

## A ENCENAÇÃO NARRATIVA NO CONTO *AMOR* DE CLARICE LISPECTOR: UMA ANÁLISE DO DISCURSO EM UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO

### NARRATIVE STAGING IN CLARICE LISPECTOR'S SHORT STORY *LOVE*: A DISCOURSE ANALYSIS FROM A GENDER PERSPECTIVE

Fabiola Oliveira Sousa <sup>1</sup>  
Verônica Palmira Salme de Aragão <sup>2</sup>

**Resumo:** As obras de Clarice Lispector engendram reflexões psicológicas de suas personagens, o que exige um(a) leitor(a) crítico(a) para lidar com questões como a importância da mulher e o seu papel social. Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é analisar o conto *Amor*, visando à compreensão da personagem Ana, por meio da análise de gênero e da encenação narrativa. Dentre os objetivos específicos, pretende-se: a) examinar a narrativa, tendo em vista as tensões psicológicas implicadas na trama; b) compreender os aspectos enunciativos da encenação narrativa, visando à interpretação do discurso da narradora; e c) interpretar as propostas críticas, engendradas pelo debate de gênero. Para isso, optou-se pela teoria Semiolinguística do discurso, proposta por Charaudeau (2019). Também se considerou o debate sobre a condição feminina e o amor, em Beauvoir (2016) e Biroli (2014). Portanto, além da revisão da literatura, também foi analisado o conto com base no método descritivo-interpretativo, e na abordagem qualitativa, visando à identificação de estratégias de sentido na construção da narrativa. Como resultado da pesquisa, notou-se que há informações implícitas no discurso da narradora, que possibilitam a multiplicidade de sentidos. Desse modo, o conto desperta a reflexão da condição da mulher na sociedade limitada ao cuidado da família.

**Palavras-chave:** Conto. Mulher. Amor. Narrativo. Gênero.

**Abstract:** The works of Clarice Lispector evoke profound psychological reflections of her characters, requiring critical readers to engage with essential issues such as the importance of women and their social roles. This research aims to analyze the short story *Love* to understand the character Ana through gender analysis and narrative staging. The specific objectives include: a) examining the narrative in light of the psychological tensions embedded in the plot; b) understanding the enunciative aspects of narrative staging to interpret the narrator's discourse; and c) interpreting critical propositions generated by gender debate. The theoretical framework is based on Patrick Charaudeau's Semiolinguistic theory of discourse, focusing on the narrative mode and the components that integrate narrative staging. The discussions on the female condition and love, in Beauvoir (2016) and Biroli (2014). Therefore, in addition to the literature review, the short story was analyzed using a descriptive-interpretative method and a qualitative approach to identify meaning-making strategies in character and narrative construction from a critical perspective. The research results indicate implicit information in the narrator's discourse. Thus, the story prompts reflection on women's condition in society, limited to family care.

**Keywords:** Short story. Woman. Love. Narrative. Gender.

<sup>1</sup> Mestranda do Mestrado Profissional em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

E-mail: [fabiolamalfra@gmail.com](mailto:fabiolamalfra@gmail.com)

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2538660635254173>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1528-9759>

<sup>2</sup> Professora Doutora do Departamento de Letras Vernáculas e do Mestrado Profissional em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

E-mail: [veronicasalme@uern.br](mailto:veronicasalme@uern.br)

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9361633594985944>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2250-8051>

## Introdução

O conto *Amor* é uma narrativa que aborda a temática da submissão/invisibilidade da mulher representada pela personagem Ana, que é prisioneira do próprio lar. Nessa relação, enxerga-se características distorcidas, criadas por um sistema patriarcal, que ambienta e faz com que as mulheres acreditem numa relação, pautada no amor ou que as condicione, única e exclusivamente, aos afazeres domésticos e criação do(a)s filho(a)s.

Nesse contexto, para desconstruir uma visão preconceituosa sobre o papel da mulher, é necessário mostrar um pouco da vida de Clarice Lispector, uma mulher que lutou bravamente para sobreviver, criar os filhos e publicar suas obras. Salienta-se que algumas de suas histórias apresentam cunho autobiográfico, visto que o(a) leitor(a) mais atento verificará, nos textos ou em parte deles, algum fato vivido por Clarice. Saber que a autora, enquanto mulher, enfrentou grandes dificuldades para sobreviver e, mesmo assim, escreveu e promoveu reflexões sobre a condição da mulher foi fator determinante para escolhê-la como autora.

Tem-se o conhecimento de que autor(a) não é narrador(a) nem personagem, porém em um momento específico do conto *Amor*, nota-se que Clarice Lispector se confunde com a personagem Ana quando fica perplexa diante de um senhor mascando continuamente chiclete. Ao retomar essa passagem, verifica-se que a protagonista Ana, em momento de epifania, sai do mundo real e entra no mundo imaginário. Para Gotlib (2013, p. 70), “Essa cena representa a figuração de um mundo estático e eterno. Esse cego funciona como guia da personagem ao Jardim Botânico no Rio de Janeiro, que representa as contradições entre um mundo de delícias e horrores”.

É justamente no momento da epifania da personagem que é encontrada uma lembrança da infância de Clarice Lispector. A autora ganha uma bala especial da irmã, uma bala que não acaba nunca. Já adulta, Clarice lembra dessa bala que durava a vida inteira. Afinal,

a eternidade representada por essa bala que tem cor de rosa, transforma-se em um cinzento intolerável que tem gosto de nada. Na mesma bala, estão presentes o doce e o insosso, a coisa insuportável, que atemoriza, e que

exerce atração incrível sobre a menina, que também tem coragem suficiente para dela se livrar (Gotlib, 2013, p. 70).

Não se chega à conclusão de que o conto *Amor* é uma história autobiográfica, entretanto, sabe-se que essa cena específica remete a uma lembrança da infância de Clarice Lispector. Ressalta-se, ainda, que uma das características da escrita de Lispector é promover o mistério. Não revelar tudo para que o leitor mais atento consiga desvendar os implícitos presentes nas construções psicológicas das obras. Segundo Gotlib (2013, p.70),

(...) a literatura de Clarice nos traz: em meio a banalidade do cotidiano, a ruptura do tempo histórico, mergulhando numa outra realidade que se eterniza e se repete no gosto doce e amargo das coisas de que somos feitos. Essa experiência – de passeio pelo jardim ou de leitura dessa Clarice – realça a inevitável convivência com a difícil e paradoxal realidade da condição humana.

Retoma-se o conto *Amor* e algumas características da obra de Clarice para esclarecer que se pode encontrar, em algum momento, na leitura dos textos, a mulher Clarice Lispector, sendo assim, muitas obras podem refletir o instinto de sobrevivência dela. Quando se separa do marido, Clarice (2013, p.388) relata que “A vida estava muito dura. Não podia gastar um centavo à toa. As crianças estavam na escola e eu precisava comer. A fossa era completa”. Depois de acompanhar o marido Maury, diplomata de carreira, em muitas viagens fora do Brasil, Clarice, do ponto de vista afetivo, sente uma solidão profunda.

Posteriormente, retorna ao Brasil, recém separada, onde passa por muitas dificuldades. Ao recomeçar a vida com os dois filhos, apesar da pensão que ganha, o dinheiro não lhe é suficiente. Embora recebesse pelos direitos autorais dos livros, não era suficiente, por isso teve que trabalhar como jornalista para garantir a subsistência.

Por volta dos anos de 1959 a 1964, a produção de crônicas e, principalmente de contos, foi intensa, o que lhe rendeu muita popularidade. Publica na revista *Senhor* onde conhece o editor e amigo Paulo Francis. Segundo Francis (2013, p.390), “Clarice jamais botou banca”, visitava-a quase toda semana “no apartamento que tinha no Leme<sup>3</sup>, onde,

<sup>3</sup> Bairro do Rio de Janeiro.

separada do marido, tentava criar os dois filhos (um dos quais sofria de um problema de difícil solução), escrever e aguentar o Brasil”.

Na sequência, o ex-marido de Clarice, Maury Gurgel Valente, escreve-lhe uma carta para tentar uma possível reconciliação, pedir perdão e assumir as falhas as quais pelo escrito desencadearam a separação do casal.

Estou cada vez mais firme na convicção de que você é a mulher da minha vida e que a minha procura de você em outras, nas muitas falsas Lídias de que o mundo está cheio, tem sido um erro de quem desesperou cedo. Isso não envolve qualquer compromisso para você a quem só desejo a felicidade. Abraço do Maury (Valente, 2013, p. 398).

Ainda em 1960, Lispector apresenta o volume de contos *Laços de Família* à editora Globo, que o publica. É justamente nessa coletânea de contos que é publicado o conto *Amor*, corpus desta pesquisa. De acordo com Érico Veríssimo (2013, p. 360), “é a mais importante coleção de histórias publicadas neste país na era pós-machadiana”. Trata-se, portanto, de uma republicação já que o conto foi publicado pela 1ª vez no livro *Alguns Contos*, em 1952.

Já se sabe que uma das temáticas deste trabalho faz referência ao debate sobre a condição da mulher e do amor. Em virtude disso, foi escolhido de maneira intencional, não só o conto *Amor*, mas a autora, mãe e mulher, Clarice Lispector, por dialogar com as discussões sobre o papel e a representatividade da mulher em sociedade. Dessa forma, encontra-se em Clarice uma grande representante do feminismo e, a partir disso, norteia-se esta pesquisa cujo objetivo geral é analisar o conto *Amor*, visando à compreensão da personagem Ana, por meio da análise de gênero e da encenação narrativa. Dentre os objetivos específicos, pretende-se: a) examinar a narrativa, tendo em vista as tensões psicológicas implicadas na trama; b) compreender os aspectos enunciativos da encenação narrativa, visando à interpretação do discurso da narradora; e c) interpretar as propostas críticas, engendradas pelo debate de gênero.

Para construto teórico, optou-se pela Análise Semiolinguística do discurso, proposta por Patrick Charaudeau, com foco no modo narrativo, em que os componentes que integram o dispositivo da encenação narrativa se manifestam. Também se considera o debate sobre a

condição feminina e o amor, em Beauvoir (2016, p. 100), de acordo com a qual “a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o animal”.

A apreensão da narrativa sobre a personagem feminina materna Ana e suas tensões psicológicas assenta-se, primeiramente, na revisão da literatura, advinda da Teoria semiolinguística do discurso, proposta por Charaudeau. A abordagem feminista é engendrada pela crítica de Beauvoir (2016) e Birolli e Miguel (2014). A metodologia apoia-se no método descritivo-interpretativo, e na abordagem qualitativa, visando à identificação de estratégias de sentido na construção da personagem e da narrativa, por um viés crítico. Primeiramente, serão analisados os aspectos da encenação narrativa presentes no conto; por último, aprofunda-se a interpretação com base nas reflexões de gênero.

Nesse sentido, o artigo compõe-se dos seguintes tópicos: Introdução; Linguagem e discurso; O *eterno feminino*: uma breve crítica feminista; Categorias e procedimentos de análise; Resultados; Considerações finais.

## 1 Linguagem e discurso

A linguagem permite ao homem/mulher viver em sociedade, pensar, agir, entrar em contato com os outros indivíduos, semelhantes e ao mesmo tempo diferentes, por isso, pode-se dizer que a linguagem é um fenômeno complexo que não se reduz ao simples manejo das regras de gramática ou estudo de palavras.

A partir desse pressuposto, busca-se analisar o conto *Amor*, observando os aspectos enunciativo-discursivos de forma a contemplar a produção de sentidos, logo, verifica-se que a linguagem é um instrumento de poder construída pelo homem/mulher através das atividades e trocas que se desdobram no contexto da vida social e cuja encenação resulta de vários componentes, cada um exigindo uma competência que pode ser situacional (extralinguística), semiolinguística (linguística) ou semântica (léxico/significação).

Desde os anos de 1960, novas perspectivas e estudos começam a surgir relacionadas ao campo da análise do discurso, principalmente na França. Com o desenvolvimento desses

estudos, a língua não poderia ser estudada isolada das ações humanas. Teorias surgem voltadas para os estudos do texto e do discurso.

Em 1980, surge a Teoria Semiolinguística do Discurso, uma das vertentes da análise do discurso na França, concebida pelo linguista e pesquisador francês, Patrick Charaudeau. Nesse âmbito da análise do discurso, o pesquisador aborda a noção de Ato de linguagem e os papéis dados aos diferentes sujeitos que dele participam, sujeitos psicossociais e linguageiros, internos e externos a tal ato. Mostra também a importância do sentido explícito e implícito, levando em consideração as circunstâncias do discurso que determinam tais atos, o contrato, as estratégias do discurso e os modos de organização. Dessa forma, segue-se, para alicerçar nossa pesquisa, com a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso.

### 1.1 Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso

A semiolinguística surge da junção dos termos semiótica e linguística com o objetivo de investigar o processo de construção de sentidos do texto, tanto no âmbito da recepção, quanto da produção, a fim de analisar os mecanismos internos (textuais) e externos (discursivos e situacionais) que contribuem para a significação. Consoante Charaudeau e Maingueneau (2020, p. 453),

o nível semiolinguístico é o lugar das escolhas linguísticas que configuram o texto em que são ordenadas “as formas dos signos, suas regras de combinação e seus sentidos, sabendo que estes são empregados para exprimir uma intenção de comunicação, em relação com os dados do quadro situacional e as coerções da organização discursiva”.

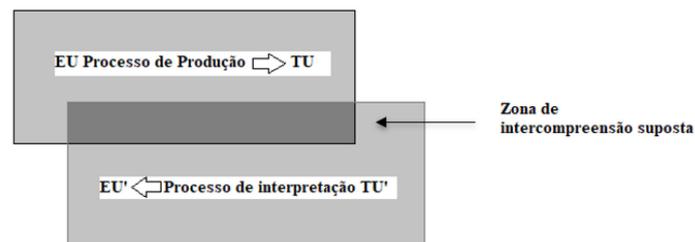
Assim, compreende-se que a Semiolinguística é uma teoria que tem o discurso como elemento básico, mas que também abrange a perspectiva linguística e fatores externos como as produções languageiras efetivadas entre as interações dos sujeitos produtores/receptores em um contexto e obedecendo a determinadas circunstâncias. Para a compreensão da teoria, é importante a explicação do conceito de ato de linguagem, o qual apoiado “nos princípios de interação e de pertinência”, conforme Charaudeau (2005, p. 17), será descrito no tópico seguinte.

### 1.1.1 O ato de linguagem

Sabe-se que, em sentido mais amplo, *ato de linguagem* é a ação que os indivíduos realizam por meio da linguagem. Como evento de produção ou de interpretação, depende dos saberes supostos que circulam entre os protagonistas da linguagem.

Para Charaudeau (2019, p. 45), “o ato de linguagem torna-se um ato interenunciativo entre quatro sujeitos (e não 2), lugar de encontro imaginário de dois universos de discurso que não são idênticos”. O que será representado provisoriamente pelo seguinte esquema:

Imagem 1 - O ato de linguagem e os sujeitos  
Universo de discurso do EU



Universo de discurso do TU'

Fonte: Charaudeau, 2019, p.45.

Assim, de acordo com Charaudeau (2019), um ato de linguagem é concebido por dois processos, quais sejam, um processo de *Produção*, criado por um EU e dirigido a um TU-destinatário; e um processo de *Interpretação*, criado por um TU'-interpretante, que constrói uma imagem EU' do locutor.

Esses desdobramentos do EU e do TU, característicos desta concepção do ato de linguagem, merece algumas especificações as quais faremos no tópico seguinte.

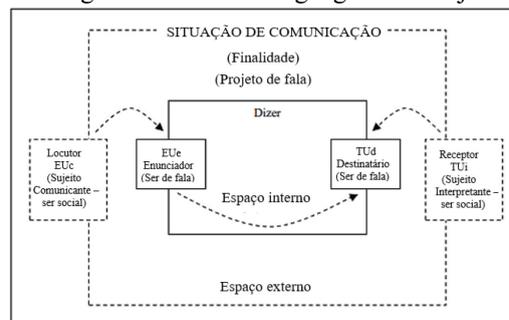
### 1.1.2 Os sujeitos da linguagem, o contrato e as estratégias do discurso

Como foi dito anteriormente, existem os processos de produção e o de interpretação os quais se desdobram em quatro sujeitos. Temos os sujeitos discursivos, que serão representados, posteriormente, no esquema, pelo circuito interno, o sujeito enunciador (EUE) que se dirige ao sujeito destinatário (TUD); também temos os sujeitos sociais, representantes

do circuito externo, o sujeito comunicante (EUc) e o sujeito interpretante (TUi) que são sujeitos reais, todavia esse EUc, mesmo se instituindo testemunha real, locutor, articulador da fala e iniciador do processo de produção, depende do conhecimento que o sujeito interpretante (TUi) tem sobre ele.

Como foi visto, o TU se desdobra em TUd (sujeito destinatário) e TUi (sujeito interpretante); O EU se desdobra em EUe (sujeito Enunciador) e EUc (sujeito comunicante), ou seja, os quatro sujeitos do ato de linguagem. Vejamos os dois circuitos do ato de linguagem e o esquema de representação:

Imagem 2 - O ato de linguagem e os sujeitos



Fonte: Charaudeau, 2019, p.52.

Ao observar o esquema, pode-se dizer que um ato de linguagem, do ponto de vista de sua produção, participa sempre de um projeto global de comunicação concebido pelo EUc que para ser bem-sucedido fará uso de *contratos e estratégias*. O EUc é um sujeito agente localizado na esfera externa do ato de linguagem, mas responsável pela organização deste.

Nessa perspectiva, tem-se a noção de contrato, já que o ato de linguagem se torna uma proposição que o EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de sucesso. A garantia de tal sucesso estará na coincidência de interpretações que poderá ocorrer entre o sujeito interpretante e o sujeito destinatário.

Quanto à noção de estratégia, tem-se a hipótese de que o EUc concebe, organiza e encena suas intenções de forma a produzir determinados efeitos sobre o TUi para levá-lo a se identificar como sujeito destinatário ideal (TUd) construído por EUc.

Já se sabe que um ato de linguagem é composto por vários sujeitos, cujas representações não são construídas de forma aleatória, mas organizadas em várias ordens, logo, propõe-se refletir sobre o modo de organização narrativo.

### 1.1.3 Modo de organização narrativo: a lógica e a encenação narrativa

Ao presente estudo, interessa a definição do *modo narrativo*, com o intuito de destacar os componentes e os procedimentos para melhor compreender as múltiplas significações de uma narrativa, cuja constituição apresenta um explícito (o que é manifestado) e um implícito (lugar de sentidos múltiplos que dependem das circunstâncias de comunicação). O modo de organização narrativo define-se não apenas pelo fato de contar histórias ou narrar um fato. Para haver narrativa, é preciso haver um escritor, um narrador carregado de intenções, ou seja, o fato narrado precisa ter um objetivo, uma intenção. Na definição proposta por Charaudeau (2014, p. 153),

Para que haja narrativa, é necessário “um contador” (que se poderá chamar de narrador, escritor, testemunha, etc.), investido de uma intencionalidade, isto é, de querer transmitir alguma coisa (uma certa representação da experiência do mundo) a alguém, um “destinatário” (que se poderá chamar de leitor, ouvinte, espectador, etc.), e isso, de uma certa maneira., reunindo tudo aquilo que dará um sentido particular a sua narrativa. Evidentemente, não estão excluídas dessa intencionalidade todas as significações não conscientes das quais o contador poderia ser o portador involuntário.

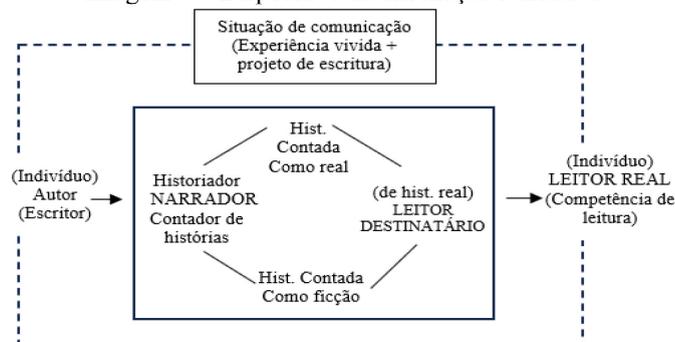
O modo de organização narrativo se caracteriza por uma dupla articulação. A *lógica narrativa*, voltada para o mundo referencial, corresponde a apenas uma hipótese de construção do que constitui a trama de uma história que se supõe despojada de suas particularidades semânticas, e que se julga existir fora (aquém) da configuração enunciativa. A *encenação narrativa* constrói o universo narrado propriamente dito, sob a responsabilidade de um sujeito narrante que se encontra ligado por um contrato de comunicação ao destinatário da narrativa.

Para se iniciar a análise do Conto *Amor*, precisa-se definir os componentes da nossa investigação. Assim, analisa-se o mecanismo voltado especificamente para *encenação*

*narrativa*, por descrever o processo de enunciação da narrativa, isto é, a maneira pela qual narrador(a) e leitor(a) são significados ao longo da própria narrativa.

Desde 1966, teóricos tentam descrever o processo de enunciação da narrativa através dos componentes e procedimentos que permitem realizá-la. Esses estudos mostram que o dispositivo da encenação narrativa compreende quatro sujeitos ligados dois a dois de maneira não simétrica, mas ligados igualmente entre si de um espaço a outro, podendo estar presente numa mesma narrativa, de maneira explícita ou implícita e sob diferentes formas.

Imagem 3 – Dispositivo da encenação Narrativa



Fonte: CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso:** modos de organização. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019, p.184

Ao observar o dispositivo da encenação narrativa, nota-se que podem manifestarem-se quatro sujeitos (autor, narrador, leitor destinatário e leitor real), em que cada um deles tem uma função que contribui para construção do processo de enunciação da narrativa. Há, nesse dispositivo, dois espaços: um externo, no qual se encontram os dois parceiros das trocas linguageiras — o autor e o leitor *reais* —, seres de identidade social; outro, interno, no qual atuam os dois sujeitos da narrativa — o narrador e o leitor *destinatário* —, seres de identidade discursiva.

Pretende-se comprovar, através dos componentes e procedimentos da encenação narrativa, as formas como os sujeitos se manifestam. É importante destacar o momento em que esses sujeitos se cruzam e como esse cruzamento constrói múltiplas significações no decorrer da trama. Sabendo disso, analisa-se o conto *Amor* de acordo com os componentes e procedimentos da encenação narrativa conforme a tabela abaixo:

Tabela 1 – Componentes e procedimentos da encenação narrativa

<b>COMPONENTES DA ENCENAÇÃO NARRATIVA</b>	<b>O DISPOSITIVO NARRATIVO:</b> sujeitos reais e sujeitos discursivos. <b>OS PARCEIROS E PROTAGONISTAS:</b> Autor-escritor e leitor possível; Narrador/leitor-destinatário.
<b>PROCEDIMENTOS DE CONFIGURAÇÃO DA ENCENAÇÃO NARRATIVA</b>	<b>IDENTIDADE:</b> Presença e intervenção do narrador-contador; a presença e intervenção do autor-escritor <b>ESTATUTO:</b> Narrador exterior. <b>PONTOS DE VISTA DO NARRADOR TEXTUAL:</b> Visão por detrás, interno e subjetivo.

Fonte: Elaborada pelas autoras

Além dos componentes e procedimentos da encenação narrativa, tem-se, como categorias de análise, os conceitos de família, da condição da mulher na sociedade, no mito do *Eterno Feminino* e no amor. Tais definições são embasadas teoricamente por Beauvoir (2016) e Biroli e Miguel (2014) no tópico seguinte: *O Eterno Feminino: uma breve crítica feminista*.

## 2 O eterno feminino: uma breve crítica feminista

82

O conto *Amor* retrata a vida de uma mulher, mãe de família. Aquela que segue os padrões impostos à maternidade, mas também é responsável pelo lar, e somente isso. Seguindo os passos de Clarice Lispector, apoia-se em Beauvoir (2016) para questionar essa feminilidade, atribuída à mulher, a mesma que encarcera a personagem e retira-lhe a subjetividade humana capaz de nos fazer transcender. De acordo com a autora (2016, p. 12), “a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo”.

Sem direito à voz e a direitos, a mulher foi excluída da história, mesmo tendo contribuído e participado ativamente na luta pela inclusão. Nesse sentido, Biroli (2014, p. 31) afirma que “O destaque para as exclusões implicadas na conformação de *uma* esfera pública mostra que os valores que nela imperam não são abstratos nem universais, mas se definiram historicamente, a partir da perspectiva de alguns indivíduos em detrimento de outros”.

Assim como a personagem que, em um momento de epifania enxerga a mediocridade em sua vida, Beauvoir (2016, p. 15) destaca que “se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno”. O papel social atribuído à mulher responsabiliza o lar e a educação dos filhos, tornando a rotina da mulher pesada, o que, muitas vezes, a impossibilita de optar por ser sujeito autônomo de suas vontades, ou seja, de transcender.

Beauvoir (2016, p. 16) explica que a mulher é caracterizada como “ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro”. Contudo, essa necessidade pautou-se no trabalho do lar e maternidade, tornando-se uma “vassala”.

Os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições, e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase nenhum país seu estatuto é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente.

É essa vivência limitada ao lar e à educação dos filhos que Clarice Lispector retrata em *Amor*, tornando o título do conto irônico, já que não há qualquer expressividade de afeto na trama. A dedicação de Ana aos filhos e ao marido não é retribuída com amor, gratidão ou qualquer outro sentimento de afeto, o que torna o conto crítico a essa ideia de amor, advinda do patriarcalismo. Beauvoir (2016, p. 329) afirma que “o mito da mulher desempenha um papel considerável na literatura”, e, ainda, que:

à existência dispersa, contingente e múltipla das mulheres, o pensamento mítico opõe o Eterno Feminino único e cristalizado; se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pela conduta das mulheres de carne e osso, estas é que estão erradas.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, no conto *Amor*, há uma crítica ao “Eterno Feminino único e cristalizado”, engendrado pelos homens, na construção desse sujeito outro, de acordo com os seus interesses, mas, principalmente, privilégios. A personagem enxerga o seu vazio, o desconforto, mas opta pelo estabelecido. Como explica Biroli (2014, p. 32):

Papéis atribuídos a elas, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, colaboram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios. A natureza estaria na base das diferenças hierarquizadas entre os sexos.

O conto questiona o que é família, já que o modelo patriarcal define os papéis de cada um e a sua moral. Biroli (2014, p. 47) aponta que “as formas assumidas pelo que definimos como família são diversas em tempos e contextos distintos, são afetadas por decisões políticas e normas institucionais e expressam relações de poder”. Assim, a crítica feminista tem papel importante na divisão do trabalho, invisibilizado, porque restrito à mulher. Além disso, questionamos a “valorização abstrata dos laços familiares em detrimento dos direitos individuais e da igualdade de gênero”, Biroli (2014, p. 48).

### 3 Categorias e procedimentos de análise

A análise descritivo-interpretativa dos componentes e procedimentos da encenação narrativa é dividida em dois tópicos: *3.1 Parceiros e protagonistas da encenação narrativa* e *3.2 Procedimentos de configuração da encenação narrativa*, nos quais são retratados e examinados trechos do conto, conforme se pode observar, a seguir:

#### 3.1 Parceiros e protagonistas da encenação narrativa: sujeitos reais (autor-escritor e leitor possível) e sujeitos discursivos (narrador/leitor-destinatário)

Parágrafos	Trechos analisados dos parágrafos 1, 2 e 39.
1º	Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num <b>suspiro de meia satisfação.</b>
2º	Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. <b>Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos.</b> A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte.
39º	Se fora um <b>estouro do fogão</b> , o fogo já teria pegado em toda a casa! <b>pensou correndo para a cozinha e deparando com seu marido diante do café derramado.</b> (Trechos do conto “Amor” de Clarice Lispector)

Fonte: Elaborado pelas autoras

Quanto aos parceiros e protagonistas da encenação narrativa, tem-se a *autora-escritora*, Clarice Lispector, ser de identidade real que exige, então do *leitor real* — transformado pelas circunstâncias em *leitor possível* — uma competência de leitura apropriada para entender as relações que se estabelecem entre Ana e os outros membros da família. Sabe-se, pois, que o conto *Amor* apresenta sequências complexas com uma ambientação psicológica carregada de informações implícitas que, somente serão compreendidas por um leitor crítico, cuja interpretação desvendará um universo de submissão vivenciado pela personagem principal.

No tocante a *narradora*, tem-se um ser de identidade discursiva, responsável por apresentar a personagem Ana, uma mulher de classe média do Rio de Janeiro com atitudes consideradas positivas dentro do cotidiano pequeno-burguês.

Nesse contexto, percebe-se que *os laços de família*, na verdade, escondem o aprisionamento de Ana. Os indícios textuais, destacados na tabela pela cor amarela, contribuem para a compreensão do(a) leitor(a) sobre aprisionamento doméstico que é representado por uma perspectiva errônea, construída por uma sociedade patriarcal, que consome a existência da mulher e retrata uma espécie de *prisão doméstica*, *os laços de família*, conforme vemos nos parágrafos 1 e 2.

No parágrafo 39, a sequência projeta um ambiente carregado de tensões manifestadas, não só pelo estouro do fogão, como também pelo trabalho invisibilizado da mulher, configurado pela falta de atitude do marido diante do café derramado.

Parágrafo	Trecho analisado do parágrafo 2
2º	(...) Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.  (Trechos do conto “Amor” de Clarice Lispector)

Fonte: Elaborado pelas autoras

Na continuação do parágrafo 2, tem-se a presença da *narradora-contadora* que organiza a história contada como pertencente a um mundo inventado, fictício. Assim, percebe-se que *Amor* é uma narrativa fictícia.

Faz-se necessário esclarecer que o termo contadora é utilizado em sentido amplo, e não aquele, restrito, particular, do conto oral. Essa narradora-contadora implica o *leitor como destinatário* de uma história contada que este deve receber e partilhar num mundo de ficção, não necessariamente verificável.

Apresentados os 4 sujeitos, segue-se com os procedimentos de configuração da encenação narrativa, que dizem respeito à identidade, ao estatuto e aos pontos de vista do narrador textual.

### 3. 2 Procedimentos de configuração da encenação narrativa: identidade: presença e intervenção do narrador-contador; a presença e intervenção do autor-escritor

Parágrafos	Trecho analisado do parágrafo 28º
28º	Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.
29º	Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. (Trechos do conto “Amor” de Clarice Lispector)

Fonte: Elaborado pelas autoras

Existe um jogo de identidades em que as três vozes (autora, narradora e personagem) se aproximam com as mesmas reações. A autora Clarice Lispector revela em um apêndice de livro intitulado *A explicação inútil* cair com a personagem dentro do Jardim Botânico, mas, depois, ela diz fazer a sua personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, desprendendo-se da obra e consumando a sua emancipação como autora, através do ato criador. Esse jogo de identidades representa a *presença e intervenção da autora-escritora*. Veja o depoimento:

Uma primeira refere-se à “intensidade com quem inesperadamente cai com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado e, de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas, e meio hipnotizadas – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão, passaríamos a morar ali mesmo até hoje (Lispector, 2013, p. 334).

Com isso, pode-se observar a aproximação entre autora e personagem, sobretudo, pela ocupação do mesmo espaço físico, sendo o Jardim Botânico um parque arborizado, e, portanto, um lugar propício para a reflexão sobre o sentido da vida, porém, no trecho destacado, parágrafo 29, verifica-se, através da expressão *Tenho medo*, o despertar de Ana do fluxo de consciência. A partir disso, o feminino de Clarice se contrapõe ao neutro de Ana que segue sozinha ao lar.

Parágrafo	Trecho analisado do parágrafo 9
9º	O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles. (Trechos do conto “Amor” de Clarice Lispector)

Fonte: Elaborado pelas autoras

No parágrafo 9, tem-se a *presença e intervenção da narradora-contadora* que chama o *leitor-destinatário*. No trecho “O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo”. Percebe-se que a narradora chama o leitor-destinatário para compartilhar de seus pensamentos, julgamentos e opiniões com a ajuda do discurso alocutivo interrogativo, o qual implica o leitor-destinatário no ato de linguagem.

O trecho do parágrafo 9 “O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança?” mostra que a *Narradora-contadora* pode revelar-se do próprio decurso da narrativa em relações a gestão interna da história que é contada, como se quisesse, ora confiar-se ao leitor, ora guiá-lo em sua leitura.

### 3.2.1 O estatuto da narradora: narradora exterior.

Parágrafo	Trecho analisado do parágrafo 17
17º	Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. <b>Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.</b> (Trechos do conto “Amor” de Clarice Lispector)

Fonte: Elaborado pelas autoras

Quanto ao estatuto da narradora, tem-se no conto *Amor* uma *narradora exteriora* que conta uma história em terceira pessoa, na qual a narradora e personagem principal são diferentes. A narradora é externa à história que conta, e a personagem, Ana, não é a narradora.

Verifica-se que, no parágrafo 17, mesmo tratando-se de uma narradora-exteriora, pode haver o cruzamento entre narradora e personagem, pois, para Gotlib (2019, p. 334) “a experiência é vivenciada intensamente não só pela personagem, mas pela narradora ou autora implícita, que da outra se aproxima tanto a ponto de acompanhá-la, com as mesmas reações”.

88

### 3.2.2. Os pontos de vista da narradora: visão por detrás, interno e subjetivo.

Parágrafo	Trecho analisado do parágrafo 48
48º	E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (Trechos do conto “Amor” de Clarice Lispector)

Fonte: Elaborado pelas autoras

No parágrafo 48, verifica-se que, de acordo com a visão da narradora, temos a *visão por detrás*. É a visão em que a narradora saberia mais e diria mais que a personagem. O trecho que finaliza o conto demonstra o quanto a narradora conhece os sentimentos de Ana. Este tipo de visão não pode constituir, por si só, um princípio de categorização das narrativas. É com efeito, raríssimo que um único ponto de vista seja mantido ao longo de uma mesma obra.

Quanto *ao ponto de vista interno e subjetivo*, a narradora conhece o interior da personagem, seus sentimentos, seus pensamentos e seus impulsos interiores, os quais não seriam necessariamente percebidos como tais, nem verificados por outro sujeito diferente da narradora. Por isso, pode-se atribuir a esse ponto de vista o qualitativo de subjetivo.

## Resultados

É importante destacar que as tensões psicológicas, vivenciadas pela personagem feminina materna, são carregadas de implícitos e inferências que exigem um(a) leitor(a) crítico(a) para lidar com questões essenciais. Não se pode levar em consideração as ações exteriores, já que Ana não se acha uma mulher infeliz, ao contrário, suas angústias são criadas pelo medo/desejo de pensar em uma vida fora do seu ambiente familiar.

Como resultado da pesquisa, nota-se que há informações implícitas no discurso da narradora, que possibilitam a multiplicidade de sentidos, voltadas para o debate sobre “as desvantagens sociais ao fato de as mulheres assumirem as responsabilidades na esfera familiar e doméstica, nos arranjos convencionais” (Biroli, 2014, p. 58). Desse modo, o conto desperta a reflexão da condição da mulher na sociedade, que se limita ao cuidado da família por medo da negação em outros espaços. Uma interpretação crítica nos permite compreender que, nas obras de Clarice, a tranquilidade da vida cotidiana, é, na verdade, uma “falsa tranquilidade”, o equivalente à morte.

## Considerações finais

O conto *Amor* faz parte do livro *Laços de Família*, de Clarice Lispector, autora da 3ª fase do modernismo brasileiro, que registra seu estilo intimista através das narrativas psicológicas no Brasil. O próprio título nos dá indícios das tensões psicológicas vivenciadas por Ana, personagem principal, a qual se entrega a um parâmetro de amor, fruto de uma perspectiva errônea, criada por uma sociedade patriarcal, que consome sua existência e retrata uma espécie de *prisão doméstica, os laços de família*.

Mesmo caracterizada como uma mulher feliz e realizada diante da família e dos afazeres domésticos, percebe-se que Ana representa uma visão equivocada sobre si mesma e, no decorrer das ações, verifica-se que não sobra tempo algum para cuidar de si ou para refletir sobre o seu papel em sociedade. Essa visão de amor, que, na prática se instaura em uma verdadeira “devoção”, é questionada por Beauvoir (2016, p. 304),

(...) ao passo que a mulher quase não tem meios de sondar o próprio coração; segundo seu temperamento, terá pontos de vista diferentes acerca de seus sentimentos, e enquanto os suportar passivamente nenhuma interpretação será mais verdadeira do que outra.

Conclui-se que, mesmo diante de uma condição de *submissão*, Ana não se desprende da realidade que a massacra e aprisiona. A narradora deixa isso bastante claro quando declara: “Por destinos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como o tivesse inventado”. Ana, está adaptada ao seu mundo de mulher de classe média, mãe e esposa.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2016.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- FRANCIS, Paulo. Clarice: Impressões de uma mulher que Lutou Sozinha. In: GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 7. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 7. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. A explicação Inútil - A legião estrangeira, p. 174. In: GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 7. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de Família*. 1. ed. Editora Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice Lispector. *Jornal da Tarde*, 5 fev. 1969. In: GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 7. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e Política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.

VALENTE, Maury Gurgel. Carta a Clarice Lispector, Washington, 29 jul. 1959. In: GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 7. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

VERÍSSIMO, Érico. Carta a Clarice Lispector, Porto Alegre, 9 dez. 1958. Cf. Valéria Franco Jacinto. op. Cit., p. 554-555; Clarice Lispector, *Correspondências*. p. 238-240. In: GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 7. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.