



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DE LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

GEISIANE DIAS QUEIROZ

EU E LÍDIA:
A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM *ÁGUA VIVA* E O *SILÊNCIO*

TERESINA – PI
2014

GEISIANE DIAS QUEIROZ

EU E LÍDIA:

A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM *ÁGUA VIVA* E *O SILÊNCIO*

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Piauí, área de concentração Estudos Literários, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos.

TERESINA

2014

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

Q3e Queiroz, Geisiane Dias.

Eu e Lídia: a construção das personagens em Água Viva e o Silêncio / Geisiane Dias Queiroz. – 2014.
79 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, 2017.

Orientação: Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos.

1. Personagens Femininas - Análise Literária. 2. Água Viva. 3. O Silêncio. I. Lispector, Clarice. II. Gersão, Teolinda. III. Título.

CDD 869.3

GEISIANE DIAS QUEIROZ

EU E LÍDIA:

A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM *ÁGUA VIVA* E O *SILÊNCIO*

Dissertação de Mestrado

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Piauí, área de concentração Estudos Literários, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em: 15/05/2014.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Elvira Brito Campos – UFPI
(Presidente)

Prof. Dr. Wander Nunes Frota – UFPI
(Examinador Interno)

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
(Examinadora Externa)

Prof. Dr. Luizir de Oliveira – UFPI
(Suplente)

Para meus pais, meus irmãos Eduardo e
Cecília e Tiago.

... minhas amoras Léia, Livia e Nanda...

... e meus Bónitos.

AGRADECIMENTOS

O agradecimento ultrapassa estas folhas de papel. É um trabalho diário executado em cada gesto, a cada palavra e também a cada silêncio. Cito apenas alguns nomes por sentir necessidade de fazê-los ainda mais especiais:

Agradeço à turma de 2012 do PPGEL, pelas risadas e pelo aprendizado constante. Agradeço especialmente a Livia G. que está comigo há tantos anos nessa estrada e a Karine, que estará por muitos outros bons.

Aos professores Wander Frota, por estar sempre à disposição; Wellington Borges, pela valiosa ajuda durante o estágio; João Kennedy, pelo carinho e palavras de apoio; Maria Elvira, pela amizade, paciência, confiança e orientação e Márcia Manir, pelo carinho e por acreditar.

À turma do NEP, que no meio de tantos eventos foi sendo reorganizada, porém sem perder a alegria e entusiasmo por fazer uma UFPI melhor.

Aos Bónitos, André Pinheiro, Carolina Aquino, Jeymeson Veloso, Karine Miranda, Livia Guimarães e Tiago Sousa: a dança da Dirce também agradece! Muitíssimo obrigada, bonitinhos do meu coração.

Minhas queridas Léia Lima, Livia Saraiva e Fernanda Liarth, que sempre trouxeram outros ares, menos acadêmicos: porque viver é preciso. Meus queridos André Lima, Diêgo Meireles, Diego P(ew), Elton Larry, pelas conversas de todo dia. Bárbara Laís, Cinthia Rachel, Luís Filipe, Nilson Jr., pelo acompanhamento em todas as etapas. Não existe agradecimento suficiente para demonstrar o carinho que tenho por vocês todos.

À CAPES, pela bolsa concedida: apoio fundamental.

E por último, mas não menos importante: a Deus, minha família, meus pais Alba e Francisco e meu irmão Eduardo Filipe, que sabem lidar comigo melhor que eu e pela compreensão surpreendente. Agradeço também a minha tia Tetê, responsável pelo início de tudo isso, muito antes do começo.

Quando se descobre que não se tem mais nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso (SONTAG, 1987, p. 19).

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo estudar as personagens femininas das obras *Água viva* (1974), de Clarice Lispector e *O silêncio* (1981), de Teolinda Gersão, ao apresentar o processo construtivo dos principais tipos femininos nos romances mencionados. Ao romper com a situação em que se encontram cada uma das personagens, a narradora de *Água viva* e Lídia formam e transformam os romances em verdadeiros *puzzles* onde o leitor tem papel primordial ao construir os sentidos do texto. Primeiramente foi elaborado um panorama do romance onde a evolução do gênero permite a eclosão de narrativas centradas num eu enunciativo ao qual os objetos de estudo desta dissertação se assemelham. Em seguida, com base nos estudos de Edward M. Forster (2005), Antonio Candido (2009), Aguiar e Silva (1974) como também do crítico James Wood (2012) mostrou-se o estudo da personagem na construção da narrativa e como ela se desenrola na evolução dos gêneros narrativos. Partindo, então, dos romances de Clarice e Teolinda, analisou-se individualmente as personagens emblemáticas de cada uma confirmando o percurso ficcional paralelo das autoras. Por fim, ao debruçar-se especificamente em *Água viva* e *O silêncio*, a comparação demonstra a imprecisão e fluidez como características marcantes na construção das personagens estudadas.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Teolinda Gersão. *Água viva*. *O silêncio*. Personagem.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour but d'étudier les personnages féminins des œuvres *Água viva* (1974), de Clarice Lispector et *O silêncio* (1981), de Teolinda Gersão, pendant que se présente le processus constituant les principaux types féminins dans ces romans. En rompant avec la situation où se trouve chaque personnage, la narratrice de *Água viva* et Lídia, celle de *O silêncio*, forment et transforment les romans dans de vrais *puzzles* où le lecteur joue un rôle primordial tandis qu'il construit les sens du texte. D'abord on a élaboré un panorama du roman où l'évolution du genre permet l'éclosion de narrations centrées sur un je énonciatif auquel les objets de cette dissertation se ressemblent. Ensuite, basé sur les études d'Edward M. Forster (2005), Antonio Candido (2009), Aguiar et Silva (1974), ainsi que celles du critique James Wood (2002) on a poursuivi l'étude du personnage dans la construction de la narration et de la façon dont elle se déroule dans l'évolution des genres narratifs. En partant, alors, des romans de Clarice et Teolinda, on a analysé individuellement les personnages emblématiques de chacune en confirmant le parcours fictionnel parallèle des auteurs. Enfin, quand on traite spécifiquement *Água viva* et *O silêncio*, la comparaison démontre l'imprécision et fluidité comme caractéristiques marquantes dans la construction des personnages étudiés.

Mots-clés: Clarice Lispector. Teolinda Gersão. *Água viva*. *O silêncio*. Personnage.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O ROMANCE E A PERSONAGEM.....	13
2.1 A personagem	18
3 CLARICE LISPECTOR E TEOLINDA GERSÃO: APROXIMAÇÕES	23
3.1 Clarice Lispector na Literatura Brasileira.....	25
3.2 Teolinda Gersão na Literatura Portuguesa	33
3.3 Personagens em Clarice Lispector e Teolinda Gersão: possíveis relações	41
4 CLARICE E TEOLINDA SE ENCONTRAM: AS PERSONAGENS DE ÁGUA VIVA E O SILÊNCIO.....	45
4.1 Desvendando as narrativas	47
4.1.1 Água viva.....	47
4.1.2 O silêncio.....	51
4.2 O encontro das personagens: “eu” e Lídia	56
4.2.1 A linguagem fragmentada	62
4.2.2 A repetição enfática	64
4.2.3 Desintegração das personagens	65
4.2.4 Tempo.....	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
BIBLIOGRAFIAS DAS AUTORAS	73
Clarice Lispector	73
Teolinda Gersão	74
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras (LISPECTOR, 1998d, p. 37).

[...] e há um mundo que se quebra quando eu falo (GERSÃO, 1984, p. 123).

A epígrafe que inicia este trabalho elege o silêncio como elemento de aproximação entre duas escritoras de língua portuguesa. Deixando margem para o silêncio, as personagens de Clarice Lispector¹ e Teolinda Gersão² alcançam o extremo ao qual Susan Sontag descreve: “Quando se descobre que não se tem mais nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso” (SONTAG, 1987, p. 19). Assim, a narradora de *Água viva* (1974) e Lídia de *O silêncio* (1981) começam a se delinear por esta forma silenciosa de ser. A pausa constante nas narrativas constitui-se como um complemento necessário na interlocução para que seja possível a comunicação.

A Literatura Comparada, que dá sustentação a este estudo, em tempos pretéritos funcionava como uma forma de não fechar as literaturas em si mesmas, formando um cosmopolitismo literário. Entretanto, hoje, sua função foi alargada a fim de mostrar relações entre literaturas e outras produções culturais constituindo assim seu caráter interdisciplinar. Nesta dissertação foram pesquisados, dentro dos Estudos Comparados de Literaturas em Língua

¹ A escritora Clarice Lispector (10 dez. 1920, Tchetchelnik, Ucrânia – 9 dez. 1977, Rio de Janeiro) é envolta de uma atmosfera mística desde o seu nascimento até sua morte. Nascida em Tchetchelnik, na Ucrânia, peregrinou com sua família fugindo da perseguição aos judeus, viveu no Recife e mais tarde no Rio de Janeiro cursar Direito. Ter nascido como uma possível forma de salvar sua mãe de uma grave doença foi uma ideia que lhe atormentou durante toda a vida fazendo-a se sentir em dívida e de certa forma fracassada em seu primeiro objetivo. Clarice começou a escrever ainda criança e publicou em jornais e revistas antes de lançar seu primeiro romance, em 1943.

² Teolinda Maria Sanches de Castilho Gersão Gomes Moreno (30 jan. 1940, Coimbra, Portugal) graduou-se na Universidade de Coimbra e fez mestrado em Estudos Anglisticos e Germanísticos em 1963. Concluiu seu doutorado na Universidade de Tübinguen e Berlin em Filologia Germânica em 1976. Retornando a Portugal, foi professora na Faculdade de Letras de Lisboa e na Universidade Nova de Lisboa. Após 1995, Teolinda passou a se dedicar exclusivamente à literatura. Teolinda Gersão é membro de várias associações que refletem os interesses tanto de ficcionistas quanto de críticos literários: Pen Club, Associação Portuguesa de Escritores (APE), Associação Internacional dos Críticos Literários (AICL), Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos e Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

Portuguesa, as narrativas das autoras Clarice Lispector e Teolinda Gersão, a saber *Água viva* (1973) e *O silêncio* (1981). O foco do estudo é a construção das personagens femininas principais dos romances citados.

Segundo Sandra Nitrini (1997, p. 19), para que haja a comparação é necessário que haja pelo menos duas literaturas. É sabido que a pré-história da Literatura Comparada remonta às literaturas grega e romana, no entanto, o século XIX se constitui como marco temporal de sua instituição como atitude intelectual e também como disciplina.

Foi Paul Van Tieghem que definiu o objeto de estudo da Literatura Comparada: “o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas umas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 1997, p. 24). Segundo o teórico francês, estas conexões poderão ser baseadas entre obra e obra, obra e autor e autor e autor. Tieghem procurava a relação entre duas literaturas, numa perspectiva mais histórica.

Esta definição de Literatura Comparada sofreu diversas críticas e foi responsável por novas escolas ao redor do mundo, como por exemplo a americana, fundada por Henry Remak, que defendia que os estudos literários não deveriam se fixar somente na literatura, como se ela não sofresse influências das outras artes e outros ramos do saber. Outra contribuição de Remak para os estudos comparados é reconhecer a Literatura Comparada como estudo auxiliar: cabe ao comparatista escolher sob qual perspectiva analisar as obras aproximadas.

Os estudos de Literatura Comparada, de uma maneira ou outra, levam o pesquisador a refletir sobre três conceitos fundamentais para o seu desenvolvimento: *influência*, *imitação* e *originalidade*. Alejandro Cioranescu, estudioso da Literatura Comparada tradicional, formulou os conceitos de influência e imitação de forma clara, mesmo que simplificadora e polêmica. De acordo com Nitrini, “a imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor” (NITRINI, 1997, p. 127-128), constituindo assim a originalidade.

Na temática dos Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa, visamos o estudo das personagens femininas construídas pelas escritoras Clarice Lispector e Teolinda Gersão. Com o intuito de delimitar essas personagens, optamos por comparar os romances mais próximos, a partir de um recorte temporal. Dessa forma, as personagens escolhidas são “eu”, a narradora de *Água viva*, de 1973 e “Lídia”, de *O silêncio*, de 1981. A focalização na personagem, amorfa e sem referências, instiga a pesquisa no momento em que percebemos a semelhança entre as personagens eu e Lídia, por serem fluidas, indefiníveis.

Esta dissertação está sistematizada da seguinte forma: no primeiro capítulo fizemos um estudo do gênero romance entendendo que foi com a sua evolução que as personagens das narrativas em análise puderam se delinear na sua forma. Em seguida, tratamos especificamente da categoria *personagem* nas narrativas de ficção. Utilizamos como suporte teórico Edward M. Forster (2005), Antonio Candido (2009), Aguiar e Silva (1974) como também do crítico James Wood (2012).

A fim de se compreender a construção das personagens em cada uma das autoras, apresentamos, no segundo capítulo, a caracterização e o modo de apresentação das personagens mais representativas de Clarice Lispector e Teolinda Gersão em seus romances. No primeiro momento, fizemos um breve panorama da crítica literária surgida assim que Clarice Lispector iniciou suas publicações e analisamos algumas das personagens clariceanas. No segundo momento, o estudo debruçou-se acerca da crítica sobre Teolinda Gersão como também em análises das personagens gersonianas. Dessa forma, justificamos a aproximação entre as autoras e a relação possível entre os romances *Água viva* e *O silêncio*.

Enfim, no terceiro capítulo, comparamos as narrativas de Clarice Lispector e Teolinda Gersão apresentando suas principais semelhanças. Entendemos que se trata de uma aproximação: *Água viva* e *O silêncio* são livros de ficção produzidos por autoras diferentes, que viveram em épocas e países diferentes. O que mostramos como principal semelhança e que torna este estudo possível é a constituição das personagens, mas também uma

preocupação com o discurso narrativo de cada autora. O silêncio da narradora de *Água viva* e de Lídia é característica principal de ambas, visto que a história de em cada uma das ficções se passa, em grande parte, na imaginação destas personagens, na tentativa de comunicar através do silêncio.

2 O ROMANCE E A PERSONAGEM

Cada romancista, cada romance deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras. Na verdade, o movimento do estilo deverá fazer com que freqüentemente essas regras sejam postas em perigo, em cheque talvez e deverá mesmo explodi-las. Longe de respeitar formas imóveis, cada novo livro tende a constituir suas leis de funcionamento ao mesmo tempo em que produz destruição delas mesmas. Uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor lhe servirá ainda para manter suas distâncias em relação a ela, logo alimentando novas pesquisas, um novo ponto de partida (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 10).¹

Considerando as observações de Alain Robbe-Grillet acerca do romance que se renova a cada nova escritura, neste capítulo apresentamos, de forma sucinta, a história do gênero mais utilizado na era moderna. O romancista, como todo escritor, tem a liberdade de criar mundos, histórias, personagens e situações de acordo com a necessidade de cada enredo.

Assim, o objetivo deste estudo é entender o processo de construção das personagens na ficção e sua evolução no romance, desde o surgimento deste gênero até o romance moderno. Entendemos que esta categoria tão importante para o desenrolar da narrativa sofreu, assim como a prosa, mudanças significativas na apresentação e importância. Para ela, reservamos o próximo tópico deste capítulo.

O gênero romance, como é entendido hoje, surgiu na Escócia e na Prússia junto ao Romantismo em meados do século XVIII. Com o desgaste das estruturas sociais trazidas pela Renascença, o romance se adequou perfeitamente à escola literária romântica. Segundo Massaud Moisés, como consequência, a epopeia perdeu lugar para o novo gênero e o romance herdou seu principal objetivo: constituir-se como imagem fiel da sociedade. Para

¹ O texto apresenta-se tal qual foi traduzido em 1969 respeitando a grafia da época.

tornar-se porta voz da burguesia, em ascensão com a revolução industrial, o romance trazia “suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo, ópio sedativo ou fuga da mesmice cotidiana” (MOISÉS, 2012, p. 383).

O romance romântico, ainda segundo Moisés, compõe-se de duas camadas: a da imagem otimista, na qual as personagens realizam os sonhos dos leitores, e a crítica ao sistema. Tanto o romance inglês quanto o francês, os dois grandes influenciadores da propagação do gênero, confundem-se com a novela, porém, ao longo do século XIX, cultivou-se um romance padrão: mesmo evoluindo, as mudanças se operavam no tocante à sua composição e não à forma.

Concomitante ao surgimento do movimento realista, na literatura russa dos fins do século XIX, que estava à margem do movimento geral europeu, surgem os romances de Fiódor Dostoiévski,² Liev Tolstói,³ Anton Tchekhov,⁴ dentre outros. Os russos trouxeram para a literatura a análise psicológica, que conferiu uma imprevista densidade às narrativas. Dessa forma, Dostoiévski iniciou uma das vertentes do romance moderno, o da prospecção psicológica. No entanto, esta transformação no romance somente se efetivou no início do século XX. A série de Marcel Proust,⁵ *Em busca do tempo perdido*, com o primeiro volume publicado em 1913, adentra no psicológico mais que Dostoiévski “desrespeitando a coerência formal da narrativa tradicional” (MOISÉS, 2012, p. 383). Proust, ao fazer uso da memória, subverteu a questão do tempo instalando um caos na narrativa. Seguindo a mesma linha, André Gide⁶ potencializou a sondagem interior, que

² Fiódor Mikhailovich Dostoiévski (Moscou, 11 nov. 1821 – São Petersburgo, 9 fev. 1881), considerado como um dos mais influentes escritores russos. Seus romances mais conhecidos são *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1869) e *Os Irmãos Karamazov* (1881).

³ Liev Tolstói (Yasnaya Polyana, 9 set. 1828 – Astapovo, 20 nov. 1910), romancista russo. Principais obras: *Guerra e paz* (1865-1869), *Anna Karenina* (1873-1877) e *A morte de Ivan Ilich* (1886).

⁴ Anton Pavlovitch Tchecov (Taganrog, 29 já. 1860 – Badenweiler, 15 jul. 1904), médico e escritor russo. *A dama do cachorrinho* (1899) é uma das suas obras mundialmente conhecida.

⁵ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (Auteuil, 10 jul. 1871 – Paris, 18 nov. 1922) escritor francês conhecido principalmente pela série *À la recherche du temps perdu*, publicada em sete partes entre 1913 e 1927.

⁶ André Paul Guillaume Gide (Paris, 22 nov. 1869 – Paris, 19 fev. 1951) foi um escritor francês. Nobel de literatura de 1947. Entre as suas obras estão *O imoralista* (1902) e *Corydon* (1920).

Consiste no desaparecimento da noção de causa e efeito na conduta da personagem, que age de um modo aqui e agora, e de outro modo mais adiante e em hora diferente, sempre disponível psicologicamente para o que der e vier. Não se pode prever como agirá, porque nem ela o sabe, tampouco os leitores (MOISÉS, 2012, p. 383).

A valorização do “contar”, ou de como a história é contada, assume supremacia em relação à história e tornou o romance cada vez mais próximo da vida cotidiana real, aspiração do romance desde o seu surgimento. Uma contribuição decisiva para a metamorfose do gênero foi a publicação de *Ulysses* (1922), de James Joyce.⁷ Ao narrar a vida de um herói em 24 horas, Joyce revela as angústias do homem contemporâneo. O caos do mundo é transportado para a narrativa de forma a anular as noções de tempo e espaço numa linguagem que não segue mais os antigos padrões e subverte a lógica dos acontecimentos e até mesmo da gramática.

Seguindo a linha de James Joyce, a literatura mundial oferece ainda Thomas Mann,⁸ Virginia Woolf,⁹ Franz Kafka,¹⁰ dentre outros. De acordo com Massaud Moisés, no período pós-Segunda Guerra Mundial, o romance francês “retomou descobertas dos antecessores e ergueu-se ao nível de uma plataforma literária” (MOISÉS, 2012, p. 386). O chamado *nouveau roman*, ou “escola do olhar”, ou “romance objetivo” teve como porta voz Allain Robbe-Grillet, que publicou uma série de ensaios em *Pour un nouveau roman* (1963) examinando seus temas essenciais: um novo realismo em favor de uma significação imediata que permitisse a subversão das categorias narrativas, a fim de enfatizar um engajamento da arte literária.

⁷ James Joyce (Dublin, 2 fev. 1882 – Zurique, 13 jan. 1941) foi um romancista, contista e poeta irlandês. Suas obras mais conhecidas são *Retrato do artista quando jovem* (1916), *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939).

⁸ Thomas Mann (Lübeck, 6 jun. 1875 – Zurique, 12 ago. 1955), romancista alemão. Nobel de Literatura de 1929. *Morte em Veneza* (1912) e *A montanha mágica* (1924) estão entre seus romances mais conhecidos.

⁹ Virginia Woolf (Londres, 25 jan. 1882 – Lewes, 28 mar. 1941) foi uma escritora, ensaísta e editora inglesa. Seus romances mais conhecidos são *Mrs. Dalloway* (1925), *Orlando* (1928) e *Um quarto todo seu* (1929). Em suas narrativas a intriga é escassa e o que realmente importa é o fluir do tempo. O que acontece na diegese somente acontece quando as personagens falam a respeito do acontecimento.

¹⁰ Franz Kafka (Praga, 3 jul. 1883 – Klosterneuburg, 3 jun. 1924) foi um dos maiores escritores de ficção do século XX. Autor da novela *A metamorfose* (1915) e dos romances *O processo* (1925) e *O castelo* (1926).

Como visto, o romance se caracteriza por ser um gênero que vem sofrendo transformações ao longo do tempo e por isso mesmo pode ser considerado como um gênero maleável. Por essa sua flexibilidade, Alain Robbe-Grillet o considera como sempre novo: à medida que a humanidade evolui, se transforma, o gênero romanesco acompanha e estará sempre novo, visto que incorpora os avanços e as necessidades de seu tempo. Assim, Robbe-Grillet (1969, p. 11) considera que Flaubert, ao escrever *Madame Bovary*, estava escrevendo um novo romance para o século XIX, Proust no início do século XX e, por que não, ele mesmo na metade do século?

Dessa forma, o romance se caracteriza como um gênero que tem sofrido diversas modificações ao longo da história, caminhando com a própria evolução da humanidade. Os questionamentos levantados em torno do homem contemporâneo fazem-se presentes no romance moderno, o que contribui para sua renovação e perpetuação enquanto grande gênero.

Como sabemos, a cada novo período literário, um certo tipo de gênero e mesmo de apresentação deste gênero é eleito como máxima, padrão, e a estética daquele movimento vai-se formando. Podemos citar como exemplo o caso da literatura portuguesa: o romance moderno português, nas palavras de Álvaro Cardoso Gomes, “sofre o efeito da sombra de Eça de Queirós, que determinou um modo de narrar e um modo de encarar a realidade bem próprios” (GOMES, 1993, p. 19).

Álvaro Gomes explica que no decurso da Geração de Orpheu, a poesia é muito mais valorizada em relação à prosa: Mário de Sá-Carneiro¹¹ e Almada-Negreiros¹², quando se dedicaram ao gênero romanesco, acabaram por não lhe dar uma fisionomia específica desaguando em um experimentalismo. Principalmente Mário de Sá-Carneiro, que mesmo ao escrever prosa, faz do

¹¹ Mário de Sá-Carneiro (Lisboa, 19 maio 1890 – Paris, 26 abril 1916) foi um poeta e contista português e um dos principais fundadores da revista *Orpheu* ao lado de Fernando Pessoa. Autor dos livros de contos *Princípio* (1912) e *O céu em fogo* (1915) e da narrativa *A confissão de Lúcio* (1914), destacou-se por impregnar de poesia toda a sua obra.

¹² José Sobral de Almada-Negreiros (Lisboa, 7 abril 1893 – Lisboa, 14 jun. 1970), também um dos criadores da Revista *Orpheu*, foi um artista completo dispersando “seu talento pela poesia, a pintura, o desenho, o romance, o teatro, a conferência, a crítica da arte” (MOISÉS, 2008, p. 345). Algumas obras: *O moinho* (1913) e *Deseja-se mulher* (1928).

romance desdobramento de suas inquietações poéticas, fundindo a lírica com narrativa.

A geração seguinte, da Presença, equilibrou os dois tipos de produção. A estética presencista buscava “uma arte isenta de pressupostos ideológicos *a priori*, baseada fundamentalmente na sinceridade e na naturalidade do artista” (GOMES, 1993, p. 20), por isso uma maior liberdade e tendência a manter tanto poesia como romance sem maiores exigências quanto ao gênero utilizado.

Entretanto, foi o Neo-realismo que apostou numa forma de arte que deu maior expressão ao romance. Ao se opor radicalmente à estética da Presença, o Neo-realismo defendeu uma arte mais compromissada ideologicamente. Considerando o homem como produto das forças da sociedade em constante evolução, o romance se constituiu como instrumento de transformação do mundo, levando Álvaro Gomes a afirmar que “o neo-realismo dá solidez ao gênero romanesco, que talvez estivesse sufocado ante a onipresença da poesia” (GOMES, 1993, p. 22). Importante observar que pela primeira vez se faz o movimento contrário em relação à influência entre ex-colônia e metrópole: o novo realismo português teve como mestres autores brasileiros, como José Lins do Rego¹³ e Graciliano Ramos¹⁴, que primavam pelo “relato direto, seco, temperado de lirismo”, porém comprometido com o documental, intimamente ligado ao romanesco.

Na transição do Neo-realismo para o que se produz atualmente, ocorre uma redução da produção literária, seja de romance, seja de poesia. Na década de 1970, com a Revolução dos Cravos¹⁵ (1974), a população portuguesa em geral tinha interesses mais imediatos, como a reconstrução da política de

¹³ José Lins do Rego Cavalcanti (Engenho Corredor, Pilar, Paraíba, 3 jun. 1901 – Rio de Janeiro, 12 set. 1957) foi romancista e jornalista. Ocupante da Cadeira 25 da Academia Brasileira de Letras. *Menino de engenho* (1932), *Bangüê* (1934) e *Fogo morto* (1943) são alguns de seus romances mais conhecidos.

¹⁴ Graciliano Ramos (Quebrângulo, Alagoas, 27 out. 1892 – Rio de Janeiro, 20 mar. 1953) foi romancista, contista e jornalista. Algumas obras: *São Bernardo* (1934), *Vidas secas* (1938) e *Memórias do cárcere* (1953; póstuma).

¹⁵ A Revolução do Cravos, ou Revolução de Abril foi um movimento militar ocorrido em Portugal entre os dias 24 e 15 de abril de 1974 com o intuito de pôr fim ao regime ditatorial. Além da redemocratização do país, um dos objetivos da Revolução era acabar com a Guerra Colonial em África.

Portugal. Foi somente a partir da década de 1980 que começou a surgir uma nova leva de escritores, interessados no gênero romance e também na sua reconstrução, resultando em novos modos de narrar.

É nesse período Pós-25 de abril, que surge na ficção portuguesa a escritora Teolinda Gersão. Logo no seu primeiro romance, *O silêncio* (1981), as inquietações frente ao modelo fixo, linear, de categorias narrativas bem definidas e identificáveis são postas em questionamento através do pensamento caótico da personagem Lídia.

2.1 A personagem

O romance, como prosa de ficção, comporta em si o que se convencionou chamar de categorias narrativas. Esta estrutura é constituída pelas cinco categorias que dão forma à narrativa, sendo elas o enredo, a(s) personagem(ns), tempo, espaço e ponto de vista ou narrador. Desde há muito as teorias acerca destas categorias são motivo de estudos pelas correntes teóricas, mas é principalmente com o formalismo e o estruturalismo que elas ganharam maior destaque.

No início do capítulo acompanhamos a trajetória do gênero romance desde seu surgimento até o romance moderno. Não podemos afirmar que apenas uma forma sobrevive: o crescente número de livros publicados se compõe tanto de formas mais modernas e originais em relação à forma como também o romance tradicional. Entendemos que faz parte de um mercado editorial e neste estudo chamamos a atenção para o embate na composição de um dos principais e mais reconhecíveis elementos estruturais: o personagem.

Mas, afinal, o que é considerado romance tradicional? O que consideramos romance tradicional é o romance que possui uma estrutura formal, correspondente aos aspectos constituídos pelo enredo, personagens,

tempo, espaço e ponto de vista da narrativa. A ele contrapomos o *nouveau roman* e romance moderno.

À medida que o homem passou a perceber sua realidade de forma diversa, os escritores também transformaram o personagem. Após a Segunda Guerra Mundial surgiu o *nouveau roman*, modalidade de romance que apareceu na França na década de 1950 (SILVA, 1974, p. 77-78). Esta modalidade tem como principal diferença em relação ao romance tradicional a unidade estrutural personagem-objeto.

Outra diferença marcante na estrutura formal desses romances é a quantidade de personagens que atuam nos mesmos. Afrânio Coutinho, ao discorrer sobre o romance que chamamos aqui de tradicional, define:

[...] o romance é uma longa história que visa a produzir um efeito pela incorporação de uma grande massa de experiências através de uma série de incidentes, muitas personagens e um enredo complexo, usando todos os artifícios técnicos, realizando um corte longitudinal ou transversal no tecido da vida (2008, p. 69).

O *nouveau roman* reconstrói esse conceito colocando muitas vezes apenas uma personagem na narrativa, que pode não ter o nome revelado na diegese, como no caso de *Água viva* e *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, onde não sabemos quem se esconde por trás do pronome “eu” e da sigla G. H. e muitos outros exemplos na literatura mundial. Referindo-se a este aspecto, Aguiar e Silva afirma:

O *nouveau roman* conduz ao seu grau extremo este processo de deterioração da personagem. Jean Ricardou não hesita mesmo em afirmar que esta deterioração funciona como um elemento diferenciador do ‘novo romance’ em relação ao ‘antigo romance’. A personagem vai perdendo tudo o que a identificava, lhe conferia solidez e relevo: a genealogia, a crônica familiar, a fisionomia, a idiossincrasia bem definida... O próprio nome, elemento fundamental, sob o ponto de vista sociológico e jurídico, para identificação e particularização do indivíduo, é destruído ou desfigurado: o herói de *O castelo* de Franz Kafka é apenas designado por K.; James Joyce designa apenas pelas iniciais H. C. E. o protagonista de *Finnegans Wake* (SILVA, 2006, p. 707).

A questão da personagem vem sendo largamente discutida no romance moderno. Há quem fale de crise desse elemento estrutural, como Carlos Reis (2000, p. 315) ao discorrer sobre o *nouveau roman*. No entanto, como afirma Aguiar e Silva (1974),

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significados das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente (SILVA, 1974, p. 24).

Ou seja, ao lermos um romance ou alguma narrativa de outro gênero, apreendemos, das categorias narrativas, principalmente e mais visivelmente expostas, o enredo e as personagens que executam e vivem os acontecimentos narrados. São duas categorias indissolúveis, visto que ao pensar na trama narrada pensa-se imediatamente em quem viveu essa trama. Assim, enredo e personagem tornam-se inseparáveis, um não podendo existir sem o outro.

Segundo Antonio Candido, a personagem é

[...] o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, [...] mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim das contas a construção textual é a maior responsável pela força e eficácia do um romance (CANDIDO, 2009, p. 54-55).

A personagem só existe concatenada às outras categorias da narrativa, que não podem nem tem como serem dissociadas desta, visto que o todo é parte dessa construção textual.

Os estudos sobre a personagem de ficção remontam a Edward M. Forster em *Aspectos do romance*. O livro consta de oito conferências proferidas na Universidade de Cambridge entre os anos de 1926 e 1927 que se versam sobre o gênero romance, “massa formidável e muito amorfa” (FORSTER, 2005, p. 35), nos seguintes aspectos: a estória, as pessoas, o enredo, a fantasia, a profecia, o padrão e o ritmo. O autor divide as personagens segundo o modo

de agir frente às situações dadas, assim divididas entre personagens desenhadas ou planas e modeladas ou redondas. As personagens planas são facilmente detectáveis, visto que podem ser personagens tipo ou caricatura e existirão traços que as acompanham durante toda a obra. Segundo Forster, “o personagem realmente plano pode ser descrito numa frase como ‘Jamais hei de abandonar Mr. Micawber’ [...] ela não o faz e fica nisso” (FORSTER, 2005, p. 91). Quanto às personagens modeladas ou redondas, estas podem ser caracterizadas como o contrário das planas, pois tendem a surpreender o leitor mudando de atitude (às vezes inesperadas) de acordo com cada situação.

Segundo James Wood, os estudos de Forster são insatisfatórios, já que reduzem consideravelmente o papel do personagem plano, deixando-o sem grandes possibilidades de interação na obra, como

Este novo tratamento do personagem significou um novo tratamento da forma. Quando o personagem é fixo, a forma é fixa e linear – o romancista começa pelo começo, contando-nos a infância e a formação do herói, continua decididamente até seu casamento e avança para o clímax dramático do livro (algo errado com o casamento). Mas, se o personagem é mutável, por que começar pelo começo? Não seria melhor começar pelo meio, então voltar para trás e só então avançar, e depois voltar para trás de novo? É o tipo de forma que Conrad usa em *Lord Jim* e *O agente secreto*, e que Naipaul e Spark empregam em vários romances.

Será contraditório defender os personagens planos e, ao mesmo tempo, argumentar que o romance se tornou um analista mais sofisticado de personagens profundos e divididos internamente? Não, se resistirmos à ideia de Forster sobre os personagens planos (o plano é mais interessante do que ele diz) e sobre os personagens redondos (eles são mais complicados do que ele diz). Nos dois casos, o que importa é a *sutileza* da análise (WOOD, 2012, p. 137-138, grifo do autor).

Há de se lembrar que algumas personagens planas surpreendem o leitor, dada a maestria do escritor, a exemplo da personagem Juliana, em *O primo Basílio* (1978), de Eça de Queirós.

Voltando às personagens de Clarice e Teolinda, é pertinente lembrar a construção das personagens virginianas, na obra *Jacob's room* a fim de exemplificar o que se trata como “esvaziamento de corporeidade”:

Em *Jacob's room*, Virginia Woolf constrói um campo de batalha estético para demonstrar, no texto, sua desvinculação com a literatura 'materialista' (materialismo no sentido de realismo) de Arnold Bennet. A personagem Jacob é *esvaziada de corporeidade*. As personagens têm percepções, de dentro para fora, e não descrições de fora para dentro. Há um vazio na descrição cênica que corresponde ao espaço para as projeções do leitor sobre a obra. No final do livro, o corpo morto de Jacob é descrito em seu quarto. Sua roupa, os laços dos sapatos, e as suas cartas disponíveis para todo mundo ler, devassáveis. É o quarto, o espaço que assume a condição de personagem, e não Jacob (LIMA, Luciano, 2007, p. 39, grifo nosso).

Da mesma maneira, percebemos em *Água viva* e *O silêncio* momentos em que o espaço físico toma maiores proporções na narrativa, podendo se afirmar que estes se constituem como personagens, pois que delineiam e respondem às necessidades exigidas pela narrativa.

3 CLARICE LISPECTOR E TEOLINDA GERSÃO: APROXIMAÇÕES

Pintar é escrever nas paredes (GERSÃO, 1984, p. 119).

É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

Em fevereiro de 1922, a aclamada Semana de Arte Moderna expôs as várias tendências artísticas que vinham se fortalecendo em São Paulo e no Rio de Janeiro desde a ocorrência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). No entanto, a Semana que permitiu novas possibilidades de engajamento literário, inaugurando o Modernismo no Brasil, mostrou-se presa ainda à arte europeia, principalmente às Vanguardas. Na década de 1940, o Modernismo estava consolidado na literatura brasileira; no âmbito político, o regime ditatorial se fortalecia, tanto no Brasil, com o Estado Novo na figura de Getúlio Vargas, quanto em Portugal, com Salazar e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) estava apenas no seu início.

Assim, foi graças à abertura permitida pela Semana de 1922 que a discussão e maior comprometimento dos literatos veio a acontecer depois da década de 1930.¹⁸ O que foi produzido a partir da década de 1930 até 1945 no Brasil é considerado como a segunda fase modernista, e de 1945 em diante como a terceira fase. No segundo momento, figura a ficção regionalista, de cunho ensaísta: nomes como os de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz figuram entre os mais representativos. No terceiro momento, com a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, o fim da Segunda Guerra Mundial e a posterior Guerra Fria, a literatura fez-se mais intimista, e a ficção tornou-se, mais do que nunca e ainda mais uma vez, lugar de reflexão sobre o estar no mundo.

¹⁸ Segundo Alfredo Bosi, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira haviam se distanciado do que era contemporâneo a eles, e deixado passar os problemas do país por uma renovação poética que não se fez de fato tão renovadora (BOSI, 2006, p. 383-385).

O que podemos verificar hoje, com o devido tempo transcorrido, é que Clarice Lispector despontou madura já em seu primeiro romance deixando uma vasta produção, que compreende romances, contos, crônicas e entrevistas, além das reuniões de correspondências que foram compiladas em livros. Desde a publicação do primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), a produção científica acerca da obra da autora é estudada por várias áreas do saber. Análises que se ajustam às diversas áreas do conhecimento, tais como a Filosofia e Psicologia, a obra clariceana deixa margem para estudos interdisciplinares.

A ficção de Clarice Lispector gira na maior parte de seus escritos em torno do estar-no-mundo,¹⁹ sendo marcante na sua narrativa o cunho existencial. Podemos, inclusive, esboçar uma divisão em fases da escritora. A primeira e maior é referente à produção introspectiva, considerada pela crítica coeva à sua publicação como alienante, visto não trazer à tona questões sociais do país. Na segunda fase da autora, composta somente pelo romance *A hora da estrela* (1977), existe a preocupação da denúncia social, ainda que ao modo clariceano.

O mesmo acontece com a obra de Teolinda Gersão: História, Filosofia e Psicologia passam a ser utilizadas como aporte teórico adicionando à Teoria da Literatura novas formas de interpretação e análise. Quanto ao percurso ficcional de Gersão, tem início em 1981, com a publicação de *O silêncio*. Narrativa fluida, centrada num diálogo cada vez mais distante do interlocutor, *O silêncio* aponta os temas que serão trabalhados pela autora. Teolinda Gersão, ao fortalecer a nova narrativa portuguesa pós-Revolução dos Cravos, constrói seus romances em torno da história recente de Portugal revelando-se engajada, mas nem por isso descompromissada com o seu estilo de escrita. Suas narrativas constituem-se com poucas personagens, introspectivas e guiadas pelo fluxo de consciência.

¹⁹ Denis Huisman assim define o termo *Dasein*, de Heidegger: “Ele designa o homem, a realidade humana, ou ainda a presença do ente humano ao ser, considerando que somente o homem é susceptível de interrogar e de lhe dar a capacidade de ‘ser aí’ [...] é a possibilidade para o homem de interrogar o ser, ao mesmo tempo que a condição para que o ser esteja presente e seja interpretável” (HUISMAN, 2001, p. 103).

A fim de se compreender a construção das personagens em cada uma das autoras, apresentamos a caracterização e o modo de apresentação das personagens mais representativas de Clarice Lispector e Teolinda Gersão em seus romances. No primeiro momento, fizemos um breve panorama da crítica literária surgida assim que Clarice Lispector inicia suas publicações e então se analisamos algumas das personagens clariceanas. No segundo momento, o estudo debruçou-se acerca da crítica sobre Teolinda Gersão como também em análises das personagens gersanianas. Dessa forma, pretendemos justificar a aproximação entre as autoras e a relação possível entre os romances *Água viva* e *O silêncio*.

3.1 Clarice Lispector na Literatura Brasileira

Em *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.*, Berta Waldman (1992) discorre, em capítulo inicial, sobre a insatisfação de Clarice frente à recepção de suas obras. Após a publicação de *Perto do coração selvagem* (1943), Antonio Candido foi o primeiro a analisar o livro da autora, em ensaio intitulado “Tentativa de renovação”. Candido compara Lispector a autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade elogiando a renovação em suas literaturas. Reconhece a raridade de *Perto do coração selvagem* e o chama de “romance diferente”, visto que Clarice utiliza de um “tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna” (CANDIDO, 1970, p. 127).

Álvaro Lins fez uma crítica mais feroz à escrita de Clarice Lispector. Seguindo o modelo de crítica utilizada na década de 1940, Lins fez crítica impressionista e aproximou Lispector de autores como James Joyce e Virginia Woolf a fim de explicar o “modo estranho” do texto clariceano. Álvaro Lins criticou também a existência quase que exclusiva de uma personagem nos romances de Clarice, apontando isso como um defeito da autora:

Faltam-lhe, como romance, tanto criação de um ambiente mais definido e estruturado quanto a existência de personagens como

seres vivos. Em *Perto do coração selvagem*, só uma personagem, Joana, tem uma existência real (LINS apud SANT'ANA, 1973, p. 181).

Segundo Luiz Costa Lima, Clarice Lispector ganhou tamanho destaque na crítica brasileira pelo fato de o romance introspectivo ser uma novidade no país. Em seu ensaio em *A literatura no Brasil*, Costa Lima analisa os quatro primeiros romances da autora (*Perto do coração selvagem* [1973], *O lustre* [1946], *A cidade sitiada* [1949] e *A maçã no escuro*[1961]) e o livro de contos *Laços de família* (1960). Ao discorrer sobre a linguagem de Clarice, Costa Lima adverte o leitor pela simplicidade aparente que dá a impressão de uma superfície horizontal. Essa suposta simplicidade é o que coloca Lispector, segundo Costa Lima, no primeiro plano dos escritores brasileiros: “o dismantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético” (LIMA, Luiz, 1999, p. 530).

É interessante também a crítica feita por Silviano Santiago a respeito da literatura dita regional, que reflete a cor local; literatura essa bem diferente da produzida por Clarice Lispector:

Desde a Carta de Pero Vaz de Caminha até o mais recente Paulo Lins, a nossa literatura é mais elogiada quando se nutre deliberada e gulosamente de acontecimentos político-sociais da história do país. Qualquer truque retórico que vise a ‘mascarar’ essa realidade é sempre visto pelos leitores vigilantes como um crime cometido pela arte. O gosto do leitor brasileiro é ratificado pelo do leitor estrangeiro da nossa literatura. Também ele está mais interessado em livros traduzidos que mantenham viva a chama do ‘exotismo’ (a palavra não é descabida se ele for europeu). O estrangeiro exige a luxúria ou a miséria brasileiras – tanto faz uma como a outra, desde que confluam para a história do Brasil. Nesse sentido, Clarice é de novo uma exceção. Há alguns anos, seus livros são bem pouco tropicalientes e, no entanto, são muito consumidos mundo afora (SANTIAGO, 1990).

Clarice Lispector publicou grande quantidade de livros, desde romances a crônicas e livros infantis. Sua vasta bibliografia é composta por *Perto do coração selvagem* (1944); *O lustre* (1946); *A cidade sitiada* (1949); *Laços de família* (1960); *A maçã no escuro* (1961); *A legião estrangeira* (1964); *A paixão segundo G.H.* (1964); *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969);

Felicidade clandestina (1971); *A imitação da rosa* (1973); *Água viva* (1973); *A via-crucis do corpo* (1974); *Onde estivestes de noite* (1974); *De corpo inteiro* (1975); *Visão do esplendor* (1975); *A hora da estrela* (1977) e pelos livros publicados postumamente *Para não esquecer* (1978); *Um sopro de vida* (1978); *A bela e a fera* (1979) e *A descoberta do mundo* (1984).

As personagens de Clarice Lispector possuem, a começar por Joana, de *Perto do coração selvagem*, uma dimensão profunda, que as leva a um pensamento inquiridor frente às suas realidades. Personagens que olham de dentro para fora numa trama cada vez mais escassa, e, num monólogo interior, costumam confessar, pensar ou simplesmente narrar algum mero acontecimento para alguém “invisível” ou para alguém que possa ouvi-las. Neste subtópico, analisaremos as personagens Joana (*Perto do coração selvagem*), G.H. (*A paixão segundo G.H.*), Lóri (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*), “eu” (*Água viva*) e Macabéa (*A hora da estrela*).

No romance *Perto do coração selvagem* (1943), o mundo é apresentado segundo a visão de Joana, personagem principal. Joana expressa, por fluxos de consciência, sua vida interior, confrontando suas experiências de menina às de adulta, mergulhando ora no passado, ora no presente, segundo o fio condutor da memória.

Cabe destacar, também, Martin, de *A maçã no escuro* (1961), que apesar de ser um personagem masculino, pouco frequente ocupando o papel de protagonista da obra da autora, é o primeiro que traz mais forte a questão do silêncio, o não-comunicar-se. O silêncio escolhido de Martin é uma maneira de autopunição encontrada pelo personagem e também de procura de redenção, pois dessa forma deseja esquecer seu crime da mesma forma que deseja esquecer sua linguagem.

G.H., personagem da qual não há outra referência de nome senão a sigla do título do romance *A paixão segundo G. H.*, é mais uma mulher da classe média alta. O romance em questão trata da descoberta de si através da descoberta do outro. O outro, neste caso, representado pela barata do armário do quarto da empregada. A partir dessa situação insólita, a narrativa proporciona reflexões acerca da condição humana.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* a aprendizagem de Lóri também se faz a partir do outro. Ulisses, professor de filosofia, tem o prazer de lhe causar desconforto, fazendo com que ela reflita sobre sua vida, seus pensamentos e posicionamentos. Na trama, os dois descobrem-se apaixonados, o amor não pode ser fugaz. Assim, a aprendizagem se torna o conhecer, o compreender e, principalmente, o aceitar do outro. Compreendendo-se como duas pessoas diferentes que se desejam, Ulisses e Lóri tomam a vida como uma aprendizagem de prazeres e desprazeres. O monólogo que ocorre em *G.H.* é substituído no *Livro dos prazeres* pelo diálogo de fato, consolidado com outro ser de papel, sendo um dos pontos altos da escrita clariceana.

O texto de *Água viva* (1973), objeto de estudo do nosso trabalho, é de difícil definição visto que existe apenas uma personagem, também narradora, que conversa com seu interlocutor. A narradora-personagem, ou o “eu”, trava conversa com um “tu”. O poema em prosa de Clarice utiliza palavras que se querem fazer imagem e pintura e fotografia: a linguagem quer se fazer “instante já”.

A narradora de *Água viva* a todo instante questiona sua realidade poética, refazendo e voltando ao que já foi dito. Ao pretender escrever pintura, uma pintura com palavras, cria um “romance sem romance”, visto que os elementos essenciais do gênero, principalmente o enredo, ficam em segundo plano. De *Água viva* temos os personagens como personagens apenas um eu enunciador e um tu interlocutor, a casa como espaço, um tempo psicológico e ao mesmo tempo cronológico, medido pelas mortes da narradora e um enredo duvidoso: “como decorar uma coisa que não tem história?” (LISPECTOR, 1998a, p. 81).

A diegese que apresenta um questionamento constante, que se refaz, volta no dito anteriormente e pretende-se pintura, uma pintura com palavras, é um “romance sem romance”, visto que os elementos essenciais do gênero ficam em segundo plano, ou ainda em plano nenhum. De *Água viva* temos os personagens (“eu” e “tu”), o espaço (casa), um tempo psicológico e ao mesmo tempo cronológico, medido pelas mortes da narradora – “Mas vou ter que parar

porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço” (LISPECTOR, 1998a, p. 84) – enredo – “[...] E como decorar uma coisa que não tem história?” (LISPECTOR, 1998a, p. 81).

Como *Água viva* “não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito” (SEUPHOR *apud* LISPECTOR, 1998a, p. 7), é uma escrita do silêncio, sendo o romance um grande monólogo interior: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (LISPECTOR, 1998a, p. 14). Tratemos mais profundamente desta obra no capítulo seguinte.

Macabéa, a alagoana, órfã, retirante que foi para o Rio de Janeiro por motivos ignorados, é a personagem principal d’*A hora da estrela* – depois de Rodrigo S. M.: “A história [...] vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.” (LISPECTOR, 1998b, p. 12-13). Nesse romance, Clarice traz um narrador masculino, raro em suas obras, que narra acontecimento também incomum em sua temática. De forma sutil, Clarice traz a reflexão acerca do êxodo rural e dos possíveis problemas enfrentados pelo nordestino que deixa a terra em busca de uma vida melhor no sudeste do país.

Em *A hora da estrela*, as palavras do narrador Rodrigo S. M. podem ser interpretadas como uma resposta de Clarice à crítica feita sobre sua obra. Como dito, o caráter existencial dos livros anteriores de Lispector a deixavam longe da realidade brasileira, não mostrando o que se passava no âmbito político-social. Rodrigo diversas vezes ironiza o papel do escritor nessa narrativa que pode ser encarada também como metaficção,²⁰ visto que há a preocupação com o narrar-se:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já

²⁰ Ao longo de um romance ou uma novela, o narrador reflete acerca do que escreve, dividindo com o leitor as certezas e perplexidades que o transcorrer dos acontecimentos e a articulação mais adequada das unidades narrativas lhe sugerem. Linda Hutcheon assim define: “É a ficção acerca da ficção, isto é, a ficção que inclui no seu magma o comentário à própria narrativa e/ou à sua identidade lingüística” (HUTCHEON *apud* MOISÉS, 2004, p. 281).

que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer 'realidade'. [...] É. Parece que estou mudando o modo de escrever (LISPECTOR, 1998b, p. 17).

Na dedicatória do autor, o narrador Rodrigo avisa ao leitor que se trata de história diferente das outras antes publicadas: “Esta história acontece em estado de emergência e calamidade pública” (LISPECTOR, 1998b, p. 10). Rodrigo deixa claro também que quem conta essa história é um homem, revelando o preconceito contra a escrita deveras feminina da autora, justificando que a trajetória de vida de Macabéa é muito triste e “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998b, p. 10).

Em muitos momentos vê-se a construção da identidade de Rodrigo S. M. através das características dadas para Macabéa. O intelectual Rodrigo se faz a partir do que a representante da massa Macabéa não é. Em “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*”, Regina Dalcastangnè (2000) acrescenta:

Para forjar sua identidade enquanto intelectual, ele [Rodrigo S. M.] tem que fazê-la massa, ou seja, privá-la daquelas características especiais que, na sua própria opinião, o tornem superior [...]. Por isso é cruel, grosseiro – não para fugir da pieguice, do meloso, mas para marcar a distância que o separa daquele tipo de gente (DALCASTANGNÈ, 2000, p. 89).

A partir disso, Rodrigo S. M. reflete também sobre a sua posição na sociedade, enquanto intelectual: “A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 1998b, p. 19). Nesse trecho fica registrada a crítica de Clarice quanto aos leitores que a consideram hermética. Assim, há mais uma consideração acerca da escrita clariceana, visto que a ficção é discutida dentro do texto: “[o romance] Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei” (LISPECTOR, 1998b, p. 22).

Ainda a respeito da narrativa, Rodrigo fala sobre a verdade/realidade presente na mesma e convida o leitor a repensar sobre os seus próprios conceitos de pobreza, que pode ser material ou de espírito:

Se há verdade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial (LISPECTOR, 1998b, p. 12). Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia (LISPECTOR, 1998b, p. 30).

Compreendemos que essa reflexão não seja feita apenas pelo leitor comum. Clarice pode estar falando da pobreza do próprio intelectual na nação, pois este se engaja no fazer literário e se acomoda em sua casa, tendo seu emprego público – como é de fato a realidade dos intelectuais da época²¹ – e nada mais fazendo para reverter a situação do pobre no país.

A história de Macabéa só começa a ser narrada, de fato, a partir da página 24, iniciada “pelo meio”. É uma moça que “não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro” (LISPECTOR, 1998b, p. 27). E mais:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo (LISPECTOR, 1998b, p. 28). Ela que devia ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário (LISPECTOR, 1998b, p. 15).

No trecho citado, o narrador escreve não apenas sobre uma personagem individual, fala de toda uma nação que carrega consigo o preconceito como

²¹ Randal Johnson, em “A dinâmica do campo intelectual brasileiro” (1995), discorre sobre o intelectual no fim dos anos 1920, começo dos 1930: “[...] muitos intelectuais tenderam a associar suas atividades com as do Estado, por eles definido como a ‘representação mais elevada da Nação’, e ao qual atribuíam a preservação da ordem, a organização e a unidade nacional. O papel desses intelectuais, acreditavam alguns, eram inseparável dos objetivos mais amplos do Estado e, desse modo, muitos deles se uniram na adoção de soluções autoritárias e de desmobilização social. [...] No entanto, não foram apenas os modernistas que se juntaram ao aparato do Estado. O Ministério da Educação de Gustavo Capanema tornou-se um novo mecenas para muitos intelectuais”. Como exemplo desses intelectuais, Johnson cita Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, dentre outros.

também as mazelas do “Norte”, costumeiramente relacionando na literatura e na mídia em geral como raquítico, debilitado, necessitado de cuidados. Essa “necessidade” é o que move a escrita, escrita-denúncia, de Lispector, que tanto incomoda Rodrigo S. M.: “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um perto de sopa, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver” (LISPECTOR, 1998b, p. 59).

Ao se comparar a Macabéa – procedimento muito utilizado por Rodrigo –, o narrador, mais uma vez mostra a sua superioridade em relação a ela: “Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato” (LISPECTOR, 1998b, p. 36). Existe também uma grande diferença quanto ao conhecimento tido por Rodrigo e Macabéa: enquanto este possui conhecimentos vindos da academia, aquela se instrui a partir da Rádio Relógio, que pingava minutos e cultura – “hora certa e cultura” – sem música e com informações que a própria Macabéa nunca teria oportunidade de fazê-las úteis.

Em relação à obra de Clarice, ainda em *A hora da estrela* percebe-se a constância da náusea. Enquanto nos romances anteriores a náusea era existencial, no romance de 1977 isso já não seria possível, visto que Macabéa não tinha consciência de sua existência, comparada por Rodrigo a um cachorro. No caso d’*A hora da estrela* a náusea ocorrerá de forma física: a partir do momento que soube que comeu gato, o enjoo se fez constante na vida da alagoana; o café tomado na mercearia é cheio de açúcar, para aproveitar que é de graça; o lanche delicioso tomado na casa de sua colega Glória, que no dia seguinte a fez passar mal; o perfume forte de Glória.

Com esse breve panorama das personagens clariceanas mais emblemáticas, buscamos mostrar um fio condutor na construção destas.

3.2 Teolinda Gersão na Literatura Portuguesa

A escritora Teolinda Gersão iniciou sua carreira após a Revolução de Abril de 1974, a chamada Revolução dos Cravos. Num período em que o fascismo salazarista podou a arte portuguesa, Teolinda e seus contemporâneos voltaram sua produção para a reflexão do momento histórico vivido, chamando a atenção para os problemas sociais que se agravavam em Portugal.

A produção literária de Teolinda Gersão se iniciou em 1968, quando publica o conto “Pequena biografia” na revista *Colóquio Letras*. Em 1981 publica seu primeiro romance. *O silêncio* (1981) foi consagrado pela crítica como um dos romances-marco pós-Revolução dos Cravos. Em 1982, Teolinda publicou o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e o conto “Mulher dormindo”. Este conto fará parte de dois próximos livros da autora: *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) e *As águas livres* (2013). Entre *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *Os guarda-chuvas cintilantes*, Teolinda publicou seu único livro infantil: *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (1982).

Os romances de Teolinda Gersão, por ordem de publicação são os seguintes: *O silêncio* (1981); *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982); *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (1982); *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984); *O cavalo de sol* (1989); *A casa da cabeça de cavalo* (1995); *A árvore das palavras* (1997); *Os teclados* (1998); *Os anjos* (2000); *Histórias de ver e andar* (2002), *O mensageiro e outras histórias com anjos* (2003), *A mulher que prendeu a chuva* (2007); *A cidade de Ulisses* (2011), *As águas livres* (2013) e *Passagens* (2014).

As personagens de Teolinda Gersão encarnam um posicionamento centrado em seu interior que lhes permitem repensar suas realidades para transpor os obstáculos. Assim como as personagens clariceanas, as gersanianas vivem nesse ambiente restrito e buscam o diálogo com um interlocutor nem sempre identificável. Neste subtópico, apresentaremos as

personagens Lídia, Hortense e Clara, Gita e Amélia, dos romances *O silêncio*, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A árvore das palavras*.

O primeiro romance de Teolinda Gersão, *O silêncio* (1981), é uma história de amor em que Lídia, personagem principal, tenta uma conversa com seu parceiro, Afonso. A dificuldade desse diálogo se mostra logo no primeiro parágrafo do livro, quando a conversa se passa em nível de imaginação: “Lídia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo” (GERSÃO, 1984, p. 11). Esses corpos, um de homem outro de mulher, estavam numa “tentativa de um diálogo fundo” (GERSÃO, 1984, p. 11). O homem, Afonso, é médico. Ambos, Lídia e Afonso, formam um casal que não se comunica mais. As tentativas de conversa iniciadas por Lídia sempre são interrompidas pelo silêncio, que aumenta no decorrer da narrativa a ponto de causar mudanças significativas em seu relacionamento. A análise mais aprofundada sobre a personagem Lídia será constituída no capítulo 4 deste trabalho.

O romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* tem como personagem principal Hortense, pintora, esposa, mãe e sogra de arquitetos. Hortense tem forte ligação com sua família: o marido e o filho representam a felicidade plena e Clara, a nora, uma ameaça à sua relação com o filho. *Paisagem com mulher e mar ao fundo* tem como início Hortense tentando se recuperar da morte dos dois entes: marido e filho. Horácio, arquiteto e professor, morreu de ataque cardíaco, enquanto que Pedro morreu na guerra em África.

Os três personagens, Horácio, Pedro e Clara se mostram em grande parte da obra conscientes de sua existência e das possibilidades de escolha: eles são cientes de sua liberdade. Após a morte de Horácio, Hortense em seu luto, lembra-se:

mas os outros, os outros, existe um mundo, além de nós, dissera Pedro, e também Clara, quando Horácio morrera, é preciso não se fechar em si próprio como se fosse a única pessoa a sofrer no mundo e nada mais existisse, porque é em ti mesma que tem que existir o teu próprio centro, a tua revelação com o mundo tem de ser directa, sem alibis nem subterfúgios, não podes viver através de ninguém a tua vida, onde existes tu mesma para além das imagens que nos dás te ti, das imagens falsas (GERSÃO, 1996, p. 54).

Clara e Pedro explicam que a opção de escolher deve partir de Hortense. É ela quem escolhe se deseja continuar sofrendo ou aceitar o fato ocorrido e viver *apesar de*.²² Segundo Jean-Paul Sartre (2010), os acontecimentos são finitos, o que já ocorreu está no passado e lá deve ficar, cabe ao sujeito superar, transpor este passado e projetar-se para um futuro, próximo ou distante tendo sempre a consciência de que o que passou jamais poderá ser mudado.

No romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é mostrada a história de Portugal pós-salazarismo, narrada ora por Hortense, ora por Clara. Em alguns momentos, não há como identificar quem narra a trama, que tem início com a personagem Hortense após a perda do marido e do filho, quando se volta a si mesma, como uma forma de defesa, lutando por sua vida. Teolinda Gersão faz desse romance um grito dos portugueses que sofreram durante o regime fascista de Oliveira Salazar.

Ao refletirmos sobre o título do romance, percebemos a sugestão de um quadro, uma fotografia, uma pintura: uma paisagem com uma mulher e o mar ao fundo. Ao apresentar a narradora-personagem, apresenta o retrato de Portugal num momento de repressão, de perda/retenção/apreensão da liberdade de um povo pelo ditador Oliveira Salazar. A história contada pela personagem que só conhecemos o nome ao final da primeira parte é a história vivida pelos portugueses. Enquanto ocorria a revolução silenciosa nas classes menores do exército de Portugal, ocorria, também, uma revolução na vida de Hortense. Quando perde a família, a personagem entra em estado de total introspecção. O romance ora narrado em terceira ora narrado em primeira pessoa revela o estado da personagem e mostra sua superação em seu momento de luto.

²² Clarice Lispector, no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* traz uma reflexão do “apesar de” na voz de Ulisses, que deseja convencer Lóri que a vida é feita de “apesares”, mas que ao advérbio deve sobrepor-se o verbo, ou seja, a ação: “Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive é o próprio apesar de que nos empurra para frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida” (LISPECTOR, 1998d, p. 26).

No início do romance todo o ambiente é infértil, os objetos são formados por restos, como se observa no primeiro parágrafo. Note-se também que a escritora permanece fiel à ideia de quadro, proposta no título do romance:

O que se via da janela: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua. Escasseava, portanto, o verde, e quando se olhava assim de longe, de dentro da casa, numa manhã de neblina, a cor das árvores, na linha do horizonte, era igual à do céu, apenas ligeiramente mais escura (GERSÃO, 1996, p. 11).

No estudo comparativo das categorias ontológicas²³ de Sartre e *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, fizemos uma leitura tripartida do romance, dividido em três partes, numa analogia ao processo de tomada de consciência. Na parte primeira, onde mais ocorre a confusão do foco narrativo, Hortense é mostrada como um objeto, sem consciência de seu ser, ou seja, a primeira parte representa o ser-sem-si. Pouco depois, a personagem fala com o mundo, agindo de má-fé, o que configura um dos postulados sartrianos, como resultado das escolhas²⁴ para que “ele” a deixe, para que as coisas se resolvam por si só, ela nada fazendo. Note-se também que este *mundo* pode ser ela mesma:

[...] eu não existo, mundo, eu não existo, sou apenas uma folha de árvore, uma pena de pássaro, um qualquer objeto leve balançando ao sabor do vento, sem rumo próprio, sem vontade, sem peso, não ajo, não desejo, não tenho finalidade, nada mais

²³ As categorias ontológicas sartrianas são o ser-em-si, ser-para-si, ser-para-o-outro: o ser-em-si é um ser fechado em si mesmo, sem consciência de sua existência. O para-si, ao contrário, é pura consciência de si, é um multiplicar-se em si. O ser-para-o-outro é já a capacidade de transpor esta consciência advinda do para-si, é a preocupação para com o outrem e a forma de lidar com o mundo ao todo.

²⁴ Segundo Sartre (2010, p. 29), “Aquele que mente e se escusa dizendo que nem todo mundo age assim é alguém que não está bem à vontade com sua consciência, pois o fato de mentir [sobre sua escolha] implica um valor universal atribuído à mentira”. E, ainda, “A má-fé é, evidentemente, uma mentira, pois dissimula a total liberdade do engajamento. No mesmo plano, eu diria que trata-se da má-fé também quando escolho afirmar que alguns valores são anteriores a mim, entro em contradição comigo mesmo se eu os quero e, ao mesmo tempo, declaro que eles se impõem a mim. Se me disserem ‘E se eu quiser ser um homem de má-fé?’ eu responderei: ‘Não existe nenhuma razão para você não sê-lo, mas eu declaro que você o é, e que a atitude de estrita coerência é a atitude de boa-fé [ou autenticidade]’” (SARTRE, 2010, p. 54-55).

quero do que ficar aqui, sem ser agredida, enquanto durar este minuto [...] (GERSÃO, 1996, p. 14).

A personagem se descobre livre e deseja utilizar esta liberdade no ato extremo do suicídio:

Mas de certo modo, agora, estava travado o último combate e nada mais poderia acontecer-lhe. Era livre e solta e invulnerável, porque já não tinha a perder coisa alguma, pensou com o rosto encostado aos vidros. Morrer era fácil e poderia morrer *se quisesse*. [...] tinha tanto poder de repente e estava tão longe do alcance do mundo, não haveria mais qualquer batalha, à primeira ameaça ela diria não e dessa vez, dessa única vez, ganharia (GERSÃO, 1996, p. 14). Nenhum poder no mundo a obrigaria a viver, se ela não quisesse, e isso era de repente uma força (GERSÃO, 1996, p. 19, grifo nosso).

A ansiedade e angústia de Hortense são percebidas também quando esta afirma “oscilar o dia inteiro entre a janela e a porta” (GERSÃO, 1996, p. 17). A janela representa a visão de quem olha apenas para comentar, dar palpites na vida alheia, mas sem coragem de agir. A porta são as possibilidades que a vida oferece, onde se deve aproveitar o momento, porém de forma autêntica. Estar entre a janela e a porta pode ser interpretado como uma grande indecisão de ser livre ou apenas agir de má-fé, caindo, indubitavelmente, na angústia de ter escolhido.

Ainda na primeira parte do livro podemos fazer uma relação com os postulados sartrianos numa mescla do ser-em-si, ser-para-si e ser-para-o-outro, sendo este último visto na passagem em que Hortense toma consciência de sua existência, lembra-se de sua nora Clara e de que é preciso seguir em frente, mesmo sem seus entes queridos, que é preciso escolher viver apesar de tudo e procura ajudar Clara:

Clara, pensou, numa luz súbita e frouxa. Clara estaria talvez lutando por sobreviver, sobreviver apenas, como se tentasse atravessar o mar, lutariam juntas, disse, debatendo-se, esforçando-se por acordar e caindo mais fundo para dentro da noite (GERSÃO, 1996, p. 23).

É essa angústia de estar, figurativamente, no fundo do mar, que proporciona a Hortense a vontade e necessidade de ir em busca da nora e do neto, ainda em seu ventre.

Romance ambientado na cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, em meados dos anos 1960, perpassando a infância e adolescência de Gita, *A árvore das palavras* também é dividido em três partes. A primeira conta com a narradora autodiegética, Gita criança; na segunda a narrativa é intercalada pelas vozes de Amélia e de Laureano, pais de Gita e na terceira parte novamente a narradora Gita, então adolescente. Em cada divisão do romance, novos pontos de vista são apresentados, seja em relação a Portugal, seja em relação a Moçambique.

Na primeira parte, Gita criança apresenta os dois espaços predominantes: a Casa Branca e a Casa Preta: “E logo ali a casa se dividia em duas casas, a Casa Branca e a Casa Preta. A Casa Branca era a de Amélia, a Casa Preta a de Lóia” (GERSÃO, 2004, p. 10). Dessa forma, toda a história se constrói em contraste, revelando posições e ideias opostas: casa branca/casa preta, jardim/mato, cidade/Caniço, branco/negro, rico/pobre. Gita cresce nesse mundo de oposições, entre os limites dos dois mundos, se configurando como uma personagem híbrida. No romance, Moçambique – representando todo o continente africano – é mostrado pelo olhar da criança, com toda a magia e percepção desta narradora.

Na segunda parte mescla o olhar de Amélia e Laureano sobre Moçambique e é narrada a gênese de Gita, ou como seus pais se encontraram. Laureano, português residente em Lourenço Marques, procura uma esposa via anúncio de jornal. Em Portugal, Amélia, para fazer ciúmes ao ex-namorado, Quim, que ainda ama, decide mandar foto a Laureano. Ao perceber que as provocações não surtiam efeito e cedendo à pressão de sua madrinha – “Olha que ele parece tão bom rapaz e a gente aqui não passa da cepa torta.” “Vê lá se te saiu a sorte grande e se ainda a deitas fora, rapariga” (GERSÃO, 2004, p. 95) –, Amélia firma casamento por procuração e parte para Moçambique.

Adolescente de 17 anos, Gita volta a ser a narradora da terceira parte do romance. Sem Amélia e sem Lóia, a protagonista tem apenas a figura do pai, agora sem a força demonstrada na primeira da parte do romance, e seus amigos de escola. É nesse momento que rebenta a guerra pela libertação em Moçambique, ainda que não apareça no primeiro plano da diegese.

Com o intuito de traçar uma análise mais ou menos cronológica da narrativa, traz-se para análise não a personagem Gita e, sim, sua mãe Amélia, que partilha primeiramente desta situação de exílio explanada por Edward Said (2003) no ensaio “Reflexões sobre o exílio”. A curiosidade foi o primeiro passo para se conhecer o Outro: Amélia, ao ver o anúncio de Laureano no jornal, busca saber onde fica este país desconhecido.

A expectativa positiva de Amélia frente a esse país e noivo desconhecidos. É a primeira vez na diegese que Amélia se imagina como esposa de Laureano. Fica claro o que Amélia espera dessa nova vida: a ascensão social. O “homem que a esperava no cais, na cidade que se estendia a seus pés” (GERSÃO, 2004, p. 91) lhe traria uma vida mais abastada e ela própria não precisaria mais se “estender aos pés” (GERSÃO, 2004, p. 91) de ninguém, como se estendia aos pés de sua madrinha em Portugal.

No livro *Nostalgia, exílio e melancolia*, Paulo Franchetti (2001) se debruça sobre a poesia de Camilo Pessanha demonstrando nessa poética da nostalgia como as sensações de afastamento espacial e temporal refletem no exílio existencial e poético do autor. Essa experiência de deslocamento faz o poeta – e no caso de *A árvore das palavras*, também Amélia – associar a perda de substância material deixada num trajeto de viagem a uma parte dele próprio:

A experiência real de deslocamento no espaço aparece então associada à sensação de que existe uma perda de substância, à medida que se perfaz o trajeto da viagem. Deixamos uma parte de nós – diz o poeta –, da substância que nos forma, nos lugares por que passamos e que depois abandonamos. Esse é sentido sensível da imagem real, aquilo que ela diz na sua concretude. Entretanto, não é só espacial a percepção do afastamento. O movimento na extensão física pode, ele mesmo, ser lido como metáfora do transcurso do tempo. Aquilo que vamos deixando

para trás é tanto o lugar físico, no nível da viagem concreta, quanto a experiência do lugar, no nível da percepção do transcurso do tempo (FRANCHETTI, 2001, p. 16).

Comparamos essa experiência real de afastamento descrita por Franchetti com a que será mostrada no romance de forma a realçar a desilusão de Amélia frente a esse marido desconhecido e terra distante. Decidindo casar-se, Amélia parte no navio e começa então essa percepção do afastamento culminando numa experiência de exílio:

No dia seguinte, o mar amainou e parou o vento. Já tinha passado o Cabo Branco, passado ao largo de Dakar, e seguiam rumo a São Tomé. [...] Ao cair da tarde partiram outra vez. Havia ainda outra escala assim tão longa? perguntou ao marinheiro. E logo se arrependeu, porque se sentiu tão ignorante – devia ter-se informado de tudo isso antes de se meter naquele maldito barco, que fazia o trajeto da pior maneira possível. [...] Sorriu-lhe também, para esconder a raiva. Por esse andar, não iam chegar nunca (GERSÃO, 2004, p. 99-101).

Ao descobrir que havia festas oferecidas para a primeira classe do navio, Amélia entende que sua situação em Lourenço Marques não será muito diferente da situação vivida em Portugal. O mesmo marido que a tirara do continente europeu não teria condições de lhe dar uma vida melhor, demonstrando isso logo no trajeto: o dinheiro enviado a ela não era suficiente para visitas nas escalas nem para uma maior comodidade na viagem.

Dessa forma, ao saber das festas disponíveis para os passageiros de primeira classe, Amélia logo entende que não há espaço para sua fantasia. Ainda segundo Franchetti, “é em função da nostalgia que devemos observar o apego inesperado aos lugares pelos quais traça o seu trajeto de exílio, pois o que aí vem para primeiro plano é a percepção do afastamento” (FRANCHETTI, 2001, p. 17). Assim, Amélia: “Mas agora que ia chegar estava assustada. Quase desejava que o navio andasse, andasse, e não chegasse nunca” (GERSÃO, 2004, p. 91).

Apesar de Amélia casar-se com um português, a sensação de solidão persiste na personagem. Não chega nunca a amar Laureano e nem mesmo sente afeto por sua filha Gita. Para sentir-se bem, Amélia precisa estar ou

sozinha ou na parte desenvolvida de Lourenço Marques imaginando morar naquela parte da cidade, longe do subúrbio, longe do Caniço com uma situação financeira mais agradável onde não precisa mais cozer para ajudar nas despesas. Quanto à solidão, a associamos à reflexão feita por Edward Said, ao afirmar: “Os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 50).

Quando fazemos essa associação, pensamos na solidão vivida por Amélia que a faz se distanciar cada vez mais de seu marido e de sua filha. Nem Laureano sente saudades de Portugal, nem Gita tem interesse pela cultura portuguesa e europeia. Assim, Amélia prefere ficar sozinha, longe dos seus e repudia a cultura africana e não considera se misturar com a população moçambicana pois mantém ainda a visão do colonizador, a de que os negros que lá estão é que devem servi-la.

Dessa forma, Amélia foi confrontada com todo um país, um modo de viver diferente do seu que culminou no eterno exílio, pois aquele que vive o exílio, mesmo voltando à sua terra natal não estará mais integrado: o que viveu fora o modificou de uma forma que ele já não pertence mais nem a uma nem a outra cultura, é um ser híbrido. Assim, Amélia parte mais uma vez, num novo casamento, desta vez com um rico australiano, mudando seu nome para Patrícia Hart, assumindo ou criando uma nova identidade.

3.3 Personagens em Clarice Lispector e Teolinda Gersão: possíveis relações

Como foi possível demonstrar nos tópicos anteriores, as personagens construídas por Clarice Lispector e Teolinda Gersão carregam consigo uma inquietação particular perante a vida que as torna, ao nosso ver, semelhantes. A preferência pelas autoras por personagens mulheres não parece ser à toa,

visto que a maneira de perceber o mundo que as cerca torna estas personagens mais próximas da vivência das próprias escritoras.

A distância temporal entre as publicações de Clarice Lispector e Teolinda Gersão não permitiu Lispector conhecer a prosa gersaniana pois, Clarice morreu em 1971, e o primeiro romance de Gersão data de 1981. No entanto, Teolinda afirma, em entrevista concedida a Álvaro Cardoso Gomes, admirar a escrita de Lispector. A seguir, o relato de Teolinda, ao ser questionada sobre possíveis influências de Clarice e Virginia Woolf:

Basicamente, tanto Lídia quanto Hortense e Vitória buscam a plenitude da vida. Haveria algum parentesco entre essa sua inquietação e a de uma Virginia Woolf e Clarice Lispector?

TG: Há um certo mundo interior, uma certa corrente de consciência talvez, que tem algo a ver com ambas. Mas depois há também o outro lado, em que me sinto noutra campo diferente. Pensando por exemplo em Clarice, há nela toda uma vertente metafísica que a mim não me seduz nem me interessa. Quanto mais vou avançando na vida, mais sinto isso. Apesar de toda a admiração e ternura que tenho por Clarice, aquele lado ascético, o lado que diz ‘não’ à vida comum e passa de certo modo ao lado do cotidiano e do mundo banal e real dos outros, a troco de uma qualquer revelação transcendente, que no fundo é uma miragem, esse lado, para dizer a verdade, enervam-me... (GOMES, 1993, p. 165).

No artigo “A metaleitura da voz narrativa feminina: Clarice Lispector e Teolinda Gersão”, Maria dos Prazeres Santos Mendes (1997) analisa os romances de Lispector e Gersão na perspectiva da Literatura Comparada. A autora se propõe a analisar os livros *A hora da estrela* e *O silêncio*. Tratando do silêncio nas duas escritoras, Maria dos Prazeres Mendes traz para a discussão a frase de Sartre: “calar-se não é ser mudo, é recusar falar, portanto falar ainda”.

Já Álvaro Machado faz uma reflexão sobre o fazer comparativo e expõe o objetivo de sua análise: comparar as obras de Clarice Lispector e Teolinda Gersão, ou “aproximar [...] a obra de Teolinda Gersão à obra de Clarice Lispector” (2004, p. 43), no referente ao gênero conto. Os livros analisados pelo autor são *Laços de família*, de Lispector, e *História de ver e andar*, de

Gersão. Mais adiante, o ensaísta faz comparações das autoras não somente referentes aos livros selecionados por ele, como também *Perto do coração selvagem* e *O silêncio*. Depois, fala sobre o gênero conto a fim de mostrar características que Teolinda e Clarice compartilham, a saber: “a espuma dos dias”, a condição feminina, a morte e o sonho, todos partindo de uma busca de consciência de suas personagens:

Assim, o conto surge naturalmente para ambas, embora em fases diferentes das suas obras, como um gênero particularmente propício à prática duma técnica de narração introspectiva (sem psicologismos fáceis, entenda-se) e essencialmente fragmentária, cultivando um sentido de mistérios inserido no simples fluir cotidiano do tempo (MACHADO, 2004, p. 45).

O artigo de Flávio Leal, “Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector”, como exposto no título, propõe uma aproximação entre Lispector e Gersão. Os textos que Flávio Leal aproxima são o conto “Silêncio” (de *Onde estivestes de noite*, Clarice Lispector) e o romance *O silêncio* (Teolinda Gersão). No entanto, antes de partir para a análise, o autor comenta sobre a eminência dos estudos a respeito da escrita feminina. Após uma breve discussão sobre o feminino na literatura, Flávio Leal traz uma discussão acerca dos “textos escrevíveis” e “textos legíveis”, conceitos contidos no livro *S/Z*, de Roland Barthes. Em seguida, elenca 11 aspectos narrativos contidos na obra de Clarice apontados por Lúcia Helena e que, segundo Leal, são comuns em Teolinda. Depois deste percurso, o autor finalmente faz sua análise a partir dos dois níveis de silêncio propostos por Jacques Lacan: o *sileo* e o *taceo*.

A monografia de Manuella Pereira Carvalho, intitulada “‘Água viva’ e ‘O silêncio’ no jogo metaficcional entre forma e linguagem” utiliza o mesmo *corpus* sugerido para a elaboração desta dissertação. A autora sugere algumas teorias para lidar com os romances analisados. Primeiramente, elege a metaliteratura a primeira característica comum entre as escritoras. Dessa forma, Manuella Carvalho procura trabalhar com o conceito de metaliteratura e metaficção trabalhados por Linda Hutcheon. Por se tratar de um estudo comparativo,

Carvalho utiliza o estudo de Tânia Franco Carvalhal a respeito da Literatura Comparada. Outra questão que a autora frisa é a diferença entre o romance tradicional (Todorov) e o romance contemporâneo (Roxana Eminescu), sendo este o utilizado pelas autoras em estudo.

A razão desse alongado detalhamento de parte da fortuna crítica levantada, faz-se necessária para justificar o leque de objetos possíveis de serem cotejados pela Literatura Comparada na obra das autoras em estudo. Do levantamento, constatamos o ineditismo da pesquisa ao verificar a falta de estudos a respeito da construção das personagens nos romances *Água viva* e *O silêncio*. Dessa forma, analisamos no capítulo seguinte os recursos utilizados por Clarice Lispector e Teolinda Gersão para construir as personagens principais dos romances: “eu” e Lídia.

4 CLARICE E TEOLINDA SE ENCONTRAM: AS PERSONAGENS DE ÁGUA VIVA E O SILÊNCIO

Por enquanto há diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem (LISPECTOR, 1998a, p. 46).

Agora ele parou de procurar, entra na cozinha e diz uma frase qualquer, uma frase que não quebra o silêncio, este silêncio que cresce, enche de súbito a casa, invade todas as coisas (GERSÃO, 1984, p. 82).

A fragmentação da sociedade moderna é resultado de uma vivência de períodos de guerras e, no caso do Brasil e de Portugal, resultado também de um longo período de ditadura militar. A literatura, enquanto arte e possível meio de fuga e reconfiguração da realidade, comporta a clara mudança de perspectiva do homem contemporâneo, que carrega consigo essa experiência e a transforma em arte.

O romance que finaliza o século XX sofre influências diretas da sociedade moderna refletindo na narrativa uma nova configuração. No romance contemporâneo é comum encontrarmos narrativas que buscam se explicar, configurando o que se denomina metaliteratura. O autor se utiliza da voz do narrador para demonstrar os procedimentos da criação literária exigindo, dessa forma, uma maior participação de seu leitor.

Comumente direcionadas a um interlocutor ideal, estas narrativas costumam se apresentar como um *puzzle*: um quebra-cabeças que só passa a ter sentido, só se mostra enquanto imagem clara e completa após a junção de todas as peças. No entanto, há ainda mais um agravante. A última peça geralmente está fora do texto, na relação leitor-autor. São como *puzzles* incompletos.

No primeiro capítulo, verificamos que às categorias personagem, tempo e espaço foram atribuídas as maiores mudanças na nova apresentação do gênero romance. No capítulo segundo, apresentamos algumas personagens de Lispector e Gersão a fim de justificar a aproximação entre as duas autoras.

Para este capítulo, visamos analisar os romances *Água viva* (1973) e *O silêncio* (1981) identificando semelhanças, seja na maneira de apresentação das personagens como também as diferenças que os qualificam. Levando em consideração os enredos, seguiremos os caminhos das narradoras-personagens que decerto possuem divergências, porém encontramos pontos em que estas se encontram na tentativa de ouvir a voz que chama a atenção para a importância do conflito interior das personagens.

A começar pela prosa de ficção intimista contemporânea, corroboramos o que foi apontado por Benilde Justo Caniato sobre como esta encontra-se voltada para o que existe de mais escondido no ser humano:

[...] os dados da consciência do presente interagem com os do passado, dando-lhes nova existência. Assim, na narrativa de *tensão interiorizada*, a personagem nuclear não se dispõe a enfrentar a antinomia *eu/mundo* pela ação, mas procura subjetivar o mundo num incessante retorno ao passado. Buscando um melhor conhecimento de si mesmas, as criaturas ficcionais tornam-se indefinidas, num mundo contraditório do qual tentam evadir-se sem resultados concretos. Disso se segue, segundo nos parece, a *indiferença*, o *cansaço* de existir, [...]. São personagens que conhecem o *outro* segundo o seu próprio *eu*, explicando-se por tal razão a preferência dos autores intimistas pela *focalização interna* (*visão com*), e pela 1ª pessoa gramatical. A vida autêntica será o regresso ao passado, pois ali poderão descobrir o sentido mais profundo do existir (CANIATO, 1996, p. 15, grifo da autora).

Dessa forma, as personagens de *Água viva* e *O silêncio* se nutrem de um passado (presente e passado, no caso de *O silêncio*) para questioná-lo e enfim romper com a atual situação de cada uma delas. Nos tópicos seguintes analisaremos separadamente as narrativas de cada romance para enfim compará-los analisarmos suas sutilezas.

4.1 Desvendando as narrativas

4.1.1 *Água viva*

Água viva é o sétimo romance de Clarice Lispector. “Romance” não é bem como a autora o chamou. Denominando *ficção*, Clarice deixa claro no início da escrita que aquele livro, mais que *A paixão segundo G.H.*,²⁵ foi um grande desafio e mais que *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*,²⁶ lhe pediu uma liberdade ainda maior.

Com a alcunha de “ficção”, *Água viva* se torna um texto fronteiro: está situado “no limite da linguagem, do gênero, do tema, da estrutura narrativa, do leitor” (CORREA, 2006, p. 11). Clarice entevia que o texto seria pouco apreciado ao afirmar em uma entrevista que “O livro será muito criticado [pois] ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco relato de viagens... sabe, *Objeto gritante*²⁷ é uma pessoa falando o tempo todo” (LISPECTOR apud CORREA, ano, p. 54).

Clarice se enganou, tendo em vista que *Água viva* é um de seus escritos menos estudados pela crítica justamente por ser um dos mais complexos. Segundo Benedito Nunes, *Água viva* é um improviso, “fluido quanto à matéria [...] não tem outra história senão a do fluxo de uma mediação errada, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais” (NUNES, 1989, p. 157). Considerando-o como um texto inclassificável, Benedito Nunes elenca questões a respeito da história que se conta:

²⁵ “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo a que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria” (LISPECTOR, 2009, p. 5).

²⁶ “Este livro se pediu uma liberdade maior que eu tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte que eu” (LISPECTOR, 1998d, p. 7).

²⁷ *Água viva* foi um dos romances mais trabalhados pela autora. Inicialmente, o manuscrito possuía mais de duzentas páginas e à medida que Clarice fazia uma nova revisão, a narrativa foi tomando o contorno que se forma na narrativa aqui analisada. Antes da edição final, *Água viva* teve dois outros títulos: *Objeto gritante* e *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*.

O que pode dizer-nos, pois, essa humilde e temente escritora? E sobre o que deverá escrever? São as questões que latejam nas páginas de *Água viva*, conservando por todo artifício ficcional a figura do narrador (quem narra é uma pintora, com a pretensão de escrever ‘redondo, enorme e tépido’, tal como pinta), o que possibilita a abertura do confronto, autêntico tema maior de uma obra politemática, sem enredo e sem personagens, entre a necessidade de dizer e a experiência de ser, no curso de improvisações que oscilam segundo motivos desconexos: paisagens hipotéticas, o tempo, a morte e Deus suscitam a cadeia da *prática meditativa*, misto de descrição reflexiva e de comentário, indefinidamente prolongável, no ritmo tenso, passional, de um jogo de pensamento, que se intensificou em *A maçã no escuro*, do qual o narrador participa por inteiro, como sujeito e objeto da narração, seu corpo e sua alma vulnerados pelo perigo da escrita a que se expõem. Como em *A paixão segundo G. H.*, a personagem-narradora sempre fala diretamente ao leitor, seu apoio e seu refúgio dramáticos (NUNES, 1989, p. 157, grifo do autor).

Em *Água viva*, Clarice Lispector subverte os gêneros literários e transforma o “instante-já” numa prosa poética. O exercício da escrita se faz no momento da própria escritura, levando-o a ser o que Benedito Nunes chamou de “improviso ficcional”. A história relatada é de uma narradora-personagem sem nome, que termina um relacionamento e grita Aleluia, numa “felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1998a, p. 9), uma “felicidade [que] dói” (LISPECTOR, 1998a, p. 64). Percebemos na expressão utilizada um paradoxo, pois esta felicidade parte de uma separação, o que geralmente causa tristeza e não felicidade.

A personagem-narradora de *Água viva* se dirige a um interlocutor durante toda a narrativa. Após o término de um relacionamento, a narradora, que chamaremos apenas do pronome “eu”, decide escrever para este “tu”, companheiro de outrora. É nessa escrita direcionada a ele que o texto se constrói. Pouco nos é informado da personagem, além do que ela própria traz ao se escrever. Através da escrita a narradora busca a plenitude:

E eis que percebo que quero pra mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei dizer pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que

usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase só corpóreo, estou em luta com a vibração última (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque os digo já (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

Em *Água viva*, Lispector subverte os gêneros fazendo quase que um diário ficcional: medindo o tempo por meio de instantes-já, o que a narradora nos mostra é o processo de criação da sua arte. O “tu”²⁸ masculino confunde-se com o “tu” leitor e neste “exercício de esboços” a narradora faz uma pausa – silêncio – na escrita (“Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais” LISPECTOR, 1998a, p. 34), para poder morrer simbolicamente (“Penso que agora terei de pedir licença para morrer um pouco” LISPECTOR, 1998a, p. 65) e então retorna à escritura do texto como uma busca à plenitude (“Não. Não consegui morrer” LISPECTOR, 1998a, p. 65).

A cada pausa verificamos uma incompletude: as mortes no texto podem ser interpretadas como uma saída para a vida prática desta personagem. Após cada pausa (ou morte), a narradora retorna trazendo algo de seu cotidiano, em forma de fluxo de consciência, que logo se perde em devaneios:

Voltei. Estou pensando em tartarugas. Uma vez eu disse por pura intuição que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim ler que é mesmo. Tenho cada uma. Um dia vou pintar tartarugas. Elas me interessam muito. Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então os bichos. Para que uma tartaruga? Talvez o título do que estou te escrevendo devesse ser um pouco assim e em forma interrogativa: ‘E as tartarugas?’ Você que me lê diria: é verdade que há muito tempo não penso em tartarugas (LISPECTOR, 1998a, p. 55).

Tartarugas, dinossauros, gatos, cachorros, ratazanas, passarinhos: a narradora de *Água viva* sente-se cada vez mais próxima dos animais e dedica

²⁸ “Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver” (LISPECTOR, 1998a, p. 72).

vários momentos de reflexão acerca deles. Tratando dos animais, a escrita segue um fluxo de inconsciência, na tentativa de se identificar a eles:

Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se (LISPECTOR, 1998a, p. 49).

É estudando os animais que a personagem se encontra mais próxima de sua natureza e tem novamente a força necessária para criar: “Estou precisando estudar bichos. Quero captar o it para poder pintar não uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia” (LISPECTOR, 1998a, p. 48). Depois de apreciar os animais e desejar a força deles para auxiliar em sua escrita, a narradora decide falar “da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe” (LISPECTOR, 1998a, p. 56). Este novo estudo começa no Gênesis, no jardim do Éden, clara referência à Bíblia. Rosa, cravo, girassol, violeta, sempre-viva, margarida, orquídea, tulipa, flor dos trigais, angélica, jasmim, estrelícia, dama-da-noite, flor de cactus, edelvais, gerânio, vitória-régia, crisântemo e ainda tajá, a planta da Amazônia que fala (LISPECTOR, 1998a, p. 56-59): todas elas a levam para mais um momento de morte: “Acho que vou ter que pedir licença para morrer” (LISPECTOR, 1998a, p. 59).

Junto à morte, o sonho e pesadelo fazem parte da vida da personagem: “Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força – e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de braços no lado de cá” (LISPECTOR, 1998a, p. 20) e também: “Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília” (LISPECTOR, 1998a, p. 45).

Então a narradora define o que será sabido dela: “O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço[...] Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade que leva à morte” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Dessa forma, corroboramos com Benedito Nunes ao afirmar que em *Água viva*

Não há outra história para contar além dessa resistência patética ou desse *pathos* enredado da existência – que não se conforma a um enredo de vida – e que sustenta, no entanto, o fio de uma narrativa paradoxal, ligando mística e poeticamente duas exaltações, a alegria de viver e o ‘horror alucinante de morrer’ (NUNES, 1989, p. 159, grifo do autor).

Em *Água viva* prevalece uma escrita diarística, onde os fatos narrados são meros acontecimentos cotidianos. O fluxo de consciência é o guia desta escrita e a busca pela palavra se torna seu propósito. A narradora-personagem percebe que o que mais se deseja falar, aquilo que há de mais profundo, só existe no silêncio.

4.1.2 O silêncio

O primeiro romance de Teolinda Gersão, *O silêncio*, é uma tentativa de Lídia, personagem principal, travar um diálogo com seu parceiro, Afonso. A dificuldade desta conversa se mostra logo no primeiro parágrafo do livro, por ser pura imaginação:

Lídia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Eram um homem e uma mulher e falavam. E o que diziam, ou o que a mulher dizia, era a tentativa de um diálogo fundo, mais fundo do que o diálogo de amor que se trava, ao nível do corpo, entre uma mulher e um homem (GERSÃO, 1984, p. 11).

A relação de Lídia e Afonso tem início no adultério. Afonso, casado com Alcina, encontra em Lídia a possibilidade de renovação através do amor. De maneira fragmentada, com recuos no tempo da diegese, sabemos que Afonso se muda para uma casa de praia e convida Lídia para morar com ele. A relação do casal é regida por influência desta casa: a organização de Afonso se torna um aprisionamento para Lídia.

As conversas iniciadas por Lídia são sempre interrompidas ou pelo silêncio de Afonso ou por alguma palavra castradora. Esta incomunicabilidade se expande no decorrer da narrativa a ponto de causar drásticas mudanças

no relacionamento a dois. Semelhante à narradora de *Água viva*, Lídia também é pintora e se encontra num estado de profundo conhecer-se.

O personagem Afonso representa o poder masculino sobre o feminino, quando invade – ou tenta invadir – os próprios sonhos de Lídia:

Você sonha demais, e, à força de querer outras coisas que não há, vai negando as coisas que existem, o que é uma forma de alienação pura e simples. Porque o que havia entre ambos, separando-os, eram as falsas dimensões sonhadas, disse Afonso, e por isso ele proibia-a de sonhar (GERSÃO, 1984, p. 57).

Afonso representa um controle que sufoca Lídia. Esta não aceita a situação de estar fora da zona de aproximação de Afonso e fica cada vez mais próxima de si a ponto de planejar sua fuga:

Mas era preciso não aceitar, pensou andando outra vez pela casa em passinhos leves, num movimento de vaivém entre a janela e a porta, não se resignar, não se deixar domesticar nunca, gato que arma lentamente o salto e se transforma em lince, sobe as escadas e atravessa a casa em todos os sentidos, entre jarras de cristal que se estilhaçam – porque não havia só a força dele sobre ela, havia também a sua força sobre ele, e ela deveria usá-la com astúcia, devagar, sorriu, devagar, para não assustá-lo, ficaria quieta de olhos parados [...] e então ele cairia para dentro e começaria a descer pela escada dos seus olhos até um espaço de caos anterior a tudo [...] – este é o plano que sonho em segredo [...] porque se tu soubesses a força que há nos sonhos, de noite levantar-me-ias as pálpebras para ver o que estou sonhando e controlar o sonho (GERSÃO, 1984, p. 61-62).

A casa aparece também como personagem, visto que em cada momento de reflexão de Lídia está atrelado a algum espaço do lar:

Andar pela casa, ouvindo o vento, os movimentos do vento, e sabendo todas as coisas, o soalho, o cão, a sineta da porta, os vasos de gerânios [...] tomar o seu lugar entre os objetos, passar, vazia, entre a manhã e a noite, estender as mãos absortas para a lareira acesa. [...] A casa imóvel, nítida, os seus ângulos agressivos [...] nasce-se e morre-se, sabemos todas as coisas, devoramos subitamente o mundo e não há mais nada a fazer senão repetir infinitamente as mesmas coisas [...]. De repente

passam mil anos, e tudo o que acontecer será igual ao já acontecido (GERSÃO, 1984, p. 59).

Em ambos os romances, *Água viva* e *O silêncio*, a narrativa parece centrada na casa. Esta é, segundo Isabel Allegro de Magalhães (1995), assimilada à natureza, com o ritmo das estações do ano a transformar a sua configuração: “[...] a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva [...]” (GERSÃO, 1984, p. 15).

O que une as duas personagens é também o tempo: “um presente sempre insatisfeito e sempre afetivamente habitado pelo passado e por um porvir utópico” (MAGALHÃES, 1995, 39). Segundo Manuella Carvalho (2012), os romances de Clarice e Teolinda podem ainda ser analisados segundo as teorias de metaliteratura e metaficção, visto que o refletir literário ocorre em ambas as autoras.

Dentre vários aspectos passíveis de observação nas personagens descritas por Clarice Lispector e Teolinda Gersão, destaca-se o modo como as autoras recuam de qualquer teoria que as envolva. O fazer literário contemporâneo contribui para tal. Dessa forma, a aproximação mais evidente é essa narrativa fluida, que não se enquadra em gêneros fixos.

A crise da linguagem ultrapassa a apresentação estrutural dos romances e prevalece na comunicação entre os personagens das obras. No texto de Clarice o interlocutor é identificado apenas pelo pronome tu e, no caso de *O silêncio* as conversas travadas são direcionadas a pessoas que não se comprometem a participar dos diálogos: “É um mundo que começou a enlouquecer, disse de repente, sem preparação. Um mundo eficiente, de silêncio total, em que ninguém mais fala com ninguém” (GERSÃO, 1984, p. 39). Susan Sontag busca justificar este silêncio, a falta de comunicação por meio de palavras, afirmando que:

A arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio.
Um nihilismo coquete e mesmo jovial. Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando

se descobre que não se tem mais nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso (SONTAG, 1987, p. 19).

O discurso fragmentário de *O silêncio* pode ser percebido, dentre outros aspectos, pelo diálogo. A marca do diálogo é a intercalação entre as falas, mas estas não são marcadas de maneira lógica no texto gersaniano. Na gramática de Teolinda Gersão não há marcação desta comunicação cabendo ao leitor decifrar qual voz fala, a que personagem se deve atribuir aquela fala. Ao início do livro, depois de um longo devaneio da mulher – que depois se perceber ser Lídia –, o homem a deixa falar e depois retorna, como que chamando-a à realidade e num outro tom, de irritação, recomeça a dizer o que preenchia a casa.

Novamente é interrompido, pois a mulher não admite essa “pobreza de detalhes” quando na memória dela tudo é tão nítido: “Oh, não, disse a mulher, que continuava *profundamente mergulhada nas palavras*, havia ainda muito mais coisas” (GERSÃO, 1984, p. 15, grifo nosso). Segue-se a essa citação a descrição personificada da casa: “Em geral ela movia-se mansamente, era uma casa mansa, que parecia perfeitamente domesticada, apenas com uma leve frustração quando sorria, abrindo devagar a porta de entrada” (GERSÃO, 1984, p. 15).

Afonso aceita o devaneio de Lídia, mas ironiza a personalização da casa. Aparenta conhecer a história e então pergunta pelo jantar, sabendo que a partir daí se seguirá mais uma série de memórias: dessa forma, a narradora Lídia apresenta o segundo núcleo do romance: Herberto, Lavínia e Alfredo. No devaneio que se segue, Lídia é criança e apresenta características de Herberto, contrapondo-o à figura de Alfredo. Herberto sempre levava no bolso um pacote de doces e quando a pegava para beijá-la exalava um perfume discreto de tabaco, pormenor que o diferenciava de Alfredo, que não fumava cachimbo. Herberto era grande, magro, vestia-se de escuro, com um alfinete de gravata. Falava com grandes gestos nas mãos; por vezes era frio e tinha dentes largos que ao sorrir provocava medo em Lídia. Sempre levava rosas à casa de Lavínia e Herberto (GERSÃO, 1984, p. 16-17).

Alfredo era um homenzinho gordo e professor de português. A riqueza de detalhes para Herberto se contrapõe às poucas características compartilhadas sobre Alfredo. Alfredo era marido de sua mãe Lavínia e no início de seus cursos sempre ensina um pouco de latim, denotando um ar clássico e conservador ao personagem.

Já Lavínia se sobressai neste segundo núcleo pelas semelhanças com a personagem Lídia. Por vezes, não se pode diferenciar quem narra o romance, se Lídia ou Lavínia, tamanha a homogeneidade entre as duas personagens. Se no início da narrativa não sabemos de imediato quem é a mulher que fala, somos informados, quando da aparição de Lavínia no romance que esta não se chama “Lavínia”. Por ser russa, teve de procurar um nome português parecido para permitir alguma interação nas terras portuguesas.

Consideramos bastante simbólico o fato de a personagem precisar escolher outro nome para se adaptar à sua nova realidade. Como sabemos, o nome confere uma identidade pessoal, nos torna cidadãos e únicos perante a lei. Quando a personagem compreende precisar mudar até mesmo de nome, percebemos uma despersonalização da mesma. À medida que Lídia recorda os episódios em que sua mãe se faz presente, Lavínia possui cada vez menos força e se apaga, como se abstém do direito à fala.

O personagem Herberto reflete sobre o nome escolhido para a nova identidade e percebe que é uma boa escolha, pois: “Lavínia fica-lhe bem [...] é uma palavra esdrúxula, sobe até um ponto alto e parte-se de repente” (GERSÃO, 1984, p. 18). Da mesma maneira, Jorge sobre o nome de Lídia: “Lídia, íris, ígnia, um nome esdrúxulo, que sobe até a um ponto fino e alto e se parte de repente, o i quebrado, violado, como uma palavra dita” (GERSÃO, 1984, p. 48).

4.2 O encontro das personagens: “eu” e Lídia

Uma vez relatados os enredos e discutidas as passagens que sustentam as análises, passamos a uma questão marcante no que diz respeito à construção das personagens nesses romances. A narradora e a construção da voz narrativa tanto no universo clariceano como no de Gersão são ferramentas que trabalham para dizer a personagem em toda a sua intensidade.

Levando em consideração a ordem dos enredos apresentados, vamos seguir o caminho dos narradores das duas autoras, que certamente terão muitas divergências, porém haverá vários pontos em que se encontrarão na tentativa de “escutar” a insistente voz que chama atenção para a importância do conflito interior das personagens.

A comparação dos romances foi feita por meio de trechos das narrativas que ora se assemelham, ora são de certa forma contrárias. O exercício dessa comparação não se limitou a construções textuais parecidas, mas também de temas e figuras recorrentes em ambas as autoras.

Na abertura de *O silêncio*, Lídia imagina e compartilha sua imaginação com Afonso. Este quadro pintado pela narradora logo toma contornos memorialísticos, pois Lídia conversa sobre sua mãe e sua infância. Quando percebe o desinteresse de Afonso, Lídia ao invés de calar, aproveita para aumentar detalhes:

Ela procurava uma forma de encontro, através das palavras, um encontro que era, antes de mais, consigo própria, e só depois com o homem que escutava. Ou era apenas um jogo de palavras? Hesitou de repente, sem ver claro. Em algum lugar, é verdade, a falsidade começava. Talvez porque a mulher imaginada pressentia que o homem estava parcialmente fora do diálogo e lhe resistia, como se ele representasse, de certo modo, um perigo, e se pudesse converter numa agressão contra ele próprio (GERSÃO, 1984, p. 11).

É através da palavra que Lídia pode se comunicar com Afonso, mas é também através dela que pode se encontrar consigo mesma. Então Lídia se

refaz, e ao se refazer podemos perceber um paralelo à narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector:

Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando. Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida. E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvãos me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

A narradora de *Água viva* precisa voltar a um estado puro, relatado como “estado de jardim” para poder se refazer. O “estado de jardim” de Lídia é ignorar a censura de Afonso e então prosseguir com sua imaginação criativa e é a partir desta criação que Lídia pode ser reconstruir para a partida.

Uma figura interessante que aparece nas duas obras é ao guarda-chuva. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012), o guarda-chuva,

[...] tem um simbolismo solar e glorioso, como o do pálio e o do pára-sol, o guarda-chuva se prende ao lado da sombra, do encolhimento, da proteção. Seu uso só foi introduzido na Europa no século XVII. Não parece exato ver nele uma significação fálica, a menos que se atribua ao pai toda a espécie de proteção. Seria igualmente excessivo interpretá-lo com o sentido de um copo invertido, que significa a queda de dons celestes. Simbolicamente, ele antes revelaria uma recusa tímida aos princípios da fecundação, seja ela material ou espiritual. Abrigar-se sob um guarda-chuva é uma fuga das realidades e das responsabilidades. A pessoa se ergue debaixo de um pára-sol, mas se curva sob o guarda-chuva. A proteção assim aceita traduz-se em uma diminuição de dignidade, de independência e de potencial de vida (CHEVALIER, 2012, p. 480-481).

Assim, vemos em *Água viva*:

E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria

dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam. Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço (LISPECTOR, 1998a, p. 29).

O guarda-chuva do sujeito lírico de *Água viva*, além de auxiliar no equilíbrio na corda tensa, funciona como um protetor, visto que dessa forma fica mais difícil cair: “O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me numa festa de baile onde brilham estrelas” (LISPECTOR, 1998a, p. 39). O guarda-chuva de Lídia exerce a simbologia de proteção ao ocultar seus pensamentos da vista de Afonso:

Mas ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam dentro dela (GERSÃO, 1984, p. 57).

A personagem de Clarice Lispector descreve o nascimento falando de girassóis. Segundo Jean Chevalier (2012, p. 470), “o girassol é um alimento de imortalidade”, dessa forma, para a narradora de *Água viva*, “Nascer é assim: Os girassóis lentamente giram suas corolas para o sol. O trigo está maduro. O pão é com doçura que se come. Meu impulso se liga ao das raízes das árvores” (LISPECTOR, 1998a, p. 42).

A figura dos girassóis é também importante na constituição e mesmo personificação da casa de Lídia: “Talvez porque a casa girava, era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça, e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva” (GERSÃO, 1984, p. 15). Novamente em *Água viva*: “O girassol é o grande filho do sol. Tanto que sabe virar sua enorme corola para o lado de quem o criou. Não importa se é pai ou mãe. Não sei. Será o girassol flor feminina ou masculina? Acho que masculina” (LISPECTOR, 1998a, p. 57).

O sonho, como sabemos, é repleto de simbologia. Por ser carregado de conteúdo inconsciente, os sonhos revelam aspectos desconhecidos pelo sonhador e têm, por vezes, caráter antecipatório senão compensador.

Encontramos nas duas narrativas em análise passagens referentes a sonhos, porém a escrita *entre* sonho e realidade é um dos aspectos mais marcantes nos romances.

Como relatamos, no início d'*O silêncio*, Lídia narra uma história buscando na memória os elementos necessários para compô-la. Mas assim como o sujeito lírico de *Água viva*, percebe sua imaginação fluir, o que não significa que interromperá o processo:

Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília.

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento (LISPECTOR, 1998a, p. 47).

Em ambas as narrativas, as personagens deixam claro seu interesse em criar no momento exato de sua escrita, o que lhes confere um exagero natural. A hipérbole constante nos pensamentos de “eu” e Lídia pode ser verificada nos seguintes trechos: “e sabia com que peso de doçura o verão amadurecia *cem mil laranjas* e sabia que as laranjas eram minhas. Porque eu queria” (LISPECTOR, 1998a, p. 63, grifo nosso). E Lídia quando fala dos peixes com Afonso:

Subiu do mar, contornou o cais, voltou descalça por sobre as pedras, sentou-se, sentou-se ao lado, ofegante ainda, escorrendo água, um cardume negro passou, rápido, muito perto da superfície, *mil peixes*, disse ela seguindo-os com os olhos, *cem peixes*, disse ele, *cem peixes* apenas, passou uma das mãos nos seus cabelos molhados [...] sentou-se ao lado e levantou a cabeça para o sol: *Eram mil peixes, disse. Contei-os um por um e eram mil* (GERSÃO, 1984, p. 48-49, grifo nosso).

A narradora clariceana parece falar a respeito de Lídia e Afonso:

A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo (LISPECTOR, 1998a, p. 70).

É a Lídia falando em *Água viva*:

E eis que sinto que em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. *Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão.* Que às vezes se extasia como diante de fogos de artifício. Sou só e tenho que viver uma certa glória íntima que na solidão pode se tornar dor. E a dor, silêncio. Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver (LISPECTOR, 1998a, p. 72, grifo nosso).

E também: “Escrevo-te porque não chegas a aceitar o que sou” (LISPECTOR, 1998a, p. 73).

A simetria, a ordem de viver buscada por Afonso:

Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. *Perdi o medo da simetria*, depois da desordem da inspiração. *É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria*, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese (LISPECTOR, 1998a, p. 76, grifo nosso).

Em *Água viva*, um eu que pode falar a Afonso:

Mas como fazer se não te enterneces com meus defeitos, enquanto amei os teus. Minha candidez foi por ti pisada. Não me amaste, disto só eu sei. Estive só. Só de ti. Escrevo para

ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim (LISPECTOR, 1998a, p. 82).

A paisagem que a liberdade da narradora de *Água viva* criou:

E acima da liberdade, acima do certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ente feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que parece vir de outro espaço, voz que soa não como a primeira voz mas em eco de uma voz primeira que não se ouviu. A voz é canhestra, eufórica e diz por força do hábito de vida anterior: quer tomar chá? E não espera resposta. Pega uma espiga delgada de trigo de ouro, e a põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gatinhas com os olhos abertos. Olhos imóveis como o nariz. É preciso mover toda a cabeça sem ossos para fixar um objeto. Mas que objeto? O homem fino enquanto isso adormeceu sobre o pé e adormeceu o olho sem no entanto fechá-lo. Adormecer o olho trata-se de não querer ver. Quando não vê, ele dorme. No olho silente se reflete a planície em arco-íris. O ar é de maravilha. As ondas musicais recomeçam. Alguém olha as unhas. Há um som que de longe faz: psiu! psiu! ... Mas o homem-do-pé-só nunca poderia imaginar que o estão chamando. Inicia-se um som de lado, como a flauta que sempre parece tocar de lado – inicia-se um som de lado que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se *repete* tanto que termina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha. É um som elevadíssimo e sem frisos. Um lamento *alegre e* pausado e agudo como o agudo não-estridente e doce de uma flauta. É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar. Nenhum homem da terra poderia ouvi-lo sem enlouquecer e começar a sorrir para sempre. Mas o homem de pé sobre o único pé – dorme reto. E o ser feminino estendido na praia não pensa. Um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém. Acabou-se agora a cena que minha liberdade criou (LISPECTOR, 1998a, p. 90-92).

O final de *Água viva* remete a uma possível liberdade, fato semelhante em *O silêncio*, quando Lídia sai da casa de Afonso rumo à sua vida a sós:

E eis que depois de uma tarde de ‘quem sou eu’ e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.

O que te escrevo é um 'isto'. Não vai parar: continua.
 Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o
 que está certo.
 O que te escrevo continua e estou enfeitiçada (LISPECTOR,
 1998a, p. 95).

A escrita reflexiva faz com que as personagens tenham suas dúvidas expostas no decorrer dos romances, outro fato que as assemelha. Importante ressaltar que este tipo de reflexão feita no texto funciona como um apagamento de ações, visto que estas personagens passam a não ter certeza de seus atos. A narradora de *Água viva* duvida do que fala e sente: “Será que não sei mais do que estou falando e que tudo me escapou sem eu sentir?” (LISPECTOR, 1998a, p. 69), enquanto que Lídia diz, entre parênteses, que talvez não disse determinada coisa, ficando em sua imaginação como algo real “(Ou não disse, talvez, e foi apenas a frase que passou por ela, de repente)” (GERSÃO, 1984, p. 29) e também no final do romance:

Como é que você sabe, disse você nunca viu essa casa. [...] *Não sei, invento apenas, minto apenas*, disse ela, *ou não disse*, talvez, e ele apenas imaginou que a ouvia dizer, porque ela saíra a porta e descera, perdia-se de repente lá em baixo, na rua, onde uma pequena multidão avançava, louca, gritou, da janela, porque ela ia em busca do que não existia, não existiria nunca [...] (GERSÃO, 1984, p. 124, grifo nosso).

4.2.1 A linguagem fragmentada

A linguagem fragmentada presente em ambas as narrativas revelam uma técnica renovada, porém presente na literatura desde antes do expressionismo. Segundo Erwin Theodor Rosenthal,

Essas orações e seqüências de palavras, inteiramente desvinculadas de regras gramaticais, cuja pontuação se torna mais e mais escassa, criaram na época do expressionismo uma arte expressiva realmente nova. Já o aspecto exterior, a disposição gráfica, pretendia corresponder à carga explosiva dos sentimentos e às reflexões entrecruzadas, bem como

representar um estado de consciência de maneira mais elucidativa do que as extensas representações de épocas passadas. Do expressionismo até nossos dias essa técnica foi aperfeiçoada (RESENTHAL, 1975, p. 170).

No passatempo de palavras cruzadas há, em *O silêncio*, o diálogo entre Afonso e Lídia que são apenas dois monólogos, visto que a partir da pergunta de Afonso, que se refere a uma palavra cruzada, a fala de Lídia vai se entrecruzando de Afonso (que busca as palavras certas para preencher o passatempo) porém sem ter nenhuma relação com as perguntas feitas por ele: “As palavras arrumadas num pequeno espaço, um quadrado para cada letra, um rede diminuta prendendo a desordem aparente, apenas aparente” (GERSÃO, 1984, p. 36) e:

a mancha clara da cidade, do outro lado da ponte, o brilho confuso das janelas,
 você conhece algum peixe de grandes dimensões dos mares da China e da Sonda?
 porque eu era vaga e difusa e sem fronteiras, igual a tudo e o nada, e havia uma casa que se abria na noite com a sua luz acesa e o seu pão quotidiano, procurei-te, talvez por medo do ao infinito, mas agora não quero mais ficar aqui,
 adeus, montes de Atenas, cantou ela: Mireille Mathieu, ou não foi?

Dessa forma, em *Água viva*, que não conta com um segundo personagem interagindo diretamente com a narradora (como falado anteriormente, o livro é um grande monólogo), é o improvisado que marca essa fragmentariedade: “Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo” (LISPECTOR, 1998a, p. 65).

Enquanto Lídia escreve em desordem: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos” (LISPECTOR, 1998a, p. 72).

4.2.2 A repetição enfática

A questão da repetição de frases e vocábulos também é característica recorrente em *Água viva* e *O silêncio*. Esse aspecto, que pode se limitar a frases, substantivos, verbos e advérbios, compõem-se como verdadeiro agente lírico. Benedito Nunes, em *O drama da linguagem*, observa a repetição em Clarice Lispector e constata que:

a forma reduplicativa ou triplicativa – com a reiteração de termos (advérbios, verbos e substantivos), de membros de frase ou de frases sucedendo-se em cadeia (NUNES, 1989, p. 136). O aumento de ênfase que faz aumentar também a carga emocional das palavras.

Onde acaba a repetição, começa o silêncio (NUNES, 1989, p. 139).

[...] a repetição, que interfere com a lógica do discurso, não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha (NUNES, 1989, p. 140).

Observamos em *Água viva*: “Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos” (LISPECTOR, 1998a, p. 33) e após: “Meu número é 9. É 7. É 8” (LISPECTOR, 1998a, p. 44). Ainda: “Mas eu me alimentei com minha própria placenta” (LISPECTOR, 1998a, p. 43) seguido de “Eu aguento porque sou forte: comi minha própria placenta” (LISPECTOR, 1998a, p. 45). Também:

“Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo” (LISPECTOR, 1998a, p. 44) → “Quero ser enterrada diretamente na terra embora dentro do caixão” (LISPECTOR, 1998a, p. 44).

“É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor.

O verdadeiro pensamento parece sem autor” (LISPECTOR, 1998a, p. 89-90).

“Aliás não quero morrer. Recuso-me contra ‘Deus’. Vamos não morrer como desafio?

Não vou morrer, *ouviu, Deus?* Não tenho coragem, *ouviu?* Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, *ouviu?* Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados. E preciso entender enquanto estou viva, *ouviu?* porque depois será tarde demais” (LISPECTOR, 1998a, p. 94, grifo nosso).

Em *O silêncio*:

Agora a imagem estava partida, pensou fazendo a areia correr por entre os dedos, e não havia outra coisa a fazer com ela senão deixá-la resvalar para o nada (GERSÃO, 1984, p. 20).

Encostou a cabeça no ângulo dos braços e deixou-se ficar deitada ao sol, o chapéu de palha sobre os olhos, a luz entrando apesar de tudo através dos orifícios minúsculos, espetando-se nos seus olhos como agulhas. As pálpebras descidas (GERSÃO, 1984, p. 24).

Deixou a areia resvalar por entre os dedos e fechou os olhos, ignorando a luz que se insinuava através das pálpebras, como agulhas finas. Um sonho antigo (GERSÃO, 1984, p. 30).

Em que estás a pensar? perguntou-lhe. Em nada, disse (GERSÃO, 1984, p. 99).

em que estás a pensar?, perguntou-lhe. Em nada, disse (GERSÃO, 1984, p. 102).

4.2.3 *Desintegração das personagens*

A insatisfação perante o amor de Afonso, que não deseja dividir seu mundo nem compartilhar novas experiências com Lídia a faz querer partir, pois o silêncio existente entre os dois significava a ruptura cada vez mais aparente entre estes dois mundos.

Motivadas pelas percepções de si mesmas, as personagens exercitam uma óptica que possa acompanhar não apenas as pulsações internas da subjetividade como também o espaço exterior contra o qual essa vida se recorta: o mundo dos objetos domésticos, os ritmos da casa, as relações amorosas, os rituais de um povo [...] Em todos esses universos o que desponta é o excessivo poder do arbítrio e da autoridade. Como focalizar essa realidade se não por meio de uma visão capaz de superar os limites impostos à sua ação?

Desse modo, o que faz o sujeito narrador é desfocar a lente com que capta o universo à sua volta, intensificando-lhe os efeitos: as metamorfoses do olhar e os desdobramentos do foco narrativo são respostas da imagem estabelecida pela realidade exterior – uma forma de transgressão operada estruturalmente na narrativa (DIAS, 2008, p. 46-47).

“Não quero entender demasiado as personagens, muito menos racionalizá-las. O que faz avançar a escrita é o desejo e a curiosidade de desvendar a sua face oculta” (GERSÃO, 2013, p. 113).

4.2.4 Tempo

No romance de Gersão outra categoria que merece relevo é o tempo ficcional. Perguntar-se sobre o tempo, quando inicia, quando acaba, não costuma ser uma pergunta habitual. A questão do tempo na narrativa permanece uma incógnita e nos faz refletir também sobre a questão do tempo na realidade. Segundo Mac Taggart, “há tantas séries temporais quantas forem as pessoas que percebam coisas no tempo” e “estritamente falando, nenhum tempo pode ser comum a duas pessoas” (MAC TAGGART *apud* MENDILOW, 1972, p. 69).

No livro XI de *Confissões*, Santo Agostinho (1981) traz uma série de perguntas cujo eixo central é: O que é o tempo? A pergunta aparenta ser fácil. No entanto, ao se tentar responder, vemos que todos sabem do que se trata, mas definir o tempo com palavras é, no mínimo, difícil, já que o tempo afeta as coisas existentes. Para tentar responder à própria pergunta, Agostinho divide o tempo em três tipos: o *cronológico*, que corresponde às convenções, logo à História; o *psicológico*, correspondente à sensação, ou seja, à memória e o tempo *teológico*, o tempo de Deus, a eternidade.

Ao falar dos tempos presente, passado e futuro, Santo Agostinho (1981) se depara novamente com seu problema fundamental:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras, o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a

quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente (SANTO AGOSTINHO, 1981, p. 304).

O tempo também é tema central do ensaio “A cicatriz de Ulisses”, de Erich Auerbach (2001). O autor contrasta dois episódios a fim de discutir a como a narrativa gira ao redor do tempo: a passagem do canto XIX d’*A Odisseia* e o relato do sacrifício de Isaac no Antigo Testamento. No texto homérico, o que se percebe é a utilização de um plano único de enunciação, onde as interpolações ocorrem com o cuidado de não fugir à cena de forma brusca. Dessa forma, assim que a criada descobre que o viajante é Ulisses, é reprimida e o narrador leva o leitor ao momento do acidente a fim de explicar a cicatriz e a própria identidade do Odisseu.

No ensaio “A experiência temporal fictícia”, contido em *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*, Paul Ricoeur (2010) elenca duas modalidades de tempo que podem interferir na leitura da narrativa de ficção. São elas *o tempo que se leva para narrar* e *o tempo das coisas*, pois somente “a confrontação entre esse mundo do texto e o mundo de vida do leitor fará com que a problemática da configuração da narrativa se remeta à da refiguração do tempo pela narrativa” (RICOEUR, 2010, p. 173).

Para falar da experiência temporal fictícia,²⁹ o autor diferencia a noção de abertura e fechamento do texto. Uma obra, mesmo que fechada, pode conter uma “janela”, na qual a história contada ganha uma paisagem muito maior comparada à primeira. A expressão *experiência temporal fictícia*, segundo Ricoeur, designa uma projeção da obra, é o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto.

Paul Ricoeur escolhe três romances para melhor ilustrar o que seria esta experiência: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf; *A montanha mágica*, de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Os critérios de escolha utilizado pelo teórico são: 1) os romances ilustram a proposta de A. A. Mendilow entre *tales of time* e *tales about time*; 2) cada uma das três obras

²⁹ O horizonte desta experiência fictícia é um mundo imaginário, *o mundo do texto*.

explora modalidades inéditas de variações imaginativas³⁰ e 3) a relação do tempo com a eternidade.

No primeiro tópico do capítulo, o autor se propõe a analisar o primeiro romance elencado, *Mrs. Dalloway*, entre o tempo mortal e o tempo monumental. Paul Ricoeur fala de dois níveis de leitura: no primeiro, o interesse se concentra na *configuração da obra* e no segundo o interesse se volta para a *visão de mundo e para a experiência temporal que essa configuração projeta para si mesma*.

Dessa forma, o autor elenca os procedimentos narrativos utilizados em *Mrs. Dalloway*. Primeiramente, o avanço do dia é marcado com pequenos acontecimentos. A narrativa é dotada de acontecimentos de pensamento, “à medida que a narrativa é impulsionada para frente por tudo o que acontece, ela é ao mesmo tempo empurrada para trás” (RICOEUR, 2010, p. 178). Terceiro, o leitor é deixado com peças soltas e deve encaixá-las para obter a solução do “problema” narrativo. Por último, o narrador passa de um fluxo de consciência a outro, de modo a fazer com que os personagens se encontrem nos mesmo lugares.

O romance *O silêncio*, ora centrado na relação Lídia/Afonso, ora centrado na relação Alfredo/Lavínia/Herberto, é constituído, principalmente, de memórias. A pouca (ou quase falta de) ação presente na trama é antecipada no título da obra: silêncio, ausência de sons, ausência de comunicação. Os acontecimentos ocorridos em *O silêncio* são duvidosos, visto a utilização do apagamento da ação com frases como “[...] Não sei, invento apenas, minto apenas, disse ela, **ou** não disse, talvez, e ele apenas imaginou que a ouvira dizer” (GERSÃO, 1984, p. 124, grifo nosso). Os termos destacados indicam dúvida e a conjunção *ou* alternância, incompatibilidade das duas orações terem ocorrido.

A narrativa ocorre num tempo tanto cronológico quanto psicológico, não se podendo definir ao certo qual sua duração. A autora utiliza o monólogo

³⁰ “São variedades da experiência temporal que apenas a ficção pode explorar e que são oferecidas à leitura com o intuito de refigurar a temporalidade comum (RICOEUR, 2010, p. 175).

interior para abrir essa janela de que fala Ricoeur (2010), ou seja, criar uma segunda narrativa dentro da primeira:

Encostou a cabeça no ângulo dos braços e deixou-se ficar deitada ao sol, o chapéu de palha sobre os olhos, a luz entrando apesar de tudo através dos orifícios minúsculos, espetando-se nos seus olhos como agulhas. As pálpebras descidas (GERSÃO, 1984, p. 24).

Da passagem citada acima até a página 30, é-nos mostrada a narrativa da janela, uma história dentro da primeira onde o tempo regula as atividades cotidianas. Nesse ínterim, o leitor é levado através da memória de Lídia a um passado recente, onde ela encontra a empregada de Afonso em sua antiga casa:

Lídia imaginara-a caminhando ao longo do corredor, vinte anos como um dia, não sentindo mais o tempo, apenas passando pelas coisas, arrumando-as nos lugares costumados com a facilidade da rotina, o chão brilhante da cozinha clara, a banca extensa onde bateria bolos e prepararia tartes, recheios, soufflés e massa folhada – sobretudo massa folhada, mil folhas finas, crestadas, soltas, que estalariam de repente ao menor gesto, sempre antes de chegar à boca (GERSÃO, 1984, p. 25).

O tempo diegético, que vai “explorando as virtualidades da memória e da retrospecção e devassando o enredado mundo interior das personagens” (SILVA, 1974, p. 62), é posto em reflexão mesmo pela personagem, que reconhece a eternidade deste tempo:

[...] nasce-se e morre-se, sabemos todas as coisas, devoramos subitamente o mundo e não há mais nada a fazer senão repetir infinitamente as mesmas coisas [...]. De repente passam mil anos, e tudo o que acontecer será igual ao já acontecido (GERSÃO, 1984, p. 59).

O tempo constituído de memórias é marcado também por expressões claras dessa recordação: “Lembro-me dos teus entorpecentes, o sol era um deles” (GERSÃO, 1984, p. 63, grifo nosso). O tempo também se mostra como modificador de realidades: “Porque com o tempo te tinhas tornado outra

mulher, perfeitamente silenciosa e alheada” (GERSÃO, 1984, p. 63, grifo nosso). O uso das analepses e prolepses é marcado pelo uso do verbo lembrar, referindo-se a acontecimentos passados, e do advérbio de tempo agora (GERSÃO, 1984, p. 64).

Pode-se aproximar a passagem da página 65, onde Lavínia tece malhas à figura de Penélope, que passa vinte anos tecendo e desfazendo um sudário esperando seu marido Ulisses voltar da Guerra de Tróia:

[...] penso que deves fazer malha desde o nascer ao pôr do sol e talvez mesmo durante a noite, dormindo, ou talvez de noite desfaças o que te vi tricotar durante o dia, porque se alguma vez terminasses não encontrarias nenhuma razão para existir (GERSÃO, 1984, p. 65).

O tempo e o cotidiano, ambos circulares, a rotina prevalecendo:

Não interromper, circular sem perturbar, não quebrar nunca o silêncio, fingir que tudo está certo e caminhar pelos dias, repetindo os mesmos gestos, cumprir o horário de trabalho, saudar os conhecidos, desdobrar o guardanapo nos joelhos, entretanto a casa tem móveis e cortinas, o chão é brilhante, a roupa está engomada nos armários cheios, as camisas dobradas, os jornais dobrados [...] (GERSÃO, 1984, p. 78).

Narrativa fragmentária, onde o espaço em branco preenche ou colabora para o silêncio, o romance de Teolinda Gersão faz um convite à reflexão das relações humanas, o viver com o outro e a importância da pausa, aqui metaforizada pelo silêncio, para compreensão de si, do outro, da condição humana. Faz-nos refletir também sobre as categorias narrativas geralmente postas em segundo plano, como tempo e espaço. Com esta leitura, pôde-se perceber a recorrência de analepses e prolepses contida no romance de Gersão como o *continuum* de permanências e suspensões onde o contar literário é feito.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central deste estudo consistiu em observar a constituição e formação das personagens dos romances *Água viva* e *O silêncio*. Percebemos que o conflito eu/mundo faz parte das duas narrativas analisadas constituindo a tensão interiorizada. Tanto a personagem-enunciadora de *Água viva* como Lídia de *O silêncio* são afetadas por este conflito: seja na liberdade causada por um relacionamento que se finda, seja pela prisão que pode ser a vida a dois.

Observamos que a história contada em cada um dos romances analisados não são compostas por grandes feitos: as questões principais estão relacionadas à própria busca de si. A personagem de Clarice Lispector precisa escrever para um outro, ainda que não tenha certeza de que esse escrito chegará em suas mãos. É a necessidade de comunicar que a liberta. Lídia precisa romper com Afonso, mas não sem antes tentar participar de seu mundo: se mesmo as janelas da casa deveriam estar fechadas, não havia lugar para a sua imaginação no mundo fechado de Afonso, e não poder imaginar é prender-se.

Diante da composição diegética, percebemos a fragmentação como um dos grandes pontos aproximativos entre as duas narrativas. Esta escrita fragmentária, feita da sobreposição de tempos, é característica das narrativas atuais e principalmente das narrativas de autoria feminina: a memória é aliada da tessitura literária visto que nada é de fato fixo, o mundo se reflete tal qual é pensado, e assim as personagens se mostram em seus devaneios.

O “eu” de *Água viva* é tão emblemático quanto Lídia ou Lavínia, de *O silêncio*. Como mostrado, essas personagens se intercalam como narradoras, sendo as suas percepções as principais constituintes de cada narrativa. O caso de *Água viva* é mais perceptível apenas pelo fato de se apresentar uma única personagem. Em *O silêncio* a intercalação do foco narrativo de primeira pessoa entre mãe e filha confirma o que Benilde Caniato (1996) chama de “visão com”.

Ao tomar lugar no foco narrativo, essas narradoras-personagens (“eu”, Lídia, Lavínia) têm consciência do poder da palavra e como esta pode auxiliar na luta contra seus conflitos – internos e externos. Em *Água viva*, o eu-enunciador entende que sua linguagem deve ultrapassar a pintura, a música e a fotografia. Para tanto, necessita escrever uma arte que *seja* pintura, música e fotografia, pois é chegando a este ideal que ela poderá mostrar o instante-já. Como este “instante-já” não pode ser apreendido, sua linguagem passa a incorporar, também, o silêncio.

Lídia procura compartilhar seus sonhos com Afonso porque acredita ser esta mais uma forma de amá-lo: compartilhar o mais íntimo de si. Percebendo a lógica enclausuradora de Afonso como anulação de si, Lídia tenta envolvê-lo de com suas memórias, mas não sem fantasiá-las. No limite do diálogo, quando não é mais possível relacionar sua fala a dele, Lídia se liberta permitindo-se sonhar e rememorar, ignorando qualquer censura vindo de outrem.

Lavínia leva às últimas consequências. Mulher russa que morou em Paris e depois foi com Alfredo para Portugal, subentende-se que domina pelo menos duas línguas, já que o português estava sendo ensinado por Alfredo. Mas Lavínia se recusa a aprender a língua do país onde habita e finge durante anos os gestos, as palavras acabando por um dia rebentar as palavras estrangeiras, “absurda[s] e louca[s] e perigosa[s], porque não significava[m] [...] mas tinha certamente sentido noutro código de que não possuíamos a chave, uma palavra inimiga, que [...] nos agredia, nos insultava” (GERSÃO, 1984, p. 70). Depois se cala. Depois comete suicídio.

O espaço ocupado por estas mulheres também é digno de nota. A casa é o refúgio destas personagens, pois é o local onde se sentem mais seguras para buscar sua identidade. A casa acolhe estes seres solitários permitindo uma tensão ainda mal interiorizada, refletida na solidão dos comentários das narradoras.

A casa é a pausa, o lugar de acolhimento, metáfora do silêncio e descanso necessário, pausa, subjetividade. Essas duas personagens estão ilhadas, blindadas, protegidas pela casa. É como se estivessem embutidas numa casca, afastadas dos ruídos do mundo. Ensimesmadas.

BIBLIOGRAFIAS DAS AUTORAS

Clarice Lispector

Perto do coração selvagem, romance, 1943.

O lustre, romance, 1946.

A cidade sitiada, romance, 1949.

Alguns contos, 1952.

Laços de família, 1960.

A maçã no escuro, romance, 1961.

A paixão segundo G. H., romance, 1964.

A legião estrangeira, contos, 1964.

História do coelho pensante, infantil, 1967.

A mulher que matou os peixes, infantil, 1968.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, romance, 1969.

Felicidade clandestina, contos, 1971.

Água viva, romance, 1973.

A imitação da rosa, romance, 1973.

A via crucis do corpo, contos, 1974.

A vida íntima de Laura, infantil, 1974.

Onde estivestes de noite, contos, 1974.

Visão do esplendor: impressões leves, crônicas, 1975.

De corpo inteiro, entrevistas, 1975.

A hora da estrela, romance, 1977.

Um sopro de vida: pulsações, prosa, 1978.

Para não esquecer, crônicas, 1978.

Quase de verdade, infantil, 1978.

A bela e a fera, contos, 1979.

A descoberta do mundo, crônicas, 1984.

Como nasceram as estrelas, infantil, 1987.

Cartas perto do coração, organização de Fernando Sabino, correspondência, 2001.

Correspondência: Clarice Lispector, organização de Teresa Cristina M. Ferreira, 2002.

Teolinda Gersão

O silêncio, romance, 1981.

Paisagem com mulher e mar ao fundo, romance, 1982.

História do homem na gaiola e do pássaro encarnado, infantil, 1982.

Os guarda-chuvas cintilantes, diário ficcional, 1984.

O cavalo de sol, romance, 1989.

A casa da cabeça de cavalo, romance, 1995.

A árvore das palavras, romance, 1997.

Os teclados, narrativa, 1999.

Os anjos, narrativa, 2000.

Histórias de ver e andar, contos, 2003.

O mensageiro e outras histórias com anjos, contos, 2003.

A mulher que prendeu a chuva e outras histórias, contos, 2007.

A cidade de Ulisses, romance, 2011.

Os teclados e três histórias com anjos, contos, 2012.

As águas livres, diário ficcional, 2013.

Passagens, romance, 2014.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 1-20.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970. p. 123-131.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates, 1)
- CANIATO, Benilde Justo. *A solidão de mulheres a sós: análise das marcas linguísticas da enunciação das narrativas As palavras poupadas e Os armários vazios*, de Maria Judite de Carvalho. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses/ Universidade de São Paulo, 1996. (Atlântico, 2)
- CARVALHO, Manuella Pereira. *Água viva e O silêncio no jogo metaficcional entre forma e linguagem*. 2011. 47 f. Monografia (Especialização em Letras) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011. PDF. Disponível em: <<http://bit.ly/OeJz0N>>. Acesso em: 18 jun. 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CORREA, Janaína Alves Brasil. *A inexpressão na obra Água viva de Clarice Lispector*. 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. PDF. Disponível em <http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=882>. Acesso em: 18 jun. 2012.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: o intelectual e a massa em A hora da estrela, de Clarice Lispector. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Hanover, ano 26, n. 51, p. 83-98, 2000.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. *O pacto primordial entre mulher e escrita: Teolinda Gersão e a atual prosa feminina portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2008
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCHETTI, Paulo. Uma poética da nostalgia. In: FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2001. p. 15-25.

FREITAS, Jane Pinheiro de. *Visões do (des)encanto: um estudo sobre o feminino transgressor em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*. 2011. 264f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. PDF. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09092011-144037/pt-br.php>>. Acesso em: 19 set. 2011.

GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

GERSÃO, Teolinda. *A árvore das palavras*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da USP, 1993.

HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Colaboração de Sabine Le Blanc; tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 164-181, jun.-jul.-ago. 1995.

LEAL, Flávio. Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, ano 12, n. 37, nov. 2007-fev. 2008. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/silencio.html>>. Acesso em: 6 mai. 2012.

LIMA, Luciano Rodrigues. *Clarice Lispector comparada: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A. S. Byatt*. Salvador: EDUFBA, 2007.

LIMA, Luiz Costa. Clarice Lispector. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 5. ed. rev. e ampl. v. 5. São Paulo: Global, 1999. p. 526-553.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACHADO, Álvaro Manuel. Leituras e sobrevivências intertextuais: Clarice Lispector em Teolinda Gersão. *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, n. 5, p. 43-46, 2004. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7421.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

MENDES, Maria dos Prazeres. A metaleitura da voz narrativa feminina: Clarice Lispector e Teolinda Gersão. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 1, p. 100-107, mar. 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48674/52745>>. Acesso em: 5 mai. 2012.

MENDILOW, A. A. *O tempo no romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia e prosa*. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2012.

NITIRNI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Acadêmica, 16)

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. (Temas, 12)

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

RICOEUR, Paul. A experiência temporal fictícia. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 173-196.

ROBBE-GRILLET, Allain. *Por um novo romance: ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos da reificação*. São Paulo: Documentos, 1969. (Nova crítica, 1)

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o*

exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *Análise estrutural dos romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTIAGO, Silviano. A política em Clarice Lispector. *Clarice Lispector*. Artigo escrito no início da década de 1990 e publicado originalmente em um jornal de Minas Gerais. Disponível em <http://www.claricelispector.com.br/artigo_silvianoSantiago.aspx>. Acesso em 20 jun. 2012.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Porto: Apostolado da Imprensa, 1871. Livro XI. p. 300-315.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance: história e sistema de um gênero literário. *Teoria da literatura*. v. 1. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2002. p. 671-786.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/36327792/Susan-Sontag>>. Acesso em: 9 jun. 2012.

WALDMAN, B. *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.* 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992. (Ensaio)

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Portátil, 6)