

## A ESCRITURA DE CLARICE: VOCAÇÃO ADÂMICA

Olga de Sá (Fatea)<sup>1</sup>

A chamada *escritura feminina* ou *literatura feminina* é um enfoque que tem seus defensores, mas não me incluo entre eles. Também não se pode aplicar esse qualificativo à escritura clariceana.

Os críticos literários, na década de 40 ou 50, consideravam o escritor do ponto de vista, estritamente, masculino. Sérgio Milliet, um dos primeiros críticos, ainda em 44, a descobrir Clarice Lispector, referindo-se a *Perto do coração selvagem*, escreveu: (...) *pseudônimo, sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam cheias de qualidade, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria* (1944, p. 27). Ele ia enterrando o volume na estante, mas acordada a consciência crítica, a consciência profissional, leu ao acaso a página 160 da obra e achou-a excelente.

Álvaro Lins é outro crítico, que também, em 44, deu seu parecer, num artigo intitulado: "A experiência incompleta: Clarice Lispector". Coloca o livro na categoria do que chama "literatura feminina", marcado pelas características do temperamento feminino: "potencial de lirismo e narcisismo" (1963, p. 188). Para ele, Clarice Lispector é a primeira experiência, no Brasil, do romance lírico, dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf. Escreveu: "Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima a senhora Clarice Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitado pelo temperamento feminino". (idem, ibidem)

O que seria isso, Álvaro Lins não diz. Em *A hora da estrela*, Clarice ri à socapa dessa crítica, quando o narrador - Rodrigo S.M. - sem classe social, sentindo-se inútil, escreve: "Aliás - descobro eu agora - também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo, um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (1977, p. 18).

Clarice ironiza essa consciência crítica, que privilegia o narrador masculino, como se ele pudesse ser mais profundo e adequado.

A escritora argentina Marta Traba discute em um artigo intitulado "Hipótese sobre uma escritura diferente" as possíveis características de uma literatura feminina. Para Traba, a literatura feminina ocupa um espaço diferente do que se convencionou chamar de espaço literário. Sua definição de texto literário prioriza a técnica e o distanciamento do

escritor em relação ao seu material. As mulheres, pelo contrário, não se distanciam de seu material e não se desprendem das experiências vividas e assim suas obras não alcançam o universal e não figuram no cânone. Quais são, segundo Traba, essas características da chamada literatura feminina?<sup>2</sup> (1965, p. 52).

1. Os textos femininos encadeiam os fatos sem preocupar-se com elevá-los a um nível simbólico;
2. Interessam-se, preferentemente, por uma explicação e não por uma interpretação do universo; essa explicação quase sempre resulta também dirigida à própria autora, como uma forma de esclarecer-se a si mesma;
3. Produz-se uma contínua intromissão da realidade no plano da ficção, que tende a empobrecer ou a eliminar a metáfora e reduz a distância entre significante e significado;
4. Dão destaque aos detalhes, como ocorre no relato oral, o que dificulta bastante a construção do símbolo;
5. Estabelecem semelhanças com a oralidade, por meio de repetições, remates precisos no final do texto e cortes esclarecedores nas histórias (tradução nossa)

Qualquer pessoa que conheça a obra de Clarice percebe que essas características não se aplicam aos textos clariceanos. Nos textos de Clarice há recortes da realidade, de detalhes, pois ela não podia abarcar, em massa, a ampla e funda percepção do mundo, em que vivia, respirava e lhe tirava o fôlego. Escreve em *A paixão segundo G.H.*: "recortar a carne infinita em bocados, para que coubessem em nossa boca" (1978, p. 21).

Falou-se muito da hipertrofia da subjetividade, numa escritura de cunho intimista, como se Clarice fizesse o retrato psicológico de suas personagens. Certamente, isso é um equívoco. A narradora diz de si mesma, em *A paixão*:

Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira coberturas iniciais dos nomes. Além do mais, a psicologia nunca me interessou. O olhar psicológico me impacientava e me impacienta. É um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio do psicológico". (1964, p.25)

Não é que tenhamos qualquer coisa contra a psicologia, pelo contrário. Mas não se aplica à Clarice. Ela estabelece um contato com a superfície da linguagem, enquanto quer construir cenário. Descreve as situações, os gestos, que revelam o interior das personagens, deixando ao leitor penetrar-lhes o íntimo, até os meandros da loucura, como ocorre no conto "A imitação da rosa". Ela sabia que tem gente que cose para fora, enquanto ela cosia para dentro.

As chamadas *pulsões* de Clarice são *pulsões* de vida. Sua vocação é a coisa. Sua escritura buscava o ser. A nomeação do ser, aquilo que é *primeiro* e se designa em linguagem semiótica peirceana, *primeiridade*. É uma vocação adâmica. O relato bíblico diz que os animais passaram diante de Adão e ele lhes deu nomes e os nomes correspondiam à natureza de cada animal.:

Essa vocação, nós a perdemos nos desencontros da linguagem. Clarice tem disso consciência. Quem disser o nome da coisa está perdido. Dizer o nome não de maneira superficial, como um rótulo, mas como quem vê por dentro, através da superfície concreta do real. Clarice almeja alcançar isso pela linguagem, ultrapassando o simbólico, pois o homem tem de assumir sua condição humana. O símbolo ostenta a fenda e ela exprime a fenda ontológica da natureza humana. É impossível ao homem exprimir o ser, senão pela linguagem, mas esta é sua falta, este é seu limite. Clarice temia que escrevendo, deixasse escorrer a vida e a perdesse. A entrega ao racional do discurso instaura o dilema entre pensar e sentir. O artista lida com alguma matéria e o escritor luta com a palavra. A palavra é, realmente, salvação e perdição. O desejo de *nomear o ser* percorre toda a obra clariceana, é um desejo primordial, uma vocação adâmica, própria do romance metafísico.

Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, foi o primeiro a escrever que Clarice supera o que ele chama de "ficção egótica":

" No romance brasileiro contemporâneo a subjetividade entra em crise, salta do psicológico para o metafísico. As construções sitáticas, as estruturas narrativas questionando enredo, herói, tempo, espaço etc,tudo é sintoma de uma crise de mais amplo espectro, refletida no romance brasileiro. Crise da personagem 'ego', cujas contradições já não se resolvem no casulo intimista, mas na procura constante do supra-individual, crise da fala narrativa afetada agora por um estilo ensaístico e

indagador, crise da velha função documental da prosa romanesca". (1970, p.478)

Clarice pertence ao veio do romance metafísico. Uma metafísica empírica, em que se descobre o núcleo do ser pela observação cotidiana, expressando-o em *pulsações*, sem passar pelo crivo das escolas filosóficas, via Heidegger, Sartre etc.. A *metafísica* de Clarice não é existencialista, é existencial, e a náusea de suas personagens não é do tipo sartreano.

Benedito Nunes, conhecido crítico que muito dialogou com a obra de Clarice, delimitou claramente sua abordagem, em 1966:

Busca uma recomposição temático-filosófica de "O mundo de Clarice Lispector" e daí o nome do ensaio. Preocupamo-nos mais em caracterizar a atitude criadora da romancista, e a concepção-do-mundo, marcadamente existencial, que com essa atitude se relaciona, do que analisar a estrutura da criação literária propriamente dita. (Nunes, 1966, apud Sá, 1979, p.50)

Qualquer atribuição do "feminino" à escritura de Clarice, só seria legítima, se fosse aproximada do tipo *anima*, de Jung, "pulsações de sua anima"<sup>3</sup>. As personagens de Clarice não são autobiográficas. Joana, por exemplo, é Clarice, na expressão de seu dilema entre sentir e pensar. Joana sente inveja de Lídia, a mulher da terra, porque sendo ela uma mulher comum, que pode ter seus filhos, é terra, isto é, tem um contato maior com a realidade. Lídia adere à vida, porque dela não se distancia, raciocinando.

Ermelinda é uma personagem de *A maçã no escuro*. Ela mora na fazenda de Vitória e se apaixona por Martim, o protagonista. Inicia, então, um comportamento de sedução e truques femininos, com os quais o leitor logo simpatiza, conquistado pela ingenuidade de Ermelinda:

(...) ajeitava os cabelos, como se um penteado determinado fosse indispensável, fazia uma boca pequena e uns olhos grandes como num desenho de mulher inocente e amada, recriando com muita emoção os amores célebres. Enquanto por dentro desfalecia perplexa. (1965, p.197)

Indiretos eram seus meios de contato. Não tinha todo o tempo do mundo, pois havia a morte, que os pássaros anunciavam. Tinha medo.

O que não impedia que a moça se tivesse tornado muito ativa: calculava cuidadosa os passos que teria que dar, alimentando o que sentia com uma previsão de assassino. Tomava banho com ervas de cheiro, cuidava mais de suas roupas de baixo, comia muito para engordar, procurava se emocionar com o pôr-do-sol, acariciava com intensidade os cães da fazenda, branqueava os dentes com carvão, protegia-se contra o calor para se manter bem alva, ficava apreensiva por ver quanto suave. (1965, p.133)

Tinha medo do escuro, pois o escuro significava uma alusão ao que morre. Três marcas pontuavam sua vida: o medo, a morte e a esperança. Era bajuladora, com seus presentes, suas gentilezas, suas perguntas. Para ela, meditar era olhar o vazio. Não ajudava nos trabalhos da fazenda, entregava-se a uma vagabundagem total e cuidava de seu ócio com precisão e carinho. Experimentava identificar-se com os objetos de Martim: os sapatos e o machado que usava. Mas o amor lhe sugeria uma coisa adocicada e cheia de mal-estar. Perderia com ele a possibilidade de se decidir. Por meio de Ermelinda, o texto faz a paródia da posse amorosa, da identificação com o ser amado, nos moldes românticos.

De uma feminilidade um pouco *kitsch*, Ermelinda pinta os lábios de vermelho, querendo chamar a atenção de Martim.

Macabéa, de *A hora da Estrela*, também se pinta, ao espelho, tentando imitar Marilyn Monroe. Esta marca de feminilidade, tão presente na obra clariceana, fronteira da capacidade de sentir, nada tem a ver com "literatura feminina". A escritura de Clarice é uma escritura de "sussurros", mais que de fatos: de *sussurros* entre os fatos. Para ouvi-los, temos de apurar a capacidade de escuta do ser, que fremente nas amarras do cotidiano e se liberta nas fendas da linguagem.

Desde menina, quando escreve seus primeiros textos, Clarice tem a marca. Seu filho Paulo lhe faz a crítica e ela a transcreve em *A legião estrangeira*:

#### Crítica Leve

No livro de Pelé as coisas vão acontecendo, e depois acontecendo, e depois acontecendo. É diferente do seu, porque você fica só inventando. O seu é mais difícil de fazer, mas o dele é melhor.

#### Crítica pesada

-Vou fazer um conto imitando você. E vai ser na máquina também: menina mendiga.

Era uma coisa. Quieta, bonita, sozinha. Encurralada naquele canto, sem mais, nem menos. Pedia dinheiro com intimidez

Só lhe restava isso: meio biscoito e um retrato de sua mãe, que havia morrido há 3 dias. (1964, 0. 192)

#### Estilo

-Que é isso?

-É um requerimento.

-Você que escreveu? Deixa eu ler. 'O abaixo assinado vem requerer a Vsa....' Mamãe, puxa, você nunca escreveu tão grão-fino". (1964, p.161-2)

Essa, a marca da escritura clariceana. Desde menina. Perguntada, ela respondeu que gostaria muito de escrever uma história, que começasse assim: "era uma vez..." Uma história para crianças? Não, para adultos. Aos sete anos, enviava histórias começando com "Era uma vez..." para a página infantil do jornal de Recife e, nunca, nenhuma foi publicada. Ela sabia por quê:

Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que ele publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também.

Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro "era uma vez". Perguntei-me em seguida: e por que não começo? Agora mesmo? Seria simples, senti eu. E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: 'Era uma vez um pássaro, meu Deus'. (1965, p.140)

Romper as amarras do cotidiano é tarefa da mulher, porque ela cuida do cotidiano e os “laços de família” são feitos para prendê-la: filhos, marido, afazeres domésticos, festinhas, aniversários, dia das mães, dia dos pais. Presa ao fogão, à máquina de lavar, ao ferro de passar roupa. Ana, do conto *Amor*, cumpridas as obrigações domésticas, naquela hora perigosa da tarde, sai para as compras. Algo rompe a casca do cotidiano e instaura-se a crise. A crítica já explorou suficientemente esse procedimento, nascido na esfera religiosa e trazido por Joyce ao campo literário: a epifania.

Ana, à luz do cego parado na esquina, entre a exuberância de vida, que pulula no Jardim Botânico, vê. Perdera o caminho de casa, ficara trancada no Jardim, mas quando se reencontra, no cotidiano do lar, junto ao fogão, preparando o jantar para a família e convidados, não poderá ser mais a mesma mulher. Não se lançará na grande viagem perto do coração selvagem da vida, porém foi ferida nos olhos. Uma ferida grande demais.

Por que Martim, o protagonista de *A maçã no escuro*, embora empreenda a busca do graal da linguagem, não consegue escrever? Por que Martim tem uns vislumbres, mas não consegue ver. Consegue somente fazer listas de coisas. Queria escrever: é um homem lento e aplicado, com o rosto de uma mulher que tenta enfiar a linha na agulha, “como um lavrador embaraçado por ter que transformar o crescimento do trigo em algarismos” (1965, p. 220).

Martim sabia que para escrever ninguém tem mais que lápis e papel.

De novo revirou o lápis, duvidava e de novo duvidava, com um respeito inesperado pela palavra escrita. Parecia-lhe que aquilo que lançasse no papel ficaria definitivo, ele não teve o desplante de rabiscar a primeira palavra. (...)

De novo dispôs-se bravamente a começar e umedeceu com a língua a ponta do lápis. (1965, p.221)

Martim irritou-se, pois só queria anotar seus pensamentos e não merecia tanta dificuldade. Uma enorme distância o separava da palavra.

O vento batia à porta. E em torno dele soprava o vazio que um homem se encontra quando vai criar. Desolado, ele provocara a grande solidão. (...) E de tal modo ele não podia, que o não poder tomara a grandeza de uma Proibição. (1965, p. 222-3)

A grande proibição é a linguagem, é o escrever. Mas para escrever, é preciso ver. Um dos livros mais singulares de Clarice Lispector é *A cidade sitiada*. Parece que a Autora tentou realizar, nessa obra, o exorcismo de sua própria escritura. De tanto lhe dizerem que era preciso escrever mais fácil, sobre fatos, enfim, descrever a coisa, como o *nouveau roman*, Clarice faz a paródia desse gênero de narrativa, que não é a sua. Ela aspira à primeiridade, à nomeação do ser, mas não é dizendo simplesmente *isto é um ovo, isto é um guarda-roupa*, que se resgata a fenda do signo. Lucrecia Neves, a protagonista de *A cidade sitiada*, não consegue ver.

Incapaz de epifanias gloriosas, foge quando o perigo delas se anuncia. As luvas velhs, o fio corrido da meia, o gosto kitsh, os dentes amarelos, a bolsa e o chapéu encarnados e, sobretudo, a incapacidade de ver, transformaram-na em paródia de Joana e Virgínia. (...) Quando, na noite de São Geraldo, presente a ameaça das coisas prestes a se revelarem, na praça de pedra, tocada pelo luar, Lucrecia procura desesperadamente abrigo antes que tudo comece. As venezianas oscilam e um papel freme no chão. ( Sá, 1993, p.55)

Lucrecia não vê, espia. A cidade *sitiada* é o próprio texto, despojado de *sussurros*, apoiado numa estrutura concreta de fatos, datas e personagens planas, descrevendo objetos, distante das epifanias gloriosas, esse texto de Clarice faz a travessia do oposto, isto é, revela que apontar o objeto não é nomeá-lo.

A nomeação do ser exige que o escritor passe pela *pulsção* da vida, que a linguagem porém, não alcança. É *A paixão segundo G.H.*, primeiro livro de Clarice escrito em primeira pessoa. A paixão *de* G.H. é o sofrimento para chegar à própria identidade, que se alcança quando se atinge a despersonalização e a linguagem sucumbe no silêncio. A paixão *segundo* G.H., é o calvário de narrar essa experiência, passando pela manducação da barata, matéria primeira do mundo.

Viver essa paixão não é um acontecimento fortuito, um fato entre os fatos. É a própria condição humana. O silêncio, que se instaura depois de G.H. engolir a massa branca da barata é o limite da linguagem. Não havendo linguagem, não há subjetividade, que o homem cria, ao longo de sua existência, diferentemente, dos animais. A barata e a experiência de náusea e de êxtase de G.H. estão do lado da imanência. Mas a linguagem que se cria para narrar essa experiência está, de novo, do lado da transcendência. A *Paixão*, é, portanto, uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o ser. Desvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra o racional que o encobre, contra a transcendência, que segundo a narradora, o ultrapassa. A paixão é a vida, é a dor contra os hábitos instalados, a totalidade contra o "eu", o puramente psicológico.

Para alguns críticos como Benedito Nunes (1973, p.52) este livro é um itinerário místico, à maneira de São João da Cruz; para outros, como Luis Costa Lima (1966, p. 100-25). O itinerário é uma 'mística ao revés'. (1993, p.135)

Uma "mística ao revés", porque se trata, realmente, de um itinerário místico, da pessoa à matéria prima do mundo, à imanência do Deus, para ser mais vida, alcançando a redenção na própria coisa, uma espécie de "santidade leiga", profana, uma experiência nauseante, inexprimível, além ou aquém das possibilidades do discurso racional.

O silêncio é, pois, a plenitude da linguagem. Designar é ainda ter uma linguagem, mas se tem muito mais quando não se consegue designar.

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. ( 1964, p.178)

Martim, de *A maçã no escuro*, no alto da montanha, aponta as coisas e aspira à linguagem primeira, isto é, aspira a nomear os

seres, como no Éden, o homem adâmico. Essa nomeação do ser, pela linguagem, se mescla com a missão do escritor, que não se reduz a uma simples tarefa social. Embora sua escritura se entregue aos "sussurros", entre os fatos, Clarice não se recusa a um trabalho acima de suas forças, que é reduzir-se à descrição dos objetos, guiada por sua aspiração à imanência, à "primeiridade". Ela quer a coisa, mas não somente o seu exterior. Ao ver exterior, como assinalamos acima, entrega a personagem mais estranha a ela mesma: Lucrecia Neves, de *A cidade sitiada*. Mesmo em *Um sopro de vida*, volta a essa experiência, fazendo Ângela descrever a coisa, sempre olhada de viés pelo Autor, que atribui o enfoque de Ângela a manias literárias.

O caminho de Clarice é outro. Ela nasceu *incumbida*. Na condição humana e na condição de escritor, vive a tentação de saber, de designar. Simbolizando-a ou indiciando-a de fora, ela a perde. Escrever é por isso a grande Proibição. A palavra é proibida, porque sempre transcende a coisa. Porém, é preciso passar pela proibição da palavra e esta é a missão do escritor. Missão impossível, porque não tem porta de saída. Clarice não quer a terceira margem, o símbolo, mas a primeira. Não quer a beleza, quer a identidade. Para isso, tem de renunciar à sua montagem humana, despersonalizando-se.

Aliás, não se peça à Clarice coerência progressiva em seu eterno diálogo entre imanência/transcendência, ser/escrever, linguagem/silêncio. Ela vai e vem, parte e retorna. Nasceu "incumbida" – essa a sua missão secreta e perdeu a senha, como todos os grandes criadores em qualquer arte. Daí, também, a obsessão pelo inexpressivo (Sá, 1988, p. 232-3)

Ninguém pense em encurtar o caminho, em matéria de viver: começar logo, pelo despessoal, sabendo que a voz diz pouco. Não se trata de um caminho, um modo de andar, mas o próprio ser em processo. A via-crúcis de cada um tem de passar pela manducação da barata. Insistir é tarefa humana; desistir é o prêmio, a escolha mais sagrada de uma vida. Chegando à altura de poder cair, G.H. escolhe, estremece, desiste, se vota à própria queda, despessoal, sem voz humana. O destino humano, entregando-se ao que é maior do que o "eu", alcança a grandeza do mito.

Tudo estará em mim, se eu não for; pois "eu" é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (1964, p.181-2)

Esse caminho da despersonalização, ao encontro da identidade, esse vomitar o próprio êxtase, é um itinerário que fora vislumbrado por Joana (o selvagem coração da vida), mas não percorrido por ela. Joana estava longe de despersonalizar-se. Lucrecia Neves exteriorizava-se, mas nunca tivera uma voz.

Quisera finalizar esta abordagem com um ato de confiança na linguagem. Para merecer que Clarice me desse a mão. Mas não consigo por na boca a massa branca da barata e comungar com a matéria-prima do mundo. Embora queira, ardentemente, não mereço que ela, Clarice, me dê a mão, como está escrito na lápide de seu túmulo, no cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, frase de *A Paixão segundo G.H.* (1964, p. 16):

*Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria*

## **Referências**

BÍBLIA (tradução ecumênica). São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BÍBLIA DE JERUSALEM. Coord. Editorial Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2002.

LIMA, Luis Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobre casaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Sabiá/ Brasília-INL, 1971.

\_\_\_\_\_. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1965.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1945.

\_\_\_\_\_. Na dança de Eros e Tanatos: movimentos de vida e morte em Laços de família. In: Fernanda Coutinho e Vera Moraes (org). *Clarices: uma homenagem*: Imprensa Universitária, 2012, p. 277-295.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ed. Quiron, 1952.

\_\_\_\_\_. *Paródia e Metafísica* In: NUNES, Benedito (coord.) *Edição crítica de A paixão segundo G.H.* Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX e. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 213-236.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Vozes; Lorena/ Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

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

TRABA, Marta. *Hipótesis sobre uma escritura diferente*. In: *La sartén por el mango*: Encuentro de escritoras latino-americanas. Puerto Rico: Huracán, 1965, p. 21-26.

## RESUMO

O artigo parte de algumas posições da fortuna crítica sobre Clarice Lispector, na década de 40, que aplicaram à escritura da Autora, o adjetivo *feminino*, em sentido pejorativo. Repassa algumas



significante e significado. (4) Se subraya permanentemente el detalle, como pasa en el relato popular, lo cual dificulta bastante la construcción del símbolo. (5) Se establecen parentescos, seguramente instintivos, con las estructuras propias de la oralidad, como repeticiones, remates precisos al final del texto cortos aclaratorios en las historias. Disponível em <<http://porlamatria.blogspot.com/2008/08/hiptesis-sobre-una-escritura-diferente-html>>.

3 Segundo a terminologia junguiana, Anima é a imagem da mulher, que cada homem leva dentro de si e Animus é a imagem do homem que cada mulher tem dentro de si. Por outras palavras, a experiência multissecular do homem em relação à mulher (e vice-versa) foi formando, no inconsciente coletivo, uma imagem, um ideal, um arquétipo da mulher descrito tantas vezes nas grandes obras literárias. A Anima é, pois, o sedimento de todas as experiências vividas em relação à mulher pelos ancestrais, não as experiências mesmas e sim a estrutura psíquica deixada em nós, por elas. Esse é o chamado "eterno feminino" (cf. Calluf, Emir, Sonhos, complexos e personalidade: psicologia analítica de C. G. Jung. São Paulo, Mestre Jou, 1969, p. 133-139).