

A representação simbólica da sociedade no conto “Amor”, de Clarice Lispector*

Maiquel Röhrig**

Resumo

O presente artigo analisa o conto “Amor”, de Clarice Lispector, considerando sua estrutura formal e os elementos simbólicos que constituem seu conteúdo. O objetivo é apresentar a maneira como a narrativa refere-se a aspectos da sociedade, e, nesse sentido, o modo como estes capturam os indivíduos, no caso, a personagem Ana. A metodologia empregada procura analisar os aspectos gerais do conto e seus elementos simbólicos, verificando como a sociedade é representada na obra. Os resultados procuram evidenciar que a narrativa contém uma representação simbólica da sociedade, em especial, da sociedade brasileira da época em que a obra foi escrita, e mais especificamente ainda da vida das mulheres em meados do século XX. O referencial teórico considera o texto segundo a noção de inconsciente político, de Jameson (1992), ampara-se no conceito de dominação simbólica, de Bourdieu (2009; 2010), e adota os procedimentos de análise da literatura comparada, segundo os preceitos de Candido (2002).

Palavras-chave

Símbolo; Relação entre literatura e sociedade; Interpretação simbólica.

Abstract

This paper analyzes the short story “Amor”, by Clarice Lispector, considering its formal structure and the symbolic elements that constitute its content. The goal is to present the way in which the narrative refers to aspects of society, and the way in which they capture the protagonist, Ana. The methodology used analyze the general aspects of the story and its symbolic elements, verifying how society is represented in the work. The results aim to show that the narrative contains a symbolic representation of society, especially Brazilian society at the time the work was written, and more specifically the life of women in the middle of the twentieth century, revealing forms of oppression. The theoretical framework takes the text according to the notion of political unconscious, by Jameson (1992), and the concept of symbolic domination, Bourdieu (2009, 2010), and adopts the procedures of analysis of comparative literature, according to the precepts of Candido (2002).

Keywords

Symbol; Relation between literature and society; Symbolic interpretation.

* Artigo recebido em 18/07/2017 e aprovado em 20/11/2017.

** Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do IFRS - Câmpus Bento Gonçalves.

Introdução

A obra de Clarice Lispector costuma ser lida como se estivesse descolada das questões sociais de sua época. A avaliação que costuma pesar sobre seus textos é de que versam sobre dilemas existenciais de personagens de classe média, e refletem situações subjetivas que não correspondem aos dilemas vivenciados pela população brasileira. No entanto, creio que essa interpretação, embora válida, seja parcial, além de nos distrair de dois fatos importantes: 1- os autores nunca estão livres do momento histórico em que vivem, e 2- os textos literários sempre se referem, em alguma medida, à sociedade.

Nesse sentido, pensando no que disse Ricardo Piglia, segundo o qual um “um conto sempre conta duas histórias”, e uma delas é “uma história secreta” contada de “modo enigmático” (PIGLIA, 2004, p. 88), tentarei, ao longo desse trabalho, explicar a maneira bastante peculiar com que Clarice Lispector, em “Amor”, contou a história de muitas mulheres de classe média cuja vida corresponde a um “destino de mulher” a que a sociedade deseja que elas se submetam, limitando-as aos afazeres domésticos e ao cuidado dos filhos e do marido.

Interpretar um texto é tarefa complexa e difícil, e deve fundamentar-se nas pistas deixadas ao longo do próprio texto pelo autor. Mas explorar o sentido profundo de uma obra literária pode significar extrapolar as próprias ideias conscientes de quem a escreveu. Isso ocorre porque o texto é um organismo vivo que, ao longo do tempo, sofre constantes ressignificações. “A leitura é um ato cognitivo e emocional condicionado por condições sociais e culturais. É uma atividade individual inserida em um cenário sistêmico” (FOKKEMA; IBSCH, 2006, p. 174), o que significa dizer que a interpretação da obra literária depende do contexto histórico, econômico, social etc. em que o leitor realiza a interpretação. Nesse sentido, “os leitores tiram conclusões que transcendem o que é mencionado no texto e inserem seu conhecimento de mundo na informação textual” (FOKKEMA; IBSCH, 2006, p. 182).

A teoria da recepção desenvolvida por Robert Jauss foi um marco para os estudos que propõem a interpretação dos textos. Essa teoria concebe a leitura como uma forma de reescrita interminável, uma vez que os sentidos vão sendo, de fato, reescritos pelos leitores. Nesse sentido, o pressuposto da estética da recepção “é o de que 'a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário” (ZILBERMANN, 1989, p. 33). A autora explica que Jauss percebe as mutações das obras literárias ao longo do tempo e, para ele, o texto “evoca o 'horizonte de expectativas e as regras do jogo' familiares ao leitor, 'que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas” (ZILBERMANN, 1989, p. 34). O sentido dos textos, portanto, é alterado à medida em que se

altera o “horizonte de expectativas” dos leitores. Sob essa perspectiva, a proposta do presente trabalho é acrescentar uma interpretação ao conto “Amor”, isto é, ampliar o “horizonte de expectativas” com que a obra é lida.

Assim como o leitor realiza sua interpretação dentro de suas possibilidades subjetivas e de acordo com aquelas que a época em que vive possibilita, portanto, de acordo com o “horizonte de expectativas”, o escritor, por sua vez, cria sua obra como indivíduo único e singular que é, mas também como partícipe de um dado momento histórico, de uma sociedade também historicamente constituída, de uma herança cultural adquirida ao longo de sua vida, e, ainda, sob a influência de ideias que não estão conscientes, e outras que estão encobertas pela ideologia.

Jameson (1992) propõe que todos os textos possuem um inconsciente político, o que, em sua concepção, significa dizer que todas as obras literárias traduzem, em linguagem literária, questões concernentes à História, isto é, à sociedade. Veja-se, na citação abaixo, que Jameson refere-se à História como algo que não pode ser apreendido diretamente, mas é possível, de certa forma, percebê-la com base nos efeitos que produz sobre os diversos tipos de discursos. Segundo ele, a História

é uma categoria narrativa no sentido amplo de um inconsciente político verdadeiramente narrativo [...]. Concebida nesse sentido, a História é o que fere, o que recusa o desejo e impõe limites inexoráveis ao indivíduo e à práxis coletiva [...]. Mas esta história só pode ser apreendida por meio de seus efeitos, e nunca diretamente como uma força reificada. Este é realmente o sentido máximo em que a História enquanto campo e horizonte intranscendível não requer qualquer justificativa teórica específica: podemos estar certos de que suas necessidades alienantes não nos esquecerão, por mais que preferamos ignorá-las. (JAMESON, 1992, p. 93)

Jameson pensa a História como algo de que não podemos escapar. Portanto, segundo sua visão, ela produz efeitos no modo como os escritores escrevem, perpassando suas narrativas e se manifestando mesmo independentemente de suas intenções conscientes. Em sentido semelhante, Mészáros chama a atenção para o fato de que “em nossa sociedade tudo está ‘impregnado de ideologia’, quer a percebamos, quer não” (MÉSZÁROS, 2002, p. 57).

Assim, a ideia segundo a qual um autor possa ser plenamente original parece esgotar-se, sobretudo quando acrescentamos às questões apontadas acima o conceito de intertextualidade, segundo o qual toda e qualquer obra literária estabelece com outras um intenso diálogo. Desde Bakhtin (2002), mas principalmente a partir da interpretação de sua obra dada por Kristeva (2005), conforme a qual todos os textos configuram-se como uma espécie de “mosaico de citações”, fica praticamente impossível defender a originalidade total, uma vez que a própria manifestação das ideias através da escrita já está, antes de qualquer empenho criativo, carregada das marcas culturais que nos constituem como humanos.

No que concerne ao conto “Amor”, de Clarice Lispector, defenderei, nas análises que

virão após a explicitação da metodologia de interpretação, a ampliação do horizonte de expectativas concernente ao referido conto, observando-se sua relação intertextual com três textos básicos: o Destino, da mitologia grega; a alegoria da caverna, de Platão; e a alienação, de Marx.

Metodologia de interpretação

Adotei como metodologia para analisar o conto “Amor” o seguinte procedimento:

1- Identificação do sentido global do texto, naquilo que ele tem de representação da sociedade, considerando os pressupostos teóricos de Jameson, de acordo com quem a interpretação de uma obra literária “é estabelecida como um ato essencialmente alegórico, que consiste em se reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico” (JAMESON, 1992, p. 10). A ideia, nesse primeiro passo, é, portanto, “reescrever” o conto considerando a questão social como o “código interpretativo específico” a nortear a análise.

2- Identificação dos principais símbolos presentes no texto e interpretação de seu sentido, considerando sua relação com o sentido global do conto. Neste segundo passo da análise, não apelei para dicionários de símbolos ou qualquer outro material que apresente uma interpretação isolada de elementos de textos, pois, após realizar algumas pesquisas, considerei que, para o tipo de análise a que me propus, aquelas interpretações, descoladas da totalidade do texto e que não compreendem os elementos na relação que estes estabelecem uns com os outros, mas apenas considerando-os isoladamente, não geravam resultados satisfatórios. Por isso, apelei novamente para Jameson (1992), que afirma serem os textos literários formados por uma série de “ideologemas”, isto é, elementos que contêm sentido e que estão em relação com a ideologia, reunindo-se nas obras de modo a integrar seu sentido global, como partes de um todo orgânico e que, por isso, não podem ser analisados isoladamente.

Amparo-me, para afirmar o exposto acima, também em Carvalhal (2006). A autora, referindo-se a importantes considerações de um dos mais renomados formalistas russos do início do século XX, explica que

Tynianov alerta que ‘um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes’, o que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função. (CARVALHAL, 2006, p. 47)

Tal constatação muda a compreensão do leitor, pois o obriga a considerar não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto.

De modo geral, a análise sociológica que empreendo a seguir baseia-se, ainda, nas concepções teóricas de Antonio Candido. Este autor, que sempre aplaudiu o talento individual

dos escritores, igualmente nunca deixou de pensar a complexa relação entre os textos literários e a sociedade. Faço uso de uma extensa citação de um de seus livros, na qual creio que há uma síntese de seu pensamento sobre o assunto, e que julgo pertinente para a análise que realizo no presente estudo:

os problemas propostos pelo positivismo crítico e retomados de maneira muito mais requintada pelo marxismo levam a constatar, no domínio das relações entre literatura e sociedade, que: (1) há um vínculo entre a produção do texto e a sociedade a que pertence o autor; (2) este vínculo consiste basicamente na possibilidade de exprimir os traços desta sociedade, **fazendo do texto uma representação especial da realidade exterior**; (3) ao passarem de 'fato' a 'assunto', os traços da realidade exterior se organizam num sistema diferente, com possibilidades combinatórias mais limitadas, que denota a sua dependência em relação à realidade; (4) há portanto uma **deformação criadora, devida à tensão entre o desejo de reproduzir e o desejo de inventar**; (5) esta deformação depende em parte da discrepância entre o intuito do autor e a atuação de forças por assim dizer mais fortes do que ele, que motivam a constituição de um **subsolo debaixo da camada aparente de significado**; (6) tais forças determinantes se prendem sobretudo às estruturas mentais dos grupos e classes sociais a que o autor pertence, e que se caracterizam por um certo modo de ver o mundo; (7) **o elemento individual puxa a expressão estética para um lado, enquanto o elemento social puxa eventualmente para outro o significado profundo, diversificando o texto verticalmente e dando-lhe uma profundidade que obriga a complementar a análise estética pela análise ideológica**; (8) na medida em que a superfície aparente de um texto é a sua organização formal, a sua camada estética propriamente dita, ela comanda o trabalho analítico sobre a camada profunda, que só se configura através dela, mas que por sua vez a esclarece, de torna-viagem. (CANDIDO, 2002, p. 55-56, grifos meus)

Os oito tópicos relacionados por Candido são de fundamental importância para o tipo de análise empreendida neste trabalho, mas destaquei alguns que me parecem pontuar questões centrais em relação ao que proponho. Em primeiro lugar, o fato de o texto ser “uma representação especial da realidade exterior”, entendendo-se que isso é especial porque opera com um tipo específico de linguagem, a literária. É por meio desta que ocorre a “deformação criadora” referida por Candido, na qual se percebe a “tensão entre o desejo de reproduzir e o desejo de inventar”. Assim, no texto, surge uma outra história “debaixo da camada aparente de significado”, ou, conforme Piglia, a segunda história contada por todos os contos. Dessa tensão, na qual “o elemento individual puxa a expressão estética para um lado, enquanto o elemento social puxa eventualmente para outro o significado profundo”, surge a necessidade de interpretar a obra, explorando sua profundidade por meio da “análise ideológica”.

O enredo do conto “Amor”, de Clarice Lispector

O narrador nos apresenta Ana como sendo uma mulher submetida a uma rotina diária e, por meio da análise psicológica, procura explicar o seu presente comparando-o com os desejos que Ana possuía no passado. Tudo o que sabemos sobre Ana nos é apresentado segundo a perspectiva deste narrador, e a história que ele nos conta é aparentemente simples: Ana, mulher casada e com dois filhos, vai às compras no final da tarde, como parte de sua rotina diária. Entra no bonde, o qual, num arranco súbito, derruba-a, o que faz os ovos que trazia no

colo quebrarem-se. Em seguida, Ana vê um cego parado, mascando chicles, o que desencadeia nela uma crise, por causa da qual se distrai de seu caminho e esquece de descer no local certo. Ao desembarcar, entra no Jardim Botânico, onde repara atentamente em coisas que a cercam. De volta para casa, olha de maneira estranha para o filho, que se assusta. Ana prepara o jantar, come com a família e alguns parentes e, finalmente, antes de dormir, ouve o estouro do fogão quando o marido o utilizava e é conduzida por este para o quarto.

O texto segue, de certa forma, a estrutura típica do conto moderno: é curto, podendo ser lido, conforme preceitua Poe (1999), em uma “assentada”; possui protagonista de tipo médio, ou seja, não é nem herói nem depravado; a ação não contém nem heroísmo nem total inutilidade; baseia-se em um conflito; possui certa linearidade; termina com um corte abrupto.

Nesse sentido, o texto de Lispector coaduna-se também com o que Sean O’Faolain, segundo Gotlib, afirma ser o fundamento do conto moderno: há, neste, “mudança na *natureza* do incidente, do argumento, do enredo: passa-se a uma aventura da mente, ao *suspense* emocional ou intelectual, ao *suspense* mais estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem [...]” (GOTLIB, 2000, p. 31). Podemos visualizar essas características no conto “Amor”, pois a ação perde importância para dar lugar a uma “aventura da mente” em que a protagonista mergulha.

Assim, vemos a personagem Ana no momento em que entra no bonde, e sabemos que isso faz parte de sua rotina logo na sequência, quando o narrador nos conta o que a personagem fizera anteriormente, revelando-nos que o faz, na verdade, todos os dias. A história se desenvolve contendo um ponto desencadeador de conflito, o cego mascando chicles, e encerra subitamente, com Ana metaforicamente “soprando a pequena flama do dia”, supostamente encerrando sua crise e fechando o ciclo iniciado por ela, retornando, assim, à sua alienação.

Gotlib explica que, segundo O. Henry, os contos têm três características fundamentais: “1. a unidade de construção; 2. o efeito principal no meio da narração; 3. o forte acento final” (GOTLIB, 2000, p. 40) A unidade de construção do conto “Amor” está no fato de desenvolver-se em torno da crise experimentada por Ana, a qual vislumbra-se ao longo de todo o conto, inclusive no *flashback* em que o narrador revela o passado da personagem, no qual percebemos o embrião do conflito, uma vez que os sonhos dela não correspondem à sua vida presente.

O “efeito principal no meio da narração” ocorre no momento em que Ana vê o cego mascando chicles. Ainda não é o clímax da narrativa, “o forte acento final”, que pode ser entendido como o momento em que Ana “apaga a pequena flama do dia” e vai para a cama com o marido.

O conflito experimentado ao ver o cego mascando chicletes é desenvolvido, e a “voltagem” da narrativa, isto é, a tensão, passa por momentos de maior e menor intensidade: é alta no Jardim Botânico, arrefece quando Ana vai para casa, aumenta quando Ana se dá para com o filho, diminui durante o jantar, aumenta novamente quando Ana ouve o estouro do fogão, novamente diminui quando o marido a acalma, e finalmente alcança um ponto de indefinição com a frase final, na qual flagramos uma tensão que se apodera de nós enquanto leitores, posto que não encontramos um desfecho para o drama que acompanhamos até então.

A cena do cego mascando chicletes corresponde a uma epifania. Gotlib explica que, “Para Joyce, [...] epifania é ‘uma manifestação espiritual súbita’, em que um objeto se desvenda ao sujeito” (GOTLIB, 2000, p. 51). No caso, Ana é que, de certa forma, se desvenda diante do objeto, ou seja, ela “tira a venda” que a cegava e finalmente enxerga a própria vida que leva.

Estruturalmente, poderíamos enumerar as seguintes partes do conto: 1- início *in media res* com a protagonista no bonde; 2- *flashback* informando a rotina vivida por Ana; 3- início do conflito com a queda de Ana no bonde e quando Ana vê o cego mascando chicletes; 4- a crise experimentada por Ana; 5- atenuação da tensão narrativa com o jantar servido à família; 6- final súbito sem dar solução ao problema.

A falta de solução para o problema induz o leitor a refletir sobre o que acontecerá no dia seguinte, e se Ana de fato conseguirá dar continuidade à sua vida, do modo como a vinha vivendo.

Considerando a ideia fundamental de que um conto sempre conta mais de uma história e que contém uma história secreta, e considerando ainda as teorias arroladas anteriormente, sobretudo aquelas segundo as quais um texto revela aspectos da sociedade na qual o autor viveu e, nesse sentido, contém o que Jameson chamou de “inconsciente político”, passo a seguir a interpretar o conto. Dividi a análise em dois blocos: no primeiro, realizo uma interpretação panorâmica do conto, observando-o globalmente de acordo com sua vinculação intertextual às ideias contidas na mitologia grega acerca do Destino, nas teorias marxistas sobre a alienação e na alegoria da caverna de Platão; no segundo, mantenho o olhar atento à integralidade da narrativa, mas observo, mais especificamente, os detalhes e simbologias presentes na obra, a partir dos quais procuro confirmar e, ao mesmo tempo, ampliar a interpretação panorâmica realizada.

Interpretação panorâmica do conto “Amor”, de Clarice Lispector

A ideia básica presente no conto, segundo a interpretação desenvolvida neste artigo, é que a personagem Ana representa uma mulher como outras milhões de mulheres, submetida a uma

rotina diária que ela procura preencher de sentido, mas que, num determinado momento, percebe não corresponder aos seus desejos mais íntimos. Trata-se de uma mulher que se submeteu à vida que foi pouco a pouco aparecendo diante de si, a tal ponto que se convenceu de tê-la escolhido. Uma mulher que se conformou de que seu destino é cuidar da casa, dos filhos e do marido, e que, ao ver um cego mascando chicletes, reconhece na cegueira deste a cegueira em que vive, e no movimento repetitivo com que masca os chicletes a repetição em que se convertera cada um de seus dias.

Convergem, no conto, as noções de destino e de alienação. O destino é referido pelo narrador, mais precisamente, como sendo um “destino de mulher”. A referência ao destino é cheia de possibilidades simbólicas, sobretudo se pensarmos na história das Moiras, as quais, segundo Assumpção (2010), eram três mulheres responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida de todos os indivíduos. Talvez por isso apareça, no Jardim Botânico e na casa de Ana, uma aranha, animal cuja teia relaciona-se aos fios do destino da mesma forma que se vincula ao tricô que Ana tecera para fazer a bolsa em que levava os ovos, os quais, ao se quebrarem, fazem as “gemas amarelas e viscosas” pingarem “entre os fios da rede”. Vê-se, portanto, que a imagem da rede, dos fios, da tessitura, perpassam o conto da mesma forma que a referência ao destino.

Paralelamente à ideia do destino, podemos interpretar a atitude de Ana como estando em conformidade com as ideias de Marx acerca da alienação, ou seja, compreendida “não apenas como a existência de ideias simplesmente falsas da realidade, mas como a existência de uma realidade falseada, invertida, que provoca a representação ideológica correspondente” (ENQUITA, 1993, p. 135). E, em razão dessa “representação ideológica”, Ana acredita ser livre, acredita ser ela quem escolheu o seu destino. A realidade aparece-lhe como uma imagem vista através de um “místico véu nebuloso”, para usar uma expressão do próprio Marx (1985, p. 76).

Mas, mesmo depois de deixar a ignorância, Ana não conseguirá mudar o futuro que seu “destino de mulher” lhe reserva, porque este é, na verdade, uma invenção de Ana para tornar inteligível o que ela não consegue compreender, mas que a epifania do cego mascando chicletes a faz intuir, isto é, a falta de sentido da monotonia de sua vida. E o retorno de Ana à alienação não se dá mediante uma imposição, mas devido ao seu próprio assujeitamento. Nesse sentido, corrobora o que afirma Bourdieu, cuja teoria afirma que “Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2009, p. 46), isto é, como se correspondessem ao seu “destino”. Em outra obra, o mesmo autor afirma que “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade

daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos [...]” (BOURDIEU, 2010, p. 7-8). Ana não se reconhece como indivíduo cerceado, limitado por aspectos da sociedade, tentando convencer-se de que fora ela quem “plantara as sementes” de sua vida. E, quando reconhece a vida alienada em que vive, não luta contra ela, ao contrário, assujeita-se novamente.

Ana vivera até então como os prisioneiros da caverna descrita por Platão no livro *A república*. No trecho conhecido como mito ou alegoria da caverna, há um diálogo em que Sócrates narra uma história em que prisioneiros estão acorrentados em uma caverna, e, diante deles, há um muro e uma fogueira. Atrás do muro passam pessoas segurando sobre as cabeças estátuas, cujas sombras são projetadas na parede da caverna. São somente estas sombras das estátuas que os prisioneiros conseguem ver, e eles se convencem de que se trata de pessoas. Um dia, um dos prisioneiros se liberta e sai da caverna. Vendo que a realidade é totalmente diferente do que imaginava, retorna para libertar os outros, os quais, porém, negam-se a acreditar nele, e o consideram louco.

O cego mascarando chicletes é o momento de iluminação vivido por Ana, o ponto em que sai da caverna em que vivia, percebendo na imagem dele o seu reflexo. Mas, ao recolher-se à cama com o marido e “apagar a pequena flama do dia”, ela, tal como os outros prisioneiros, nega-se a reconhecer que o mundo pode ser diferente fora da caverna que corresponde à sua casa, e longe dos outros prisioneiros que, no conto, correspondem à sua família, que não percebe a crise que Ana vivenciou.

O conto “Amor”, portanto, por meio da superposição das noções de Destino e alienação, e ainda pela apropriação intertextual da alegoria da caverna, de Platão, faz com que a personagem Ana seja, de certa forma, representante das mulheres de classe média cuja rotina diária resume-se às tarefas do lar e ao cuidado dos filhos e do marido, e que, em dado momento de sua vida, confrontam-se com a lembrança de que não era esta a vida que haviam sonhado para si.

Interpretação específica de alguns elementos do conto “Amor”, de Clarice Lispector

O título “Amor”: O título do conto cria uma expectativa que, ao longo da narrativa, não se confirma. Quem espera um texto acerca do amor conclui a leitura com uma sensação de estranhamento. Mesmo que, ao longo do texto, o narrador insista que Ana descobre que amava o cego, a noção de amor implicada na afirmação não nos convence de que se relacione àquilo que se espera de um texto que leve esse título. A primeira questão a se pensar, portanto, é entender que o texto vai, entre outras coisas, questionar o que é o amor.

O nome Ana: A protagonista é a única personagem que possui nome próprio. Ana é um nome, em primeiro lugar, comum. Segundo o Censo de 2010, do IBGE, Ana é o segundo

nome mais popular entre as mulheres brasileiras¹, com mais de três milhões de pessoas registradas.

A escolha do nome não parece ter sido fortuita. Além de, com ele, poder-se representar o fato de Ana ser uma personagem como muitas mulheres poderiam ser, seu nome possui significações que se relacionam diretamente à história narrada. Não me refiro, nesse ínterim, a significados de nomes conforme dicionários específicos, o que, sem dúvida, poderia ser válido. No entanto, penso que os sentidos possíveis do prefixo “an(a)” estão em melhor consonância com os sentidos do conto. Por isso, levei em consideração o que dizem nossos dicionários, em especial o que afirma Ferreira: “an(a): 'ação ou movimento contrário; 'movimento de baixo para cima'; 'repetição'; 'intensidade'; 'ausência'; 'privação’” (FERREIRA, 1999, p. 128).

Acredito que todos os significados acima estejam relacionados ao que Ana experimenta em sua vida, a saber: 1- ação ou movimento contrário: sua vida ocorreu de modo contrário a suas aspirações, assim como o encontro com o cego mascando chicletes a faz tomar, momentaneamente, um caminho contrário àquele que vinha trilhando; 2- movimento de baixo para cima: talvez a definição mais precisa da crise vivida por Ana fosse de um movimento proveniente do interior, mas creio que a simbologia não fique comprometida pelo deslocamento da metáfora: o cego mascando chicletes fez com que o sentido do mundo emergisse, viesse à tona, saísse do subterrâneo em que se ocultava e aflorasse com toda a sua intensidade, desencadeando a crise da protagonista; 3- a repetição a que Ana se submetia diariamente é quebrada, a falta de sentido de sua rotina é revelada ao ver o cego mascando chicletes. No entanto, o conto encerra dando a entender que essa repetição será retomada no dia seguinte; 4- a intensidade da vida é sentida por Ana naquele fim de tarde, como nunca antes ela sentira; 5- Ana vivia alienada do mundo e de si mesma, e a maior ausência de sua vida era a lembrança do que ela própria sonhara ser; 6- Ana se privara de seus sonhos, e, ao final do conto, volta a fazê-lo, apagando, ela mesma, a chama que iluminara sua percepção e aquecera seu dia.

O saco de tricô com as compras, sobretudo os ovos: A vida de Ana corresponde aos ovos que ela traz dentro da rede de tricô, dentro da qual estão não apenas os ovos (a vida de Ana) mas outros produtos que ela comprara, os quais podemos relacionar simbolicamente com os demais seres humanos, diferentes uns dos outros, mas todos da mesma natureza: servirão para serem devorados [“era um mundo de se comer com os dentes”], tal como Ana fora devorada pelo seu destino, o qual, mais uma vez, relaciona-se ao saco de tricô que a própria Ana tecera, tal como, conforme a mitologia grega, o destino é tecido pelas Moiras. A

¹ Informação disponível na ferramenta de buscas do IBGE: <http://censo2010.ibge.gov.br/nomes>

vida de Ana, portanto, opera no limite da contradição: corresponde ao seu destino, mas, ao mesmo tempo, é o destino que ela própria teceu. O episódio narrado é o momento em que essa vida é questionada, pois, da mesma forma que os ovos, a casca da alienação quebrou-se.

O bonde: O bonde anda sobre os trilhos e tem seu caminho rigorosamente delimitado. Tal como um bonde, a vida de Ana anda sobre trilhos, seguindo um caminho determinado: cuida da casa, dos filhos e do marido, faz as compras, sobrevive à “perigosa hora da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela”. Todos os dias, Ana cumpre sua rotina. No entanto, sua vida está igualmente sujeita a solavancos imprevistos. O que acontece com Ana quando o bonde dá uma “arrancada súbita” é um prenúncio do que acontecerá em seguida: sua vida sofrerá igualmente um abalo. Contudo, tal como o bonde retoma seu curso, sobre os trilhos, tudo leva a crer que, de forma semelhante, Ana retomará o curso de sua vida no dia seguinte.

Os jornais: A particularidade da vida de Ana, os ovos, é que eles estão dentro de um embrulho de jornal, e penso que este é um símbolo interessante para representar o “véu nebuloso” que a envolve e aliena. Note-se que o jornal não está aí para ser lido. Ana não lê jornal, quem lê jornal é o seu marido [“o marido chegando com os jornais”]. O jornal para Ana é apenas o embrulho dos ovos. Nesse sentido, ele é duplamente símbolo da alienação: primeiro porque é *uma* representação do mundo que costuma ser tomada como *a* representação do mundo, segundo porque Ana utiliza-o com uma finalidade diversa do que aquela para a qual ele fora concebido, isto é, não para lê-lo, mas para envolver os ovos que comprara. Assim como a ideologia envolve as pessoas na sociedade, os jornais envolvem os ovos dentro da rede de tricô.

A cozinha e os estouros do fogão: A cozinha é um ambiente de cujos detalhes, no conto, não sabemos. No início, somos informados de que era “espaçosa”, e que “o fogão enguiçado dava estouros”, o que voltará a acontecer no final do texto, sendo mais um dos elementos cíclicos da narrativa. Fica claro que Ana é quem prepara o jantar, mas ela não é a única que frequenta o ambiente, como se vê ao final, quando o estouro do fogão ocorre enquanto o marido o utiliza. Nesse sentido, a cozinha não é um ambiente de opressão, tampouco o marido é um símbolo de opressão para a personagem. A cozinha é, muito mais, um entre vários outros espaços de trabalho onde Ana realiza sua rotina, a qual é, por si mesma, o elemento que a oprime.

Os filhos e o marido: Os filhos aparecem em quatro situações: no início do conto, quando o narrador reflete sobre a vida de Ana no momento da narração; no terceiro parágrafo, quando o narrador confronta o presente vivido pela personagem e suas expectativas na juventude; no momento em que o narrador anuncia a crise, dizendo “O que chamava de crise

viera afinal”, e Ana vê uma mãe dando um empurrão no filho; e, finalmente, quando Ana retorna para casa e abraça um dos filhos com tanta força que o assusta, a ponto de este fugir e olhá-la de um modo que a faz pensar que “Era o pior olhar que jamais recebera”. Os filhos, se quisermos aceitar as analogias, digamos, “botânicas” com a vida de Ana, são os frutos que Ana pôde colocar no mundo a partir das sementes que plantara, e da árvore que ela própria se tornara. Mas quando a crise irrompe, talvez ela desejasse empurrá-los para longe de si, como o fez a mulher em que Ana reparou.

O marido de Ana é mencionado três vezes. Na primeira, para compor o quadro do lar: depois de os filhos serem apresentados, o narrador nos diz que, à noite, Ana vê “o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome”. Na segunda vez em que é mencionado, é para dizer que ele chegou em casa, isso depois da crise de Ana. Por último, e mais simbólico, ele é encontrado na cozinha por Ana, que correrá após ouvir um estouro do fogão. Nesse momento, o marido, que, notemos, não tem nome, pega a protagonista pela mão e a conduz para o quarto.

Percebam-se, em relação ao marido, portanto, três aspectos: primeiro, diferentemente de Ana, ele usa os jornais para ler, e não para embalar compras; segundo, ele não é um homem grosseiro nem autoritário que obriga a mulher a todos os trabalhos, posto que é flagrado por Ana na cozinha operando o fogão; terceiro, apesar de ser amável, é ele quem pega Ana pela mão e a conduz de volta à sua rotina, acompanhado-a para o quarto.

As sementes: As sementes são mencionadas no segundo parágrafo do conto, e sua simbologia é desdobrada em diversos outros elementos a seguir. O narrador nos afirma que Ana “plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores.” Essa relação de Ana com a natureza ficará evidenciada quando, após ver o cego mascando chicles, ela se refugiará, sem se dar conta, no Jardim Botânico. As sementes que Ana plantara fizeram crescer árvores, as quais, por sua vez, logicamente possuem raízes. Em relação a isso, diz-nos o narrador que, “no fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera.” A questão ganha uma dimensão ainda mais profunda pelo fato de a percepção da protagonista abrir-se completamente à complexidade do mundo justamente no Jardim Botânico, espaço em que percebe com uma acuidade que surpreende a ela própria tudo o que a circunda.

O Jardim Botânico: Ana desembarca do bonde após ter perdido sua parada e se vê em um local que inicialmente não reconhece. Em seguida, porém, Ana se dá conta de onde está e entra pelos portões do Jardim Botânico. A referência aos portões encontra paralelo com a porta da própria casa de Ana, onde, também, ela encontrará alguns dos mesmos animais que vira no Jardim, entre os quais a aranha, formigas, mosquitos, além de um besouro. As

analogias entre o Jardim Botânico e a casa da protagonista revelam o fato de estes lugares funcionarem como uma espécie de extensão do mundo interior de Ana, o qual se encontra marcado por um torvelinho de sensações, aproximando-a a uma espécie de “natureza selvagem”.

Ana entra no Jardim Botânico e senta-se em um banco. A partir deste momento, uma pluralidade de símbolos acompanha a descoberta de um novo mundo pela personagem, um mundo que a visão do cego mascando chicles lhe revela subitamente. Neste mundo, ela encontra carços que parecem cérebros, árvores carregadas de frutos, aranha, gato, pardal etc. No trecho, chama a atenção a grande quantidade de frases carregadas de antíteses ou paradoxos, por exemplo: “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”, as quais, embora presentes ao longo de todo o conto, aparecem intensificadas, a fim de demonstrar a angústia vivenciada por Ana.

É também neste momento que a relação do texto com a dimensão sociológica sugerida neste artigo parece explicitar-se de um modo bastante singular: “As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada.” Ana enoja-se do fato de haver miséria no mundo no momento em que se dá conta do mundo que a cerca, um mundo de contradições no qual ela não reparara até então. Contudo, “A moral do Jardim era outra”, tal como é outra a moral de Ana, que não conseguirá suportar a agonia dessa revelação, e retornará à sua vida alienada.

Cego mascando chicles: Esta imagem possui três elementos que contribuem, individualmente, para o sentido que o símbolo, como um todo, possui. O cego mascando chicles representa a própria Ana: ao vê-lo, é como se Ana se reconhecesse em um espelho. Isso porque ela também estava se comportando como se estivesse cega, isto é, sem enxergar o fato de que sua vida não correspondia ao que ela gostaria. E sua vida não é como ela queria que fosse pois configura-se como uma rotina monótona, como é o ato de mascar um chiclete, o qual, por sua vez, não passa de uma goma pegajosa que, em pouco tempo, perde completamente o sabor.

O aspecto da viscosidade do chiclete também está presente na imagem das gemas escorrendo e das ostras, pelas quais o narrador nos informa que Ana “sempre fora fascinada”. Quando Ana vê o cego mascando chicles, percebe que “Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra.” Repare-se na analogia entre o rompimento da crosta e os ovos que se haviam rompido, bem como na água que escapava e as gemas que escorrem para, finalmente, verificar que a ostra é o próprio mundo, uma coisa viscosa dentro de uma casca que é necessário romper para que Ana o possa

ver na sua verdade ao mesmo tempo “fascinante” e “nojenta”.

Pequena flama do dia: A visão do cego mascando chicletes foi, para Ana, um momento de iluminação, o qual inflama sua percepção, ou seja, faz com que renasça dentro de si uma espécie de fogo, de paixão, ou, como menciona o narrador, um amor que Ana subitamente percebe pelo cego, que não é outra coisa senão um amor que ela percebe por si mesma ao reconhecer-se nele. A epifania desencadeada por esse evento causou-lhe uma profunda crise, a ponto de o mundo à sua volta ganhar sentidos que até então eram por ela ignorados, pois sequer percebia as coisas, sobretudo os seres vivos que a rodeavam. Nesse sentido, o último parágrafo do texto é de um brilhantismo ímpar: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.” A pequena flama, apagada, é uma pequena luz, como a chama de uma vela, e remete ao fato de apagar-se o fogo que inflama a personagem e, portanto, a luz que aguçou sua percepção. É como se, de certa forma, até mesmo a fogueira que iluminava o interior da caverna fosse apagada, deixando os prisioneiros na mais completa escuridão, cegueira, ou, alienação.

Considerações finais

A obra de Clarice Lispector já mereceu inúmeras análises, sobretudo sob o viés do intimismo, do existencialismo e da análise psicológica. Em geral, escapa a esta regra apenas o romance “A hora da estrela”, sobre o qual abundam interpretações sociológicas. A revista *Antares*, ao propor-se a publicar artigos a respeito da obra da autora que se debruçam sobre as questões sociais apresentadas por Lispector, contribui para que se amplie o horizonte de expectativas relacionado à sua produção literária.

Nesse ínterim, o presente trabalho procurou acrescentar ao rol de textos da autora lidos sob a perspectiva sociológica o conto “Amor”. O objetivo foi demonstrar que, num plano simbólico, a personagem Ana representa um determinado conjunto de mulheres, cuja vida subsume-se às tarefas do lar e ao cuidado dos filhos e do marido não porque assim o desejou, mas porque veio a cair no “destino de mulher” que a sociedade lhe reserva. Dessa forma, sua condição social, mais favorecida do que aquela da qual faz parte Macabéa, não a impede de sofrer, de outra forma, é verdade, mas também sofrer, as pressões que o mundo exterior lhe impõe.

Baseei minha argumentação em teorias segundo as quais os textos, de alguma maneira, sempre apontam para elementos da sociedade, de cuja lógica os escritores nunca conseguem abstrair-se totalmente (CANDIDO, 2002; JAMESON, 1992). Nesse sentido, tentei explicitar o modo como o narrador apresenta a tensão fundamental do conto, a saber, o íntimo e os sonhos

de Ana em oposição ao mundo que a cerca e à realidade que se conformou em viver. Para isso, analisei o conto sob dois ângulos: numa perspectiva panorâmica, observando o modo como seus elementos relacionam-se e, em seguida, considerando a especificidade dos principais símbolos presentes na narrativa.

No primeiro desses momentos, procurei demonstrar que Ana, a despeito de seus sonhos do passado, tornara-se uma típica mulher de classe média, cujo trabalho consistia nos afazeres do lar. Ana submete-se ao que a vida lhe ofereceu e, nesse sentido, ao que a sociedade espera dela, pois era o “destino de mulher” que lhe estava reservado. No segundo momento, analisei separadamente os principais símbolos do conto, sem contudo descolá-los de sua relação com o sentido global da obra, para verificar o modo como eles operam no íntimo da protagonista, desencadeando a crise por meio da qual ela percebe a vida alienada que leva e a oposição desta com aquilo que sonhava para si. Desse movimento, digamos, dialético, entre o “eu” profundo de Ana e o “eu” em que aparentemente Ana se tornara, resultaria uma síntese, não fosse a própria Ana “apagar a pequena flama do dia” antes de deitar-se com o marido, e, assim, encerrar o ciclo contido na narrativa: alienação, consciência e retorno à alienação.

Procurei, ao longo da interpretação panorâmica do conto e na análise de alguns de seus símbolos, demonstrar os modos como a narrativa dialoga com a mitologia grega, precisamente com a história das Moiras, personagens que tecem o destino, e como relaciona-se à teoria marxista da alienação e à alegoria da caverna, de Platão. Desse modo, tentei evidenciar o quanto um texto literário pode ser pleno de possibilidades interpretativas, posto que, no caso, permite que visualizemos, em seu interior, questões tão diferentes do ponto de vista da forma, do conteúdo e da época em que foram escritas, mas que, no conto, parecem completamente imbricadas.

Para encerrar, gostaria de destacar a polissemia do conto, em virtude da qual a presente interpretação configura-se apenas como uma das muitas interpretações possíveis. No entanto, creio que, por mais intimistas que sejam as narrativas de determinados autores, sempre, de alguma maneira, suas histórias revelarão aspectos da sociedade em que viveram e em que vivemos nós, seus leitores, seja qual for a época em que os textos foram escritos ou venham a ser lidos. Penso, dessa forma, que o conto “Amor” é um dos exemplos mais significativos em que Clarice Lispector alcançou, com maestria, o que há de universal e de atemporal na humanidade e nas sociedades que, ao longo do tempo, inventamos para corresponder, ou se opor, ao que de fato somos.

Referências

- ASSUMPCÃO, Luis Filipe Bantim de. O mito de Pélops e o Peloponeso grego. In: *Anais do I Congresso internacional de religião, mito e magia no mundo antigo & IX Fórum de debates em História Antiga*. UERJ: 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helene Kühner, 6ª ed., RJ: Bertrand Brasil, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 13ª ed. RJ: Bertrand Brasil, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. SP, Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo, Ática, 2006.
- ENGUITA, Mariano Fernández. *Trabalho, escola e ideologia: Marx e a crítica da educação*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1993.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. RJ: Nova Fronteira, 1999.
- FOKKEMA, Douwe; IBSCH, Elrud. *Conhecimento e compromisso: Uma abordagem voltada aos problemas dos estudos literários*. Porto Alegre, UFRGS, 2006.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 10ª ed. SP: Ática, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: *Laços de Família*, Rio de Janeiro. Rocco,
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política – Volume I*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- MÉSZÁROS, István. *Para além do capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Tradução: J. M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo, Editora Martin Claret, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3113878/mod_resource/content/1/Poe%20-%20A%20filosofia%20da%20composi%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em 06/07/2017.