminina contemporânea em nossa cultura, articulando, em contraponto, o mal-estar permanente à plenitude fugaz dos instantes que marcam a

vivência erótica plena do amor-paixão — momentos frágeis que suspendem e dissolvem os contrários num devir permanente.

O desfecho regressivo mobilizado pela escrita no final do romance, portanto, não desmascara as personagens para afirmar uma verdade ou um posicionamento crítico linear. Pelo contrário, afirma suas feições paradoxais como, simultaneamente, verdadeiras e falsas, desejáveis e abomináveis, *kitsch* e sublimes. O final do romance joga com a abertura de perspectivas para o exercício do juízo crítico do leitor, cuidando para não polarizá-las binariamente.

Esta ambigüidade é o ponto mais forte e, talvez, mais frágil do que ousa este romance. Clarice não dissolve o conflito estabelecido entre os planos do que foi tematizado e encenado pelo texto. Antes, entrega ao leitor e à *gentil leitora* o problema de encontrar a sua própria saída, se é que há saída.

Agradecimentos: agradeço à Ellen Mariany da Silva Dias.

FRANCO JUNIOR, A. Feminine identity in Clarice Lispector: tradition vs. decentering. *Revista de Letras*, São Paulo, v.44, n.2, p. 31 - 44, 2004.

- *ABSTRACT: This article discusses how the conflict between decentered subjectivity and the bourgeois identity constitutes the female character in Clarice Lispector's work, and how it serves the questioning of patriarchal and modern traditions.*
- *KEYWORDS: identity; kitsch; representation; subject; tradition; woman.*

Referências:

FRANCO JUNIOR, A. Mau gosto e *kitsch* na obra de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. São Paulo, 1999. 382 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP.

_____. O *kitsch* na obra de Clarice Lispector. São Paulo, 1993. 356 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH-USP.

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

_____. O desejo não mora em casa: alguns espaços na obra de Clarice Lispector. *Revista tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n.101, p.51-64, 1990.

GUIDIN, M. L. *A estrela e o abismo*. São Paulo, 1999. 362 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - FFLCH-USP.

HELENA, L. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *A cidade sitiada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MELO E SOUZA, G. de. O vertiginoso relance. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980. p. 79-91.

NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PRADO, R. M. Um ideal de mulher: estudo dos romances de M. Delly. *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro, Zahar, n.01, p. 71-112, 1981.