

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CAC – CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**Clarice Lispector e seu papel como cronista: da futilidade das páginas femininas à
epifania do texto literário**

Marta Milene Gomes de Araújo

Recife

2011

Marta Milene Gomes de Araújo

**Clarice Lispector e seu papel como cronista: da futilidade das páginas femininas à
epifania do texto literário**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, com ênfase em Teoria da Literatura.

Orientadora: Profª. Drª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2011

Catalogação na fonte

Bibliotecária Delane Diu, CRB4- N°849/86

A663 Araújo, Marta Milene Gomes de.

Clarice Lispector e seu papel como cronista: da futilidade das páginas femininas à epifania do texto literário / Marta Milene Gomes de Araújo. – Recife: O autor, 2011.

112p. : il. ; 30 cm.

Orientador: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CAC. Letras, 2011.

Inclui bibliografia.

1. Lispector, Clarice. 2. Crônicas. 3. Jornalismo. 4. Literatura brasileira. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientador). II. Título.

MARTA MILENE GOMES DE ARAÚJO

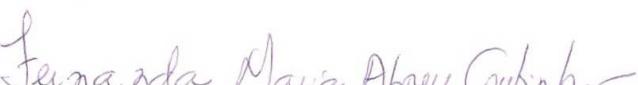
**CLARICE LISPECTOR E SEU PAPEL COMO CRONISTA: da Futilidade
das Páginas Femininas à Epifania do Texto Literário**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 21/2/2011.

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE


Prof. Dr^a. Nelly Medeiros de Carvalho
LETRAS - UFPE


Prof. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho
LITERATURA - UFC

Recife – PE
2011

À memória da professora Rachel de Hollanda Costa.

AGRADECIMENTOS

Meus primeiros agradecimentos são para a minha família, que sempre esteve ao meu lado e me ajudou a dar os passos mais difíceis desde sempre. Agradeço imensamente às minhas mulheres: minha mãe, mulher mais forte que conheço, e minhas irmãs, Marina e Viviane, que juntas formam meu alicerce.

De maneira especial agradeço a minha segunda mãe, Flávia Andrade, motivo de minha escolha pelo curso de Letras e por tantas outras escolhas. Serei eternamente grata aos mestres que encontrei no meu caminho, que confiaram no meu potencial e me apoiaram ao longo de minhas pesquisas, Elizabeth Siqueira, Robson Teles e demais professores do curso de Letras da Universidade Católica de Pernambuco, por quem tenho muito carinho e respeito; e também aos professores e demais funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, especialmente a professora Ermelinda Ferreira, orientadora e grande incentivadora de minha pesquisa, desde o projeto de seleção até os momentos mais conturbados, dividindo comigo as descobertas clariceanas.

É verdade que amizade não se agradece, mas é muito importante pra mim saber que tenho amigos como Bruna Moroni, Viviani Cavalcanti, Luciana Madureira, Cleriston Fritsch, Alessandra Lagos, Alessandro Takeo, José Tarcísio, Maria Eduarda Tigre, Letícia Flório, Mariela Cajá, Cecília Souto Maior, Adriano Santos (amigo-primo-irmão), Rafael Souto Maior (amigo-amor). Crescer ao lado de vocês é o que me dá força e segurança. Agradeço também a Suelen Wanderley, Gabriela Albuquerque, Paula Arraes, Fernando Oliveira e a meu querido amigo Felipe Casado, presentes que ganhei na graduação e que vou levar por toda vida, e aos companheiros de mestrado. Agradeço em especial a Dona Célia que sempre acreditou no meu potencial e investiu em mim como uma mãe de verdade.

Agradeço aos órgãos Capes e Cnpq pelo apoio financeiro imprescindível para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Por fim, obrigada, Deus, por iluminar meus caminhos e por me permitir viver momentos tão bonitos como esse que estou vivendo agora.

Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador. (C.L)

RESUMO

Entre as décadas de 1940 e 1970, a escritora Clarice Lispector exerceu diferentes funções na imprensa brasileira, especialmente na imprensa carioca. Além de escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*, a escritora manteve colunas femininas em três diferentes periódicos do Rio de Janeiro, nos quais discorria sobre temas “fúteis” como moda, corpo, beleza, normas de etiqueta, comportamento, curiosidades, economia doméstica, entre outros. Com receio de manchar sua imagem diante da crítica que já a considerava uma escritora complexa e hermética, Clarice Lispector assinava tais colunas com os pseudônimos Tereza Quadros (no *Comício*, em 1952) e Helen Palmer (no *Correio da manhã*, entre 1959 e 1961), além de assumir a função de *ghost writer* da famosa atriz e manequim da época Ilka Soares (no *Diário da noite*, entre 1960 e 1961). Tendo em vista as circunstância e particularidades dessa atividade exercida por Clarice Lispector no jornalismo carioca, nossa dissertação pretende analisar a sua participação nessas páginas femininas e a possível influência que essa escrita jornalística possa ter exercido sobre sua obra ficcional. Para tanto, buscamos analisar de maneira abrangente a contaminação dos gêneros jornalístico e literário na obra da escritora, a fim de compreender de onde pode ter nascido uma literatura das mais poderosas e definitivas no cenário da literatura brasileira de todos os tempos, marcada por experiências místicas e reveladoras, consideradas por muitos como epifânicas, a partir de um jornalismo feminino de extrema superficialidade e banalidade. Não obstante, utilizamos como *corpus* de nossa pesquisa textos jornalísticos publicados por Clarice Lispector nas colunas femininas reunidos em dois livros organizados pela pesquisadora Aparecida Maria Nunes, *Correio Feminino* (2006) e *Só para mulheres* (2008), bem como oito textos ficcionais presentes em diferentes livros, *Felicidade Clandestina* (1975), *A via crucis do corpo* (1974) e *Laços de família* (1960), observando os processos de transmigração e de transfiguração de temas e motivos das colunas femininas para sua ficção, percebendo como a escritora se utilizou desse meio jornalístico como importante laboratório e exercício de escritura.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Crônica; Jornalismo.

ABSTRACT

Between the 1940s and 1970s, the writer Clarice Lispector performed different functions in the Brazilian press, especially in the Rio de Janeiro. In addition to writing chronicles for *Jornal do Brasil*, the writer kept feminine columns in three different newspaper in Rio de Janeiro, in which she wrote about "futile" issues as fashion, body, beauty, etiquette, behavior, trivia, home economics, among others. To protect her image in face of the criticism that considered her a complex and hermetic writer, Clarice Lispector signed this columns with pseudonyms Tereza Quadros (in *Comício*, at 1952) and Helen Palmer (in *Correio da manhã*, between 1959 and 1961), assuming also the *ghost writer* of the famous actress and fashion model Ilka Soares (in *Diário da Noite*, between 1960 and 1961). Giving the circumstances and peculiarities of the activity carried on by Clarice Lispector journalism in Rio, our thesis attempts to analyze her involvement in these feminine pages and the possibility of the influence that this journalistic writing might have had on his fiction. Therefore, we aimed to analyze comprehensively the effects of the journalistic and literary genres in the work of this writer, in order to understand how the most powerful and definitive Brazilian literature, marked by mystical and revealing experiences, considered by many as epiphany, may have born from a journalism of the utmost banality and superficiality. Nevertheless, we used as *corpus* of the research the newspaper articles published by Clarice Lispector in this columns collected and published in two books organized by the researcher Aparecida Maria Nunes, *Correio Feminino* (2006) and *Só para mulheres* (2008), as well as eight fictional texts present in three different books, *Felicidade Clandestina* (1975), *A via crucis do corpo* (1974) and *Laços de família* (1960), observing the processes of transmigration and transfiguration of themes and motifs of feminine columns for his fiction, seeing how she might use this journalistic job as an important writing lab and exercise.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Chronicle; Journalism.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 09 |
| 1 CLARICE JORNALISTA: DADOS BIOGRÁFICOS | 13 |
| 1.1 Clarice Lispector nos moldes da imprensa feminina | 19 |
| 2 O PAPEL DA CRÔNICA NA CONSTRUÇÃO DE UM ESTEREÓTIPO FEMININO | 31 |
| 2.1 O estereótipo feminino entre os anos de 1950 e 1960: a dona de casa como garota propaganda | 34 |
| 2.2 Recepção e interação: Clarice colunista x público leitor | 54 |
| 3 A CRISE E O NASCIMENTO DE UM ESTILO: A EPIFANIA | 60 |
| 4 METAMORFOSE CRÔNICA-CONTO: A DESCONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO NA NARRATIVA CLARICEANA | 66 |
| 4.1 O caso "clássico" da barata | 68 |
| 4.2 Retratos do cotidiano: entre normas de etiqueta, rotinas domésticas e mistérios da convivência | 73 |
| 4.3 A mulher no espelho: “Ele me bebeu” e “Praça Mauá” | 80 |
| 4.4 Os limites da convivência: entre a estabilidade e o momento de crise | 87 |
| 4.4.1 “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” | 87 |
| 4.4.2 “Amor” | 91 |
| 4.4.3 “A imitação da rosa” | 94 |
| 4.4.4 “Os laços de família” | 98 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 104 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 108 |

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como principal objetivo investigar o papel do jornalismo na escrita de Clarice Lispector, sob a hipótese de que sua função de colunista em páginas femininas possa ter contribuído significativamente para a definição de seu estilo pessoal e “epifânico” na narrativa ficcional. Por este motivo, buscamos analisar de maneira abrangente a contaminação dos gêneros jornalístico e literário na obra de Clarice Lispector, observando os processos de transmigração e de transfiguração de temas e motivos das colunas femininas para sua ficção, percebendo como a escritora se utilizou desse meio como laboratório e exercício de escritura.

Em nossa pesquisa, analisamos textos publicados pela escritora dentro dos padrões da imprensa feminina, em colunas publicadas em três diferentes periódicos cariocas entre os anos de 1952 e 1961, nos quais ela discorria sobre temas “fúteis” como moda, corpo, beleza, normas de etiqueta, comportamento, curiosidades, economia doméstica, entre outros. A fim de preservar sua imagem como escritora já reconhecida devido a publicações como *Perto do coração selvagem* (1943), essas colunas eram assinadas com os pseudônimos Tereza Quadros e Helen Palmer (no jornal *Comício*, entre maio e setembro de 1952; e *Correio da Manhã*, entre agosto de 1959 e fevereiro de 1961, respectivamente) e como *ghost writer* de uma famosa atriz e modelo da época, Ilka Soares (no jornal *Diário da Noite*, entre abril de 1960 a março de 1961), numa época em que já era conhecida como uma escritora complexa e desafiadora.

Observando os processos de transmigração e de transfiguração de temas e motivos das colunas femininas para sua ficção, buscamos compreender como a escritora se utilizou desse meio jornalístico como laboratório e exercício de escritura, procurando investigar a contribuição que a experiência de Clarice Lispector como colunista feminina representou na busca e definição de seu estilo peculiaríssimo como ficcionista. Assim, levamos em consideração a temática apresentada e a linguagem empregada em suas colunas, cotejando-as com a ficção clariceana, mais especificamente em contos publicados nos livros *Laços de família* (1960), *Felicidade Clandestina* (1971) e *A via crucis do corpo* (1974).

A participação de Clarice Lispector como cronista, especialmente em colunas femininas, começa a ser desvendada aos poucos, revelando a importância do estudo da crônica, não só como uma modalidade que aproxima escritor e leitor, mas também como uma forma de acompanhar o processo criativo do artista, muitas vezes em sua gênese. Nestes

textos, é possível perceber que a escritora pôde se aperfeiçoar com simplicidade, não só pela escrita que necessitava ser mais leve, mas também pela possibilidade de desenvolver sua criatividade em torno de temas triviais sobre os quais não tinha liberdade de tratar diretamente em sua ficção dita complexa e hermética.

Estudiosos como Aparecida Maria Nunes, Edgar Cézar Nolasco e Edma Cristina Alencar de Góis vêm contribuindo para essa “descoberta”, lançando no meio acadêmico estudos críticos acerca da contribuição da escrita jornalística da escritora. Entretanto, observamos a necessidade de investigar não só a influência explícita através de recortes textuais, mas principalmente a influência de um jornalismo feminino de enorme superficialidade e banalidade em uma literatura de grande força no cenário da literatura brasileira e internacional.

Pela natureza da proposta pretendida, a nossa pesquisa buscou respaldo na Crítica Feminista, a fim de analisar, através do discurso tipicamente “feminino” e aparentemente inofensivo deste gênero, os possíveis motivos fundadores da ficção de Clarice Lispector, verificando o exercício lúdico que tal experiência representou para a escritora na criação de temas e personagens de sua complexa e desafiadora obra literária. Além disso, recorremos aos pressupostos da Estética da Recepção, a fim de compreender a escrita clariceana e a recepção dessa escrita, observando a importância da participação do leitor nesse processo.

Ademais, debruçamo-nos no estudo dos gêneros literários e textuais, aliando literatura e jornalismo, na tentativa de compreender suas principais características e particularidades, seus pontos de convergência e divergência, uma vez que se trata de uma escrita que exerce tanto uma função literária quanto jornalística. Para esclarecer nossa compreensão em torno dessa escrita voltada para um público tão específico, procuramos estudar também aspectos próprios da imprensa feminina, na tentativa de buscar as raízes do discurso feminino de Clarice Lispector, que recria a expressão (ambígua) de um eu feminino aparentemente passivo e compassivo, mas no fundo insubordinado, crítico e questionador.

Dessa forma, nossa pesquisa partiu da escolha de textos jornalísticos que se transformam em motivos trabalhados na ficção, procurando selecionar alguns textos literários que parecem se originar ou dialogar intensamente com a matéria das colunas femininas. Concomitantemente, analisamos a imagem do feminino refletida nas colunas e nos textos literários selecionados, estudando os processos estruturais e ideológicos de transmigração de temas e motivos da coluna para a ficção, entendendo a importância dessa escrita jornalística muitas vezes como a gênese da ficção clariceana.

Devido à vasta produção ficcional da escritora, foi necessário proceder a um recorte no *corpus* de análise que tornasse a pesquisa viável às nossas limitações, principalmente no que se refere ao tempo de desenvolvimento da mesma. Por esse motivo, escolhemos narrativas que se enquadrassem no gênero conto, considerando a possibilidade de observar, da maneira mais ampla possível, a contaminação dos temas desenvolvidos nas colunas femininas posteriormente retomados na ficção da escritora. Sendo assim, escolhemos textos ficcionais em que estivessem presentes temas recorrentes nas colunas, principalmente no que se refere ao universo feminino, sem necessariamente restringir a possibilidade da leitura apenas nessa seleção. Aos poucos, fomos ajustando a pesquisa de acordo com o material e o tempo disponível, na tentativa de desenvolver um trabalho concreto e inovador, que pudesse contribuir para a fortuna crítica de Clarice Lispector, bem como promover uma valorização do estudo da crônica, gênero ainda pouco contemplado em trabalhos acadêmicos.

Nossa dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, fizemos um breve resumo da biografia da escritora, destacando aspectos relevantes de sua vida que aliam a sua atividade jornalística, sobretudo nas páginas para as mulheres, às necessidades financeiras advindas de sua separação conjugal e ao início de uma nova vida independente no Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1960. Além disso, verificamos as principais características da escrita clariceana nos moldes da imprensa femininas, levando em consideração a adequação por parte da escritora no que se refere aos padrões desse ramo voltado para um público tão específico.

O segundo capítulo discorre sobre o gênero crônica e a relação deste tipo de escrita com seu público leitor, observando como se dá nas páginas femininas clariceanas a construção do estereótipo social da mulher neste contato, e quais os propósitos a que este estereótipo parece servir. Investigamos, ainda, a relação da Clarice colunista feminina e seu público leitor, bem como as particularidades da imprensa feminina, a fim de situar as colunas clariceanas nesse contexto e atender às questões referentes aos temas do consumo, publicidade e propaganda que norteiam a nossa pesquisa neste capítulo.

Em seguida, no terceiro capítulo, fizemos considerações gerais sobre o aspecto místico e revelador da ficção clariceana, sempre ressaltado pela crítica, através do resgate de estudos que apontam a *epifania* como estratégia estilística na obra da escritora, a fim de sustentar a nossa hipótese que tenta reconhecer nas colunas femininas elementos responsáveis pelo desenvolvimento de certos temas de sua ficção, convertidos de eventos banais do cotidiano a circunstâncias deflagradoras dos profundos processos de descobertas íntimas que acometem os personagens clariceanos, especialmente os femininos.

No quarto e último capítulo, analisamos de maneira comparativa esse mecanismo de transfiguração da escrita jornalística para a escrita literária, cotejando textos publicados nas colunas femininas com a narrativa ficcional da escritora. Para facilitar a compreensão da análise, dividimos o capítulo em quatro tópicos, nos quais analisamos diferentes obras de acordo com as temáticas relevantes no que diz respeito à nossa pesquisa: “O caso clássico da barata”, que já foi apontado por outros estudiosos, mas sob uma ótica diferente da nossa; “Normas de etiqueta, rotinas domésticas e mistérios da convivência”, com a análise comparativa do conto “A repartição dos pães”, publicado em *Felicidade Clandestina* e uma crônica muito similar da escritora publicada no jornal *Comício*; “A mulher no espelho” com os contos “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, ambos do livro *A via crucis do corpo*; e “Os limites da convivência: entre a estabilidade e o momento de crise”, com a análise de quatro contos do livro *Laços de Família*.

Finalmente, tecemos as considerações finais pertinentes à nossa pesquisa, cientes tanto do esforço que empreendemos para adequar a nossa leitura à proposta inicial, como da variedade de outras leituras possíveis que se abriram em perspectiva durante a elaboração deste trabalho, mas que não foram aqui abordadas. Nas considerações finais, retomamos brevemente as discussões dos capítulos, apresentando algumas das principais conclusões desta pesquisa.

1 CLARICE JORNALISTA: DADOS BIOGRÁFICOS

Para que possamos compreender de maneira ampla o contexto que envolve a escrita clariceana, iniciaremos nosso trabalho dissertando sobre alguns dados biográficos da escritora. Para tanto, recorreremos a biografias escritas por três pesquisadores diferentes: Teresa Montero Ferreira, Nadia Battella Gotlib e Benjamin Moser, a fim de situar-nos no contexto em que viveu Clarice Lispector. Observaremos, assim, acontecimentos que marcaram sua vida e, por consequência inevitável, sua escrita, permitindo que façamos pontes entre a obra e a vida, entendendo o impacto de suas experiências pessoais na sua escrita.

Clarice Lispector nasceu em 1920 em uma pequena vila da Ucrânia chamada Tchetchelnik, no percurso da fuga de sua família judia dos impactos da Primeira Guerra Mundial, tendo como principal ameaça os *pogrons*,

[...] violentas perseguições aos judeus, com saques, assassinatos, estupros, empreendidos por grupos que se movimentavam pelos vários territórios que iam ocupando à força e depois abandonavam; entre elas, os cosacos. E somavam-se a tais lutas, as empreendidas por vários grupos nacionalistas separatistas ucranianos, alguns deles, anarquistas, que atacam quaisquer frentes, muitos deles concentrados na região próxima à aldeia onde moravam membros da família Rabim, Krimgold e Lispector. (GOTLIB, 2009a, p. 41-44)

Para agravar a situação, o país também sofria o reflexo das consequências da Revolução de Maio, ocorrida no ano de 1917, que inaugurava o primeiro governo comunista na Europa, após a vitória dos bolcheviques. Como resposta, foi instaurada uma República Popular da Ucrânia, fruto dessa guerra civil.

Tendo a família Lispector parentes tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, o pai, Pedro Lispector, preferiu atender ao chamado feito pelos parentes que já haviam se instalado no Brasil, uma vez que encontrou mais facilidades para desembarcar neste país. Partiram, então, no ano de 1920, mãe, pai e duas filhas, parando no meio do caminho em uma pequena vila para que Clarice nascesse.

A família Lispector chega ao Brasil, no porto de Maceió, em março de 1922 e é recebida por parentes, porém não permanece lá por muito tempo. Insatisfeito com o rendimento e as oportunidades que lhes foram oferecidas, Pedro parte para Recife em busca de nova oportunidade para se estabelecer e sustentar sua família, permanecendo nesta cidade por volta de dez anos, até partirem para o Rio de Janeiro, cinco anos após a morte de sua esposa, Marieta, em 1935.

A vida da família Lispector no Recife foi marcada por dificuldades, tanto de ordem financeira quanto de ordem sentimental, especialmente pelo motivo da doença de Marieta que foi lhe consumindo aos poucos, desde o nascimento de Clarice. Por este motivo, às lembranças de sua infância nesta cidade soma-se a angústia de ver a mãe doente, isolada em casa, sofrendo arduamente de uma paralisia progressiva até seu último dia de vida.

Em 1935, a família, agora sem a presença da mãe, muda-se para o Rio de Janeiro, onde Clarice passa a adolescência e parte de sua vida adulta, iniciando uma nova fase. Lá, ingressa na faculdade de Direito em 1939, publica seu primeiro texto ficcional (o conto *O Triunfo*, em 1940, na revista *Pan*), conhece e começa a namorar um colega da faculdade, Maury Gurgel Valente, que em poucos anos se tornaria seu esposo. Em 1943, forma-se em Direito, casa-se e publica o romance *Perto do coração selvagem*.

Do ano seguinte até junho de 1959, a escritora mora em diferentes cidades e diferentes países, acompanhando o marido em missões designadas pelo Itamaraty (Ministério de Relações Exteriores), com poucas visitas e transferências para o Brasil: fase turbulenta durante a qual surgiram alguns de seus textos mais densos, como os romances *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro* e os contos *O crime do professor de matemática* e *O búfalo*. Nessa fase, a escritora conviveu com membros da mais alta sociedade internacional, presidentes, ministros, embaixadores etc., em diversas cerimônias e eventos sociais, o que lhe causava grande desagrado, não só por ser esta uma vida de aparências, mas também pela grande falta que sentia de seus amigos e parentes, especialmente de suas irmãs, fato que pode ser constatado nas diversas cartas enviadas para o Brasil¹.

Nesses 16 anos em que ficou casada, a escritora teve que se acostumar a conviver com uma vida luxuosa que considerava fútil, aprendendo e pondo em prática normas de convivência, etiqueta e elegância, mesmo que a contragosto. Imaginamos, então, o quanto difícil tenha sido para uma mulher que tinha sede de sentir a essência da existência lidar com um universo tão superficial. Nesse universo desinteressante, as únicas experiências prazerosas vinham do mistério de suas empregadas, seus bichos, seus filhos e os poucos amigos com quem teve oportunidade de conviver fora do país, como Érico e Mafalda Veríssimo. Cansada de viver essa vida tão superficial, Clarice Lispector divorcia-se em junho de 1959 e retorna ao Brasil com seus dois filhos pequenos, um com onze e outro com seis anos.

¹ Em carta escrita em Washington e enviada às irmãs em 08 de maio de 1956, Clarice revela a origem de um desses contos, publicado em *Laços de Família*: “Um dia desses tive um ódio muito forte, coisa que eu nunca me permiti; era mais uma necessidade de ódio. Então escrevi um conto chamado ‘O búfalo’[...].” (LISPECTOR, 2007a, p. 268-270).

Sabendo de sua larga experiência na imprensa², inclusive como colunista feminina durante seis meses assinando como Tereza Quadros no jornal *Comício*, e de suas necessidades financeiras provenientes do divórcio recente, incluindo o problema do filho mais novo, Pedro, que passa a desenvolver um quadro de esquizofrenia, o amigo Paulo Bittencourt convida a escritora para assinar uma coluna feminina idealizada por J. W. Thompson, publicada duas vezes na semana no jornal *Correio da Manhã*.

Como veremos detalhadamente em seguida, a coluna chamada “Feira de Utilidades” era assinada por Helen Palmer, pseudônimo de Clarice Lispector, através do qual atuava como uma agente indireta de vendas dos produtos da marca americana *Pond's*. Ao mesmo tempo em que escreve para o *Correio da Manhã*, a escritora recebe e aceita outro convite para as páginas femininas, agora como *ghost writer* da artista de cinema e manequim Ilka Soares no estreante jornal carioca em formato de tabloide, o *Diário da Noite*, a convite de Alberto Dines. Como aponta Gotlib (2009a, p. 416), a contratação de *ghost writers* por esse tablóide, como a famosa cantora Maísa e o jogador de futebol Nilton Santos, fazia parte de uma estratégia para atrair seus leitores.

A biógrafa comenta ainda que Clarice teria aceito esses trabalhos jornalísticos na tentativa de “complementar os rendimentos que incluíam a pensão do marido e o parco dinheiro proveniente dos direitos autorais” (GOTLIB, 2009a, p. 620). Assim, a escritora alia suas atividades de colunista a seu papel de mãe divorciada e poderosa ficcionista, mantendo seu padrão de vida protegida pelas máscaras de suas “colunistas-personagens”.

O desagrado de Clarice em relação a função que exerceu nas colunas feministas parecia ser tão expressivo que em toda a sua vida procurou esconder essa atividade. Por isso, só depois de sua morte foram descobertos e divulgados esses textos, graças às pesquisadoras Aparecida Maria Nunes e Nadia Battella Gotlib, que aos poucos foram ligando as peças desse quebra-cabeça, através de documentos pessoais da escritora, o que foi confirmado posteriormente com pesquisas investigativas.

Ao que nos parece, há, da parte de Clarice, um desprezo à atividade de composição da crônica feminina, que a obrigava à reprodução de um discurso ingênuo e artificial em submissão aos padrões da imprensa feminina da época. Esse desagrado pode ser visto na crônica publicada no dia 08 de junho de 1966 no *Jornal do Brasil*, que, por sua vez, é trecho de outro texto publicado em fevereiro de 1977 na *Revista Mais*:

² Entre as décadas de 1940 e 1970, Clarice Lispector participou de maneira expressiva da imprensa carioca, publicando contos, crônicas, entrevistas e traduções em jornais e revistas como *Pan*, *Vamos lér!*, *Dom Casmurro*, *Manchete*, *Mais*, *A época*, *Jornal do Brasil* e *Fatos & Fotos*.

Uma vez me ofereceram a oportunidade de fazer uma crônica sobre acontecimentos, só que essa crônica seria feita para mulheres e a estas dirigida. **Terminou dando em nada a proposta, felizmente.** Digo *felizmente* porque desconfio que a coluna ia descambiar para assuntos estritamente femininos, considerando “feminino” o que geralmente os homens e mesmo as próprias mulheres consideram: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo segregada. Nas minhas desconfianças me lembrava de um dia em que uma moça veio me entrevistar sobre literatura, e, juro que não sei como, terminamos conversando sobre a melhor marca de delineador líquido para maquilagem dos olhos. E parece que a culpa foi minha pois a moça era bastante séria e queria falar sobre literatura. Maquilagem dos olhos também é importante, mas eu não pretendia invadir a conversa literária, por melhor que seja conversar sobre moda e a sobre nossa preciosa beleza fugaz. (LISPECTOR, 2006, p. 148; LISPECTOR, 1999, p. 108, grifo nosso)

Através das palavras da própria escritora, é possível compreender um dos motivos da recusa de Clarice Lispector de assinar com o próprio nome suas colunas femininas. “Descambiar para assuntos estritamente femininos”, para ela, significava segregar as mulheres, isolando-as numa comunidade fechada, algo inclusive oposto ao que vemos em sua ficção, marcada por textos à revelia de padrões de gêneros, nos diferentes significados desse termo, seja ele ligado às distinções entre feminino/masculino, humano/inumano, seja ele o gênero literário.

Mesmo compreendendo as diferenças entre essas duas escritas e reconhecendo as colunas femininas como algo que a própria escritora repugnava, é possível que elas revelem um outro lado da personalidade clariceana, também denunciada na crônica citada acima: o seu evidente (embora inconfesso) prazer com os assuntos relativos à vaidade, fossem os cuidados com a aparência, a maquiagem, a moda, fossem os comentários fúteis e despojados sobre a vida doméstica; enfim, o lado pertencente ao dito “indignante” universo “estritamente feminino”. Isso nos ajuda, de certa maneira, a desmitificar a imagem da escritora conhecida pelo hermetismo e aprofundamento psicológico. Essa revelação nos direciona para a compreensão da importância de sua prática cotidiana na “coluna feminina” como um exercício criativo enriquecedor, que não só proporcionou a criação de personagens, temas e enredos “sérios”, mas que também lhe permitiu a liberdade de escrever sobre assuntos “tolos” que a divertiam, sobre os quais não trataria abertamente em sua ficção.

Ainda sobre essa prática jornalística, notamos a enorme (e irônica) contribuição que toda a sua experiência como esposa de diplomata exerceu para esta atividade e o quanto isto também deve ter divertido a autora intimamente, transformada que foi, publicamente, numa espécie de autoridade em assuntos como etiqueta e vida social, exatamente aquilo que a

aborrecia e entediava na vida da qual acabava de se livrar pelo divórcio. De fato, apesar de abominar a futilidade da vida em sociedade, Clarice a ela se ajustou exemplarmente, atentando para o cuidado com a imagem e a aparência, como é possível constatar nas suas fotografias, bem como nos depoimentos de pessoas que conviveram com ela.

O contato com embaixatrizes, primeiras-damas, imperatrizes e importantes personalidades das artes plásticas e do cinema parece ter sido muito proveitoso para suas colunas. Além disso, há vários relatos da escritora, entre as cartas que enviava para as irmãs, de que, quando não estava envolvida com essas atividades diplomáticas, a escritora usava o tempo livre para ir ao cinema, teatro e concertos musicais, onde podia ter contato direto com a moda internacional e os costumes refletidos em suas colunas.

A colunista “Ilka Soares” encerra suas atividades em março de 1961, concluindo assim a participação de Clarice Lispector em páginas femininas. Sua participação na imprensa, porém, continua ao longo de sua carreira, com a publicação de contos, crônicas e entrevistas. Na revista *Senhor*, assina a coluna “Children’s Corner”, em 1962; no *Jornal do Brasil*, foi cronista entre abril de 1969 e final de 1973; publica na revista *Manchete* uma seção intitulada “Diálogos possíveis” em 1968, com entrevistas que fazia com personalidades sobretudo do mundo artístico e político. É de se atentar que em todas essas práticas, ao contrário das colunas femininas, assinava com o próprio nome.

Nos anos 60 e 70, a escritora passa a receber o merecido reconhecimento e cai no gosto do público após a publicação de obras como *Laços de família* e *Felicidade clandestina*. Entretanto, após um desastroso incêndio em seu apartamento em 1966, causado por um cigarro que esqueceu de apagar antes de dormir (fato atribuído ao uso excessivo de tranquilizantes), entra em depressão em 1967 (GOTLIB, 2009a, p. 622). Consideramos que esse quadro depressivo seja reflexo de sua difícil história marcada por grandes sofrimentos, desde a origem de sua família judia até o ponto crucial em que perde parte de seus bens no incêndio em seu apartamento.

Clarice Lispector teve sua existência marcada pela culpa da morte de sua mãe: diziam que a gravidez poderia salvar sua vida. Ao contrário, o que aconteceu foi que Marieta só piorou após o nascimento da caçula, vindo a morrer quando Clarice tinha apenas 10 anos de idade. Some-se a isso uma infância humilde e uma mente ao mesmo tempo criativa e incompreendida: aos sete anos começava a criar seus primeiros textos que foram rejeitados pela sessão infantil do *Diário de Pernambuco*, por serem “histórias que se sentem” e não “que se contam”.

Além disso, mudou de cidade três vezes antes de completar quinze anos e, quando começava sentir um solo firme no Rio de Janeiro, casa-se e vê-se obrigada novamente ao nomadismo, viajando e morando em pelo menos cinco países diferentes, ficando isolada e privada da presença de seus amigos e de sua família. A companhia do esposo parecia não ser suficiente, já que também não era compreendida por ele, como revelam suas cartas reunidas no livro *Correspondências*³, organizado pela pesquisadora Teresa Montero Ferreira. Dessa forma, o ambiente em que vivia só fazia aumentar sua angústia diante da existência humana.

Outro dado biográfico importante é a doença mental desenvolvida pelo filho mais novo, Pedro, percebida desde a primeira infância pelo seu comportamento agitado e inquieto. Com o tempo, seu comportamento “antisocial” foi se agravando e Clarice se viu na necessidade de ajuda especializada, o que demandava atenção e investimento financeiro. Em *Outros escritos*⁴, livro organizado também por Teresa Montero Ferreira, juntamente com Lízia Manzo, é possível acompanhar alguns episódios que revelam a mente inquieta de um filho que ouve vozes, imagina coisas e se espanta com a própria imaginação.

Com a decisão do divórcio, Clarice Lispector estava diante de outra situação complicada: sustentar dois filhos, um deles com fortes sintomas de esquizofrenia, e enfrentar os preconceitos da sociedade da época, em vários aspectos. Trata-se, então, de uma mulher, escritora, mãe, divorciada, estrangeira (apesar de ser naturalizado brasileira e negar exaustivamente seu *estrangeirismo*), de origem judia, rotulada de todas as formas e lutando a vida inteira para se livrar de tais rótulos, diante de uma sociedade marcada por estereótipos sociais.

Imaginemos, então, essa mulher exercendo um papel justamente de “rotuladora”, como colunista em páginas femininas, ditando modas e regras para um público específico, alimentando justamente o estereótipo feminino inserido em uma sociedade patriarcal. Imaginemos também a resignação alimentada por essa mulher, mesmo ciente da criação de personagens para o exercício dessa função. O fato é que Clarice deu voz a Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, reproduzindo um discurso completamente oposto ao que vimos em sua ficção e em sua história de vida. Mas, se por um lado esses discursos divergem, por outro servem oportunamente para consolidar seus diferentes estilos.

Assim, entendemos que essa escrita jornalística voltada para o público feminino consiste em uma negação ao que foi dito por Clarice em sua ficção, da mesma forma que sua ficção é marcada pela transgressão do discurso reproduzido nas colunas. Porém, uma escrita

³ LISPECTOR, 2002.

⁴ LISPECTOR, 2007.

não anula a outra por completo; em sua ficção, a autora soube, brilhantemente, retomar os temas e representações das colunas em sua verossimilhança externa, para depois subvertê-los a partir de realizações epifânicas, como uma espécie de degrau que leva nossa compressão a um nível mais elevado.

Um fato importante de se notar é que a partir da publicação do livro de contos *Laços de família*, em 1960, o prestígio de Clarice Lispector só fez aumentar. Ela passa a ser lida por um público mais amplo, a ser convidada para dar entrevistas, participar de eventos acadêmicos, literários e místicos em outras cidades e outros países. Recebe diversos prêmios, vê seu romance *Perto do coração selvagem* ser encenado, passando a ocupar um lugar de prestígio no cenário cultural. Além dessas demonstrações, passa também a receber cartas e telefonemas de leitores encantados com sua escrita.

Desde o incêndio em seu apartamento, Clarice Lispector passa a contar com a amizade inseparável de Olga Borelli, que a ajudou em suas atividades de escrita, já que havia perdido parte dos movimentos da mão em decorrência dos ferimentos do incidente. É Olga, inclusive, que a auxilia na montagem e conclusão de suas últimas obras, *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*. Esta última publicada no ano de sua morte, em 1977, decorrente de um câncer que se espalhou pelo seu corpo.

1.1 Clarice Lispector nos moldes da imprensa feminina

Partindo de convites do amigo Rubem Braga, em 1952, Clarice Lispector passa a colaborar como colunista feminina no periódico *Comício*. Até então, a escritora já havia exercido diversas funções na imprensa carioca, como cronista inclusive, porém nada parecido com páginas femininas. Para não manchar sua imagem como escritora já reconhecida e esposa de diplomata, Rubem Braga sugeriu que a amiga escrevesse “protegida” sob o pseudônimo de Tereza Quadros, passando a incorporar essa personagem, definida pela escritora em carta enviada a Fernando Sabino como “[...] disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim”, de acordo com Nunes, A. (2006b, p. 8).

A existência desse periódico foi de menos de seis meses (entre maio e setembro de 1952), mas o suficiente para revelar a capacidade da escritora em lidar com um público específico, de modo amável e descontraído, cumprindo o papel de conselheira da mulher moderna. Dessa forma, Tereza Quadros, através da coluna “Entre mulheres”, apresenta soluções para problemas domésticos e amorosos e dá dicas sobre moda e comportamento.

Além disso, a colunista se mostra atenta às mudanças advindas da modernidade, entre elas a participação da mulher no mercado de trabalho e na sociedade de consumo.

Tudo isso era acompanhado de muito capricho da escritora que se preocupava com a apresentação visual da página, utilizando recortes e colagens de revistas internacionais ligados à moda e beleza. Entretanto, apesar de tal desenvoltura, nessa fase ainda é possível encontrar, com facilidade, a Clarice ficcionista por trás das colunas de Tereza Quadros, inclusive em contos seus que foram posteriormente publicados no *Jornal do Brasil* e em coletâneas de contos, como “Um dia cheio” (publicado em 11 de julho de 1952), “Hora em que começa o domingo” (publicado em 22 de agosto de 1952) e “Mistério em São Cristóvão” (publicado em 08 de agosto de 1952).

Um recurso que nasce com Tereza Quadros e é utilizado pelas demais colunistas clariceanas de maneira muito inteligente são os “conselhos da vizinha”, como podemos ver na coluna do dia 30 de maio de 1952 transcrita abaixo:

Conselhos de minha vizinha

Para acalmar enxaquecas, minha vizinha derrama algumas gotas de limão na xícara de café bem quente, antes de tomá-lo.

Preparando qualquer massa – seja torta, seja para bolos e pastéis – ela amorna um pouco o leite ou a água ou qualquer outro líquido que entre na sua composição. Assim, consegue que a massa cresça mais depressa e se torne mais leve.

Diz que maçã combate insônia.

Ela passa óleo nas solas dos sapatos das crianças, repetindo a operação até que o couro absorva a gordura. Esse processo impermeabiliza o sapato.

Quando ela quer que o assado dê bom molho e mais caldo, acrescenta-lhe um pouco de açúcar. A carne não fica doce, porém verte mais sumo. (LISPECTOR, 2008, p. 50)

Conforme ocorrido na fase inicial da imprensa feminina, ainda no século XVII, os textos de Tereza Quadros apresentam muitos traços literários. Como define Butoini (1990, p. 22): “[...] a imprensa feminina nasceu sob o signo da literatura, logo depois acompanhado pela moda.” Da mesma forma, a escrita clariceana em colunas femininas, no início, também se mostra presa a esse esquema, apesar de sua tentativa de exploração de temas questionadores como o papel da mulher na sociedade.

Já no *Correio da manhã*, a nova cronista chama-se Helen Palmer. Sua participação ocorreu entre agosto de 1959 e fevereiro de 1961 e, se o padrão gráfico permaneceu o mesmo, do repertório temático não se pode dizer o mesmo, seguindo a evolução da imprensa feminina também descrita por Butoini (1999, p. 22):

O desenvolvimento industrial, a urbanização, o aparecimento da classe média foram criando novas exigências. A casa passava a ser personagem principal. Arquitetura, decoração, utensílios domésticos configuravam produtos de consumo divulgados e estimulados pela imprensa feminina. Em tudo havia a filosofia do prático e do funcional.

Não só a casa, mas também a mulher começa a despontar como personagem principal nesse espaço doméstico, a indústria de cosméticos começa a ganhar força e passa a exercer uma grande influência sobre a imprensa feminina. Assim, por fazer parte de um jornal mais moderno, devido a transformações e evoluções da época – lembrando que as colunas de Helen Palmer circularam entre os anos 1959 e 1960, enquanto as de Tereza Quadros circularam em 1952 –, seu conteúdo tendia a aderir a fins mais comerciais, atendendo a exigências do mercado capitalista.

Agora divorciada do diplomata Maury Gurgel Valente, Clarice Lispector passa a escrever para páginas femininas por necessidade, uma vez que a pensão do ex-marido e os direitos autorais não eram suficientes para sua manutenção, segundo Nunes, A. (2006a), Gotlib (2009a,b), Moser (2009) e Ferreira, T. (1999). Tal fato parece ter contribuído para o “despudoramento” da escritora nessa segunda experiência. O que há de mais novo e surpreendente é que Clarice Lispector passa a escrever atendendo a um apelo do mercado, firmando um compromisso com a *Pond's*, empresa americana de cremes e produtos de beleza.

Seguindo orientações do Departamento de Relações Públicas⁵ da empresa que idealiza a coluna e sua colunista, Helen Palmer deveria persuadir e convencer a leitora, como constata Nunes, A. (2006b, p. 206), de maneira “[...] subliminar, criando a necessidade de consumo na mulher através da conversa da coluna feminina.”, o que se configura como mais um desafio para a escritora, uma estratégia publicitária discreta inserida em seu papel de conselheira. Dessa forma, ela não só aceita o desafio, como consegue atender a tais exigências de maneira bastante competente, como é possível constatar na crônica do dia 28 de agosto de 1959, intitulada “Para a mulher que trabalha”:

A boa aparência é uma das coisas importantes para a mulher que trabalha. Por isso, não deixe faltar em sua bolsa um *estojinho de pó compacto* para retocar a maquiagem. Existem estojos de diversos tipos e de diversos preços, o trabalho sendo apenas escolher o que apresentar maior variedade de tons. O *pó compacto* conserva a maquiagem por horas e horas. O *batom*, o pente e um *pequeno frasco de perfume* também são acessórios indispensáveis na bolsa da mulher que trabalha fora. Se o cuidado com a própria aparência é

⁵ Em Nunes (2006a, p. 208-212) é possível conferir documentos reproduzidos com “Sugestões de Relações Públicas para Pond's. Indicação para contato”, onde vemos um plano de divulgação publicitária para os produtos de beleza da marca.

obrigatório em qualquer mulher, numa funcionária zelosa ainda o é mais. Sua presença no escritório deve ser motivo de orgulho para seu chefe e prazer para seus colegas. E uma aparência desleixada é desagradável para todos. Se você trabalha fora, minha amiga, não se esqueça de que tem que enfrentar, diariamente, a concorrência das colegas e crítica dos estranhos, e deve estar preparada para enfrentá-las. Mesmo enquanto toma o seu banho diário, espalhe sobre todo o rosto um bom *creme especial para pele seca*, a fim de evitar que o uso constante de cosmético resseque e provoque pequenas rugas precoces em seu rosto, comprometendo sua beleza. Retire o creme com um lenço de papel antes de fazer o seu *make-up*. (LISPECTOR, 2008, p. 14, grifo nosso)

Como podemos ver, em nenhum momento ela faz menção direta à marca de produtos *Pond's*, mas é fácil deduzir que tais produtos descritos por ela – “pó compacto”, “batom”, “creme especial para pele seca” – sejam comercializados pela marca. Após ler essas recomendações, a leitora não só procurará os produtos, mas encontrará, provavelmente com facilidade, a solução na marca idealizadora da coluna.

A colunista Ilka Soares, por sua vez, não representa mais um pseudônimo, mas uma *ghost writer*. Clarice Lispector aceita o convite de Alberto Dines para participar de um jornal em ascensão, o *Diário da Noite*, exercendo concomitantemente o papel de Helen Palmer, entre abril de 1960 e março de 1961. Aceitando o convite, a escritora passa a incorporar o símbolo de feminilidade, fama e beleza da atriz e modelo da época Ilka Soares. As dicas de sedução – “a arte da conquista” – compõem as páginas da atriz, com quem Clarice passou a manter laços de amizade, segundo Nunes, A. (2006b) e Gotlib (2009a), compartilhando experiências que foram de extrema importância para o exercício da coluna de no *Diário da Noite*.

Os textos de Ilka, nessa perspectiva, parecem seguir uma tendência mais moderna do que os textos de Tereza Quadros e Helen Palmer, primando pelo bem estar da mulher, estimulando nas leitoras a confiança em si próprias. Assim, alia-se a busca pela valorização da mulher a um consumismo que torne suas atividades do dia-a-dia mais práticas e menos cansativas, algo muito parecido com o que mais tarde veio no formato da revista *Nova*, na década de 70, que é, por sua vez, a versão brasileira da revista *Cosmopolitan*, como aponta Buitoni (1999, p. 51, grifo nosso):

Nova representa um tipo diferente da revista dentro do nosso mercado. Sua leitora estuda e/ou trabalha fora e não tem grandes preocupações domésticas. No máximo, quer habitar um lugarzinho bem decorado e saber fazer um prato gostoso para agradar o namorado. No fundo, o velho “*agarre seu homem*”.

Ao que nos parece, a escrita de Clarice Lispector em colunas femininas segue uma evolução muito semelhante à ocorrida com a imprensa feminina mostrada por Buitoni (1999). O conteúdo mesmo, moda, beleza, culinária, decoração, consultório sentimental, aliado a uma linguagem pessoal e afetiva, ajuda a mapear os costumes de uma época, já que conectava a mulher com o mundo daquele tempo.

É bem verdade que esse processo não se deu ao mesmo tempo e de maneira uniforme no Brasil e no exterior, muito menos a participação de Clarice em colunas femininas pode ser tomada como um retrato fiel dos moldes da imprensa feminina no Brasil, tampouco no exterior. Entretanto, guardadas as devidas proporções, consideramos que as colunas femininas escritas por Clarice Lispector apresentam uma grande convergência com os padrões da imprensa feminina tanto nacional quanto internacional, especialmente no que diz respeito a sua postura política, ou à ausência dessa postura. Como sugere Sullerot (1964, apud BIUTONI, 1999, p. 70): “[...] antes de ser apolítica, a imprensa feminina é antipolítica, pois evita polêmica e foge de um posicionamento direto”.

Assim, mais do que alheia ao pensamento crítico capaz de inseri-la na sociedade de forma mais autônoma, a leitora das colunas femininas clariceanas é incentivada a se afastar deste mundo. Sobre esse aspecto, Biutoni (1999, p. 69) diz:

Uma das acusações mais frequentes à imprensa feminina concentra-se na sua atividade quase sempre despolitizadora. Transferindo a solução da maior parte dos problemas da esfera pública para a privada, as revistas contribuem para reforçar o pessoal em detrimento do social. Elas incentivam individualismo, o confronto dos bens materiais, a aquisição de coisas supérfluas, aliás, como qualquer produto da comunicação de massa.

Por esses motivos, apesar de algumas manifestações isoladas, a imprensa que de fato foi denominada de “feminina” na época, no Brasil, não costumava levantar grandes questionamentos acerca de pensamentos políticos ou filosóficos, direitos das mulheres ou temas que pudesse provocar polêmica, como o aborto, por exemplo. É o que ocorre também com as colunas femininas clariceanas. Raramente vemos temas capazes de gerar grande repercussão; quando isso ocorre, temos a sensação de inadequação, algo fora do lugar. Tanto é que essas tentativas estão presentes, especialmente, na fase inicial das colunas, com Tereza Quadros, fruto da inexperiência e do processo de adaptação dessa nova escrita por Clarice.

Nessa fase, por exemplo, é publicada a crônica “A irmã de Shakespeare”, em 22 de maio de 1952, uma tradução comentada de um ensaio de Virgínia Woolf presente em *A room of one's own*, publicado em 1928, um dos mais emblemáticos textos da história da Crítica

Feminista. Querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, a escritora criou para esse último uma irmã que se chamaria Judith e que teria o mesmo gênio que seu irmãozinho William, a mesma vocação: “Na verdade, seria um outro Shakespeare, só que, por gentil fatalidade da natureza, usaria saias” (LISPECTOR, 2006, p. 125).

Diz Tereza Quadros que, comparando a vida dos irmãos, Virgínia Woolf faz um breve resumo da vida de ambos. Ele: frequentou escolas, estudou em latim Ovídio, Virgílio, Horácio; quando criança caçava coelhos e perambulava pela vizinhança; casou e partiu para Londres, em busca da sorte; tinha gosto por teatro e começou trabalhando como “olheiro” de cavalos, na porta de um teatro, depois se imiscuiu entre os atores; conseguiu ser um deles, frequentou o mundo, aguçou suas palavras em contato com as ruas e o povo, teve acesso ao palácio da rainha, terminou sendo Shakespeare.

Ela: não seria mandada para a escola – “Às vezes, como tinha tanto desejo de aprender, pegava nos livros do irmão. Os pais intervinham: mandavam-na cerzir meias ou vigiar o assado. Não por maldade: adoravam-na e queriam que ela se tornasse uma verdadeira mulher” (LISPECTOR, 2006, p. 125). Não quis casar, pois sonhava com outros mundos; apanhou do pai e viu as lágrimas da mãe; arrumou uma trouxa e fugiu para Londres. Como também gostava de teatro, parou na porta de um, disse que queria trabalhar com os artistas, o que causou uma risada geral, pois todos imaginaram logo outra coisa. Como poderia a pobre Judith arranjar comida se não podia nem ficar andando pelas ruas? Um homem teve pena dela que em breve esperaria um filho. Até que numa noite de inverno, ela se matou.

O questionamento final nos inquieta justamente pela condição imposta para a mulher pela sociedade: “Quem”, diz Virginia Woolf, ‘poderá calcular o calor e a violência de um coração de poeta quando preso no corpo de uma mulher?’ E assim acaba a história que não existiu” (LISPECTOR, 2006, p. 125).

Dentre todos os outros, esse foi o texto mais “político”, digamos assim, que encontramos entre as colunas femininas clariceanas, o que nos sugere que a autora teria especulado, pelo menos no início de seu percurso nesta atividade, sobre a sedutora possibilidade de utilizar este precioso espaço no jornal que lhe caía nas mãos para conscientizar as mulheres sobre a sua condição social. No entanto, parece ter sido um evento único. Além dele, o máximo que encontramos foram algumas notas com curiosidades que resgatam a história da mulher em diferentes culturas, porém já de forma lúdica, para não dizer jocosa, revelando uma guinada violenta nas intenções iniciais de Clarice, provavelmente por determinação da direção dos jornais. Apesar de as colunistas clariceanas citarem nomes como

Simone de Beauvoir⁶ e Mary Wollstonecraft⁷, percebe-se que o tom muda, e as colunistas passam muitas vezes a utilizar as palavras das próprias feministas contra elas mesmas, reproduzindo um lugar comum preconceituoso na época, como veremos mais adiante.

Como diz Ilka Soares no dia 16 de fevereiro de 1961, “‘Não pensar em nada’ é um creme muito bom” (LISPECTOR, 2008, p. 132). É em busca desse creme que suas leitoras estão e é em torno dessa receita que giram os textos das colunistas clariceanas. “‘Não pensar em nada’” é uma forma lúdica de desencorajar suas leitoras a desenvolverem um espírito crítico, aliando a estética da utilidade à estética da futilidade. Distraindo suas leitoras com dicas de consumo, lazer e cuidados com o lar, as colunistas seguem o caminho inverso das lutas e conquistas políticas, inclusive as conquistas feministas, algo bastante criticado na imprensa feminina.

Retomando as origens dessa imprensa, Buitoni (1990, p. 41) diz que:

Sintomaticamente, sustentar-se no eixo moda-literatura significava adotar uma linha conservadora em relação à imagem da mulher, enfatizando suas virtudes domésticas. Tais veículos desapro davam qualquer ideia mais progressista; no máximo diziam que a educação beneficiava a mulher.

É exatamente isso que fazem as colunistas clariceanas, como podemos ver, por exemplo, na crônica de Helen Palmer do dia 22 de janeiro de 1961, que tem como título “A leitura”:

As mulheres deveriam ler mais? – E acrescentaríamos ler mais e melhor. Não adiantaria nada que as mulheres passassem a ler mais, se não procurassem ler melhor. A seleção na leitura é algo imperioso. Do contrário, o tempo perdido na leitura de páginas medíocres não compensaria sacrificar horas de trabalho ou de repouso, para no final das contas nada aprender. Há livros para todos os gostos. Há romances, as biografias, os livros de economia, política que não acreditamos que sejam de grande interesse para as mulheres, os livros sobre a família que orientam quanto à educação dos filhos, quanto ao trato com o marido, os dois últimos sendo altamente importante para as mulheres. Outra categoria de livros que poderão ser de muita utilidade são os volumes sobre teatros para adultos e teatro infantil. As mães fariam muito bem em entrar mais em contato com os livros que trazem pecinhas infantis sobre festividades do ano: como Natal e Páscoa. Teriam a oportunidade de ensaiar as crianças para que apresentem lindas festas nas datas mais significativas. Tudo isso ajuda a educar as crianças, a desembaraçá-las socialmente, a aumentar seu vocabulário, que atualmente é tão reduzido em virtude do excesso de leitura em quadrinhos e programas de televisão (LISPECTOR, 2006, p. 38, grifo nosso).

⁶ Cf. LISPECTOR, 2006, p. 59.

⁷ Cf. LISPECTOR, 2008, p. 99.

É interessante observar que, apesar de alimentar o espírito “acrítico” da mulher através de leituras voltadas para as atividades domésticas, ela o faz de maneira muito sutil, de modo que a mulher, ainda assim, se senta valorizada por ser “bem informada” e “esclarecida”. Como define a mesma colunista na crônica do dia 21 de agosto de 1959, a “mulher esclarecida” é aquela que:

[...] se instrui, que procura acompanhar o ritmo da vida atual, **sendo útil dentro do seu campo de ação, fazendo-se respeitar pelo seu valor próprio**, que é companheira do homem e não sua escrava, que é mãe e educadora e não boneca mimada a criar outros bonequinhos mimados (LISPECTOR, 2006, p. 18, grifo nosso).

Na tentativa de enaltecer o papel dessa “mulher esclarecida”, “fazendo-se respeitar pelo seu valor próprio”, está camuflado um discurso que restringe seu valor para “dentro do seu campo de ação”. Isso significa acentuar seu papel de cuidadora da casa e da família, alienando-a cada vez mais, como sugere Buitoni (1990):

Dentro [da casa] o que importa é o visível. Importa a aparência da sala, a limpeza da cozinha, as roupas dos filhos. O visível implica mais trabalho tarefeiro que a parada para a reflexão. Então, esse “dentro” é muito “fora”, pois está sobretudo na aparência (BUITONI, 1990, p. 72).

Contradicitoriamente, ao mesmo tempo em que Helen Palmer restringe o papel da mulher, ela diz que “A futilidade é fraqueza superada pela mulher esclarecida”. A colunista que diz que “A leitura instrui e educa, eleva os pensamentos e faz com que as pessoas se irmanem melhor” é a mesma que alimenta o instinto de mãe e esposa dentro do padrão de uma sociedade conservadora. Esse jogo de palavras e ideias faz com que a mulher não se senta tão alienada quanto parece e assim deposite mais confiança nessa amiga esclarecida, a colunista.

A ironia, como vemos, é a grande marca desta Clarice colunista. Ironia em todos os sentidos. Primeiro porque são textos sempre bem humorados; já que ela fazia questão de aconselhar sua leitora a manter sempre o alto-astral e levar a vida no “banho-maria” sem desgastes emocionais, era de se esperar que seus textos fossem tão leves quanto ela desejava que fosse a vida de suas leitoras. Além disso, a ironia se mostra em diversos textos que desencorajam as leitoras a trabalhar fora de casa, alimentando a imagem de “Amélia”, sujeita às atividades domésticas, mas sempre glorificando tal postura, defendendo esta como a verdadeira imagem de mulher, no sentido inverso da ideologia feminista emergente na época.

Esta nos parece ser a maior ironia. Considerada como portadora de um discurso feminista em sua ficção, a escritora parece brincar com seus princípios, inclusive pelo fato da

ficção clariceana não se encaixar nas leituras recomendadas da cronista, como se fosse uma leitura “perigosa” nesse contexto. Helen Palmer, mais do que as demais colunistas clariceanas, parece ser contrária ao reconhecimento, por exemplo, das conclusões de Simone de Beauvoir⁸ acerca da história da mulher e das circunstâncias que a levaram a exercer funções específicas na sociedade, como é possível constatar na crônica do dia 16 de março de 1960, “A mulher e o preconceito”.

A crônica começa com um comentário sobre reclamações das mulheres de que a vida dos homens é muito melhor do que a delas, utilizando um exemplo de uma mulher que abandonou o marido e viveu 20 anos disfarçada de homem. Na sequência, a colunista critica uma espécie de “protesto masculino” que leva as mulheres a se comportarem como homens, fumando, bebendo e usando calças compridas, “embora, de acordo com os médicos, seja isto a causa de muito artritismo nas filhas de Eva”. E conclui:

Nada de estranhar, portanto, que ainda sejamos vítimas de alguns preconceitos. De um modo geral encontram grande dificuldade em se dedicar a certas profissões masculinas. Mas seja como for, fisicamente são completamente diferentes dos homens e isto é uma coisa que jamais mudará. Portanto, de certa forma, **a mulher não foi aprisionada pelo homem, mas pela sua própria natureza fisiológica** (LISPECTOR, 2008, p. 99, grifo nosso).

Ora, foi justamente o contrário que Beauvoir tentou provar em seus estudos, especialmente no livro *O segundo sexo*, publicado em pela primeira vez em 1949, que revela os efeitos de uma educação patriarcal estimulante da submissão feminina, restringindo sua atuação a atividades voltadas para a família durante toda a sua existência. De acordo com a máxima Beauvoir, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.” E esse “torna-se mulher” significando “tornar-se um ser sem autonomia” vem do tratamento dado a ela ao longo de sua existência:

Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, e a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino (BEAUVOIR, 1980, p. 22).

⁸ Vale observar aqui não só a possibilidade como a constatação de que Clarice Lispector lia, com prazer, textos de Simone de Beauvoir, como podemos ver em carta enviada a suas irmãs em 25 de outubro de 1955 de Washington (Cf. LISPECTOR, 2007a, p. 261).

Beauvoir (1980, p. 21) afirma ainda que

[...] a passividade que caracterizará essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade é um destino que lhes é imposto por seus educadores e pela sociedade.

Através desses artifícios persuasivos, a Clarice colunista puxa sua leitora para mais perto de si, enquanto a empurra para longe da Clarice ficcionista. Outro exemplo dessa postura “antipolítica” ou “antifeminista” é a crônica publicada no dia 19 de fevereiro de 1960, em que Helen Palmer alerta sua leitora para o perigo em se tornar a “excêntrica”, imagem exaustivamente explorada pelas colunistas clariceanas quando se trata de conselhos sobre comportamento feminino e sedução. Nessa crônica, a mulher “excêntrica” é descrita como:

[...] a mulher de gestos exagerados, palavras livres e atitudes deselegantes. Interpretando mal a independência da mulher moderna, ela fuma como um homem, em público, cruza as pernas com desenvoltura chocante, solta gargalhadas escandalosas, bebe com exagero, usa gíria de mau gosto, palavreado grosseiro quando não desmoraliza repetindo palavrões. [...] Nenhum homem pode considerar feminina a mulher que os iguala em tudo, e seu sentimento para com ela é muito pouco lisonjeiro (LISPECTOR, 2008, p. 30).

Recorrendo a uma imagem estereotipada da mulher independente, a colunista espanta qualquer tipo de postura que fuja da tradicional submissão feminina. No mesmo texto, ela diz que:

A transformação causada pelos tempos, pela instrução, pela vida moderna, está mais na mentalidade, na cultura, nas idéias, em si, do que na exteriorização de um feminismo caolho. A mulher continua mulher, motivo de encantamento, de inspiração para o homem, ideal de pureza e docura para o filho, e deve proceder como tal. Os homens adoram a mulher bem feminina. É só não confundir futilidade, denguice e falta de personalidade com feminilidade. Cabe a ela refrear no exagero, cuidar da harmonia e da delicadeza nos gestos, nas palavras, nas atitudes (LISPECTOR, 2008, p. 30).

O estereótipo da excêntrica é também usado para denunciar um comportamento exagerado, muitas vezes vulgar, fruto de um desejo desesperado de agradar e seduzir, como podemos ver na descrição feita por Ilka Soares na crônica do dia 21 de dezembro de 1960:

O que é excentricidade? De um modo geral, o exagero. Homens gostam de perfume? A excêntrica se banha em perfumes... Decote é bonito? Ela então se desnuda. Entrar com segurança numa sala é elegante? Então vamos fazer uma entrada teatral. [...] Homens gostam de “companheirismo”? Então vamos beber como um homem, dizer palavrões, e mostrar que estamos acima dessa coisa ridícula que é mulher educada (LISPECTOR, 2008, p. 7).

Fechando a crônica com a frase “A excentricidade é um esforço que termina em tristeza”, a colunista alerta as leitoras para um perigo iminente, alimentando nelas a vontade de permanecer em seu estado de “perfeição”. Esse recurso é utilizado especialmente por Helen Palmer e Ilka Soares, uma vez que a fase de Tereza Quadros ainda não havia incorporado esse novo padrão de escrita, publicando textos ainda reflexivos semelhantes às suas crônicas literárias.

Assim, a imagem da “excêntrica” percorre as colunas de Ilka e Helen, sempre como algo repulsivo, caracterizando uma ameaça não só para a sociedade de um modo geral, mas especialmente para a mulher. Enquadrar-se no perfil da “excêntrica” significa romper com o padrão feminino construído ao longo da história e, consequentemente, tornar-se uma referência negativa diante da sociedade, o que representaria uma falha em sua feminilidade.

É justamente recorrendo à imagem do “feminismo caolho” que as colunistas clariceanas garantem a alienação de suas leitoras, dentro daquele padrão que já vimos seguido pela imprensa feminina. Da mesma forma, valorizar o trabalho doméstico, a imagem da “rainha do lar”, também se enquadraria como uma atividade suplementar a do homem, especialmente no contexto pós-guerra, em que o homem tenta recuperar seu espaço no mercado de trabalho, como afirma Alves e Pitanguy (2007, p. 50).

O mito da “rainha do lar” teria surgido nesse contexto, de acordo com Friedman (apud ALVES; PITANGUY, 2007, p. 53), “[...] pelas revistas femininas do pós-guerra, da ideologia que se oculta sob a mistificação da ‘feminilidade’ e que propõe como realização plena da condição feminina a dedicação exclusiva à vida doméstica.” Mentalidade esta que alimenta as ideias de Rousseau “[...] para quem o mundo masculino seria, por natureza, o mundo externo, e o feminino, o mundo interno” (ALVES; PITANGUY, 2007, p. 35), defendendo, assim, que a educação da mulher deveria ser toda relacionada ao homem, a fim de agradá-lo, amá-lo e servi-lo.

O mesmo fazem as colunistas clariceanas, especialmente Helen Palmer. Sobre a atitude adotada pela mulher que trabalha fora, a colunista mostra uma opinião sutilmente contrária às casadas que optam por exercer suas atividades fora do lar, na crônica do dia 02 de agosto de 1960, em que diz:

As solteiras trabalham por várias razões, cada uma variando de acordo com os problemas e conveniências de cada uma. [...] A não ser quando se trata de uma vocação muito forte, que a impele para trabalhar, seja qual for a situação na vida, a mulher casada prefere, intimamente, ficar em casa cuidando dos seus. Esse é um desejo muito natural e meritório até. Em casa, ela decide como quer e tem um campo de ação muito vasto, para

desenvolver suas atividades, fazer suas experiências pessoais e, sobretudo, extravasar seu carinho com os que o cercam (LISPECTOR, 2008, p. 37).

Quando diz que as casadas optam por trabalhar fora de casa para prover ou ajudar nas despesas da família, portanto, por necessidade, a colunista parece “absolvê-las”, como se apenas esse motivo justificasse a fuga do “instinto natural feminino”. Mesmo assim, ainda notamos o tom de desaprovação desse ato nas frases finais da crônica: “Querem ver sua casa provida de todas as coisas que significam conforto e bem-estar... E se esquecem de que privam os seus entes queridos de sua pessoa, para eles, é o mais importante!” (LISPECTOR, 2008, p. 37).

É interessante perceber como nesse mesmo texto a colunista cita uma das precursoras do feminismo, Mary Wollstomcraft, denominando-a “a primeira campeã dos direitos da mulher”. Nas palavras da “campeã” citada pela colunista, “Os homens se prevalecendo de sua força física, exageram tanto sobre a inferioridade das mulheres, a ponto de classificá-las abaixo dos padrões de criaturas irracionais.” Ao longo do texto, são dados exemplos do preconceito em torno da figura feminina, mas sempre justificando as diferenças entre o sexo oposto devido a sua “natureza fisiológica”, ou seja, mais uma vez, o questionamento parece assumir o sentido inverso, tornando o protesto das mulheres algo infundado.

Mesmo citando mulheres que voltaram seus esforços em favor do reconhecimento em torno da figura feminina como Simone de Beauvoir, Mary Wollstomcraft e Virgínia Woolf, fica claro que as colunistas clariceanas não o fazem na intenção de incitar em suas leitoras a fazerem o mesmo. Na realidade, quando não são usados contra elas próprias, os discursos dessas mulheres remetem a um mundo distante, seja em relação ao tempo, seja em relação a distância geográfica.

O que tem reconhecimento mais efetivo é o exemplo das atrizes e modelos, capas de revista e estrelas do cinema, símbolos de uma geração de mulheres lindas, elegantes e esbeltas. Por esse motivo, diariamente as colunistas remetem ao corpo, maquiagem, modo de vestir e comportamento, de um modo geral, de mulheres como Betty Grabel, Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe, Sofia Loren, Debra Paget, Marisa Allasio, Pier Angeli e Audrey Hepburn, para citar alguns exemplos.

2 O PAPEL DA CRÔNICA NA CONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO

Quando nos voltamos para o estudo dos gêneros textuais e literários, percebemos que a crônica é um dos gêneros menos explorados pelos teóricos e estudiosos da literatura. Esse desinteresse se dá, entre outros motivos, pelo incerto espaço ocupado pela crônica entre a literatura e o jornalismo, uma vez que é publicada originalmente em jornal, ou, por vezes, em revistas periódicas, tendo como característica principal a efemeridade. Cândido (1992) chega a denominar a crônica como “gênero menor”, em seu ensaio “A vida ao rés-do-chão”, confirmando algo por muitos já questionado.

Moisés (1994, p.106) observa que “a crônica somente ganhou a consideração dos críticos e historiadores da literatura no instante em que, ultrapassando as barreiras de seu veículo original, conheceu a forma de livro”. Afinal, há uma facilidade muito maior em estudar crônicas em antologias e coletâneas do que através de jornais e periódicos, que são substituídos diariamente.

Tendo como base as crônicas escritas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* (*JB*), publicadas no livro *A descoberta do mundo* (1984), podemos dizer que ela se enquadraria na definição de Sá (1985) de “*narradora-repórter*”. Isso porque, sem seguir uma estrutura padrão, Clarice registra o mundo superficial e o circunstancial de forma simples, discorrendo sobre temas urbanos combinados com elementos da natureza como bichos e flores. Misturando jornalismo com literatura, suas crônicas – muitas vezes assumindo a forma de conto – resultam numa poetização do cotidiano, aliando a linguagem direta com as metáforas, de forma espontânea.

Em “Ser cronista”, crônica publicada neste jornal em 22 de junho de 1968, a escritora questiona: “Crônica é um relato? É uma conversa, é um resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de escrever para o *JB*, eu só tinha escrito romances e contos”⁹ (LISPECTOR, 1999, p. 112). No mesmo texto ela comenta: “[...] nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e o leitor. Aqui, no jornal, apenas falo com o leitor e agradeço-me que ele fique agradado”.

Esse “descompromisso” se justifica: escrever para o jornal era invadir um meio excessivamente exposto, efêmero e demasiadamente próximo de um interlocutor desconhecido. Envolvia uma intimidade que desagradava, até certo ponto, a escritora, mas

⁹ Consideramos essa fala como uma estratégia da autora para omitir as atividades exercidas nas colunas femininas, já que suas atividades como colunista feminina ocorreram antes de sua participação no *Jornal do Brasil*.

que, por isso mesmo, oferecia-lhe a oportunidade de vivenciar uma abertura para o mundo vulgar que ela talvez não obtivesse por outros meios. Era uma escrita diferente do livro, esse espaço mais intimista e seletivo, no qual se sentia mais à vontade, mas que também a segregava de um contato que necessariamente precisaria estabelecer com o público, se desejasse ser lida.

Ainda sobre suas impressões como cronista, a escritora afirma que “[...] num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum” (LISPECTOR, 1999, p. 456). Mesmo assim, ela garantia que não se sentia desagradada, apesar de valorizar muito mais o que escreve nos livros do que o que escreve nos jornais.

Como é possível observar, em nosso trabalho os termos *crônica/cronista* e *coluna/columnista* são utilizados repetidamente de maneira muito semelhante, algo que pode gerar um certo questionamento do ponto de vista teórico. Entretanto, tendo em vista as características desses dois gêneros, bem como as definições dadas pelos estudiosos consultados por nós, optamos por não utilizar um termo em detrimento do outro, uma vez que possuem significados distintos, apesar de estarem intimamente ligados.

Enquanto gênero literário, sabemos que a *crônica* relata o ponto de vista do cronista acerca de um tema, através de textos narrativos com linguagem simples, como se fossem *flashes* do cotidiano. Em termos gerais, essa é a definição que encontramos em críticos literários como Afrânio Coutinho, Antonio Cândido, Massaud Moisés e Jorge de Sá, salvo suas especificidades e categorizações.

Entretanto, quando tratado por estudiosos do campo jornalístico, como José Marques de Melo e Luiz Beltrão, o gênero *crônica* passa a se confundir com *coluna*, ou então a ser descrito como *parte* da coluna jornalística, o que nos fez investigar de maneira mais atenta essas duas categorias. Para tanto, partimos do pressuposto de que não há gênero puro, nem na literatura, nem no jornalismo, de maneira que nos interessa mais investigar a contaminação e a contribuição de um gênero em relação a outro do que questionar seus limites e isolar sua identidade.

A fim de facilitar a compreensão dos gêneros jornalísticos, recorremos a Melo (1994), que agrupa *crônica* e *coluna* (além de *comentário*, *artigo*, *resenha*, *caricatura* e *carta*) na categoria de *jornalismo opinativo*, ou seja, textos em que “A opinião do jornalista, entendido como profissional regularmente assalariado e pertencente aos quadros da empresa [...]” se apresenta (MELO, 1994, p. 94). A partir de então, podemos pensar na marca da subjetividade

como característica comum a ambos os gêneros, do ponto de vista redacional ou da perspectiva de análise.

O autor define *cronista* como “um intérprete das mutações que dão nova fisionomia à sociedade brasileira” (MELO, 1994, p. 154) e corrobora com os nossos teóricos da literatura sobre o fato de que o surgimento do gênero *crônica* em nosso país tenha se dado em formato de *folhetin*. Tendo sua redação confiada a escritores (poetas ou ficcionistas), ele diz que as *crônicas* ocupam um espaço que os jornais, revistas e periódicos reservam, semanalmente, para o registro do que aconteceu no período, ou quinzenalmente.

Entendendo o caráter ambíguo da *crônica*, Melo (1994, p. 159) lembra que esse gênero “preenche três condições essenciais de qualquer manifestação jornalística: atualidade, oportunidade e difusão coletiva”, ao mesmo tempo em que ressalta o conceito de “relato poético do real” já dado por Sá, J. (1985). De forma semelhante o faz Beltrão (1980, p. 65) ao afirmar que:

Articulistas e cronistas são autênticos literatos, e não tendo, como o profissional do dia-a-dia, de submeter-se à maior pressão do tempo reduzido da produção coercitiva diária, podem burilar suas matérias, não raro tornando-as antológicas e conferindo-lhes aquela perenidade que constitui exceção no exercício da atividade jornalística.

Complementando sua definição, ele entende a *crônica* como:

[...] forma de expressão do jornalista/escritor para transmitir ao leitor seu juízo sobre os fatos, ideias e estados psicológicos pessoais e coletivos. [...] O comentário é leve, concreto, incisivo; as conclusões oferecem normas e julgamentos específicos e diretos (BELTRÃO, 1980, p. 66).

Através das palavras do jornalista com formação na Universidade de Columbia, Ralph Lowenstein, o crítico nos fornece a preciosa definição: “O noticiário representa para o jornalista o seu pão de cada dia... a crônica representa a sobremesa.” (LOWENSTEIN, 1965 apud BELTRÃO, 1980, p. 66).

No que se refere à *coluna*, Rabaça e Barbosa (2002) a definem como:

[...] seção especializada de jornal ou revista, publicada com regularidade, geralmente assinada, e redigida em estilo mais livre e pessoal do que o noticiário comum. Compõe-se de notas, sueltos, crônicas, artigos ou textos-legendas, podendo adotar, lado a lado, várias dessas formas.

Tal definição nos leva à compreensão da *coluna* como espaço onde circulam diversos gêneros, entre eles a *crônica*. Do ponto de vista estrutural, Melo (2002, p.88) define *coluna* como:

[...] um complexo de mini-informações. Fatos relatados com muita brevidade. Comentários rápidos sobre situações emergentes. Ponto de vista apreendido de personalidades do mundo noticioso. Trata-se de uma colcha de retalhos, com unidades informativas e opinativas que se articulam. São pílulas, flashes, dicas. [...] Trata-se, portanto, de um mosaico, estruturado por unidades curtíssimas de informação e de opinião, caracterizando-se pela agilidade e pela abrangência.

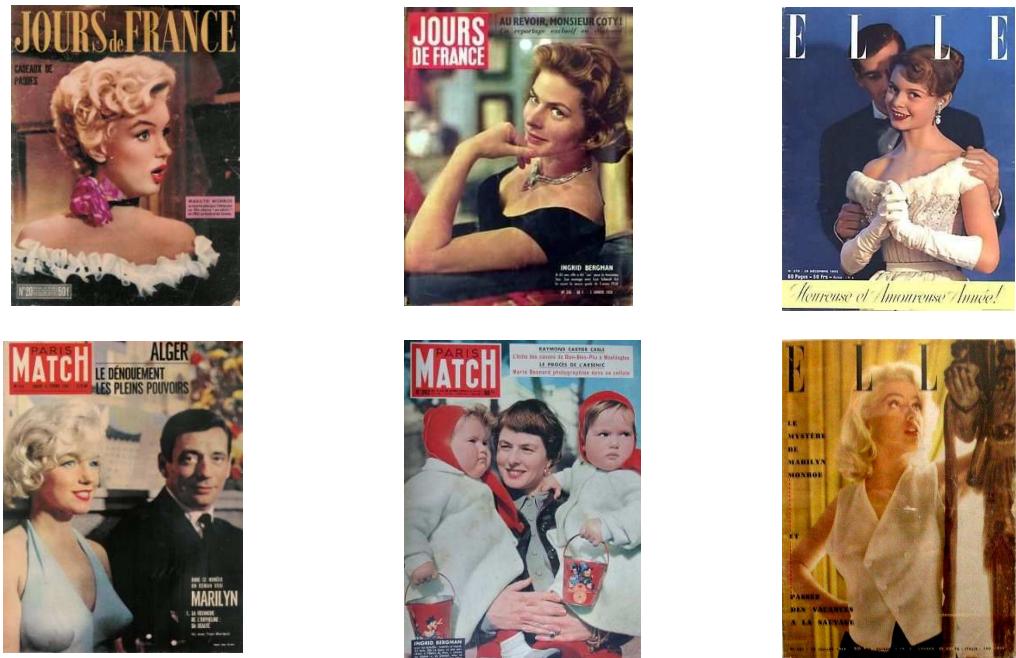
Graças a tal abrangência e agilidade, a *coluna* carrega consigo o caráter da frivolidade que se identifica com a *crônica*, a ponto de se confundir com ela. Assim, o *colunista* lança mão do formato da *crônica*, consciente ou inconscientemente, por todas as características comuns aqui já citadas: oscilação entre literatura e jornalismo, linguagem leve e pessoal e abrangência de temas, por exemplo. A atividade do *colunista*, portanto, seria mais abrangente do que a do *cronista*.

Quando chamamos Clarice Lispector de *colunista*, estamos nos referindo ao exercício de sua função nos periódicos *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*. Entretanto, ao nos referirmos aos seus textos publicados em tais *colunas*, podemos denominá-los de *crônicas*, salvo os casos de *receitas*, *comentários*, *conselhos*, etc., sendo o formato da *crônica* o mais recorrente, o que nos permite também que a chamemos de *cronista*, sem necessariamente nos referirmos a suas atividades no *Jornal do Brasil*.

2.1 O estereótipo feminino entre os anos de 1950 e 1960: a dona de casa como garota propaganda

Conforme constata Nunes, A. (2008, p.150), Clarice Lispector costumava consultar diversas revistas internacionais como *Paris Match*, *Jours France*, *Vogue* e *Elle* a fim de adequar suas colunas à proposta dos jornais cariocas para os quais passou a trabalhar. Como podemos observar nas ilustrações da página seguinte¹⁰, atrizes como Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Sofia Loren e Brigitte Bardot estampavam as capas dessas revistas, ilustrando um padrão de beleza feminina da época:

¹⁰ Capas de revistas publicadas nos anos de 1950 e 1960. Material disponível em: <<http://www.whosdatedwho.com/>>. Acesso em: 16 jun. 2010.



Explorar as imagens reproduzidas nessas famosas revistas, bem como os textos nelas divulgados, parecia permitir às leitoras uma conexão não só com a moda internacional, mas também com o estilo de vida e de consumo da mulher moderna nos países desenvolvidos, o que, de certa forma, legitimava a autoridade das colunistas.

Entretanto, se por um lado, essas fotografias e ilustrações reproduziam e divulgavam à exaustão um estereótipo da perfeição feminina, tanto física quanto comportamental, em franco processo de globalização – e incansado em grande parte pelo crescimento da indústria de entretenimento de massa e pela popularidade do cinema americano –; por outro lado, as colunistas alertavam para o fato de que tais modelos eram construídos sobre a imagem das mulheres ditas “estrelas”, figuras notórias muito distantes da realidade das leitoras das colunas brasileiras.

Havia, portanto, a preocupação de registrar que, por mais que servissem como símbolos do padrão dominante de beleza e da atitude esperada para a mulher da época, tais atrizes não deveriam ser meramente imitadas, mas, de preferência, utilizadas como exemplo, buscando a mulher brasileira adaptar para seu contexto as referências externas, a fim de valorizar também a beleza autêntica. Conscientes da discrepança entre o padrão divulgado e a realidade das leitoras, as colunistas, em geral – e provavelmente para não perder o seu público –, respeitavam as limitações nacionais, sobretudo econômicas, e as peculiaridades culturais da população feminina brasileira nos seus comentários.

Veja-se, por exemplo, o que diz Helen Palmer na crônica do dia 1º de abril de 1960:

Despersonalizadas, essas pobres imitações jamais conseguem sucesso, pois o que fez a fama daquelas estrelas não foi o cabelo penteado dessa maneira, nem foi o sorriso dengoso de dedinho na boca, nem foi aquele olhar cheio de convites. [...] Os homens não gostam das mulheres em série. Se gostam daquelas estrelas é porque as acham diferentes. Vocês, imitando-as, apenas serão consideradas ridículas (LISPECTOR, 2008, p. 48).

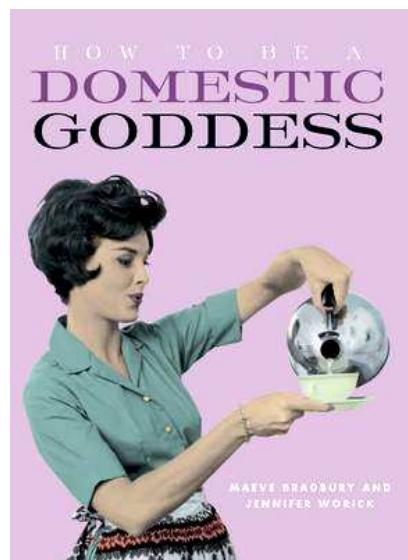
Nessa perspectiva, a impressão que temos é a de que essa imagem feminina explorada pela mídia, de um modo geral, desagradava à escritora escondida por trás de suas “personagens-colunistas”, uma vez que se tratava de uma busca impossível, distorcida e absurda. Neste comentário, Helen Palmer – provavelmente numa recaída aos primórdios da prática clariceana no ambiente do jornalismo feminino, quando ainda motivada pelo desejo de utilizar o veículo como forma de esclarecimento deste público – mostra como a imagem padronizada da mulher, mesmo a construída sobre a figura de atrizes (mulheres independentes, profissionalizadas e talentosas) continuava perseguindo o modelo da servidão ao homem: as atrizes eram imitadas em suas aparências com o fim último de agradar os parceiros. Não eram sequer consideradas como mulheres livres, muito menos como artistas, na expressão mais séria da palavra.

Aliás, é preciso lembrar que a profissão de “artista” para a mulher, durante muito tempo, foi vista no Brasil com grande preconceito, sendo ligada a um comportamento por demais livre, muitas vezes pejorativamente associado à prostituição. As colunas, portanto, não discutiam a mudança do papel social das mulheres que adquiriam independência financeira via o exercício de uma atividade remunerada nos palcos e nas telas, nem mesmo a questão da possibilidade de a mulher possuir outros talentos além dos talentos domésticos, como um pendor para a arte, para a cultura, para a vida pública ou política.

Ao contrário, essas musas eram “despersonalizadas” pela imprensa feminina, como revela Helen Palmer, e reduzidas a estereótipos físicos a serem copiados no exercício da conquista do homem. O comentário acima revela o quanto Clarice ainda sofria a influência dos textos de Virginia Woolf evocados na sua fase “Tereza Quadros”, desejando talvez mostrar à sua leitora que a questão não era copiar o cabelo de Ingrid Bergman nem os trejeitos de Marilyn Monroe, mas descobrir como a “irmã de Shakespeare” estava conseguindo, afinal, aparecer como “Judith” no cenário internacional; ou seja, como a mulher, no mundo desenvolvido, estava encontrando um espaço mais amplo e diversificado para atuar, estava encontrando voz e visibilidade próprias – como acontecia com a própria Clarice, no momento em que redigia as suas crônicas, já divorciada e buscando ganhar sua vida através do exercício de um talento artístico e literário, e de uma profissão remunerada.

Como sugere este e alguns outros poucos comentários que podemos pinçar através de sua produção neste meio, Clarice deve ter acalentado a esperança de poder intervir positivamente pela transformação gradativa do público feminino também no Brasil, com seus comentários críticos e mordazes, embora delicados. No entanto, cedo perceberá que o preconceito desabaria sobre sua própria cabeça, e que para se manter na profissão e adquirir a liberdade que não era facultada às outras, seria preciso silenciar sobre as suas intenções, pelo menos no âmbito das colunas.

A regra do mercado se impunha, e se tais comentários não agradavam às leitoras, desagradavam ainda mais aos donos dos jornais. Era preciso, pois, repetir a cartilha do patriarcalismo e transformar a sua coluna numa espécie de manual da mulher, mãe e dona de casa perfeitas, como os diversos que existiam na época, a exemplo de “*How to be a domestic goddess*”, ou seja, “*Como ser uma deusa doméstica*”¹¹, como o que vemos abaixo.



A necessidade de sobrevivência talvez justifique a guinada que a coluna feminina clariceana assume a partir de sua frustrada experiência como Tereza Quadros. Podemos inferir que a escritora assume, a partir daí, um tom cínico, naturalmente imperceptível para a sua leitora, mas evidente para quem acompanha o percurso de sua história neste tipo de jornalismo com algum distanciamento crítico. Nas fases seguintes, não se verá mais a tentativa da colunista de incutir no seu público uma reflexão maior sobre os temas banais tratados em seus textos.

¹¹ Imagem disponível em <<http://static.letsbuyit.com/filer/images/uk/products/original/62/29/ultimate-housewife-the-lost-art-of-domestic-perfection.jpeg>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

Mas talvez seja a partir daí que começa a fermentar em seu espírito de artista a ideia da *epifania* literária, como fórmula estrutural interessante de promover a aproximação das mulheres brasileiras – alijadas do direito a uma leitura mais crítica e proveitosa – também de sua obra “séria”. A prática como cronista torna-se, então, deliberadamente, parte de um projeto de vida. O que não pôde consolidar no jornalismo, tenta consolidar na literatura. O jornalismo, então, torna-se interessante não mais como possibilidade de intervenção real no mundo (o que talvez fosse o seu desejo inicial), mas como laboratório de criação, a fim de fornecer-lhe os temas, as tonalidades e as perspectivas a serem reelaboradas depois, trazendo a sua literatura “hermética” para mais perto dessas mulheres e de seus parâmetros comportamentais rigidamente fincados no modelo patriarcal.

Percebemos, dessa forma, que ao conquistar um espaço de consumo na sociedade, o papel da mulher adquire maior importância, só que uma importância problemática e envolta de contradições, sobretudo em contextos menos desenvolvidos como o da sociedade brasileira de meados do século XX. Apesar disso, a partir de então, pressionada pelos interesses econômicos, a imagem da dona de casa começa a ser redesenhada como a de uma “garota-propaganda”, como forma de atrair a atenção desse público cujo consumo se divide entre os cuidados consigo mesma e, por extensão, com seu lar e sua família.

Em vista disso, é primordial compreender o contexto dessa mulher consumidora das décadas de 1950 e 1960, como leitora das colunistas clariceanas, para a compreensão dessa escrita em páginas femininas que vem sendo desvendada aos poucos. A partir de então, é possível lançar um novo olhar sobre as narrativas de Clarice Lispector, especialmente as que se desenvolvem no espaço doméstico, mostrando o curioso papel exercido pela escritora nesse ambiente complexo e contraditório. A lucidez desta autora, sem dúvida, e o seu domínio indiscutível dos mistérios da linguagem terão sido essenciais para a sua intervenção neste universo em franca metamorfose.

Sobre isso, Buitoni (1990, p. 75) diz:

Alguns estudos já apontaram a armadilha linguística usada pela imprensa feminina. Por detrás do tom coloquial, existe um tom de ordenamento de conduta. “Você, minha amiga” traz uma imposição sub-reptícia; a leitora aceita muito mais facilmente a ação que vem sugerida logo adiante.

Clarice tanto tem conhecimento e domínio dessas armadilhas linguísticas que disserta sobre elas numa série de crônicas assinadas por Ilka Soares nos dias 14 de maio, 22 de junho e 07 e novembro de 1960, textos metalingüísticos nos quais a colunista se mostra apta não só a aconselhar suas leitoras, mas também ensiná-las a melhor forma de

aconselhamento, através de técnicas persuasivas que permitam, por exemplo, discordar de alguém sem magoar ou sem se mostrar superior. Através de Ilka Soares, Clarice revela a metodologia utilizada por ela mesma para compor uma linguagem diferente da que vemos em sua ficção da primeira fase, linguagem esta que permite uma maior aproximação entre a colunista e suas leitoras.

Um dos recursos citados na crônica do dia 22 de junho de 1960, por exemplo, é o cuidado com os termos utilizados no discurso, substituindo a palavra “conselho” pela palavra “sugestão”; bem como com o tom de voz empregado na conversa, que deve ser brando e aparentar um certo desinteresse. Esses detalhes podem ajudar a diminuir a resistência no ato da recepção, especialmente com as interlocutoras mais ingênuas (que ela identifica como as “mocinhas”):

Se você quer ajudar sua mocinha, ou as dos outros, lembre-se de que forçar ajuda é às vezes um modo devê-la recusada. O que fazer então? Você tem modos de ajudar, e você mesma escolherá o modo. Porque esta conversa não é conselho apenas. Deixo para você grande margem de liberdade e imaginação e seleção... (LISPECTOR, 2006, p. 48).

Com esse fechamento, a colunista põe em prática o que acaba de ensinar, como se passasse da teoria à prática, facilitando a compreensão de suas leitoras diante desse tema através de uma linguagem simples e didática, ao mesmo tempo em que revela seu processo de construção das colunas femininas. Ilka Soares, mais do que as outras duas colunistas clariceanas, consegue alcançar seu público com o êxito esperado pela mídia contratante provavelmente graças às experiências anteriores, que já havia se iniciado há quase dez anos, e à determinação íntima de Clarice de transferir, segundo sugerimos neste estudo, a intervenção crítica para o âmbito de seus contos, o que a liberava no jornal para o exercício vulgar e esperado do colunismo feminino.

Além disso, a estratégia de utilizar a imagem de alguém real, a atriz Ilka Soares, não só dava mais segurança e serenidade à escritora, que nunca desejou tornar pública a sua atividade nessas colunas, como também evocava a presença materializada de um modelo feminino nacionalizado, uma “estrela” famosa e midiática, como redatora dos “conselhos”. Tudo isso contribuiu para que as colunas de Ilka Soares se enquadrassem bem no formato da imprensa feminina que se consolidava no mercado editorial, tratando de diversos temas, ou seja, de assuntos femininos abordados didaticamente, sem os conflitos que volta e meia se percebem nas crônicas de Tereza Quadros e Helen Palmer.

Desta forma, apesar de alguns deslizes, as fases “Helen Palmer” e “Ilka Soares” parecem mais serenas e contidas do que a fase “Tereza Quadros”. As colunas dedicam-se

apenas, conforme o esperado, a dar conselhos, assumindo a voz de uma amiga esclarecida, que sabe como uma mulher elegante deve se vestir, se comportar, cuidar da casa, seduzir, enfim, “saber viver nos dias que correm” – o que soa definitivamente irônico, quando lido na perspectiva da realidade enfrentada pela própria Clarice naquele momento. Os assuntos femininos são abordados didaticamente, de maneira pessoal e afetiva, a fim de gratificar suas leitoras, “e não enché-las de preocupação”, como sugere Buitoni (1990).

Assim, essa comunicação, que mistura um tom coloquial didático com uma linguagem publicitária e persuasiva, simula, no Brasil como no exterior, dirigir-se a uma “nova” mulher com “novas” atribuições. A “novidade”, de fato, consiste no incentivo ao consumo de novas mercadorias criadas pela indústria dos cosméticos, da alimentação, da moda e dos utensílios, que nos países progressistas vinha atender legitimamente às necessidades geradas pelos anseios de libertação da mulher, que se afastava do lar e iniciava sua dupla jornada, impossível sem a ajuda das máquinas (uma vez que a transformação do homem no espaço doméstico não era sequer considerada na época).

Nos países tradicionalistas, porém, o incentivo a esse consumo vinha confusa e paradoxalmente atrelado ao preconceito contra a mulher trabalhadora, esvaindo-se de seu significado político e tornando-se mera propaganda de artigos supérfluos para a vaidade das famílias mais abastadas. O que era símbolo de luta política em outros contextos, tornava-se símbolo de distinção social em terras tupiniquins: a posse da tecnologia não vinha preencher uma demanda real, mas uma demanda simulada, forjada, estimulada pelas colunas femininas em termos de uma satisfação consumista vazia.

Um dos grandes produtos que alavancaram esse processo foi a conhecida bebida gaseificada que se tornaria uma espécie de ícone da modernidade no mundo. Veja-se o *glamour* com que era anunciada a *Coca-cola* nos anos 50¹²:



¹² Anúncio publicitário de 1955, disponível em: <<http://file.vintageadbrowser.com/l7q7xy2awvgs51.jpg>>. Acesso em: 16 junh. 2010.

Clarice Lispector parecia estar ciente de todo esse processo de transformação social, o que capturava com um senso refinadamente crítico. Sem poder recusar os empregos que faziam concessões à nova ideologia e aceitando, inclusive, tornar-se “garota-propaganda” ela mesma, por intermédio de Helen Palmer, de uma empresa de cosméticos, a *Pond's*, redigindo textos publicitários disfarçados nas colunas femininas e escondendo-se atrás de um pseudônimo, ela não deixa de comentar, na sua obra literária, o que realmente pensa a respeito dessas mudanças. Veja-se o comentário sobre a *Coca-cola* nas páginas introdutórias do romance *A hora da estrela* – cujo título também é irônico, se compararmos a pobre Macabéa que protagoniza esta história com as *estrelas* estrangeiras constantemente evocadas por Clarice durante sua atividade na imprensa feminina:

Também esqueci de dizer que o registro em breve vai ter que começar – pois já não aguento a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – **porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente** (LISPECTOR, 1990, p. 38, grifo nosso).

Cotejar o choque da recepção de certos anúncios em contextos sociais diferentes parece muito ilustrativo desta situação. A propaganda abaixo oferece um dos ainda raros exemplos (nos anos 1950) de uma empresa americana que se dirige diretamente à mulher compradora, oferecendo uma cozinha através do slogan: “*Buy your kitchen as you buy your wardrobe*” (“*Compre sua cozinha como você compra seu guarda-roupa*”)¹³:

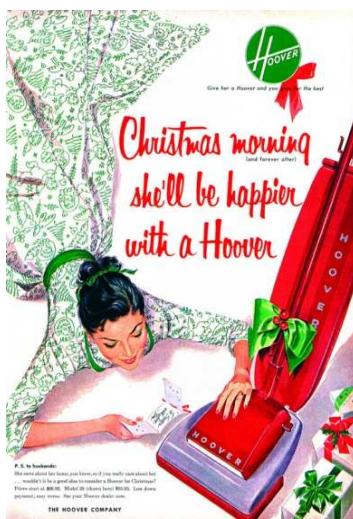


¹³ Anúncio publicitário de 1957, disponível em: <http://farm4.static.flickr.com/3220/3963729924_3bd012167a.jpg>. Acesso em: 16 jun. 2010.

A imagem da mulher que estampa o anúncio não é a da clássica dona de casa em seu uniforme de “trabalho”, nem tampouco a de uma mulher sensual, a mulher-objeto tão frequente nesta área, mas a de uma figura poderosa, que aparece elegante, com uma pasta na mão (sugerindo alguma atividade profissional) e um ar de autonomia. Posta em primeiro plano, ela parece completamente deslocada do universo das atividades próprias da vida doméstica. A ideia parece ser a de associar a vaidade feminina ligada à moda à funcionalidade e beleza esperadas para o local das atividades domésticas, que segundo o anunciante pode ser adaptado com igual praticidade e qualidade aos mais diversos interesses.

Assim, há desde a cozinha menor e menos equipada, adequada à mulher que se veste de modo mais despojado no anúncio, até a cozinha completa, ao alcance da mulher cujo vestuário revela um maior número de peças. Não há exatamente a sugestão de diferenças no poder aquisitivo de cada uma e nenhuma alusão à interferência de algum homem na decisão sobre a compra sugerida. A imagem parece evocar uma mulher de classe alta, preocupada apenas com aspectos estéticos do mobiliário, e não com questões ligadas ao dia-a-dia da dona de casa comum e destituída de renda própria.

Algo muito diferente acontece na propaganda dos eletrodomésticos, direcionada em geral às mulheres de classe média. Tome-se, por exemplo, a propaganda abaixo da marca *Hoover*, com o slogan “*Christmas morning she'll be happier with a Hoover*” (“*Na manhã de Natal ela ficará mais feliz com uma Hoover*”)¹⁴.



A figura mostra a satisfação de uma jovem “arrumadinha”, que aparece prostrada aos pés de um aspirador de pó em estado de total submissão, lendo o cartão de boas festas de um

¹⁴ Anúncio publicitário da década de 1950, disponível em: <http://pzsrservices.typepad.com/vintageadvertising/images/2007/10/18/vintage_hoover_ad.jpg>. Acesso em: 17 jun. 2010.

provável marido que, embora não seja retratado diretamente, comparece indiretamente como o interlocutor a quem o anúncio se dirige. Este casal, no contexto americano, parece evocar uma ideia de “felicidade” ligada à libertação do espaço doméstico: a mulher não está vestida de acordo com ele e também não se prostra aos pés de um homem. Seu novo deus é a máquina, que surge para substituí-la nas tarefas escravizadoras das quais deseja se libertar.

Trazida para o contexto brasileiro, porém, a cena torna-se confusa, por ser destituída do sentido que lhe confere a necessidade. A dona de casa sem perspectivas entenderá o objeto como algo superior a ela, um suplemento até então desnecessário, e provavelmente inútil pela difícil manipulação, mas que lhe acrescentará um valor de distinção social. Interpretará, na imagem da propaganda, que o aspirador de pó tem um valor em si mesmo e que por isso precisa ser cultuado, como uma extensão do marido para quem se arruma e aos pés de quem se prostra ao final do dia. Assim, ela não verá o aspirador como uma “prótese” utilitária de si mesma – que talvez fosse o propósito do fabricante em sociedades mais desenvolvidas –, mas como um símbolo do poder de compra de seu marido, um símbolo do *status* social que ela adquire por intermédio dele, mas que não a liberta de sua condição escravizada ao homem e ao lar.

Essa visão estereotipada e desmotivada da propaganda de bens e serviços transplantados para contextos que não os demandam originalmente irá assinalar a confusa relação dos consumidores de países menos desenvolvidos com a tecnologia, bem como a sua prolongada desconfiança dos mecanismos de modernização social e dos discursos que pregam mudanças paradigmáticas, atingindo todos os setores da sociedade, e não apenas o público feminino no reduto do lar. A propaganda da *Hoover* em Portugal, por exemplo, tão ou mais tradicionalista que o Brasil, deixa isto bastante claro, na interpretação criada para justificar e estimular a nova demanda pelo aspirador de pó¹⁵:



¹⁵ Anúncio publicitário da década de 1950, disponível em: <http://diasquevoam.blogspot.com/2009_02_22_diasquevoam_archive.html>. Acesso em: 17 jun. 2010

Neste anúncio, a imagem de Clarisse Boavida, conhecida personagem da série “Família Boavida”, semanalmente transmitida pela Rádio Renascença em Lisboa nas décadas de 1950 e 1960, é utilizada para endossar a importância do eletrodoméstico como algo essencial à satisfação da dona de casa, e não como algo que a ajudaria a libertar-se da exclusividade desta função. A fala “Agora sim! Posso casar...” endossa inclusive o papel do aspirador como mediador nas relações amorosas, onde o homem aguarda a resolução de seus problemas domésticos não mais apenas através da mulher servidora, acessível pelo matrimônio, mas da mulher servidora turbinada por uma prótese maquínica, supostamente mais eficiente do que uma esposa inexperiente.

Observe-se que na propaganda da *Youngstown Kitchens* analisada anteriormente, nenhuma referência é feita ao homem: na verdade, percebe-se um certo ocultamento da figura masculina até mesmo na propaganda voltada para a mulher de classe média e independente nos Estados Unidos. Já em Portugal e no Brasil, contudo, a ideia do *casamento* se impõe no discurso publicitário, tanto pela leitura equivocada do eletrodoméstico como símbolo de *status* social, como pela referência direta à formação da família burguesa convencional como o alvo principal a motivar a aquisição desses objetos.

A felicidade estampada no rosto da “garota propaganda” portuguesa não deixa dúvidas de que, assim como para a leitora brasileira das colunas femininas, ter acesso à informação e à tecnologia modernas não significava ainda, para as mulheres, um salto de qualidade rumo a uma verdadeira transformação de sua condição na sociedade, mas uma promessa de libertação de sua condição de *sólteira*. Não significava, portanto, um *upgrade* na sua qualificação como ser humano livre e autônomo, socialmente reconhecido, mas um atestado de sua ineficiência generalizada neste quesito, reforçada agora pelo reconhecimento de sua incapacidade inclusive no reduto sagrado do lar, no qual reinava até então, graças à superior eficiência das máquinas nas tarefas domésticas.

Acompanhando as mudanças sociais advindas do capitalismo, tendo o cinema norte-americano e europeu como os grandes influenciadores culturais, como afirma Buitoni (1999), a imprensa feminina passa a atender ao mercado capitalista, transformando desejos em mercadorias, favorecendo “a democratização de costumes – roupa, móveis, alimentação, pedagogia, saúde, lazer, etc.” (BUITONI, 1990, p. 77). *Ter* passou a ser sinônimo de *ser*. Assim, alertar as mulheres sobre a necessidade de se modernizarem significava menos promover a necessidade de repensar o seu papel pessoal, familiar e social, e mais estimular a necessidade vazia de adquirir produtos para a manutenção da juventude, saúde e beleza, a fim de garantir, ao contrário, o sucesso do modelo paradigmático tradicional do casamento com

submissão. O estímulo ao espírito de compra, na imprensa feminina brasileira, a exemplo da portuguesa, também perseguiu esta linha. As inovações tecnológicas eram veiculadas como adendos à felicidade do matrimônio, como bibelôs decorativos da casa e não como aliados da mulher que ensaiava seus primeiros passos na busca da independência fora do lar, estudando, trabalhando e ganhando a própria vida, como ocorria nos Estados Unidos.

O sucesso comercial desta estratégia foi tão grande que se estendeu por muito tempo. Citamos aqui um exemplo do modo de veiculação da propaganda voltada especificamente para o público feminino na busca de mercado para eletrodomésticos no Brasil: a referência ao contexto conservador é gritante, investindo, como no exemplo português, no clichê da mulher casada e feliz, não só através da imagem dos “pombinhos” recém-casados, acompanhada da frase “... e a felicidade se completa”, mas também dos próprios nomes identificadores dos objetos: o “Conjunto Nupcial” e o “Conjunto Parabéns” de panelas da Panex¹⁶:



Do mesmo modo, as colunistas clariceanas mostravam-se atentas a esse novo perfil de seu público-alvo, até porque esse contexto não só se refletia em suas colunas, mas, sobretudo, também dependia dele para o seu sucesso. Compreender o mercado de consumo era condição *sine qua non* para o êxito das colunas, percepção esta demonstrada por Helen Palmer, na crônica do dia 03 de julho de 1960, intitulada “A grande compradora”.

Esse texto comprova não só o conhecimento de Clarice a respeito das técnicas de vendas, mas também o emprego de táticas para atrair a atenção de suas leitoras, instruindo-as

¹⁶ Anúncio publicitário da década de 1950, disponível em: <<http://www.propagandasantigas.blogspot.com.br/>>. Acesso em 16 jun. 2010.

para o novo comportamento. Nele, a colunista fala que 90% de toda publicidade ao redor do mundo é dirigida à mulher. Sabendo do poder que a mulher exerce nessa nova configuração do mercado, tentar agradá-las significa garantir um maior número de vendas e a expansão de produtos.

A valorização da mulher consumidora pela imprensa feminina era, portanto, um fato, embora tornasse gritante o silêncio em torno do agente comprador. Ora, se as mulheres não trabalhavam, a quem realmente essas propagandas buscavam atingir? Aos homens que as sustentavam. Não havia, em contrapartida ao discurso incensador deste suposto novo poder da “mulher consumista”, um discurso de incentivo à libertação da mulher dependente financeiramente e certamente incapaz de tomar decisões por si mesma. Ela era incentivada a desejar, mas a concretização dos desejos ficava, naturalmente, a cargo dos provedores masculinos.

Desta forma, tanto a propaganda quanto a imprensa voltada para a divulgação da modernização social no Brasil, com a livre iniciativa e o liberalismo do comércio e do mercado, desenvolveu-se de maneira dúbia, confusa e equivocada, promovendo um sentimento extremamente frustrante para as mulheres. Criava-se uma fantasia sobre o poder de consumo feminino, não pela libertação social da mulher, mas pelo confuso viés de seu poder sexual de sedução masculina, um poder redimido pelo casamento.

Casar, também, tornava-se cada vez mais difícil e mais caro para o homem, que se via cobrado a satisfazer desejos muitas vezes fúteis de suas mulheres manipuladas pelas eficientes estratégias da propaganda capitalista no país. Sem educação e destituído da mais ínfima capacidade de distanciamento crítico, o público feminino dos países subdesenvolvidos só não era um paraíso para a indústria de produtos cosméticos, de moda e de utensílios para o lar, porque, ao contrário do que se insinuava na propaganda, essas mesmas mulheres não detinham nenhum poder real de compra.

Por esse motivo, são feitas diversas pesquisas de motivação, estudos de mercado potencial e psicotestes, a fim de garantir o sucesso das vendas pelo viés da valorização do *status* da “estrela” no lar e da casa “bem equipada”, entendidas (pelos homens) como “posses” a serem desejadas, investimentos capazes de distingui-los socialmente:

O gosto de uma rainha, ou mesmo de uma “estrela”, não são mais atualmente suficientes para o estabelecimento de um estilo, ou venda de um produto. As companhias de publicidade sabem, por exemplo, que é preciso sondar os corações femininos; analisar os porquês; verificar os artigos comprados num ano e num dia; fazer perguntas; interrogar vendedores e codificar, em seguida, os dados obtidos com colunas que permitam tirar conclusões, as

quais servirão de bases para novas diretrizes. São pesquisas deste gênero que permitem constatar o estado permanente de inquietação da consciência feminina e medir até que ponto, no capítulo das compras, a mulher – essa grande compradora – se deixa influenciar na aquisição de um artigo [...] (LISPECTOR, 2008, p. 27).

Compreendendo esse contexto, Buitoni (1990, p. 49) observa que:

Nos anos 50, a vinculação consumo/imprensa feminina estabelecia-se com uma intensidade progressiva, devido ao crescimento das indústrias relacionadas à mulher e à casa, ao fortalecimento do mercado interno e à relativa ampliação da classe média.

A necessidade de agradar *aos maridos* através de suas esposas passa a ser o principal objetivo das grandes empresas cujas campanhas publicitárias enfatizam esse aspecto de modo subliminar. Forjar uma suposta identidade “moderna” para a mulher neste contexto problemático é uma forma de estimular o consumo sem violentar os enraizados códigos sociais de comportamento que a marginalizavam dos centros de decisão. A propaganda da Volkswagen abaixo mencionada¹⁷, por exemplo, é emblemática a este respeito, buscando justificar a necessidade de a mulher ter um carro só pra si, pelo número das pequenas atividades diárias que lhe cabem e que exigem muito mais deslocamentos urbanos, em comparação com a relativa necessidade de carro para o esposo, que praticamente não se desloca durante o dia – mas cujo direito a um transporte privado pessoal não é nem minimamente questionado no contexto.



¹⁷ Anúncio publicitário da década de 1950, disponível em: <<http://www.propagandasantigas.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

A ideia é manter o desejo (talvez desnecessário) do carro para o homem, somando a este a revolucionária ideia de um segundo carro para a família, uma vez que o homem não abdicaria do seu conforto nem para facilitar o bom funcionamento de sua própria casa, ponto pacífico para os formuladores do anúncio. Estimular a posse de dois carros era, naturalmente, muito mais interessante para a *Volkswagen* do que levar as famílias a pensar na razão pela qual os homens ficavam com o carro para si, quando precisavam tão pouco dele, tornando a vida de suas esposas tão mais difícil.

Conseguir driblar esse natural raciocínio era uma arte, como mostra o texto que legenda a imagem da propaganda em questão. A própria imagem já traduz muitas informações sobre o poderio masculino na família, retratando o homem sozinho, com seu uniforme de trabalho – terno e pasta, negros como o automóvel que protege possessivamente com o braço – olhando firmemente para frente, encarando o seu alvo (o *homem* a quem a propaganda de fato se dirige); e apartado da mulher, que aparece humilde e desamparada ao lado de duas crianças pequenas, fitando suplicantemente o homem que as ignora. E então vem a “pergunta-chave”: “Não é *justo* que ela tenha um carro só para ela?” Afinal, enquanto *ele* vai de manhã ao trabalho e volta à noite, *ela*:

[...] leva as crianças à escola, vai à feira, vai ao cabeleireiro, vai buscar mamãe, busca as crianças na escola, busca os sobrinhos para brincarem com as crianças que voltaram da escola, vai à costureira, leva mamãe para casa, vai fazer compras na cidade, devolve os sobrinhos, vai visitar as amigas, vai ver como titia Celina está passando, volta à casa de uma amiga para apanhar a bolsa que tinha esquecido, etc, etc, etc.

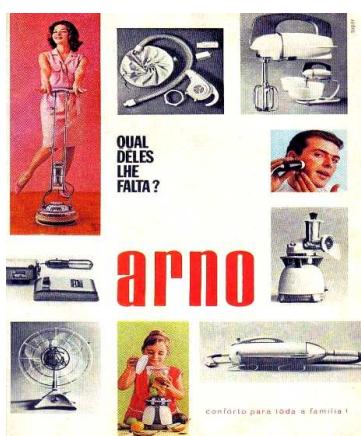
A propaganda apela para um sentimento de “justiça” e de “reparação”, mas jamais tocando no problema real que se avoluma no modelo do casamento nos moldes patriarcais, e que a imprensa e a propaganda buscam contornar. A “justiça” não vai se exercer pela demanda de uma equanimidade de direitos na sociedade matrimonial, mas pela magnanimidade do patriarca, que se comoverá com a visão do excesso de trabalho de sua esposa, um trabalho voltado inclusive, e principalmente, para o bem-estar de seus próprios filhos e – apelação máxima – de sua própria mãezinha (já que não se identifica a quem pertence a mãe mencionada no anúncio); enquanto ele, homem, trabalha diligentemente para prover o sustento de todos.

Em “Eva e o consumo”, crônica do dia 18 de janeiro de 1961, Helen Palmer volta novamente ao tema do novo papel consumista das mulheres, consideradas “as grandes compradoras” do momento. À revelia das previsíveis “reclamações dos maridos”, a colunista

diz que “[...] se atentarmos bem, as mulheres não gastam tanto assim e, se o fazem, é por necessidade [...], visto que cabe a elas a responsabilidade de suprir as necessidades do lar, dos filhos e dos próprios maridos”.

Assim, cabe a elas, também, *controlar* os gastos da família, direcionando-os de maneira equilibrada, favorendo as finanças do lar. Na crônica “Adão e as compras”, do dia 17 de dezembro de 1960, Helen Palmer já havia comentado que os homens não são capazes de lidar com as compras tão bem quanto as mulheres, tanto no que se refere a produtos para a casa, quanto para eles próprios. Sem violentar as intenções do sistema, Clarice consegue, mais uma vez, investir de modo subliminar na tentativa de levar alguma conscientização às suas leitoras, elogiando antes a sua capacidade para o planejamento e a economia visando o bem-estar de todos, do que o consumo desenfreado, capacidade que parecia identificar nos homens, mais vulneráveis à vaidade e ao discurso sedutor da propaganda do que as mulheres na sua lida diária com as necessidades reais dos filhos, dos idosos e da família.

Entretanto, nada disso é dito de maneira explícita. A autora prefere relativizar essa conclusão, apelando para desculpas como “eles não têm paciência para pesquisar e avaliar a qualidade e o preço dos produtos”, o que justifica o título de “grande compradora” que as mulheres passaram a receber. Um título que, sutilmente, ganha contornos cautelosos na visão de Clarice Lispector, que as torna “grandes” porque são mais realistas e prudentes, e não por considerá-las consumistas desenfreadas e alienadas como a propaganda as insuflava.



Se observarmos bem, a crônica de Clarice segue na contramão das mensagens bombardeadas pela propaganda, como mostra o texto do anúncio de eletrodomésticos da *Arno* acima¹⁸, que interroga: “*Qual deles lhe falta?*”, incentivando a aquisição generalizada e

¹⁸ Anúncio publicitário da década de 1960, disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/32089334@N08/4480705916/>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

impensada de produtos para a casa e para o “conforto” da família, elencando todas as possibilidades oferecidas pela marca e acentuando a mensagem da “carência”.

Também dirigida à família, e não mais especificamente às mulheres, a propaganda da *Walita* que vemos abaixo¹⁹ traduz muito bem essa percepção que Helen Palmer evidencia de um público consumista que vai se ampliando com o tempo, incluindo figuras talvez mais vulneráveis, como o marido e as crianças, e que consolidam a mulher, paradoxalmente, como a instância mais passível de conscientização e de prudência diante da sedução sem limites dos anúncios. É interessante observar como, ao contrário das imagens anteriores, a figura da mulher é jogada para um segundo plano, quase oculta, e a propaganda passa a focalizar mais diretamente o homem e o menino, que empurram e puxam, orgulhosamente, um carrinho de supostas “utilidades”, com certeza inteiramente desconhecidas de ambos.



Como já observamos, as mudanças ocorridas ao longo da carreira de Clarice como colunista parecem acompanhar tanto as mudanças da imprensa feminina no decorrer de sua história, como as mudanças da própria Clarice na procura de um estilo pessoal para a sua obra. Em Tereza Quadros, além da perspectiva intervencionista que já tivemos a oportunidade de comentar, e que sugerimos como uma provável primeira intenção da autora ao assumir este trabalho, encontramos ainda muitos textos literários que evidenciam um maior investimento no aspecto formal e a manutenção de uma certa preocupação estética, mesmo no corpo da crônica.

Com Helen Palmer, o foco no mercado consumidor torna-se dominante; os textos tornam-se mais impessoais e a artificialidade do discurso mais evidente, pelo menos do ponto

¹⁹ Anúncio publicitário da década de 1950, disponível em: <<http://www.propagandasantigas.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

de vista do pesquisador, pois era importante que o público percebesse, ao contrário, uma grande sinceridade na fala de sua “amiga” redatora, ou mesmo na fala “da vizinha”, tão frequentemente evocada para dar respaldo ao texto, talvez porque Clarice o percebesse ainda pouco fluente e pouco convincente. Já com Ilka Soares, Clarice encontra um tom finalmente muito confortável, assumindo um completo coloquialismo e permitindo, enfim, a anunciação do emissor no texto – o que até então tinha sido um motivo de constrangimento para ela –, e certamente contribuído para a artificialidade do discurso, compensada com as estratégias já comentadas neste capítulo.

Na crônica publicada em 10 de maio de 1960, por exemplo, vemos a anunciação direta de Ilka Soares através de suas experiências particulares, quando instrui suas leitoras sobre a “arte” de se maquiá, alertando-as para o fato de “Há muita coisa que artista de cinema põe no rosto e que simplesmente não serve fora da tela”. Seguindo o alerta, ela diz:

Nem **eu** em desfiles uso certo tipo de maquiagem que só é aplicada por acusa das fortes luzes que iluminamos ambiente de filmagem. [...] Vamos ver, por exemplo, o que somos obrigados às vezes, **nós artistas de cinema ou televisão**. Para lutar contra refletores, muitas de **nós** usam uma base escura dos lados do nariz de modo que este, sob luz forte, não pareça alargado (LISPECTOR, 2008, p. 52, grifo nosso).

Ao analisar as crônicas publicadas por Clarice Lispector em páginas femininas, é evidente a recorrência de receitas para a felicidade conjugal, atestando a presença ainda inquestionável do modelo patriarcal no seio da sociedade brasileira em vias de modernização nos anos 1950 e 1960. Na concepção de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, a realização de sua interlocutora (a mulher carioca de classe média) está diretamente (ou exclusivamente) ligada ao seu desempenho bem sucedido como esposa e rainha do lar. Por esse motivo, as colunas ressaltam incansavelmente a importância de estar sempre atenta às necessidades de seus homens, a fim de garantir a plena estabilidade do lar em virtude das convenções sociais.

Entretanto, para atrair um homem e mantê-lo sempre por perto, a mulher não poderia contar apenas com os recursos de moda e beleza. Como mostram os anúncios da página seguinte, seria preciso valer-se de truques para manter-se bem e feliz apesar da vida de intenso trabalho e sacrifícios, que não poderiam deixar de ser cumpridos. Atenta a isso, a *Kellog's* oferece à mulher um complexo vitamínico, garantindo que, com ele, quanto mais

trabalhasse, mas bela ficaria. Já a *Chase & Sanborn* salva a mulher de uma surra do marido por requentar o café, oferecendo-lhe a alternativa do produto em pó solúvel.²⁰



Assim, o discurso propagandístico reproduz exatamente o direcionamento da imprensa feminina da época. Como já vimos, as colunistas brasileiras também preocupavam-se em afastar as mulheres de conflitos domésticos mais sérios, garantindo-lhes um acesso fácil às “informações” atualizadas e necessárias ao bom funcionamento do lar.

O papel de Clarice neste meio, contudo, não deixou de ser ambíguo. Disfarçadas em seus conselhos e em suas dicas convencionais, não raro surgiam informações “suspeitas”, atreladas ao discurso principal como curiosidades inofensivas. Eram comuns certas perguntas retóricas sobre as diferenças entre os modos de pensar e agir masculino e feminino: “As mulheres são mais exigentes?”, “As mulheres são menos espirituosas que os homens?”, “Serão os homens mais honestos que suas companheiras?”. Além disso, encontramos textos bem-humorados com curiosidades que resgatam a “história das mulheres” em diferentes culturas, desde os mais estapafúrdios, como o caso do Rei Salomão que presenteou a rainha de Sabá com um estojo contendo 629 pérolas, publicado por Helen Palmer em 18 de dezembro de 1959; até os mais sugestivos, que revelam, por exemplo, que na Antiga Babilônia as jovens à procura de noivos eram “levadas em leilão ao mercado público”, redigido pela mesma colunista em 09 de outubro de 1956. E em 04 de setembro de 1959, como quem não quer nada, Helen Palmer comenta que o anel conjugal, exibido com tanto

²⁰ Anúncios publicitários dos anos 1950 e 1960, disponíveis em: <http://www.oddee.com/item_96674.aspx>. Acesso em: 16 jun. 2010.

orgulho, tem sua origem na Antiguidade, “quando os maridos escravizavam as suas mulheres prendendo-as com algemas ou grilhões”.

Essa maneira de analisar, util mas criticamente, o comportamento feminino opondo-o ao masculino, parece objetivar uma conscientização das mulheres, dentro dos rigorosamente estreitos limites oferecidos pelas colunas, possibilitando a compreensão de suas leitoras das particularidades de cada sexo, mas afastando-as de uma possível reflexão mais profunda acerca da condição de dominação à qual as mulheres estavam submetidas. Assim, mantendo as mulheres cientes das idiossincrasias estereotipadas de homens e mulheres, a columnista parece ter mais segurança e liberdade para se dirigir às segundas, como se as tivesse “domado”, como acontece também com algumas personagens femininas de sua ficção.

De uma forma ou de outra, mesmo compactuando com exemplos que denigrem a imagem da mulher, o objetivo principal das columnistas parece ser o de tentar resgatar, no cenário que se apresenta às mulheres naquele momento, a sua combalida autoestima, “valorizando” a leitora e incentivando-a a exercer suas habilidades femininas da melhor forma possível. Na crônica de 15 de janeiro de 1960, Helen Palmer volta a destacar a influência que as mulheres exercem na vida do marido, podendo ajudá-lo através de elogios de camaradagem, ou arruiná-lo com queixas e reclamações:

Que deve você fazer para animar seu marido? Em primeiro lugar, mostrá-lo por pequenas coisas que você tem confiança nele, que espera dele grandes coisas e que ele é seu herói. Faça sua parte, limpando a casa, preparando pratos saborosos e educando as crianças. Ele se sentirá feliz num ambiente sossegado e poderá repousar melhor. No dia seguinte, estará apto para enfrentar novas lutas e poderá conseguir novas vitórias (LISPECTOR, 2008, p. 34).

Como podemos perceber, através de um tom amigável e fraternal, a columnista ensina, neste caso, como a mulher deve se comportar para “não cansar” os homens com seus caprichos. Afinal de contas, fazer do lar um ambiente saudável é um dos desafios dessa mulher zelosa a serviço do bem-estar da família. E isso só é possível, muito realisticamente, quando o lar se transforma no lugar onde se encontra a paz de espírito, um ambiente limpo, sadio e agradável ao mesmo tempo.

Enquanto nas páginas femininas as columnistas clariceanas incentivavam suas leitoras a aprimorarem suas habilidades no lar como esposas e mães exemplares, na sua ficção, Clarice Lispector sente-se livre para desabafar e retratar a busca dessa perfeição como algo sufocante, trabalhando a possibilidade de fuga dos lugares-comuns exaustivamente (d)escritos nessas páginas. Por isso, conferir importância acadêmica aos textos da crônica feminina clariceana

significa, a nosso ver, contribuir para o enriquecimento da fortuna crítica da escritora, investigando e compreendendo os motivos fundadores de sua importante obra ficcional.

2.2 Recepção e interação: Clarice colunista x público leitor

Uma vez delineadas as circunstâncias que levaram a escritora Clarice Lispector a se tornar colunista em páginas femininas, bem como as particularidades dessas páginas inseridas no contexto da imprensa feminina, partiremos para uma análise em torno de sua participação nesse meio aparentemente ingênuo com foco em sua recepção. Nesse sentido, há de se levar consideração a literariedade desse exercício jornalístico, principalmente se pretendemos estudá-lo sob um ponto de vista crítico que reconhece não apenas uma função didática dessa escrita, mas também sua função estética, promovendo uma iniciativa interpretativa.

Além disso, é instigante reconhecer a contaminação do gênero jornalístico nos textos ficcionais de Clarice Lispector, através de processos de transmigração e de transfiguração de temas e motivos da crônica para a ficção. A partir de então, é possível entender essa escrita como um exercício de escritura no qual foi possível desenvolver uma relação mais próxima com seu leitor (leitora, no caso) a partir de sua consciência em relação a ele (ela).

Essa leitora das colunas femininas seria o que Umberto Eco (1986) denominou de *Leitor-Modelo*. Para ele, configurando uma estratégia de leitura, “O Leitor-Modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidos, que devem ser satisfeitos para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1986, p. 45). Semelhante à concepção de *leitor implícito*²¹ de Iser compreendido na Estética da Recepção, segundo Santos (2009, p. 96), o *Leitor-Modelo* é “A pessoa para quem o autor pensa estar escrevendo”.

No caso do objeto de estudo em questão, o *Leitor-Modelo* poderia ser definido, em linhas gerais, como: dona de casa de classe média, carioca, preocupada com bem-estar de sua família, entre as décadas de 1950 e 1960, ocupada com tarefas domésticas, cuidados com filhos, marido, empregada doméstica, como já definimos anteriormente. De acordo com Eco (1986), existem certos autores que, por conhecerem a situação pragmática que envolve sua comunicação com seu destinatário

²¹ O *leitor implícito* é considerado por Iser como estrutura do texto que antecipa a presença do receptor, sem existência real. O *leitor real* seria o receptor de fato. Nas palavras de Eco, o *leitor implícito* seria o *Leitor-Modelo* e o *leitor real*, o *empírico*.

[...] fixam com perspicácia sociológica e com brilhante mediedade estatística o seu Leitor-Modelo [...]. Conforme dizem os publicitários, escolherão um *target* (e um “alvo” pouco ajuda, pois espera ser atingido). Farão com que todo termo, que toda maneira de dizer, que toda referência enciclopédica, seja aquilo que previsivelmente o seu leitor possa entender. Empenhar-se-ão no sentido de estimular um efeito preciso [...] (ECO, 1986, p. 41).

É o que acontece com a Clarice colunista feminina, e não poderia ser diferente. Como já vimos, quando se trata de imprensa feminina, estamos falando de uma audiência restrita, o que facilita de sobremaneira para que as *condições de êxito* de um texto sejam satisfeitas e ele seja plenamente atualizado no seu potencial.²² Por esse motivo, Clarice escreve de maneira clara, simples e bem humorada, sempre em tom de conversa com suas leitoras com quem tenta ser o mais cordial possível. São conselhos de uma amiga esclarecida, que sabe como uma mulher elegante deve ser vestir, se comportar, cuidar da casa, seduzir, enfim, “saber viver nos dias que correm”.

Essas amigas esclarecidas (Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares), por sua vez, são o que Eco define como *Autor-Modelo*. Entretanto, é importante deixar claro que, para nós, leitores conscientes de que trata-se de uma Clarice Lispector camuflada, fica fácil compreender que estamos diante de um *Autor-Modelo* e não um *autor empírico*, como pensam suas leitoras de suas colunas femininas. Encaixaríamo-nos, assim, sem pretensão, na gama definição de *Leitor-Modelo crítico*, enquanto as leitoras das colunas em questão fariam parte da gama de *Leitor-Modelo ingênuo*.²³

A título de esclarecimento, utilizaremos as palavras do próprio autor para distinguir entre *Autor/Leitor-Modelo* e *autor/leitor empírico*:

Se o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais, então nos encontramos diante de uma dupla situação. De um lado, conforme dissemos até aqui, o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. Mas, de outro lado, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual. (ECO, 1986, p.46)

Entretanto, logo na sequência, na mesma página, ele reconhece que

²² Cf. ECO, 1986, p. 45.

²³ Cf. ECO, 1990.

A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca do próprio Autor-Modelo *parece* mais garantida do que aquela que o autor empírico formula acerca do próprio Leitor-Modelo. Com efeito, o segundo pode postular algo que atualmente ainda não existe e realizá-lo como série de operações textuais; o primeiro, ao invés, deduz uma imagem-tipo de algo que se verificou anteriormente como ato de enunciação e está textualmente presente no enunciado. (grifo nosso)

A escolha do termo “parece” permite, assim, nossa leitura de Clarice Lispector nas páginas femininas. Sua hipótese reconhece justamente a relação entre autora e leitora em questão, permeada por disfarces, provando que nem sempre se pode distinguir tão claramente o *Autor-Modelo*. Principalmente se levarmos em consideração que, com frequência, o *leitor empírico* tende a ofuscá-lo com notícias que já possui a respeito do *autor empírico* enquanto sujeito da enunciação, apontando os riscos que tornam, às vezes, perigosa a cooperação textual, de acordo com Eco (1986).

Voltando essa leitura para nosso estudo, o *Leitor-Modelo* seria o que já definimos anteriormente, a dona de casa carioca de classe média, em resumo, que, por sua vez, pode ou não corresponder ao *leitor empírico* (real), uma vez que se trata de uma coluna inserida em periódicos cujo conteúdo não se restringe apenas ao público feminino (e, mesmo que fosse uma coluna em uma “revista feminina”, não seria possível garantir a definição desse *leitor empírico*, já que o conteúdo pode interessar a qualquer tipo de público).

A *autora empírica*, portanto, já foi identificada por nós, graças a pesquisas realizadas e divulgadas às quais tivemos acesso: Clarice Lispector. Porém, para as leitoras das colunas femininas, a princípio, o papel de autora empírica é exercido pelas personagens Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, quando na realidade trata-se de *Autoras-Modelo*. No caso dessa última, ocorre justamente aquele ofuscamento provocado pelo conhecimento da autora tida como empírica, mas que na verdade não passa de uma estratégia do periódico para aproximar ainda mais as leitoras, dando um tom de suposta veracidade aos escritos²⁴.

Para escrever as colunas femininas, como já vimos, Clarice Lispector recorria a personagens para assim manter um contato mais íntimo com suas leitoras, ao mesmo tempo em que preservava sua imagem diante das “futilidades” que escrevia. Porém, após ter acesso a esses textos, reconhecemos a habilidade da escritora em lidar com o exercício de fingir, não só no que diz respeito a sua criação ficcional, mas também no que se refere aos disfarces utilizados por ela enquanto colunista feminina.

²⁴ Apenas lembrando, Ilka Soares existiu de fato, era conhecida publicamente e estava viva durante a publicação das colunas, sendo Clarice Lispector sua *ghost writer*.

Eco (1994, p. 12) diz que “Um texto pode ser interpretado tanto semântica como criticamente, mas apenas alguns textos (em geral os de função estética) preveem ambos os tipo de interpretação.” Por esse motivo, se reconhecemos o sentido ficcional impresso nessas páginas femininas, passamos a uma interpretação crítica que permite ir além do que da interpretação semântica e do simples preenchimento de seu significado literal.

Sendo assim, passando da função didática para a estética, como sugere Eco (1986, p. 37), o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, partindo do primeiro nível de significado para a algo a mais que ele possa estar falando nas entrelinhas e no não-dito. Esse é o papel de um leitor crítico, capaz de reconhecer que existe um sentido maior por trás das palavras e suas disposições do texto.

Desta forma, através de dicas, receitas e notas bem humoradas, é possível reconhecer a ficcionista que se esconde na aparente futilidade das colunas femininas. As metáforas misturadas a uma linguagem poética denunciam muitas vezes uma mulher que pretende dizer mais do que a mediocridade das páginas femininas, esporadicamente, como é possível constatar na crônica do *Diário da Noite*, do dia 16 de setembro de 1960, com o título “Acordar-se”.

Diz Ilka Soares:

Sonhar é bom, é como voar suspensa por balões. O problema é que um simples bodoque de criança, e os balões estouram. Se é verdade que do chão não se passa, também é verdade que “quanto mais alto se está maior é a queda.

Não é por ser grande a queda que se evitará o grande gosto de subir. Mas subir em balões? Voar assim é, muitas vezes, melancólico.

Há vários modos de alçar-se em balões. Um deles consiste em cair em devaneios que levam longe, e mal. E para voltar? A aterrissagem é difícil. Quando se dorme fora de hora, o despertar é meio ruim.

Outra variedade de subir em balões é a de não enfrentar fatos, e mentir sem cessar — e sem mesmo sentir. É bom mentir? Você nunca poderá enganar totalmente a si mesma. E — com a força mínima dos balões — a mentira só fará você se evadir alguns centímetros.

Por que então não tentar subir pelas escadas? É menos bonito, menos rápido. Mas cada degrau alcançado ainda é a boa terra da realidade. Em cada degrau alcançado se pode, inclusive, parar um pouco para descansar, sem por isso perder terreno ou bater com a cabeça no chão. “Também as escadas se pode cair”, dirá você, que gosta mais de balões. Bom, cair pode-se cair, todos sabem disso, sobretudo as crianças que nem por isso deixaram de andar. Mas levante-se, então; também as crianças sabem disso. (LISPECTOR, 2006, p.55)

Da mesma forma, Tereza Quadros, na crônica do dia 15 de maio de 1952, aconselha a leitora a não esquentar a cabeça e manter o controle da situação, usando como metáfora uma chaleira: “Você também está transbordando? Então faça exatamente o que você faria com essa

chaleira: tire-a imediatamente do fogo” (LISPECTOR, 2006, p. 56). A colunista fala que há vários modos de tirar a chaleira do fogo, entre eles, adiar por uma semana a resolução dos problemas: “Aja como se eles não existissem. Há poucos problemas que não possam esperar uma semana. Quem sabe, você terá uma surpresa de ver como eles se resolveram sozinhos” (LISPECTOR, 2006, p. 56).

É muito interessante observar o tom didático e fraterno com que Clarice Lispector se comunica com suas leitoras, muito semelhante, inclusive, às cartas que troca com suas irmãs, Tânia e Elisa, enquanto mora fora do país acompanhando o marido diplomata. O que nos leva a pensar também, na contribuição dessas cartas na nova atividade desempenhada pela escritora, uma vez que foram escritas entre as décadas de 1940 e 1950, anteriormente à sua participação nas colunas femininas.

Segundo Eco (1994, p. 9),

[...] a estética da recepção faz seu o princípio hermenêutico segundo o qual a obra se enriquece ao longo dos séculos com as interpretações que delas são dadas; tem presente a relação entre efeito social da obra e horizonte de expectativa dos destinatários historicamente situados; mas não nega que as interpretações dadas do texto devam ser comensuradas como hipótese sobre a natureza.

Isso porque “O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso do conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular” (EAGLETON, 1983, p. 82). O teórico completa dizendo que “O texto, em si, realmente não passa uma série de ‘dicas’ para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho da linguagem. Na terminologia da Teoria da Recepção, o leitor ‘concretiza’ a obra literária [...]” (EAGLETON, 1983, p. 82). Ou seja, a participação ativa do leitor é que mantém a obra viva, preenchendo seus hiatos, indeterminações que dependem de sua interpretação.

Essas outras interpretações, porém, só serão possíveis, mediante a existência de uma estética de interpretabilidade, que permita ir além de sentido literal do texto, ou seja, de seu significado pragmático. Conforme Eco (1994, p. 8), podemos “ler como infinitamente interpretável um texto que tenha sido concebido por seu autor como absolutamente unívoco”, assim como “podemos ler como interpretável um texto que é certamente unívoco quanto a intenção da obra, pelo menos se ativermos à convenções do gênero.”

É nessa segunda categoria que nos arriscamos a enquadrar os textos publicados por Clarice Lispector nas páginas femininas. Ao buscar uma interpretação crítica, caminhamos na

direção do que Prince (1980) chama de *leitor ideal*, aquele capaz de entender o texto perfeitamente e o aprovar em suas nuanças.

Quando a escritora diz, através de Helen Palmer, por exemplo, que “Diplomata é um homem que pode ganhar numa discussão com sua mulher sem que ela perceba que saiu perdendo” (LISPECTOR, 2008, p. 110), não parece querer apenas dar uma simples e ingênua definição. Ela sabia bem o que significava ser um diplomata, afinal, passou 16 anos casada com um.

Como colunista, a escritora parece também se utilizar desse gênero jornalístico como um espaço de crítica, aproveitando-se de seu anonimato, mesmo que seja uma crítica velada, como podemos ver também em “O valor da literatura” de Helen Palmer, publicada em 8 de novembro de 1960:

Era uma vez, há não muito tempo, quatro homens que morreram no mesmo dia, na mesma cidade. O primeiro era escritor e deixou 500 dólares; o segundo era livreiro e deixou 30 mil dólares; o terceiro era editor e deixou 500 mil dólares; quanto ao quarto, seus herdeiros dividiram entre 5 milhões de dólares. Tratava-se de um negociante de papéis velhos. (LISPECTOR, 2008, p. 115)

Nesse texto, reconhecemos a insatisfação da autora em relação ao mercado editorial e a valorização do trabalho literário. O fato do baixo e irregular valor pago pelos seus direitos autorais foi, inclusive, um dos motivos para aceitar o convite para trabalhar como colunista feminina. Esse foi, também, motivo de inúmeras queixas feitas às suas irmãs através de cartas em relação às editoras, quando morava no exterior, além da insatisfação com a distribuição de obras como o romance *O lustre*.

3 O PROCESSO DE RUPTURA E O NASCIMENTO DE UM ESTILO: A EPIFANIA CLARICEANA

A etimologia da palavra *epifania*, segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa²⁵, vem da palavra grega *epipháneia*, que significa “aparição”, “manifestação”. Em latim, a palavra *epiphanía* denomina a “aparição, manifestação de Jesus aos Reis Magos”. O dicionário sugere os seguintes significados para o termo: “aparecimento ou manifestação reveladora de Deus ou de uma divindade”; “encarnação de Deus ou de uma deidade sob uma forma terrena”; “manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de uma coisa”; “apreensão intuitiva da realidade por meio de algo geralmente simples e inesperado” (como um lugar-comum ou uma pessoa vulgar); e, finalmente, “a representação literária de uma epifania” ou “trabalho, ou parte dele, simbolicamente revelador”.

São a essas duas últimas acepções que os críticos costumam atribuir aos textos ficcionais de Clarice Lispector, uma representação literária capaz de provocar revelações inesperadas. Somados aos demais significados dados por Houaiss, especialmente o de “manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de uma coisa” e a “apreensão intuitiva da realidade por meio de algo geralmente simples e inesperado”, ressaltamos o caráter epifânico da escrita clariceana, que dá origem a um estilo próprio, como já defendem estudiosos como Benedito Nunes, Olga de Sá e Affonso Romano Sant’Anna.

Sant’Anna (1973), assim como Sá, O. (1979), destaca o fato do termo *epifania* não aparecer explicitamente na obra de Clarice Lispector, mas diz que sua presença pode ser apreendida pela atmosfera criada ou pela escolha lexical: “crise”, “náusea”, “inferno”, “mensagem”, “assassinato”, “cólera” e “crime” (SANT’ANNA, 1973, p. 201). Outros sintagmas, porém, remontam ao termo, como “descortínio silencioso” de Benedito Nunes (1995), “instante existencial” de Massaud Moisés (1970), “poética do instante” de Sá, O. (1979) e “estado de percepção ampliada” de Peixoto (2004).

Para Moisés (1970, p.1), esse instante existencial refere-se ao momento em que

[...] as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra.

²⁵ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*; elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 3. ed. rev. e aum. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Para Sá, O. (1979, p. 165), esse momento “não precisa ser ‘excepcional’ ou ‘chocante’, basta que ele seja ‘revelador, definitivo, determinante’. Dessa forma, atinge assim a escritora o anelo de todo ficcionista:” “o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio” (MOISÉS, 1970, p.1). Em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá resgata as primeiras e principais críticas feitas à ficção clariceana, entre elas as dos estudiosos Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Robert Schwarz, Benedito Nunes, Luís Costa Lima, Affonso Romano Sant’Anna e o português João Gaspar Simões, todas destacando a *epifania* clariceana, mesmo que não utilizem o termo.

Concordamos em absoluto com Sant’Anna (1973) quando comenta sobre o livro *Laços de família*:

Todos os contos dessa coletânea culminam numa epifania, um momento de revelação crucial em que, em meio a eventos triviais, ou em reação a um encontro casual, seus personagens ganham de repente consciência de desejos reprimidos ou de dimensões insuspeitas de suas psiques. (SANT’ANNA, 1973, p. 198)

Partindo dessa afirmativa, reforçamos a importância das páginas femininas escritas por Clarice Lispector no contexto de sua produção ficcional. Pelo caráter inovador das narrativas contidas em *Laços de família*, consideramos a grande importância desse livro por ser capaz aliar duas circunstâncias aparentemente incompatíveis: a simplicidade e a *epifania*. A simplicidade se manifesta em sua linguagem e no desenvolvimento de temas e enredos bastante familiares, algo que consideramos herança de sua escrita nas páginas femininas. A *epifania*, por sua vez, se torna uma figura de efeito que transforma temas cotidianos e banais em um discurso libertário místico, ampliando a questão para uma necessidade de reforma do ser humano em um sentido mais amplo.

É essa combinação que cai no gosto dos leitores, como constata Ferreira, E. (2010a). A pesquisadora resume os contos presentes em *Laços de família* da seguinte forma:

As histórias começam de um modo convencional, e às vezes em torno de um tema completamente pívio, para evoluir rumo ao *insight* – o clímax dito “epifânico” do enredo – e depois resvalar completamente na escrita automática e filosófica que já lhe era peculiar. Este procedimento terá sido talvez a virada mais importante de Clarice no sentido de compor uma obra não de todo inacessível, sem fazer concessões à natureza da mensagem que desejava veicular. A sua popularidade, hoje, provavelmente deve muito à sua experiência como cronista de colunas femininas, exercício de humildade necessário que lhe impôs a sábia vida que a queria escritora, e escritora lida e conhecida; e aos contos que resultaram desta experiência. Não raro são eles que introduzem o leitor no universo clariceano, e o levam a se aventurar nos romances, tanto os da primeira fase quanto os mais maleáveis, que se seguiram aos contos e já vieram marcados pela técnica epifânica: *A paixão*

segundo G. H., *Água viva, Um sopro de vida, Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, A hora da estrela*. De fato, se Clarice continuasse na linha estritamente esotérica que exercitou na primeira fase de sua produção, não teria certamente angariado a legião de admiradores que hoje a cerca. (FERREIRA, E. 2010a, p. 4)

Assim, a partir da publicação de *Laços de família*, a escritora passa a ter o reconhecimento há tanto já esperado, depois de quase vinte anos da publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943). Antes de *Laços de família*, além de seu livro de estreia, haviam sido publicados *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), ambos recebidos de maneira hostil pelos críticos por conta da extrema densidade e aprofundamento psicológico atribuído aos romances.

Nas palavras de Antonio Candido, no ensaio “No raiar de Clarice Lispector” escrito em 1943 em crítica a *Perto do coração selvagem*, este livro se insere entre os “romances de aproximação [...] livros que procuram esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo acentuadamente psicológico” (CANDIDO, 1977, p. 128). No mesmo ensaio, ele diz que a escritora tenta criar um mundo a partir das próprias emoções e da sua capacidade de interpretação:

Para ela, como para outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito da resistência das coisas. (CANDIDO, 1977, p. 130)

Lins (1944, apud SANT’ANNA, 1973) diz que *Perto do coração selvagem* parece um romance inacabado e mutilado e ressalta a falta de um ambiente mais definido e estruturado, bem como de personagens com existência real. Apesar da incompreensão dos romances pertencentes a essa primeira fase da escritora, anterior a *Laços de família*, todos são unânimis em reconhecer sua capacidade e potencial, como conclui Antonio Candido em seu ensaio aqui já citado:

A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização. (CANDIDO, 1977, p. 131)

É tentador dizer que Clarice Lispector tenha respondido às críticas de Álvaro de Lins em obras posteriores a suas atividades como colunista de páginas femininas. Em *Laços de família*, por exemplo, não há mais a falta de um ambiente definido e estruturado nas narrativas, incluindo seus personagens com existência “real”. Entretanto, essa mudança não

acarreta no empobrecimento da obra ou do aprofundamento psicológico de seus personagens e é justamente aí que mora o diferencial que confere a essa escritora um papel de destaque na ficção não só brasileira, mas mundial.

Ferreira, E. (2010a, p. 4) diz que:

A produção de uma escrita epifânica deliberada, baseada na introdução, no decorrer da história, de um momento de iluminação para assinalar a tomada de consciência, seja da personagem, seja do leitor ou de ambos, sobre um aspecto da realidade ou de suas próprias vidas até então experimentado automaticamente, data da publicação de *Laços de família*. É no âmbito desta obra que a autora procederá a uma construção ficcional bastante específica, que se diferencia do estilo usado nos romances anteriores não só pela escolha da história curta, mas de uma história que concede à banalidade da existência – com a qual terá convivido estreitamente no corpo da crônica – uma inusitada concessão.

É importante deixar claro que, com isso, não estamos atribuindo às obras iniciais menor valor nem menor capacidade de reconhecimento pelo leitor ou pela crítica; estamos apenas destacando o nascimento de um estilo que teve grande a contribuição de uma experiência pessoal da escritora, partindo para sua consolidação no cenário literário nacional e internacional. Como colunista feminina e cronista, Clarice Lispector pôde se apropriar de uma linguagem um pouco mais objetiva, com textos curtos, ágeis e que chamassem a atenção de seus leitores de um modo geral seja pela forma, seja pelo conteúdo; de preferência, os dois.

Ademais, essa função parece ter contribuído para aprimorar a técnica do conto, que consiste em “‘flagrar’ um rápido instantâneo da realidade [comungando com um dos principais fundamentos da crônica], de crise ou conflito da personagem, captando-o na sua especificidade” (FERREIRA, F., 2005, p. 2). Como define Cortázar (1993):

[...] o que torna o conto “significativo” é o trabalho literário desenvolvido pelo autor, através da *tensão* e *intensidade*. O conto deve ter intensidade, ou seja, não ter ideias ou ocasiões intermediárias, tudo tem que estar totalmente relacionado ao tema, que é o núcleo do texto; e a tensão, que é o modo como o autor vai, pouco a pouco, apresentando os fatos ao leitor, deve “sequestrarlo” lentamente. (CORTÁZAR, 1993, p.145)

Outro pressuposto de Cortázar que também pode ser encontrado nos contos clariceanos é um bom tema, uma espécie de “alquimia secreta”, capaz de conectar o contista ao leitor em um sistema de relações conexas. Edgar Allan Poe, outra referência para contistas e críticos literários, destaca o efeito que o conto provoca no leitor, de acordo com sua extensão. Em outras palavras, se for breve ou longo demais, esse efeito será diluído (FERREIRA, F., 2005).

O domínio dessa técnica que alia a narrativa curta, surpreendendo o trivial com momentos de *epifania*, não se restringiu aos contos reunidos em *Laços de família*. Outros livros de contos da escritora também atingiram nível semelhante de adequação, como *Felicidade clandestina* e *A via crucis do corpo*, apesar das críticas em torno desse último devido a seu caráter erótico e, por vezes, apelativo, feito por encomenda como denuncia a própria autora no prefácio.

Inicialmente, por se adequar tematicamente de maneira mais clara a nossa proposta, demos maior destaque ao livro *Laços de família*. Entretanto, no decorrer de nossas pesquisas, passamos a compreender sua importância revelada em sua recepção pelo público. Como comenta Ferreira, E. (2010a, p. 04):

O título desta obra que pode ser considerada o “divisor de águas” de sua produção também corrobora a hipótese de uma influência direta de sua atividade jornalística na busca de uma nova abordagem estética na literatura. *Laços de família* resgata exatamente o universo tratado nas crônicas, o espaço doméstico, habitat natural deste estranho ser, a mulher, e congrega histórias no geral relacionadas aos personagens deste “mundinho”: as donas de casa e seus destinos na juventude e na velhice, os filhos e seus desafios, o amor e suas descobertas e frustrações.

Observando o exemplo deste livro, a escritora parecia ter-se tornado mais acessível depois de sua longa experiência no exterior acompanhando o marido em suas atividades diplomáticas, o que a afastou da publicação de livros de ficção. Como já mencionamos, nesse intervalo silencioso, houve uma expressiva participação de Clarice na imprensa, não só como colunista feminina, mas também com a publicação de crônicas, entrevistas, traduções e contos que, inclusive, passaram a compor suas coletâneas posteriormente, como revela Nadia Battella Gotlib na biografia *Clarice: uma vida que se conta*

Quando Clarice apresenta o volume de contos *Laços de Família* à editora, que o publica em 1960, muitos dos contos aí inseridos já haviam sido publicados, ou no volume *Alguns Contos*, ou na imprensa brasileira, sobretudo na revista *Senhor*. [...] Com capa caprichada e volume encorpado, a edição integra a “Coleção Alvorada” e, em nota anuncia o retorno de Clarice às letras, depois de haver se ausentado do país longa temporada e de ter ficado mais de dez anos sem publicar. (GOTLIB, 2009a, p. 398-399)

Se percebermos que, enquanto colunista, Clarice Lispector lançou mão da utilização de uma linguagem simples ao falar sobre temas banais da vida cotidiana relacionada ao espaço doméstico, é possível conceber que sua escrita jornalística tenha contribuído sobremaneira para a construção e/ou consolidação de muito do que consideramos como base

de sua ficção. Para nós, essa influência foi responsável pelo nascimento do estilo clariceano marcado pela *epifania* inserida no contexto feminino – seja ele doméstico, familiar, afetivo, sexual, enfim, ligada a aspectos da feminilidade –, uma manifestação que nasce do cotidiano de suas personagens por meio de algo geralmente simples e inesperado, convertendo-se em uma narrativa mística e reveladora.

Mais uma vez, é importante deixar claro que não pretendemos defender que a *epifania* em Clarice Lispector tenha nascido apenas após suas atividades nas páginas femininas, visto a existência da experiência epifânica em *Perto do coração selvagem*, na cena do banho de Joana, por exemplo.²⁶ O que acreditamos é que a consolidação desse estilo tenha ocorrido após sua inserção em um novo molde que aproxima seu leitor de sua escrita devido à contextualização de seus personagens, aos ambientes e enredos, narrando o surgimento de uma experiência reveladora em contraste com a banalidade do dia-a-dia.

²⁶ Cf. “O banho”. In: Perto do coração...

4 METAMORFOSE CRÔNICA-CONTO: A DESCONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO

Como já vimos, nas páginas femininas Clarice Lispector trabalha meticulosamente na construção de um estereótipo feminino, projetando a imagem da mulher idealizada inserida no contexto de uma sociedade conservadora e patriarcal. Essa imagem concebida e estabelecida da mulher exigia sua perfeição como dona de casa, mãe, esposa, algo muito bem explorado nas colunas femininas clariceanas.

Da ficção da escritora, porém, não se pode dizer o mesmo. Pelo contrário, em seus contos e romances nos deparamos justamente com a outra face desse estereótipo em seu esgotamento. Assim, é comum encontrar, sim, a presença desse padrão feminino, mas apenas até certo ponto da narrativa em que se estabelece a crise epifânica responsável pela fuga de suas personagens dos moldes estereotipados, mesmo que algumas delas retornem ao estado inicial de uma vida “normal” e modesta.

O fato é que, especialmente na fase posterior a *Laços de família*, o que vemos nas narrativas clariceanas são personagens femininas que passam por experiências libertadoras e reveladoras em torno de seu papel como mulher, seja ela esposa, mãe, amante, enfim, “o estado de percepção ampliada”, ou ainda momentos de “aberração física ou psicológica”, como denomina Peixoto (2004, p. 75). São, em geral, mulheres de meia idade e classe média inseridas em ambientes urbanos, que a certa altura quebram a estrutura linear da narrativa, como sugere a pesquisadora:

Por meio das tramas e das descrições dos conflitos interiores de suas heroínas, Lispector contesta papéis tradicionais, mostrando que a lealdade aos outros que esses papéis impõem cobram um preço alto das mulheres que aceitam desempenhá-los. Os momentos em que as protagonistas vislumbram suas ambições e desejos esquecidos geram nelas insatisfação, raiva e até loucura. (PEIXOTO, 2004, p. 76-77)

É nesse sentido que conferimos importância às colunas femininas clariceanas, uma vez que mostram um grande potencial em se metamorfosear e se transformar em narrativas densas e questionadoras, não só no que se refere ao aspecto de suas personagens, mas no processo criativo de modo geral. O reaproveitamento de textos publicados nas colunas femininas também pode ser observado na perspectiva da gênese da ficção clariceana de maneira mais abrangente, como já vimos, no processo de escrita em si. A partir de então, partiremos para a análise de contos de Clarice Lispector na tentativa de provar tal importância, levando em

consideração não só as personagens femininas, mas também outras circunstâncias tais como enredo, espaço e ambiente em que estão inseridas, a fim de lançar um novo olhar sobre a ficção clariceana, possibilitando a investigação de motivos fundadores de muitos desses enredos e personagens em textos dirigidos especificamente ao público feminino.

Comparando com textos publicados nas colunas femininas, veremos como se dá esse processo criativo de construção e desconstrução de estereótipos em contos que apresentam mulheres como protagonistas, entre elas Aurélia Nascimento, Luísa-Carla, Maria Quitéria, Ana, Laura e Catarina. Veremos que essas personagens são quase as mesmas estampadas nas colunas, só que em momentos conturbados em que perdem a estabilidade e o controle diante das possibilidades que a vida oferece por trás de suas rotinas, ou seja, além da futilidade das páginas femininas.

Assim, iniciaremos nossas análises com o reaproveitamento de textos feito de maneira muito cautelosa pela escritora nos casos dos contos “A quinta história” e “Repartição dos pães”, ambos reaproveitados de crônicas publicadas nas colunas femininas. No primeiro caso, há uma longa trajetória da temática da “barata” que passa por quatro diferentes gêneros (*receita, crônica, conto e romance*) ao longo de mais de 15 anos; no segundo, encontramos uma enorme semelhança entre uma crônica publicada na coluna de Tereza Quadros e o conto publicado em *Felicidade Clandestina*.

Em seguida, partiremos para algumas considerações acerca dos contos “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, ambos publicados em *A via crucis do corpo*, observando a questão da estética feminina, entendendo os recursos utilizados pelas personagens na arte do fingimento, algo tão familiar às páginas femininas. Veremos, por exemplo, de que forma essas personagens fazem o uso da maquiagem como máscara, a fim de se proteger dos julgamentos da sociedade.

Na sequência, examinaremos quatro narrativas em que nos deparamos com mulheres atentas aos cuidados com o lar, acostumadas com uma rotina diária exemplar, assim como sugerem as colunistas clariceanas: “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor”, “A imitação da rosa” e “Os laços de família”, todas publicadas no livro *Laços de família*. Para nós, as protagonistas desses quatro contos configuram justamente a imagem da mulher às voltas com os cuidados com o lar e a família, mas que, no decorrer do dia, se deparam com momentos epifânciso, de desequilíbrios ou devaneios, capazes de lhes roubar a máscara da mulher perfeita e sua paz.

4.1 O caso "clássico" da barata

O principal exemplo em que podemos associar a crônica como importante etapa do processo criativo de Clarice Lispector é o caso “clássico” da barata. Dizemos “clássico” porque já foi levantado por alguns estudiosos, como Nádia Battella Gotlib, Aparecida Maria Nunes e Benjamin Moser, apontando as semelhanças e o reaproveitamento de uma receita para matar baratas dada nas páginas femininas e os demais textos em que esse tema ressurge, o conto “A quinta história” e o romance *A paixão segundo G.H.*

Entretanto, consideramos importante levantar outra possibilidade de leitura, sob nosso ponto de vista, uma vez que a riqueza do tema permite que ele não se esgote nas mais variadas interpretações. Ademais, pensamos que nossa leitura oferece uma aproximação ainda maior do processo criativo ficcional de Clarice Lispector, proporcionado pelo resgate de datas e detalhes de cada etapa desse processo.

Para nós, “o tradicional caso da barata” é o exemplo mais significante desse procedimento. Nele, podemos acompanhar cada passo dado pela escritora, partindo de uma grande banalidade cotidiana da dona de casa com uma receita de matar baratas até alcançar o ponto supremo de questionamento em torno da existência humana retratado no romance *A paixão segundo G.H.* Além disso, analisamos detalhadamente o texto intermediário entre a crônica e o romance, o conto “A quinta história”, compreendendo-o ainda como uma espécie de autocrítica ou confissão que a escritora faz de si mesma e de sua função como escritora, especificamente escritora de colunas femininas, revelando-se também como um texto metalingüístico.

Como sugere Nunes, A. (2006a) em suas publicações sobre a função jornalística da escritora, a temática da “barata” foi trabalhada por Clarice Lispector sob diferentes formas. Podemos dizer, mais precisamente, que até chegar ao formato final, a história passou por, pelo menos, quatro transformações estruturais e ideológicas até que esse um assunto cotidiano e superficial fosse transformado em um tema filosófico e profundo.

Antes de tudo, é importante estabelecer as datas da publicação desses diferentes textos, a fim de determinar uma sequência lógica e facilitar nossa compreensão. Como “receita de matar baratas”, encontramos os textos de Tereza Quadros (em 08 de agosto de 1952 no *Comício*) e Ilka Soares (em 16 de agosto de 1960 no *Diário da Noite*), sob o título de “Meio cômico mais eficaz...” e “Receita de assassinato (de baratas)”, respectivamente.

A transformação em conto se dá, primeiramente, na revista *Senhor* em 1962 – ao qual não tivemos acesso e por isso não será aqui analisado –; em seguida, o conto “Cinco

relatos de um tema” é publicado no livro *A legião estrangeira*, em 1964. No mesmo ano, é publicado o romance *A paixão segundo G.H.*, livro que relata uma experiência profunda e inquietante entre a personagem G.H. e uma barata, cujo desfecho se dá de maneira extremamente perturbadora com o contato íntimo entre esses dois seres. No dia 26 de julho de 1969, “Cinco relatos de um tema” é republicado no *JB* sob o mesmo título, mas com pequenas modificações. Finalmente, o mesmo conto é publicado sob novo título, “A quinta história”, no livro *Felicidade clandestina*, em 1971, porém sem nenhuma modificação em relação à versão do *JB*.

As transformações entre um texto e outro serão abordados aqui a fim de facilitar a compreensão dessa transmigração temática. Abaixo, veremos que as duas receitas já apresentam algumas adaptações^{27 28}:

Meio cômico, mas eficaz...

De que modo matar baratas?
Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa.

Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas. Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo, terebentina nos lugares freqüentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois “para onde” pode ser outro aposento da casa, o que não se resolve o problema.

Tereza Quadros – Comício
(08 de agosto de 1952)

Receita de assassinato (de baratas)

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para baratas é uma iguaria que as atraí imediatamente...

O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes no jantar.

O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca a morte certa. Na manhã seguinte, dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame.

Ilka Soares - Diário da Noite
(16 de agosto de 1960)

Convenhamos que mais simples e objetivo seria dar as receitas deixando de lado a linguagem figurada. Mas não é isso que vemos aqui. Em ambos os textos podemos perceber uma certa literariedade que denuncia uma Clarice Lispector escondida atrás de outras mulheres, suas colunistas. O que vemos é um esforço de aproximação com sua leitora em um tom coloquial, criando imagens, evitando a transcrição direta da receita.

²⁷ In: NUNES, A., 2006a, p. 173.

²⁸ LISPECTOR, 2008, p. 95.

A comicidade já é denunciada pela própria Tereza Quadros no título de seu texto. Para nós, é possível que Clarice tenha visto essa “cômica” receita em algum lugar e achou que devia compartilhar com sua leitora, a dona de casa zelosa. Assim, ela ensina a matar as “baratinhas”, “esses bichinhos nojentos”, com uma espirituosa receita, criando imagens que se repetirão nos contos e no romance aqui em questão, como “monumentozinhos” que enfeitarão a sala depois do “elixir da longa morte”, “estátuas”, “duras e grandes”, “monumentos de gesso”, expressões de “A quinta história”; para G.H., “miniatura de um animal enorme” (LISPECTOR, 2009a, p.48).

Nas receitas, é interessante observar o recurso utilizado por Ilka Soares para se eximir da culpa de matar, no trecho que diz: “O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes no jantar. O terceiro passo é dado pelo gesso [...]. Aparentemente, a leitora está isenta da culpa desse assassinato. Afinal de contas, ela precisa defender sua casa e sua família sempre, ideia essa alimentada pelas suas colunistas. Entretanto, se a escritora Clarice que se camuflava nas páginas femininas não carregasse um certo sentimento de culpa, de fato, não teria levado tão adiante essa história.

No conto “A quinta história” é possível perceber a importância que se esconde por trás dessa simples receita. Transcrita sem modificações do texto “Cinco relatos de um tema”, o(a) narrador(a) diz que o texto poderia levar o nome “Como matar baratas”, “O assassinato”, “Estátuas”, ou “Leibnitz e a transcedência do amor na Polinésia”, além de uma quarta narrativa sem título definido. Cada parágrafo sugere uma história com um enredo diferente de acordo com seus títulos, e a quinta história contém apenas uma frase, a mesma que inicia os demais parágrafos: “Queixe-me de baratas”.

Em cada relato, acompanhamos a seriedade que esse “simples ato de matar” baratas adquire sob o olhar de Clarice Lispector. Se observarmos atentamente e ampliarmos o significado da palavra “barata”, iremos além da simples representação do inseto e podemos entender o termo como algo banal, sem qualidade, ordinário, permitindo assim uma aproximação com a escrita em si, a escrita “barata” das colunas femininas, de baixa qualidade, essa mesma que aliena suas leitoras e as transforma em seres engessados.

Outra forma de interpretar essa “barata” é através de uma analogia com a própria imagem feminina, como faz Ferreira, E. (2010a), devido aos termos relacionados a ela, tais como “assassinato”, que não costuma se referir a inseto e sim a pessoas. Além disso, a identificação entre a barata e narradora permitem-nos reconhecer uma leitura mais ampla em torno da utilização de termos feita pela escritora, como poderemos ver mais adiante.

No início do conto, deparamos-nos com a mais simples receita de dedetização, sem metáforas, reservada a um pequeno parágrafo, uma reprodução seca e fria da receita dada por Tereza Quadros e Ilka Soares. A segunda história já apresenta um questionamento acerca desse ato, sobre a frieza de quem mata enquanto dorme e acorda em sobressalto para ver a cena do crime. Aqui, já é possível entender a inquietação provocada pela simples receita, partindo de um novo título “O assassinato”, termo que utilizamos para nos referir a pessoas, e não a insetos, muito menos baratas.

Nessa segunda história, a narrativa atinge um outro nível de problematização, que entendemos se relacionar com a própria função exercida por Clarice Lispector nas páginas femininas, escritas por ela durante a noite e entregues no jornal para publicação logo no início do dia, assim como o acontece no conto: “Mas se elas [as baratas], como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu para preparar-lhes o veneno da noite. [...] Durante a noite eu matara.” (LISPECTOR, 1998b, p. 148)

Ferreira, E. (2010a) sugere a relação entre “baratas” as “mulheres” a partir da frase irônica:

[...] “como para baratas espertas como eu”, que designa, provavelmente, o cuidado com que a autora disfarça o seu estilo (o “pô”), de modo a parecer “natural” à leitura de seu público faminto, porém pouco exigente e muito conformado. A ansiedade pela manhã, quando veria o resultado do “assassinato”, na leitura do jornal que era entregue com o pão e o leite às portas das casas, é relatada com a minúcia de uma criminosa, alguém que se sabe conivente com o envenenamento diário de outras mulheres, ávidas de vida, por uma literatura medíocre e aviltante. (FERREIRA, E., 2010a, p. 7)

Já o terceiro relato, que tem como nome “Estátuas”, apresenta um tom mais dramático, com reflexões e questionamentos mais próximos do relato existencialista de G.H. Dessa vez, a narradora observa que as baratas endureceram de dentro para fora; algumas no meio de gestos que não se completariam mais usando uma metáfora: “Sou a primeira do alvorecer em Pompéia.” (LISPECTOR, 1998b, p. 148)

Aqui, é importante abrir um parêntesis para uma informação: a cidade italiana de Pompéia é conhecida por ter sido destruída pela erupção do vulcão Vesúvio²⁹. Após escavações, foram encontrados corpos petrificados atingidos pelas larvas vulcânicas, imagem semelhante a das sôfregas baratas que tentavam fugir de dentro de si antes de endurecer

²⁹ Em 1944, Clarice vai para a Itália, onde o marido assume o primeiro posto no exterior. Em carta enviada às imãs em 19 de março de 1945, ela conta com detalhes sobre a visita que fez às cinzas do Vesúvio, após um ano da erupção do vulcão. A descrição feita na carta se assemelha bastante à sua narrativa ficcional (Cf. LISPECTOR, 2007a, p. 76-78). Ainda referente a essa visita, Gotlib (2009b, p.599) diz que a escritora fica bastante impressionada com o que vê e guarda um pedaço de lava para dar de presente a Lúcio Cardoso, por quem alimenta grande admiração e amor, mas que não chega a ser correspondida.

completamente. Semelhante também à passagem em que G.H diz que “A barata e eu tínhamos sido soterradas numa mina” (LISPECTOR, 2009a, p. 77). Nesse trecho, conto e romance se assemelham; em ambos há um contato com o outro como descoberta de si próprio, culminando em uma confusão entre os limites do eu/outro.

Sobre o “olhar” das baratas petrificadas, Ferreira, E. (2010a, p. 08) atenta para o efeito das crônicas clariceanas nas “baratas-leitoras”: “um tal, tal olhar de censura magoada”:

Atingida por este olhar, e invadida por um sentimento de responsabilidade por compactuar com a lava vulcânica do sistema patriarcal e repressor do qual o jornal, com sua famigerada “coluna feminina”, é um dos agentes propagandísticos, a escritora faz um autêntico *mea-culpa* nesta terceira versão do relato, na qual descreve o processo utilizado para destruir as mulheres “de dentro para fora”.

A estudiosa relaciona ainda o açúcar à:

[...] docilidade e a sedução cor-de-rosa da página, eivada de referências implícitas ao objetivo final, e oculto, desse tipo de literatura: orientar as mulheres sobre as mais diversas formas de agradar os homens, em geral os maridos, a fim de que eles cumpram o seu papel de lhes dar prazer.

Já a farinha é interpretada como “a miscelânea de conteúdos superficiais dessas páginas” e serve para:

[...] fazer “inchar” o processo, preencher falsamente o vazio, disfarçar o objetivo orgiástico inconfesso, que oculta o gesso, o veneno. Um veneno que haverá de endurecer-las bem no íntimo de seu ser, algumas “de barriga para cima” mesmo, capturadas na posição que vulnerabiliza as mulheres no ato sexual, e que rouba às baratas e aos insetos cascudos em geral todo o equilíbrio e a possibilidade de andar por suas próprias pernas.

Da quarta narrativa, sem título, anuncia-se que “inaugura nova era no lar.” Aqui, a densidade gira em torno do rito de “renovar o açúcar letal todas as noites.” (LISPECTOR, 1998b, p. 149) como um vício. Dessa vez, a cozinha é denominada como “pavilhão”, levando-nos a uma relação com o assassinato em massa dos judeus nas câmaras de gás, ainda mais quando G.H. descreve o quarto da empregada (ambiente central do romance) como uma “câmara ardente” (LISPECTOR, 2009a, p. 48).

Após a escolha, assassinando junto com a barata sua alma, a narradora do conto diz que ostenta “[...] secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’” (LISPECTOR, 1998b, p. 149). A mesma placa ostentada por G.H. em sua casa “minuciosamente desinfetada” (LISPECTOR, 2009a, p. 46) contra seu nojo por baratas.

Dedetizada ou desinfetada, o importante é que esse ato não se restringe ao simples significado denotativo; vai muito mais além.

Para nós, esta placa pode significar também as máscaras que a escritora utilizou para atuar em suas páginas femininas. Ter a casa dedetizada, nesse caso, pode representar o rito de renovar todos os dias aquele açúcar letal, impresso nas páginas femininas, em sua “vida dupla de feiticeira”, uma escolha secreta feita pela escritora ao se dirigir a um público “barato”, utilizando uma linguagem “barata” e tratando de temas “baratos”, alimentando o engessamento de suas leitoras.

Finalizando a narrativa, a quinta história “[...] chama-se Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia. Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1998b, p. 150). Se a primeira história se mostra menos profunda e reflexiva, a última sugere uma reflexão maior por conta própria do leitor. No sentido oposto de suas páginas femininas, Clarice sugere uma reflexão além a palavra escrita, através de um tema que adquire proporções além do habitual, questionando a existência que ultrapassa a superficialidade.

4.2 Retratos do cotidiano: entre normas de etiqueta, rotinas domésticas e mistérios da convivência

Quando se trata de normas de etiqueta e convivência, podemos falar da desenvoltura de Clarice Lispector no exercício de sua função como colunista nas páginas femininas não só devido a suas pesquisas sobre o tema em revistas e livros como constatado em seu acervo pessoal, mas também pela experiência que teve como esposa de diplomata. Como já vimos, enquanto casada, a escritora precisou se mudar diversas vezes entre os de 1940 e 1960, inicialmente para outras cidades no Brasil e em seguida para países como Portugal, Itália, Suíça, França, Inglaterra e Estados Unidos.

Em cartas que escrevia para as irmãs Elisa e Tânia enquanto morava em diferentes lugares do mundo na companhia de seu esposo, a escritora revela experiências que envolviam pessoas da alta sociedade, entre eles diplomatas, embaixadores, ministros e presidentes; momentos que exigiam elegância, educação e muita cerimônia. Entre essas cartas, é possível conhecer esse outro lado da vida de Clarice Lispector, bem particular, e acompanhar seu esforço para conviver harmoniosamente com personalidades importantes, mesmo que não se sentisse confortável em meio a uma vida de aparências e superficialidade.

Nesse acervo, encontramos também relatos de extremo incômodo de Clarice em relação a muitas dessas pessoas e eventos, o que parece ter sido posteriormente utilizado de forma bastante produtiva na elaboração de suas colunas femininas. Essa insatisfação pode ser vista, por exemplo, na carta escrita por ela em Washington com data de 18 de outubro de 1956 destinada a suas irmãs, em que diz:

Cada vez gosto menos de festas, é um sacrifício. Só vou ao que é estritamente dever, isto é, vou quando é caso de ir ou de causar encrenca ou muitas explicações. O meio não me interessa, as conversas não me interessam, os problemas deles não me interessam. Dar jantar em casa é outro sacrifício. Maury está pegando bastante gosto por essas coisas, embora procure negar. Mas eu cada vez me despreendo mais. É um problema. (LISPECTOR, 2007a, p. 275)

Em correspondência do dia 5 de novembro de 1956, ela diz:

Aqui está tudo bem, apesar de umas festinhas da embaixada tão chatas que parecem pesadelo. No dia 13 de novembro vamos para Boston com o emb. e a embaixatriz, convidados por uma organização qualquer, e ficaremos dois dias; dia 15 estou de volta. Vamos ter uns oitenta banquetes nesses dois dias, o que me dá enxaqueca prévia. (LISPECTOR, 2007a, p. 276)

Apesar de tentar sempre imprimir um tom positivo em suas cartas, incentivando suas irmãs a afastarem uma imagem pessimista e deprimida – como também fazia com suas leitoras –, são sempre recorrentes os comentários de que se sentia desconfortável em jantares e compromissos sociais, que se chateava e que se sentia incomodada com os outros e com a opinião que os outros poderiam ter sobre ela. Entretanto, reconhecemos também em alguns de seus depoimentos sua satisfação ao entrar em contato com um mundo glamoroso das artes como cinema, música e teatro ao redor do mundo, conhecendo de perto teatros e artistas famosos, muitos deles inspiração de suas colunas femininas, além de produtos cosméticos e a moda internacional.

Tendo em vista tais considerações acerca do contato de Clarice Lispector com esse universo glamoroso que serviram para a composição de suas personagens, não só da sua ficção mais conhecida, mas também as personagens colunistas femininas, observaremos agora o conto “A repartição dos pães”, publicado em *Felicidade clandestina*, explorando as possibilidades de influência, semelhanças ou divergências em relação às páginas femininas.

Antes de mais nada, é importante traçar os caminhos que encontramos no que diz respeito ao processo de criação desses dois contos. A princípio, acreditamos que esse conto seja uma variação da crônica “Pastoral”, publicada em 4 de julho de 1952 por Tereza

Quadros, no periódico *Comício*. Porém, ao longo de nossas leituras, observamos uma trajetória do tema que passa também por Helen Palmer (em 18 de dezembro de 1959) e Ilka Soares (em 26 de abril e 3 de agosto de 1960), de maneiras diversas, o que revela um longo período de adaptação até que fosse publicado como conto no livro *Felicidade clandestina*. Além disso, o mesmo conto foi publicado no *Jornal do Brasil* em 14 de julho de 1969, com pequenas modificações, sob o título “Olhava de longe, sem rancor”.

Na realidade, esse meio tempo entre a publicação de Tereza Quadros e o texto que consideramos final, “A repartição dos pães”, há um grande amadurecimento de um tema que apareceu como uma simples dica de etiqueta e organização da casa para uma reunião de amigos, na forma de organizar a casa – especificamente a mesa – e como tratar os convidados, até que se tornasse um forte conto sobre o comportamento e as dificuldades da convivência humana.

Apesar de ainda iniciante, Tereza Quadros já sabia usar o recurso de aproximação com as leitoras de suas colunas, dando suas impressões sobre uma hipotética experiência que teve na ocasião de um convite de almoço de sábado na casa de uma suposta amiga, na crônica do dia 04 de julho de 1952. Trata-se, assim, de uma descrição do que viu na casa dessa amiga cuidadosa, que preparou a decoração da melhor forma, a fim de proporcionar a seus amigos um momento agradável.

Através desse exemplo, a colunista tenta despertar na leitora sua criatividade e o gosto em receber amigos ou simplesmente manter no ambiente em que vive um clima suave, como podemos ver no início da crônica:

Uma senhora conhecida nossa tem como uma das características não se apoiar na imaginação alheia para usar a própria. A tudo na vida aplica o seu prazer inventivo que, por mais longe que vá, não cai nunca em mau gosto ou extravagância. Fomos, por exemplo, convidadas a um almoço em sua casa. Na hora formal de passar para a sala de jantar, os vários “after you” foram interrompidos pela visão da mesa mais bonita que se possa imaginar para qualquer dia, quanto mais para um sábado de sol. Sobre uma toalha de linho grosso, a decoração era, como se diz, uma festa para os olhos. Não se tratava de cristais de Murano nem de louças se séculos extintos. (LISPECTOR, 2006, p. 135)

O que vem em seguida é uma descrição do que compunha o centro de mesa para aquele almoço de sábado, com elementos naturais, frutas e cereais que davam ao espaço e aos convidados um ânimo campestre:

Nossa amiga compusera como centro de mesa a mais viva das naturezas mortas. Numa bandeja invisível, amontoara em aparente desordem pesadas

espigas de trigo, vermelhas maçãs, enormes cenouras douradas, redondíssimos tomates de pele quase estalando, chuchus daquele verde líquido, abacaxis tão selvagens que até venenosos pareciam, laranjas alaranjadas – laranjíssimas de tão maduras – maxixes que pareciam miniaturas de porcos-espinhos, gordos pepinos, pimentões ocos e amarelos que ardiam os olhos, tudo isso emaranhado em úmidas barbas de milho. Sem falar dos bagos de uvas, as mais roxas das uvas pretas, também elas uvíssima que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. **Leia-se a descrição bem depressa para se ter a idéia do conjunto e não de cada detalhe.** Ao lado de cada prato de convidado, junto ao guardanapo, havia um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ou uma talhada violenta melancia. Tudo isso cortado pela acidez que se adivinhava nos verdes limões. Bilhas do leite mais branco enfeitavam a mesa. E em vasilhas de barro tremia quase a transbordar um vinho quase roxo. (LISPECTOR, 2006, p. 135, grifo nosso)

É interessante observar o trecho em destaque como um alerta à leitora ao fato de que tudo isso sirva apenas como inspiração de maneira superficial, sem que a leitora se atenha aos detalhes. A sensação que temos é de sermos embalados com a rica e envolvente descrição até o ponto em que ela nos acorda dizendo sutilmente “Leia-se a descrição bem depressa para se ter a idéia do conjunto e não de cada detalhe”, e assim retome o ritmo adequado da crônica, apesar de ainda oscilar entre a descrição poética e o relato circunstancial em seguida. Na sequência, ela diz ironicamente que não estranharia se ouvisse uma vaca mugisse, para reforçar a imagem bucólica criada pela decoração, unindo os convidados em torno de uma espécie de vida primitiva na qual “Não havia falsa riqueza de objetos, mas riqueza natural da terra.”

Entretanto, essa comunhão não está presente no conto de *Felicidade clandestina*, que trata também de um almoço; pelo contrário, todos pareciam estar “gastando o sábado”, presos a uma convivência forçada, compartilhando e alimentando sentimentos negativos em relação aos demais. Era um almoço de obrigação – e aí reconhecemos uma certa semelhança com os eventos aos quais Clarice precisava ir obrigatoriamente como esposa de diplomata – e o clima de espera até que o almoço fosse servido anunciava uma guerra entre aqueles que se rejeitavam mutuamente.

A composição da mesa, porém, parecia desarmar aquelas pessoas e todo aquele cuidado da anfitriã parecia machucá-los e agir contra aquela hostilidade que envolvia o ambiente, sem a presença do ânimo campestre da crônica. Surpreendendo a todos com tamanho despojamento em meio a tantos ressentimentos, a dona da casa parecia alheia ao desperdício do sábado:

Era uma mesa para homens de boa vontade. Quem seria o conviva realmente esperado e que não viera? Mas éramos nós mesmos. Então aquela mulher

dava o melhor não importava a quem? E lavava contente os pés do primeiro estrangeiro. Constrandidos, olhávamos. (LISPECTOR, 1998b, p. 89)

Como poderemos conferir abaixo, a composição da mesa passa a ser descrita de modo muito semelhante à crônica, com algumas modificações, como se o narrador agora ignorasse as instruções da colunista Tereza Quadros de não se ater aos detalhes. Esse novo contexto confere uma nova leitura de um texto já publicado pela escritora, que perde “ingenuidade”, leveza e superficialidade para dar lugar a um aprofundamento incoerente com a proposta das colunas femininas, através da linguagem de uma descrição mais rica e agressiva, como podemos no trecho a seguir:

A mesa fora coberta por uma solene abundância. Sobre a toalha branca amontoavam-se espigas de trigo. E maçãs de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxi malignos na sua selvageria, laranjas alaranjadas e calmas, maxixes eriçados como porcos-espinhos, pepinos que se fechavam duros sobre a própria carne aquosa, pimentões ocos e avermelhados que ardiam nos olhos – tudo emaranhado em barbas e barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca. E os bagos de uva. As mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. Os tomates eram redondos para ninguém: para o ar, para o redondo ar. Sábado era de quem viesse. E a laranja adoçaria a língua de quem primeiro chegasse. Junto do prato de cada **mal-convidado**, a mulher que lavava pés de estranho pusera – mesmo sem eleger, mesmo sem nos amar – um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ardentes ou uma talhada vermelha de melancia com seus alegres caroços. Tudo cortado pela acidez espanhola que se adivinhava nos limões verdes. Nas bilhas estava o leite, como se tivesse atravessado com as cabras o deserto dos penhascos. Vinho quase negro de tão pisado, estremecia na vasilha de barro. (LISPECTOR, 1998b, p. 89-90)

Percebemos aqui que todo aquele clima amistoso cai por terra, não há mais as cores brilhantes das frutas, verduras e legumes; nada mais de “redondíssimos” tomates, laranjas “laranjíssimas de tão maduras” ou uvas pretas “uvíssimas”. Os “convidados” passam a “mal-convidados”; perde-se a cor, o gosto, o prazer e a leveza de todo aquele ânimo campestre para dar lugar a um clima quase bélico.

Apesar desse trecho ser o que mais evidencia nossa hipótese de que o conto possa ter sua gênese na crônica, sendo que partindo dela para um outro sentido, encontramos outras passagens que ilustram isso. Na crônica, Tereza Quadros diz: “Quem bebia vinho, banhava os olhos na pureza do leitoso leite. Quem bebeu leite. Bebeu-o como se fosse vinho.” Já no conto: “Quem bebia vinho, com os olhos tomava conta do leite. Quem lento bebeu leite, sentiu o vinho que o outro bebia” (LISPECTOR, 1998b, p.90).

Na crônica vemos: “Também a cordialidade era rural. Dizíamos bobagens sem a menor crítica a bobagens alheias; ninguém falou mal de ninguém. Era reunião de colheita e fez-se trégua”. Já no conto: “A cordialidade era rude e rural. Ninguém falou mal de ninguém porque ninguém falou bem de ninguém. Era reunião de colheita, e fez-se trégua” (LISPECTOR, 1998b, p. 90). Na segunda versão, pouco a pouco os convidados cediam ao prazer do momento até que se permitissem “repartir o pão” entre estranhos, aprendizado provocado justamente por aquela mesa posta de maneira tão cuidadosa, simples fato cotidiano capaz de provocar em Clarice Lispector a *epifania*, o devaneio e a reveladora constatação de que “Pão é amor entre estranhos” (LISPECTOR, 1998b, p. 91).

Ainda investigando essa questão do processo criativo e o caminho seguido pela escritora até chegar a um texto final, encontramos uma variação desse mesmo tema em diferentes textos publicados pelas colunistas clariceanas. Sendo este tema considerado de grande importância para as colunistas, ele passeia nas colunas sob forma de receitas de drinques e comidas, dicas de decoração da casa de um modo geral, de organização nas atividades que antecedem o evento para que a dona da casa não se sinta demasiadamente atarefada e cansada ao receber seus convidados, entre outros.

Depois do texto de Tereza Quadros citado acima, é a vez de Helen Palmer orientar suas leitoras sobre “A arte do receber os seus amigos”, título da crônica do dia 18 de dezembro de 1959:

Fazem parte dos conhecimentos que uma mulher elegante deve ter o saber receber, servir e agradar suas visitas [...] A toalha deve ser de preferência toda branca, e os frutos vistosos e as flores servirão como ornamento. Estas, de seu gosto particular, colocadas no centro da mesa ou espalhadas artisticamente, darão o toque chique. Para tirar maior efeito, você pode distribuir os pratos de maneira que a própria cor dos alimentos ajude a decoração. (LISPECTOR, 2006, p. 68)

Apesar de não tão explícito quanto na crônica comentada anteriormente, consideramos que a crônica acima possa fazer parte desse processo criativo uma vez que se enquadra na mesma linha temática e traz elementos que remetem aos textos, como a disposição da mesa, observando agora maior adequação à proposta da coluna feminina. Assim, o restante do texto fala sobre o que servir e como servir os aperitivos, o coquetel, que tipo de copos, pratos, talheres e acessórios deve usar, etc.

Contudo, quando o tema é abordado por Ilka Soares, observamos mais algumas mudanças. Aqui, é importante ter em mente que a mudança da colunista acarreta na mudança de toda uma estrutura do texto, como a linguagem, a extensão do texto, e, principalmente, a

relação com o público leitor. Assim, como *ghost writer*, Clarice passa a ter mais intimidade com leitora e se revela mais atenta ao estilo de vida de mulheres modernas que conquistaram um pouco mais de independência, comprometidas com atividades dentro e fora do lar e preocupadas com suas limitações, especialmente financeiras, o que se reflete em seu texto do dia 26 de abril de 1960 que tem como título “Prepare uma reunião para sábado”. Nele, o objetivo é fazer com que a leitora comprehenda que uma reunião com os amigos não precisa tomar muito seu tempo e sua energia, enfatizando a importância de criar um ambiente agradável, com comidas e bebidas – e cigarros, algo novo que para nós simboliza a chegada e permanência dessa modernidade dos anos 60 –, mas sem sofisticação nos detalhes.

O fato é que essa leitora não tem a mesma disponibilidade de tempo, e é preciso se adequar ao novo contexto se não quiser perdê-la de vista. Então Ilka diz:

Vamos comprar algumas bebidas, alguns pães de forma para sanduíches variados. Se você quiser, use as receitas guardadas e que devem estar cheias de poeira naquela sua gaveta de tesouros. Se quiser, use a imaginação. Mas se as receitas são trabalhosas, se a imaginação já foi gasta durante a semana – não há problema: os tradicionais sanduíches de queijo e presunto são sempre bem vindos. (LISPECTOR, 2008, p. 53)

Espantando todo aquele ar de obrigação que sentimos no conto “A repartição dos pães”, Ilka sugere que a leitora convide os amigos informalmente, com um telefonema “Vocês querem vir amanhã à noite bater um papo aqui em casa, depois do jantar? Convidei mais algumas pessoas”³⁰. Em seguida, ela propõe que a leitora prepare tudo no dia anterior para que possa estar descansada o suficiente para aproveitar a companhia de seu amigos e eles a sua:

Faça o possível para espalhar seus deveres pelo dia inteiro, senão você terá de noite um ar cansado e sem ânimo. Pois a melhor receita para uma reunião de amigos é mostrar prazer em recebê-los. Muitas donas de casa ficam tão afobadas na hora que as visitas chegam que estragam a festinha para os próprios convidados. E também não peça desculpas pelo fato de os sanduíches serem de um modo ou de outro, não se escuse por não ter casa maior e não ter servido peru recheado. Seus amigos aceitam-na como você é, e não esperam de você luxo ou cerimônia: querem uma companhia agradável e uma casa acolhedora. (LISPECTOR, 2008, p. 53)

³⁰ Atente-se para o detalhe da reunião à noite, tendo em vista as novas configurações dos anos 60 em que o dia é consumido pelas atividades ligadas ao trabalho, restringindo o convívio social a determinados horários como o sábado à noite.

Já na coluna do dia 03 de outubro de 1960, a mesma colunista publica um texto bem pequeno, uma nota, apenas aconselhando a tirar a mesa do meio da sala para facilitar a circulação das pessoas, usar toalha branca para destacar as cores das bebidas e comidas e flores que podem ficar ao centro ou espalhadas, de uma só qualidade ou de várias. Para nós, este seria um resumo de todos os outros, rompendo completamente com a atenção aos detalhes e com aquele modelo inicial de Tereza Quadros, Helen Palmer e até da própria Ilka Soares com um texto muito mais enxuto, objetivo e direto.

Como podemos ver, de um texto aparentemente ingênuo da coluna feminina com dicas de como receber amigos em sua casa, como decorar uma mesa para a ocasião e como agradar seus convidados, parece ter nascido um texto de ficção denso, revelando a importância da investigação de processo de escrita de um escritor que pode modificar, transformar e adaptar um texto de acordo com o conjunto de fatores em que ele está inserido.

4.3 A mulher no espelho: “Ele me bebeu e Praça Mauá”

Consoante com os padrões de publicação da imprensa para o público feminino, os cuidados com a beleza e a aparência consomem a maior parte das páginas femininas escritas por Clarice Lispector. Muitas vezes, estrelas de cinema são citadas para ilustrar os padrões de beleza vigentes na época através de modo de vestir, corte de cabelo, maquiagem e comportamento.

Apesar da gama de informações sobre moda, roupas e comportamento para a mulher moderna, a maquiagem e os traços do rosto parecem ser prioridade no receituário das colunistas clariceanas, especialmente de Helen Palmer. Isso porque, como já vimos, trata-se de uma fase de contratos comerciais com uma empresa de cosméticos cujos produtos deveriam ser divulgados subliminarmente, de forma muito discreta.

Por esse motivo, os cuidados com aparência do rosto foram os grandes motivos da existência de Helen Palmer, atendendo às exigências contratuais. A colunista Ilka Soares, por sua vez, se utiliza desses conhecimentos adquiridos na experiência anterior para incrementar suas “aulas de sedução”, reforçando a importância da boa aparência na arte da conquista, republicando, muitas vezes, textos de Helen Palmer.

Nesse contexto, os olhos são o grande alvo das colunistas clariceanas, capazes tanto de revelar quanto de esconder a alma feminina, dependendo de como eles sejam tratados. Assim, encontramos nessas páginas dicas de como a maquiagem pode servir para destacá-los

acendendo a expressividade do olhar, o que fazer para renovar o brilho dos olhos, como proceder para se livrar da aparência de cansaço, enfim, qual a melhor forma de se utilizar desse instrumento de sedução, aliando a aparência saudável a um comportamento feminino que atendesse às normas ditadas pelo consumo e pela mídia vigentes na época.

Entretanto, todas essas futilidades em torno da aparência parecem não estancar diante do espelho das leitoras dessas páginas femininas. Em seus textos ficcionais, Clarice Lispector revela o que pode se esconder por trás da máscara e desse olhar feminino, como acontece, por exemplo, com a personagem Lóri do livro *Aprendizagem ou o livro dos prazeres*, no momento em que ela se arruma para ir a uma festa, usando uma maquiagem que escondia sua essência.

Na passagem em questão, encontramos uma associação entre a pintura feita no rosto da mulher com a máscara, como uma espécie de proteção, caracterizando a “*persona*” que fatalmente representamos diante da humanidade. Mencionando os atores gregos que usavam uma máscara para exprimir o papel a ser representado, o narrador diz que “Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis ao rosto, e que a máscara as esconderia” (LISPECTOR, 1998c, p. 86). Porém, mesmo se sentindo incomodada com tal máscara, ela a suportava por saber que “[...] sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar esse luxo” (LISPECTOR, 1998c, p. 85). A passagem a seguir pode facilitar a compreensão dessa representação:

Escolher a própria máscara era o primeiro gesto involuntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de que superou um obstáculo: a pessoa era. (LISPECTOR, 1998c, p.87)³¹

Quando extrapola as páginas femininas passando a fazer parte da ficção clariceana, o tema da mulher no espelho parece adquirir uma nova dimensão permitindo um maior entendimento do universo não apenas feminino, mas de toda uma existência revelada aos que se permitem uma leitura mais atenta. Assim, o que antes era camuflado nas páginas femininas por um discurso banal, passa a configurar, na escrita ficcional de Clarice Lispector, como um material extremamente rico.

Observando a afinidade entre o tema da estética feminina explorado nas colunas e textos de ficção publicados pela escritora, tentamos investigar a relevância dessa relação e até

³¹ Esse trecho e o todo o restante desse capítulo foi publicado no *Jornal do Brasil* em 2 de março de 1968. Após pesquisas nossas, verificamos que todos os capítulos de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* haviam sido publicados em datas variadas no *Jornal do Brasil*, o que foi constatado também por Nolasco (2001).

que ponto essas dicas de beleza possam ter contribuído para a criação clariceana. Para tanto, analisaremos comparativamente os contos “Ele me bebeu” e “Praça Mauá” – ambos publicados no livro *A via crucis do corpo* – com o material publicado nas colunas femininas.

Esses contos tratam de dois pontos significativos que podem ser relacionados com as colunas aqui em questão: feminilidade e sedução, tendo o recurso da máscara (maquiagem) como importante arma na arte da conquista, bem como na arte do fingimento. Em “Ele me bebeu”, vemos uma relação enigmática entre o maquiador e homossexual Serjoca, sua amiga Aurélia Nascimento diante do objeto de cobiça e motivo de disputa: um homem robusto e bem sucedido, o metalúrgico Affonso Carvalho. Em “Praça Mauá”, relação semelhante ressurge, revelando as fragilidades de uma mulher que cumpre, ou melhor, tanta cumprir dois papéis distintos, o de Luísa durante o dia e Carla durante a noite, dançarina no cabaré “Erótica”, em companhia do amigo homossexual e travesti, Celsinho.

Em ambos os textos, observamos a exaustiva busca da mulher no desempenho de seu papel como fingidora, não só no que se refere a sua imagem e o que transmite para o mundo através desta imagem, mas também no que diz respeito a seus conflitos internos, seus desejos e forças mais íntimas que só são reveladas com a queda de suas máscaras. Para que haja essa revelação, porém, é necessária a participação de outrem, nesse caso, homens com os quais são compartilhados os mesmos gostos. São os amigos homossexuais, Serjoca e Celsinho, respectivamente, que vão revelar a frágil feminilidade de Aurélia e Luísa.

No caso do conto “Ele me bebeu”, esse homem é responsável justamente pelo elemento chave do fingimento feminino: a maquiagem, ou seja, a máscara. Como maquiador, ele tinha o papel de realçar a beleza de Aurélia, marcando seus traços mais fortes e dando a ela a máscara que era essencial para delinear uma figura sedutora e fingidora. Entretanto, diante de uma situação rivalidade, essa mesma máscara é utilizada para neutralizar a rival mais forte, sua amiga, como veremos adiante.

Aurélia, por sua vez, dominava a arte do fingimento em relação a diversas coisas: usava peruca e unhas e seios postiços, fingia não ter calos, fingia entender a conversa com o homem desejado. Tanto fingimento se assemelha aos conselhos dados pelas colunistas clariceanas, que sempre incentivavam suas leitoras a manterem a postura e a aparência de naturalidade diante de situações do dia-a-dia ou alguma situação delicada ou embaralhada. Em outras palavras, mesmo que o mundo venha abaixo, a mulher precisa se manter sempre elegante e com aspecto de naturalidade, fazendo de sua boa aparência um importante alimento de sua autoestima e, consequentemente, de sua segurança.

Essas são as dicas, por exemplo, de Ilka Soares na crônica do dia 28 de abril de 1960, que ensina como a mulher deve se comportar à mesa, de modo que atitudes educadas sejam acompanhadas de bastante naturalidade; quando não for possível: “[...] se não se sentir ‘natural’, o melhor é fingir naturalidade [...]” (LISPECTOR, 2008, p. 137). É exatamente isso o que fazem Aurélia e Serjoca durante todos os momentos que passam ao lado de Affonso, como da primeira vez que saíram juntos: “[...] foram para a boate, a essa hora quase vazia. E conversaram. Affonso falou de metalurgia. Os outros dois não entendiam nada. Mas fingiam entender. Era tedioso.” (LISPECTOR, 1998a, p. 42).

Ainda acerca do fingimento feminino, encontramos uma série de crônicas em que a escritora reforça tal atitude, inclusive afirmando que esta seria uma arma que as mulheres teriam pra compensar a “força física do sexo oposto”, como podemos ver na crônica de Helen Palmer do dia 20 de julho de 1960, em que ela se utiliza das palavras de Schopenhauer: “Os leões tem garras, os elefantes têm dentes pontudos... e as mulheres têm a arte de fingir como meio de defesa natural” (LISPECTOR, 2008, p. 38). Aurélia, porém, parecia lidar melhor com os fingimentos do que seu “amigo”, fato que o incomodava cada vez mais.

Enquanto ela suportava as fortes dores dos calos nos pés como se nada estivesse acontecendo, ele se sentia extremamente incomodado e não conseguia disfarçar, por exemplo, sua dificuldade em comer lagosta e camarão. Para superar esses obstáculos, o rapaz recorria ao seu desprendimento e eloquência ao falar, lançando o olhar sobre sua “presa” de maneira que se sobressaísse diante de Aurélia, que, por sua vez, percebia a situação e tirava suas conclusões em silêncio, sem perder sua delicadeza e feminilidade.

A partir do momento que os encontros entre os três começavam a ficar mais frequentes e mais íntimos, a rivalidade entre os dois amigos passa a ficar acirrada e a atenção passa a ser disputada de maneira injusta, pois Serjoca sabia que, mesmo com todo o interesse demonstrado por Affonso em relação a ele, Aurélia tinha os recursos legítimos da feminilidade dos quais ele não podia dispor. Porém, mesmo que fosse bonita, todos sabiam que a maquiagem é que deixava Aurélia deslumbrante, com o auxílio da peruca e a vestimenta impecável, sendo esta a melhor arma que Serjoca poderia usar a seu favor.

Assim, quando se prepara para mais um encontro com Affonso, Aurélia sente algo estranho acontecer:

Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto. A impressão era de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne Morena. Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar no espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido. (LISPECTOR, 1998a, p. 43)

Ora, essa parecia uma inteligente solução encontrada pelo maquiador, o que nos remete a uma nota de Ilka Soares do dia 19 de dezembro de 1960:

“Quem não tem um rosto” - Há mulheres de quem poderíamos dizer: não tem rosto. Na verdade, de tal modo a fisionomia está “submersa”, com traços indecisos e cores desbotadas, que lembra um quadro apenas esboçado e nunca terminado. (LISPECTOR, 1998a, p. 10)

Em outro texto, a mesma autora ensina suas leitoras a “acordar um rosto apagado”:

Você saberia “criar”, sobre um rosto apagado, o seu verdadeiro rosto? Acordar a expressão? Sublinhar os traços? Pôr sal e graça numa fisionomia adormecida? Você sabe, por exemplo, acender um olhar amortecido, uma leve chama de vivacidade? Suponhamos que você seja alourada – ou, apesar de castanha, tenha aqueles olhos meio apagados que às vezes se vêem em louras. Não é necessário carregar na maquiagem, Primeiro trabalho: sombreamento, destinado a definir, acentuar e sublinhar (sem sobrecarregar) a forma da pálpebra. Depois: com tracinhos de lápis apropriado sublinhe a linha dos cílios superiores, e acentue a linha inferior, a partir do centro da pálpebra em direção ao canto externo do olho. E, para finalizar, rímel nos cílios e lápis nas sobrancelhas (para igualá-las e acentuar-lhes a forma). (LISPECTOR, 2008, p. 10)³²

Ao que nos parece, o que Serjoca desejava ver era o rosto apagado desta que havia se tornado sua rival, no sentido oposto a tudo que foi dito na crônica acima. Nas palavras de Aurélia, o maquiador estava tirando seu rosto e a destruindo por causa de Affonso: “Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. [...] daqui a pouco ele me tira o corpo também. [...] Daí a pouco me tira também o peso, pensou” (LISPECTOR, 1998a, p. 44).

O que Aurélia não percebe, ou percebe mas não se satisfaz, é que, graças a isso, ela não estava perdendo sua individualidade, e sim conquistando-a. Se considerarmos, assim como citado anteriormente, que a ausência de maquiagem era a nudez da alma e só assim a pessoa *era*, ao perder a máscara, Aurélia começava a *ser*, possibilitando a descoberta e o desabrochamento dessa mulher, no sentido contrário do que pregavam as colunistas clariceanas. Assim, diante do espelho após a constatação de que havia tido o rosto anulado, ela dá duas bofetadas no próprio rosto: “No espelho viu um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de Nascer. Nas-ci-men-to.” (LISPECTOR, 1998a, p. 44)

Esse “nascimento” soa familiar a outras personagens femininas, como Lóri, por exemplo, e a dançarina Luísa-Carla, do conto “Praça Mauá”. No caso desta última, também existe a presença determinante da máscara ligada à questão da sedução, porém, o

³² A data desta crônica não foi mencionada por nós porque não consta no livro consultado.

mascaramento se dá de uma maneira um pouco mais forte, uma vez que essa maquiagem a travestia em outra pessoa completamente diferente de seu hábito diário. Carla era o nome de guerra de Luísa, que era casada com o carpinteiro Joaquim e passava o dia todo dormindo, quando não estava fazendo compras, enquanto o marido trabalhava.

Na boate “Erótica”, para onde ia todos os dias às dez da noite, era comum a presença de “mães de família” que iam se divertir e “ganhar um dinheirinho”. Por isso, para se destacar, Luísa-Carla se travestia em forte maquiagem e trajes que compunham seu personagem de modo que ficasse parecida com uma boneca de louça. Assim, atraía muitos fregueses para a casa, juntamente com seu amigo Celsinho, que tinha como nome de guerra Moleirão e com quem tinha uma amizade muito sincera.

Luísa-Carla não tinha filhos, não era uma boa dona de casa, não dava atenção ao marido, não sabia sequer fritar um ovo e disfarçava tudo isso cumprindo o papel de dançarina da noite, fantasiando com diferentes homens. Ironicamente, quem parece seguir o receituário das colunas clariceanas é seu amigo travesti que cuida de uma filha adotiva com toda primazia, dando toda atenção necessária como uma “verdadeira” mãe.

Enquanto Luísa-Carla mal tinha tempo de cuidar de seu gato siamês, Celsinho exercia um papel exemplar de “mãe” e “mulher”; só lhe faltava um marido. Mesmo assim, cobria a filha de atenção e cuidava para que ela tivesse um futuro promissor: “casamento com homem de fortuna, filhos, jóias”, o que lhe dava um ar de “mulher de verdade”.

O perfil de Luísa-Carla, por outro lado, é traçado como aquele padrão indesejável das colunas clariceanas, o oposto dos ideais de uma sociedade que valoriza o papel da mulher enquanto esposa, mãe e dona de casa, reprimindo sua individualidade e autonomia. Mesmo assim, ela atraía as atenções de todos os homens na boate onde dançava e dormia esporadicamente com alguns deles.

Como arma, ela usava o fingimento até onde podia, travestindo-se muitas vezes de algo completamente diferente de si mesma, para chamar ainda mais atenção:

Às vezes, só para variar, dançava de *blue-jeans* e sem sutian, os seios balançando entre os colares faiscantes. Usava uma franjinha e pintava junto dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto. Era uma graça. Usava longos brincos pendentes, às vezes de pérolas, às vezes de pérolas falsas. [...] Vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queria uma mulher pura. (LISPECTOR, 1998a, p. 62-64)

Acontece que esse mesmo amigo que lhe entendia e lhe dava conselhos, ao se sentir, assim como Serjoca, em desvantagem diante da cobiça por um homem, alto e de ombros

largos que havia acabado de dançar com Luísa-Carla, é tomado pelo sentimento de raiva e inveja, revelando sua pior fraqueza: “Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem mesmo sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!” (LISPECTOR, 1998a, p. 64). Na sequência, na mesma página, o narrador diz: “Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera”.

Como reação, “Carla não disse uma palavra”, mas chegou a triste conclusão: “Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela” (LISPECTOR, 1998a, p. 65). Se não prestássemos atenção, poderíamos dizer que tal constatação parece acompanhar a lógica das colunas femininas clariceanas em que “ser mulher de verdade” significa se enquadrar nos padrões da sociedade patriarcal. Porém, há de se observar que a constatação cai por terra pela simples ironia de Celsinho encarnar a figura do andrógino, como sugere Silva (2007, p. 167), tornando impossível que ele seja considerado “mais mulher” do que Luísa-Carla.

Em ambos os casos, “o arsenal de cosméticos é denunciado e todo o seu aspecto artificial, falso, como mero instrumento para a performance de uma feminilidade ligadas aos clichês sobre a beleza da prostituta” (SILVA, 2007, p. 67). Porém, no caso do de Celsinho, esse aspecto assume um papel ainda mais gritante, pela total inadequação da afirmativa em torno de sua feminilidade, apesar de todo esforço para se “tornar” mulher, com quadris largos e um “fac-símile de seios”, proveniente dos hormônios que tomava, de batom nos lábios e cílios postiços, além de toda sua postura e comportamento de um modo geral.

O esforço de Celsinho se mostra completamente em vão diante de suas limitações, algo que Luísa-Carla não se dá conta no momento do insulto. A imagem que o narrador constrói sobre ambos os personagens é permeado por sutilezas irônicas, construída e torno de uma “feminilidade de espetáculo”, capaz de despojar os atributos femininos de Luísa-Carla

[...] pelas mãos de um homem, neste caso, e um híbrido (nos termos que constituem a discussão sobre o grotesco), um travesti, em que ela reconhece, no entanto, a presença “verdadeira” do feminino, não aparente, sustentado através de maquilagem, roupas e joias, como lhe acontece; mas um feminino fecundo, em relação com os elementos férteis da vida, o ovo, transfigurado em alimento. (SILVA, 2007, p. 169)

Como podemos ver, o conto desconstrói esse “ser mulher”, em sentido diverso do que vemos em suas páginas femininas, revelando-o como uma encenação. Mais uma vez, vemos a ficção clariceana acentuando o questionamento dos padrões de comportamentos destinados à

mulher, explorando imagens trabalhadas em suas colunas, porém, revelando o esgotamento dos estereótipos sociais.

4.4 Os limites da convivência: entre a estabilidade e o momento de crise

4.4.1 “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”

“Devaneio e embriaguez de uma rapariga” é uma narrativa sobre uma família lusófona situada em terreno brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro. Nesse conto, é interessante observar a forma utilizada por Clarice Lispector para que a narração se aproxime do real, com aspectos e expressões portuguesas como “rapariga”, “miúdos”, “casa de banho”, “pequeno almoço” e a estrutura narrativa de um modo geral.

A personagem principal deste conto é Maria Quitéria, esposa e mãe zelosa que passa por momentos de devaneio e embriaguez, responsáveis por tirá-la da sua rotina habitual. Uma vez que os filhos estavam com as tias, “[...] ela aproveitou para amanhecer esquisita: turbida e leve na cama, um desses caprichos, sabe-se lá” (LISPECTOR, 2009b, p. 10). Neste dia de manhã, quando os filhos não estavam em casa, acorda esquisita e na sua esquisitice, a mulher revela uma personalidade completamente diferente dos seus costumes habituais, sem se preocupar com o que seu marido iria comer ou com sua aparência no espelho; com modos grosseiros e atitudes “malcriadas”, ela parecia estar doida, causando preocupação no marido atencioso. Na verdade, a personagem diz que havia tirado um dia de folga para “fantasticar” e deixar que o amor agisse nela sem que fosse necessário demonstrá-lo em suas atividades domésticas.

No dia seguinte, acordando afobada com as tarefas domésticas atrasadas, “censurou-se curiosa e satisfeita” com o desleixo com a casa, as compras, os filhos que estavam para chegar. Logo mais, parecia ter passado a esquisitice e, de sobressalto, planejou o “dia atrasado”, a fim de corrigir o erro cometido no devaneio dia anterior. No sábado à noite, porém, um jantar oferecido por um negociante amigo de seu marido faz com que se sinta mais um momento de estranhamento, dessa vez com sua embriaguez de vinho que lhe proporciona o despojamento e a descoberta de uma outra Maria Quitéria escondida dentro daquela dona de casa exemplar.

Durante todo o jantar, Maria Quitéria se preocupava com sua postura e seu comportamento diante daquele negociante, pois sabia de sua importância do evento para seu

esposo: “[...] ela cerimoniosa diante do outro homem tão mais fino e rico, procurando dar-lhe palestras, pois ela não era nenhuma parola d’aldeia e já vivera em Capital” (LISPECTOR, 2009b, p. 12). Nesse ponto, há uma grande semelhança com as dicas dadas pelas colunistas clariceanas, especialmente com as de Ilka Soares e Helen Palmer, a respeito de normas de etiqueta e postura que a mulher deve adotar em público, especialmente ao falar em público, utilizando o termo “palestrar” algumas vezes.

Ilka Soares, por exemplo, dedica as colunas dos dias 14 e 18 de maio e 07 de novembro de 1960 a verdadeiras aulas sobre as maneira que suas leitoras devem adotar para concordar, discordar, ou simplesmente ouvir outras pessoas que estão a seu redor. Helen Palmer, em curta nota publicada em 22 de julho de 1960, sob o título “Voz”, diz:

Uma bela voz, ou mesmo uma voz calma, segura e com boas inflexões é um atributo a mais, valorizando sua personalidade. Em primeiro lugar, lembre-se de que deve evitar falar como se tivesse numa feira movimentada. Corrija-se, a cada minuto, se tiver defeito. Em segundo lugar, sua voz deve sair naturalmente, rica em entonações discretas, apenas, e não exageradas. As exclamações, as risadas muito altas e em contraposição a excessiva timidez, a voz sumida, não aumentam em nada as qualidades pessoais de uma mulher. O meio termo é sempre mais bem aceito. Para as que têm oportunidade, as aulas de dicção são excelentes, com a impostação da voz, o ritmo e as outras orientações úteis para o aperfeiçoamento da voz. (LISPECTOR, 2006, p. 32)

De maneira semelhante o faz Ilka Soares em crônica do dia 18 de maio de 1960, que tem como título “Para quem tem medo de falar em público”, porém agora com mais propriedade, citando um artigo que leu de “um senhor chamado Élmer Wheeler, nome que para nós não quer dizer nada, mas parece que nos Estados Unidos é muito conhecido como conferencista”:

[...] Ele diz que o nervoso dele passou, que aprendeu a curar a sensação de borboletas no estômago cada vez que tinha que se dirigir a estranhos. [...] O conselho é: inspirar e expirar três vezes, profundamente, antes de falar. Ele acha que diminui a corrida do pulso, acalma os nervos, e dá fôlego. Outra coisa: falar pausadamente, dando tempo ao ouvinte de absorver as palavras ouvidas. Aprender a arte de usar verbalmente a vírgula, ponto final, parágrafo. Aprender a parar um instante antes de anunciar algo mais importante – e parar um instante depois de anunciar. E evitar tagarelice, as palavras inúteis... Isto nós podemos tentar, não sei se com muito sucesso... (LISPECTOR, 2008, p. 50)

Contudo, mesmo se comportando como uma distinta “rapariga”, por dentro ela explodia “borrachona³³ a mais não poder”. Aquilo tudo era só uma máscara que estava prestes e se quebrar diante de sua embriaguez. Seu marido, por sua vez, também usava a tal máscara da cerimônia, só que a dele parecia lhe encaixar melhor da face, de modo que não houvesse espaço para a embriaguez.

E se seu marido não estava borracho é que não queria faltar ao respeito do negociante, e cheio d’empenho e d’humildade, deixava-lhe, ao outro, cantar de galo. O que assentava bem para a ocasião fina, mas lhe punha, a ela, umas dessas vontades de rir! um desses desprezos! olhava o marido metido no fato novo e achava-lhe tal piada! Borrachona a mais não poder mas sem perder o brio de rapariga. E o vinho verde a esvaziar-se-lhe do copo. (LISPECTOR, 2009b, p. 12)

O vinho, então, é o agente que proporciona o momento epifânico de Maria Quitéria, capaz de levá-la a uma outra dimensão interior. Em sua embriaguez, ela se despoja da máscara de rapariga recatada e passa a compreender a natureza das coisas sob uma ótica completamente diferente do habitual. Misturam-se as sensações, seus movimentos passam a ser executados com muito esforço e o tempo psicológico passa a ter maior relevância do que o tempo cronológico.

A partir de então, a mulher é “lançada numa vida baixa e revolucionante” (LISPECTOR, 2009b, p.13), em que chega a se comparar com uma lagosta, por sentir sua carne alva e doce e a necessidade de sentir-se mal para “aprofundar a doçura em bem ruim. E aquela maldadezita de que tem corpo” (LISPECTOR, 2009b, p.13). Maldade essa que passa a se transformar em algo maior, até que a mulher passa de lagosta a escorpião, desprezando e rindo de todos ao redor, inclusive seu marido e o comerciante. Ao mesmo tempo, ela passa a ter a liberdade de explorar sua sensibilidade:

[...] mas que sensibilidade! quando olhava o quadro tão bem pintado do restaurante ficava logo com sensibilidade artística . Ninguém lhe tiraria cá das ideias que nascera mesmo para outras cousas. Ela sempre fora d’arte. (LISPECTOR, 2009b, p. 14)

Eis que essa sensibilidade passa a ser determinante no processo epifânico dessa personagem, “protegida por uma situação”, a embriaguez. Graças a isso, cresce seu sentimento de desprezo em relação aos outros, como podemos ver no trecho a seguir:

³³ Devido ao tom lusófono dado ao conto, talvez não nos seja familiar a utilização de certos termos como “borracho”, que pode significar, segundo o Houaiss (2009, p. 493), “que ou quem está embriagado ou é contumaz no beber, bêbado, ébrio” ou “que se embriaga com frequência, pessoa cheia de vinho”.

E assim, mais emborrachada ainda, percorria os olhos pelo restaurante, e que desprezo pelas pessoas seca do restaurante, nenhum homem que fosse homem a valer, que fosse triste mesmo. Que desprezo pelas pessoas secas do restaurante, enquanto ela estava grossa e pesada, generosa a mais não poder. E tudo no restaurante tão distante como se jamais um pudesse fala com o outro. Cada um por si, e lá Deus por toda gente. (LISPECTOR, 2009b, p. 15)

É interessante observar o desprezo que ela passa a manifestar, inclusive, em relação à própria imagem feminina e dissimulada, no momento em que analisa milimetricamente uma “rapariga” sentada próxima a ela. Trate-se de uma senhora loira e muito elegante que a “humilhava com seu chapéu” e “cinturita fina”, chamando a atenção de todos e despertando em Maria Quitéria uma enorme raiva: “[...] já d’entrada crescera-lhe a vontade de ir e d’encher-lhe, à cara de santa loira da rapariga, uns bons sopapos, a fidalguita de chapéu” (LISPECTOR, 2009b, p. 15).

E descrição feita desta mulher é exatamente a mesma que encontramos nas páginas femininas clariceanas, em seus trajes e trejeitos, porém, para a mulher embriagada, esta não passa da mais completa imagem do fingimento, ostentando o ar de santa, vaidosa e modesta, se passando por dama, quando na verdade não passava de uma enorme máscara, a maior de todas. Na verdade, segundo suas impressões, essa mulher não devia nem ser casada, nem deve poder ter filhos de tão fina que era sua cintura. Essas duas limitações, porém, não estancavam sua inveja e sua cólera, pois o que chamava atenção de todos era o que estava por fora, o corpo delgado, seios fartos e o rico chapéu da loira que a humilhavam.

De volta a sua casa, a portuguesa se recupera de sua embriaguez e volta a sua resignação de mulher casada, sentindo ainda os resquícios daquela profunda náusea sentida durante o jantar. Empanturrara-se de vinho e comida, mas no dia seguinte a tristeza tornara seus movimentos fracos e contidos, tão diferentes daquela liberdade que havia sentido. Para superar essa lembrança, vestiria novamente seu avental e “aquela sua casa havia de ver: dar-lhe-ia um esfregaço com água e sabão que se lhe arrancariam as sujidades todas! a casa havia de ver! ameaçou ela colérica!” (LISPECTOR, 2009b, p.18).

Ficaram apenas as lembranças da esquisitice da noite em que se descobriu por dentro e descobriu assim um outro sentido para o mundo que lhe cercava. Como um último suspiro de embriaguez, a narrativa se encerra “Então a grosseira explodiu-lhe em súbito amor: cadela, disse a rir” (LISPECTOR, 2009b, p. 18).

4.4.2 “Amor”

No caso de Ana, personagem principal do conto “Amor”, a quebra da rotina doméstica acontece graças ao contato dela com um cego, enquanto voltava das compras. Assim como Maria Quitéria, Ana é a típica mulher apegada e devota às obrigações e prazeres do lar, esforçando-se ao máximo para suprir as necessidades de sua família, evitando os momentos em que sua existência não fosse necessária: “Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar à revelia deles” (LISPECTOR, 2009b, p. 21). Como podemos perceber, trata-se de mais uma personagem enquadrada nas colunas femininas escritas clariceanas.

A estrutura narrativa de “Amor” se mantém nos padrões dos demais contos aqui analisados. Inicia-se narrando toda a rotina da dona de casa zelosa e seu ambiente doméstico com detalhes, o que ela plantava e que ela colhia:

Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 2009b, p. 19)

Porém, não só de tranquilidade vivia essa mulher. A certa hora do dia, no fim da tarde, quando todas as tarefas estavam cumpridas e nada mais podia ser feito em seu lar, sentia o perigo bater-lhe à porta e saía para fazer compras e mandar consertar coisas, evitando o vazio e inquietação de se sentir inútil. Em um desses momentos de fuga diante de suas fraquezas e inseguranças, ou seja, da não necessidade de seus cuidados, Ana se surpreende com a existência de um homem cego que mascava chiclete. Esse simples encontro foi o suficiente para instaurar a crise que tanto temia e de que tanto fugia.

Nesta mulher, há a mesma sensibilidade, ou simplesmente desejo artístico incutido em Maria Quitéria, como podemos ver na passagem abaixo:

Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias mais belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. (LISPECTOR, 2009b, p. 20)

Porém, logo em seguida, o narrador diz que “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher” e por escolha própria: “Assim ela o quisera e o escolhera”, frase de se repete ao longo da narrativa. Assim, toda a sua capacidade de mudar e melhorar as coisas era consumida pelo seu lar e sua família, escolha comprehensível, segundo o narrador: uma vida de adulto que a levara a compreensão de que “também sem felicidade se vivia”. E assim, “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções” (LISPECTOR, 2009b, p. 20).

Em todo momento, essa primeira parte da narrativa nos remete às páginas femininas clariceanas. Ao escolher esse “destino de mulher”, Ana aceita participar do mesmo mundo estável que as leitoras das colunas, um mundo de boas mães e esposas. Porém, por se tratar de um mundo frágil e superficial, o menor descuido pode ser o suficiente para que toda essa estabilidade se desfaça e se revele por trás da máscara das convenções sociais.

O descuido de Ana foi se permitir olhar para aquele cego que mascava chiclete tranquilamente no seu caminho de volta pra casa, a firmeza de seu lar, fazendo nascer uma sequência de momentos epifânicos na narrativa. Como se resume no trecho abaixo:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Matinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 2009b, p. 23)

A partir de então, segue-se a descrição da crise, a *epifania* instaurada pelo cego, “o mal estava feito”. Assim, como vimos em “Devaneio e embriaguez a de uma rapariga”, os fatos passam a ser narrados em um tempo psicológico, através de flashes e sensações de prazer intenso. Ana atinge seu momento de descoberta interior e passa finalmente a sentir “a raiz firme das coisas”, necessidade anunciada no primeiro momento da narrativa:

Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em uma sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhor de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa. (LISPECTOR, 2009b, p. 23)

Fugindo, ainda, do cego, a mulher se depara com os portões do Jardim Botânico, na esperança de resgatar o mundo seguro em que vivia. Entretanto, “A moral do Jardim era outra” e estando lá dentro, sua experiência epifânica evolui para um adormecimento dentro de si mesma no qual as sensações se misturam entre náusea, abandono, culpa e dor. No jardim não era possível abafar seus sentimentos mais íntimos como costumava fazer com “as lides em casa”.

Se compararmos com as palavras das colunistas clariceanas, esse “abafar” pode ser interpretado como o ato de “resignar”, algo bastante alimentado nas páginas femininas, como podemos ver na crônica de Tereza Quadros do dia 22 de maio de 1952:

Você está parecendo com o bicho do desenho: só que em vez de estar amarrada a uma lata barulhenta, está amarrada às próprias preocupações. Tanto a lata quanto as preocupações vão atrás, para onde quer que o bicho ou você queiram ir. Mas há duas diferenças: a) não foi o bicho que amarrou em si mesmo a lata, e você é quem inventou as preocupações; b) o pobre animal não tem o poder de desamarra a corda, e você tem. [...] Porque então não pega uma tesoura e simplesmente corta o cordão que a prende à lata? A indecisão envelhece mais do que os anos. Resolva hoje mesmo o seu problema. – E se este foi insolúvel? Então... resigne-se, pois esse também é um modo de cortar a corda. Havia uma senhora que tinha uma verruga no rosto e o médico não queria extirpá-la. Um dia, olhando-se no espelho, ela se perguntou curiosa: há quanto tempo examei a verruga para ver se tem diminuído? A resposta foi espantosa: há vinte anos. Por que, perguntou-se ela, não dei o assunto por encerrado, em vez de sofrer durante vinte anos? (LISPECTOR, 2006, p. 39)

Em nossa interpretação, a forma de alimentar em suas leitoras a aceitação do “destino de mulher” nos moldes patriarcais era dizer a todo modo momento da necessidade de se resignar e aceitar seu papel de cuidadora, mãe e esposa. Essa aceitação, porém, não cabe dentro das personagens da ficção clariceana de maneira simples, como estamos vendo. A submissão atinge seu limite até certo ponto das narrativas, resultando nas crises epifânicas, sem que necessariamente a vida das personagens mude radicalmente após tais experiências.

Dessa forma, havia tanta resignação presa dentro de Ana que o contato com o cego não era suficiente para libertá-la, mesmo que fosse apenas naquele fim de tarde. O reconhecimento da alteridade no cego era apenas o início da experiência reveladora necessária a esta personagem, o primeiro passo dado em direção a si mesma. Depois desse contato, ela desce do bonde e segue a pé pelas ruas até alcançar o Jardim Botânico.

Dentro do Jardim, explode em Ana uma série de reflexões em torno de si mesma e do que sentia em relação o mundo real, e não aquele mundo burguês cercado pelas paredes de seu apartamento no nono andar que a segregava do contato com o resto do mundo. Nesse

novo mundo, misturava-se o medo e o prazer em sentir o cheiro, as cores e textura das plantas, da terra e dos bichos que a rodeavam. Embriagada pela moral do Jardim, Ana perde a noção de tempo e é surpreendida pelos portões fechado e pelo vigia que a “liberta”, abrindo finalmente os portões. Na realidade, a liberdade estava dentro do Jardim e não fora, sendo assim, no lugar de libertá-la o vigia surge como elemento responsável pelo retorno de Ana ao seu mundo mecânico e resignado.

Retornando a sua realidade cotidiana em sua casa, a mulher passa então se preparar para receber visitas em casa para um jantar em família, planejando cada detalhe ainda com medo da realidade sentida poucas horas atrás. Estava ainda confusa em relação ao lado ao qual pertencia, se do cego ou do Jardim Botânico, quando na verdade ocupava o lado oposto a esses dois estados de crueza: sua casa. Assim, ela abraça o filho com força e pede para que ele não a deixasse esquecê-lo, como se dissesse a ele que tinha medo de atender mais uma vez ao chamado do cego e do Jardim, pois sabia que “pertencia à parte forte do mundo”.

Gradativamente, a paz inicial se reestabelece, na medida em que decorriam os acontecimentos domésticos. Durante o jantar, tudo correu como o planejado e aos poucos tudo voltou a ocupar seu lugar habitual. Ao final da narrativa, o estouro do fogão surge como elemento responsável pelo fim de perigo por qual passou durante a tarde. Quando corre à cozinha para ver do que se trata, encontra o marido tentando acender o fogo e o repreende com medo. Ele, por sua vez, segura tranquilamente na mão da esposa e a leva para o quarto, encerrando assim, “a vertigem da bondade”.

4.4.3 “A imitação da rosa”

Já em “A imitação da rosa”, encontramos uma dona de casa que já passou pela crise e que agora, após o retorno de um provável hospital psiquiátrico, tenta manter o equilíbrio, tanto em relação aos cuidados com o lar, como no que se refere à relação com as pessoas em sua rotina diária: esposo, empregada e amigos. A narrativa é sobre essa dona de casa, Laura, e todos os seus preparativos para um jantar com um casal amigo, no qual irá encontrar sua amiga de infância, Carlota. Laura passa o dia mergulhada em devaneios acerca das relações conjugais, imaginando sempre como sua amiga julgaria suas atitudes e pensamentos.

O conto se inicia, mais uma vez, dentro do contexto das colunas femininas:

Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto

ele se vestia, e então sairiam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? (LISPECTOR, 2009b, p. 34)

Nesse caso, trata-se de uma dona de casa excessivamente zelosa, com gosto pelo detalhe e perfeição, satisfeita com a recompensa do cansaço após um longo dia de “super-humana”. Extrapolando a imagem de esposa ideal e dona de casa exemplar, Laura parece representar as mulheres a quem as colunistas Tereza, Helen e Ilka se referem ao alertar suas leitoras sobre o excesso de um modo geral.

A crônica de Helen Palmer, do dia 24 de fevereiro de 1960, que ensina a leitora a “dirigir um lar”, parece descrever exatamente o comportamento dessa personagem, afogada nas próprias cobranças. Nesse texto, encontramos um alerta para que esse zelo pelo lar não se transforme em um comportamento desagradável, uma obsessão, como parece ter acontecido a Laura:

Muitas erram ao fazer de sua casa uma vitrina permanente onde não há a liberdade para o marido fumar o seu cachimbo, para o filhinho brincar. Essas, geralmente, fazem da vida do lar um inferno e quase sempre obrigam o marido a procurar conforto e bem-estar em outro lugar, quando não nos braços de outra mulher. Sem permitir que o desleixo e a falta de limpeza tornem a sua casa em um lugar impossível de se viver, não caia também no exagero de exigir que seus filhos e seu marido sacrificuem o próprio conforto para não desarranjar a “exposição” que é o seu lar. Muitas vezes, um cachimbo esquecido sobre o aparador, um brinquedo largado no tapete, umas almofadas com a marca de uma cabeça que belas descansou dão o “calor” necessário ao verdadeiro lar [...]. (LISPECTOR, 2006, p. 45)

Ilka Soares, em crônica do dia 18 de outubro de 1960, alerta as mulheres para o fato que de quem muito quer agradar pode acabar desagradando, com excesso de elogios ou tentando adivinhar mínimo desejo dos outros. Para ela, “Esse tipo encantador pesa na alma dos outros. [...] Se a pessoa consegue ficar à vontade, ela deixa os outros serem e ficarem à vontade” (LISPECTOR, 2008, p. 08).

Com seu “gosto minucioso pelo método”, Laura costumava dirigir seu lar com muito zelo e carinho, mas o perfeccionismo obcecado que a acompanhava desde infância se agravou de maneira tão forte que acabou a levando à loucura. Também desde a infância, contava com a companhia da amiga Carlota que, por se comportar de modo completamente oposto ao seu, era motivo constante de comparações e reflexões, especialmente quando refletia sobre seu papel de mulher.

Assim, não descritos diversos momentos de conflito entre as duas:

Com seu gosto minucioso pelo método – o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem comprehendê-los – com seu

gosto pelo método, agora reassumindo, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga [...] Já no seu tempo de *Sacré Coeur* ela fora arrumada e limpa, com gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. (LISPECTOR, 2009b, p. 35)

Carlota, porém, apesar de admirar a amiga, sempre fora diferente: “Carlota ambiciosa e rindo com força: ela, Laura, um pouco lenta, e por assim dizer cuidando em se manter sempre lenta; Carlota não vendo perigo em nada. E ela cuidadosa.” (LISPECTOR, 2009b, p. 35). Laura se sentia magoada pelo fato de Carlota desprezar o gosto pela rotina e por todos os outros fatos que as distinguiam.

Nesse sentido, a amiga Carlota parece representar o outro lado da mulher moderna, aquelas que não seguem o “manual da mulher perfeita”, o que causa em Laura uma afeição pela amiga misturada com uma certa inveja da sua liberdade e autonomia. Esse comportamento “rebelde” é justamente aquele que as colunistas clariceanas repudiam, correspondente à imagem da “excêntrica”³⁴ por nós já observados no primeiro capítulo deste trabalho. Na realidade, as duas amigas representam os dois extremos da imagem feminina estampada nas colunas em questão; enquanto Laura perseguia a perfeição como esposa e dona de casa, Carlota fugia dessa perfeição com atitudes espontâneas, por exemplo, fazendo de seu lar algo parecido com ela própria e tratando o marido “de igual pra igual”.

Outra relação que encontramos com as colunas são os conselhos dados pelo médico de Laura, a fim de evitar o surgimento de mais uma crise: “Tome leite antes das refeições, nunca fique de estômago vazio pois isso dá ansiedade [...] Abandone-se, tente tudo suavemente, não se esforce por conseguir – esqueça completamente o que aconteceu e tudo voltará a normalidade” (p. 36); “não se esforce por fingir que a senhora está bem, porque a senhora *está bem*” (p. 48), tom que nos lembra as dicas e conselhos das colunista clariceanas. Algo que soa até como uma certa ironia e contradição, assim como acontece com as colunas, entendendo o contexto de sua produção pelas mãos de Clarice Lispector.

Esse copo de leite poderia até ser comparado com aquele creme receitado por Ilka Soares, “não pensar em nada”³⁵, como um anestésico. A certo ponto do dia, ela lembra subitamente do copo de leite que deveria tomar para evitar a ansiedade, o que manteve seus pés firmes no prazer de sua rotina “Passara a ferro as camisas de Armando, fizera listas metódicas para o dia seguinte, calculara minuciosamente o que gastara de manhã na feira, não parara na verdade um instante sequer. Oh como era bom estar de novo cansada” (LISPECTOR, 2009b, p. 37).

³⁴ Ver p. 27-28.

³⁵ Ver p. 24.

As lembranças dos dias que havia passado internada eram sempre angustiantes, tratados como uma “terrível independência”, uma paz perturbadora. Por outro lado, os termos utilizados para descrever suas atividades no lar eram sempre ligados ao prazer: ela cansava-se com vaidade, era sempre bom estar exausta ao fim do dia, pois isso provava que todo o seu esforço e devoção ao lar.

Entretanto, em sua enorme satisfação, Laura precisava tomar cuidado para não se afogar em seu prazer pelo detalhe a ponto de perder o controle novamente. E assim passa o dia no árduo trabalho de autocontrole, aproveitando o retorno a “sua terra” sem poder se entregar a ela da mesma forma como costumava. Como esse seria o primeiro jantar depois de sua volta, a cobrança era ainda maior, pois queria mostrar ao esposo e aos amigos, principalmente Carlota, que conseguia controlar sua prazerosa perseguição sem causar transtornos a ninguém.

Finalmente, a *epifania* de Laura nasce de sua identificação com um jarro de flores. Dentro do jarro, diversas rosas que ela mesma havia comprado por insistência do vendedor e agora representavam a maior das tentações porque eram perfeitas. Ela sabia do risco que corria diante da perfeição das rosas e seus pequenos detalhes, por isso precisava se livrar dessa tentação e a solução que encontrou foi mandá-las de presente para sua amiga Carlota.

A partir dessa decisão, a narrativa segue um longo fluxo de consciência dessa mulher tentada pela perfeição luminosa das rosas. Ao mesmo tempo em que deseja guardar para si algo que era finalmente seu, como nada nunca tinha sido até então, não consegue voltar atrás da decisão de dar as rosas a sua amiga, pois, para ela, “uma coisa bonita era para se dar um para se receber, não apenas para se ter [...] A uma coisa bonita faltava o gesto de dar” (LISPECTOR, 2009b, p. 47).

Nesse fluxo, Laura se identifica com as rosas e se ilumina internamente, encontrando sua essência refletida nas rosas, muitas ainda em forma de botão. Aos poucos ela percorre um caminho interior revelador de seus medos e desejos, principalmente o medo de romper novamente seus limites e cair na loucura mais uma vez. Entre a decisão de mandar as rosas pra Carlota pela sua empregada e o ato enfim concretizado, Laura titubeia diversas vezes, tenta dizer à empregada que mudou de ideia, mas não consegue concretizar seu desejo mais íntimo e perigoso, o de guardar aquilo para si.

Depois que a empregada sai e leva as rosas, fica um vazio dentro de Laura: “E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira”

(LISPECTOR, 2009b, p. 50). Vazio esse que ela tenta preencher procurando imitar por dentro de si as rosas, mesmo sabendo do risco que corria diante da imitação da rosa.

Finalmente, com a chegada do marido, Laura retorna a serenidade que tinha conseguido conquistar desde seu retorno, voltando a ser “chatinha, boa e diligente, e mulher sua.” Mais uma vez, ao fim da narrativa, a personagem retorna a sua situação inicial, mesmo tendo passado pela forte experiência epifânica de “desabrochamento”.

4.4.4 “Os laços de família”

O mesmo ambiente familiar dos três contos analisados anteriormente se repete em “Os laços de família”. Trata-se de uma família dentro dos padrões da classe média carioca, marido, filho e esposa cuja visita da mãe causara um certo desconforto no lar. A mãe da protagonista Catarina, Severina, como elemento externo – assim, como a rosa, o cego e o vinho, dos contos anteriores –, parece representar novamente a causa da crise, desta vez no seio de uma família estabilizada e muito bem conduzida pela figura feminina. As constantes críticas de sua mãe sobre a administração daquele lar e em relação à educação do filho tiravam a firmeza de Catarina de caminhar sob o solo íntimo de sua própria família.

A escolha do nome Severina, reforça a personalidade dessa mulher que representa uma imagem problemática não apenas como mãe, mas também como esposa, de acordo com a descrição feita pelo narrador e pelas sensações provocadas em Catarina. Era uma mulher excessivamente vaidosa e controladora, difícil até de manter uma relação íntima com seus entes no seio familiar. Durante toda sua estada na casa da filha, “a velha” (expressão usada pelo narrador repetidamente) acusava o neto de ser “magro e nervoso”, segundo ela, culpa da criação dada pelos pais.

Nesse primeiro momento, já encontramos as semelhanças com as colunas femininas, de maneira abrangente por conta da temática abordada, e de modo particular devido à atenção voltada para o filho e as relações familiares abordadas no conto em todos os sentidos: a relação entre mãe e filha(o) (Severina/Catarina e Catarina/filho); marido e mulher (Severina/esposo e Catarina/Antônio); sogra e genro (Severina e Antônio); avó e neto. Nas páginas femininas, encontramos dezenas de textos que abordam as relações familiares, especialmente tendo como foco os cuidados com os filhos e as relações conjugais de um modo geral.

Sobre os filhos, podemos citar a crônica “Ser mãe...” publicada em 9 de julho de 1959, uma espécie de “manual da boa mãe”. Nesse texto, Helen Palmer diz:

Uma verdadeira mulher e mãe sabe que seus deveres vão além de alimentar, enfeitar e agasalhar o seu filho. Antes de tudo, deve dar-lhe amor. Amor é a devoção, cuidado, orientação e, sobretudo, participação em seus problemas e suas dificuldades. Toda mãe deve conhecer o filho que trouxe ao mundo, e isso se consegue chegando-se a ele, ouvindo-lhe as primeiras queixas e os primeiros desejos. (LISPECTOR, 2006, p. 33)

Essa parece ser uma descrição exatamente oposta da relação de Catarina com sua própria mãe, quando é anunciada a estranheza da falta de intimidade que sente ao serem empurradas uma contra a outra na estação de trem:

Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. Apesar de que nunca se haviam realmente abraçado ou beijado. Do pai, sim. Catarina sempre fora mais amiga. Quando a mãe enchia-lhes os pratos obrigando-os a comer demais, os dois se olhavam piscando em cumplicidade e a mãe nem notava. (LISPECTOR, 2009b, p. 96)

O tratamento dado por Severina a seu neto também é visto como algo desagradável: “Durante a visita da avó tornara-se mais distante, dormira mal, perturbado pelos carinhos excessivos e pelos beliscões de amor da velha” (LISPECTOR, 2009b, p. 95). Quando se trata da relação entre sogra e genro, a desavença entre ambos é tão grande que chega a ser cômica, divertindo Catarina ao observá-los enquanto se suportavam e tentavam ser diplomáticos um com o outro.

O relato da partida de Severina ocupa maior parte da narrativa, mas parece ter servido só como pretexto para que Catarina alcançasse sua crise necessária para a sua descoberta como mulher. Ao chegar a sua casa, ela encontra seu esposo “tomando seu sábado” à espera de sua família de verdade, sem a presença daquela mulher estranha e desagradável, a sogra. Catarina também não via a hora de retomar o controle de seu lar sem a intervenção daquela mulher que só havia reconhecido como mãe no último minuto da despedida na estação de trem.

Reconhecer Severina como mãe era doloroso para Catarina:

Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe a boca um gosto de sangue. Como se “mãe e filha” fossem vida e repugnância. Não, não podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso. (LISPECTOR, 2009b, p. 97)

Retornando ao lar, ela observa seu filho magro e nervoso que “Desde que se pusera de pé caminhara firme; mas quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos: constatava as coisas com frieza não as ligando entre si” (LISPECTOR, 2009b, p. 99). Apesar do comportamento impaciente, sem conseguir prender sua atenção a nada, o menino olha para a mãe que lhe toma uma toalha da mão e diz pela primeira vez “mamãe”, o que lhe soou como uma constatação e não um pedido ou qualquer outra coisa, momento que desencadeia a *epifania* desta personagem.

Após o alívio de se livrar da mãe, constatar no chamado do filho a sua própria existência materna proporcionou-lhe um alívio ainda maior àquela mulher, como se compreendesse um mistério desconhecido por tanto tempo. Assim, ela se encanta com a constatação do filho, pensa em várias formas de contar a alguém o ocorrido, mas nem encontra a forma de contar nem alguém que a compreenda. Depois do êxtase causado pelo menino em sua mãe, ele a examina e diz “feia”, mas, sem se importar com esta última palavra, Catarina pega o filho pela mão, avisa rapidamente ao marido que vai sair e parte pela porta do apartamento abruptamente. A partir de então, Catarina, assim como as outras personagens, experimenta a fuga da estabilidade, levando junto seu filho subitamente para fora daquele apartamento, inquietando seu marido que se assusta com a atitude, principalmente “Porque o sábado era seu, mas ele queria que sua mulher e seu filho estivessem em casa enquanto ele tomava o *seu* sábado” (LISPECTOR, 2009b, p. 100, grifo nosso).

Para nós, nesta necessidade de ter a família ao seu lado enquanto “tomava o *seu* sábado” (que era dele e de mais ninguém), Antônio revela sua vaidade em torno do papel exemplar de homem, pai e marido. Afinal, graças a *ele* a família tinha um bom apartamento e podia usufruir de todo o conforto e estabilidade necessários a uma família saudável. Por esse motivo, ele se orgulhava tanto de si mesmo e precisava ostentar suas conquistas e seu sucesso, mesmo que apenas entre quatro paredes obrigando que sua família aplaudisse suas conquistas estando ao seu lado. Mais uma vez, o ambiente descrito na narrativa se encaixa muito oportunamente nas definições das páginas femininas clariceanas, especialmente no momento em que Antônio se inquieta e se questiona sobre o motivo da fuga de Catarina, como veremos abaixo:

No apartamento arrumado, onde “tudo corria bem”. Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis nem escolhidos, das cortinas e dos quadros? fora isso que ele lhe dera. Apartamento de um engenheiro. E sabia que se a mulher aproveitava da situação de um marido moço e cheio de futuro – desprezava-a também, com aqueles olhos sonhos, fugindo com seu filho nervoso e magro. O homem

inquietou-se. Por que não poderia continuar a lhe dar senão: mais sucesso. E porque sabia que ela o ajudaria a consegui-lo e odiaria o que conseguissem. (LISPECTOR, 2009b, p. 101)

Quando o narrador diz, por exemplo, que o marido não poderia dar a sua esposa outra coisa que não fosse sucesso e que, por sua vez, a esposa o ajudaria a consegui-lo, está refletindo um discurso semelhante ao da colunista Helen Palmer em crônica já citada por nós³⁶ publicada em 15 de janeiro de 1960, por exemplo, entre tantas outras, na qual ela diz:

As mulheres têm muita influência sobre a vida do marido, especialmente no setor do trabalho. Por trás de todo homem casado que trabalha, está a sombra da esposa. Esta poderá ajudá-lo a subir muito além dos outros, ou fará tanto peso para baixo que eles desistirão de lutar. Uma coisa é estimular pelo elogio e camaradagem, outra coisa é queixar-se todo dia de que ele não sobe na vida e ganha menos do que gasta em casa. Isso pode arruinar a vida de um marido. [...] (LISPECTOR, 2008, p. 34)

Além deste, outros textos fazem parte do “manual da boa esposa” com receitas para a felicidade conjugal nas colunas femininas, como os de Helen Palmer dos dias 04 de setembro de 1959³⁷, 11 de setembro de 1959³⁸, 06 de fevereiro de 1960³⁹⁴⁰, 09 de março de 1960⁴¹, 20 de dezembro de 1960⁴², só para citar alguns exemplos. Porém, tanta perfeição parece não agradar as personagens da ficção de Clarice, como acontece com Catarina que, se por um lado, parecia se aproveitar da situação proporcionada por seu marido, por outro mostrava desprezo e insatisfação ao fugir seu filho nervoso e magro. Esse seria então o salto dado em relação às colunas, um salto dado para além da futilidade das páginas femininas.

Outro aspecto que pode aqui ser observado está presente crônica publicada por Tereza Quadros em 15 de julho de 1952, em que ela fala sobre o comentário de uma menina de cinco anos que morava com seus pais e dois irmãos em um “apertadíssimo quarto de hotel”: “Lar nós temos, o que não temos é uma casa para botar o lar dentro” (LISPECTOR, 2009b, p. 123). A partir de então, a colunista discorre sobre as diferenças entre os dois termos, lar e casa, falando da riqueza de quem pode dizer que tem lar, sem conseguir, entretanto, defini-lo de forma precisa.

O texto se encerra da seguinte forma:

³⁶ Ver p. 52.

³⁷ Cf. LISPECTOR, 2006, p. 79.

³⁸ Cf. LISPECTOR, 2008, p. 44.

³⁹ Cf. LISPECTOR, 2008, p. 140.

⁴⁰ Cf. LISPECTOR, 2006, p. 80.

⁴¹ Cf. LISPECTOR, 2006, p. 81.

⁴² Cf. LISPECTOR, 2006, p. 88.

Parece que ficou estabelecido, nos princípios da criação, que o homem faria a casa, para dar um lar à mulher. E que a mulher construiria o lar para dar casa e lar ao homem. Sim, porque o homem tinha que levar vantagem, não podia ser por menos. Pois é isso: casa é arquitetura de homem e lar, essa coisa simples e complexa, evidente e misteriosa, que depende de tudo e não depende de nada, essa coisa sutil, fluídica, envolvente e misteriosa, que depende de tudo e não depende de nada, essa coisa sutil, fluídica, envolvente é simplesmente engenharia de mulher. (LISPECTOR, 2006, p. 123)

Para nós, essas definições são bastante pertinentes em relação ao que ocorre em “Os laços de família”, e nos demais contos por nós aqui abordados. Enquanto cabia a Antônio prover da coisa física em si, ou seja, a *casa*, à Catarina cabia cuidar dos detalhes capazes de transformar aquela casa em *lar*. Ambos os papéis eram cumpridos de maneira exemplar, porém, para alcançar estabilidade era necessário muito fingimento e dissimulação, especialmente da parte dela, que precisava se anular em detrimento da construção desse *lar*.

O próprio Antônio parece ter compreendido o motivo da fuga de Catarina: a perseguição ao sucesso e o companheirismo que ela exercia nessa perseguição. O convívio em família aos moldes da perfeita estabilidade poderia, inclusive, ser o motivo da impaciência do filho, segundo o julgamento do marido, graças àquelas “relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranquila que faziam a atmosfera do lar para criança” (LISPECTOR, 2009b, p. 102).

De onde nascera esta criaturinha vibrante, senão do que sua mulher e ele haviam cortado da vida diária. Viviam tão tranquilos que, se se aproximava um momento de alegria, eles se olhavam rapidamente, quase irônicos, e os olhos de ambos diziam: não vamos gastá-lo, não vamos ridiculamente usá-lo. Como se tivessem vivido desde sempre. (LISPECTOR, 2009b, p. 102)

Ao ouvir seu filho pronunciar “mamãe”, Catarina desperta e parece não estar mais disposta a economizar sua felicidade como fazia até então, caracterizando o ponto crucial de sua *epifania*. Agora, ela necessitava sentir a vida acontecer dentro dela sem precisar se conter e simular uma estabilidade artificial.

É interessante observar que a experiência epifânica nesse conto parece ter se ampliado também para outros personagens, sem se restringir apenas à protagonista Catarina. Se nela o curto momento epifânico se dá a partir da fala do filho, resultando em sua fuga, em Antônio a revelação decorre justamente a partir da fuga de Catarina. A partir de então, ao mesmo tempo em que é tomado pela raiva do abandono da esposa, ele passa a se questionar sobre as circunstâncias que os levaram a tal situação, passando também a se reportar a um tempo psicológico em que entra em contato com uma compreensão mais ampla do que a habitual.

Essa compreensão que se dá em Antônio, porém, não se dá na mesma dimensão individual que estamos acostumados a ver nas personagens clariceanas. Para nós, trata-se de um momento revelador, mas talvez não com o mesmo caráter de *epifania* que se manifesta nas demais narrativas aqui analisadas, uma vez que se volta muito mais para uma compreensão externa, e não de um contato íntimo consigo mesmo.

O momento epifânico de Catarina, por outro lado, proporciona uma compreensão muito maior em torno de si mesma, e, por consequência, do seu entorno, mas sobre o que veio depois do estalo inicial dessa *epifania*, o “mamãe” dito pelo seu filho, os fatos e sensações posteriores a esse estalo, não podem ser por nós analisados. Após a fuga da personagem, o foco narrativo continua sendo o espaço do apartamento da família, revelando apenas o ocorrido dentro desse espaço, ou, no máximo, o que se podia ver pela janela do apartamento.

Mesmo que essa experiência tenha sido reveladora para ambos, mais uma vez, o desfecho do conto leva todos os personagens ao mesmo ponto de partida, apesar de ser narrado sob o ponto de vista de Antônio. O conto se encerra sem que Catarina tenha retornado ainda ao seu lar, mas na esperança do marido que aguardava sua família para retomar sua rotina habitual:

Quando voltassem eles jantariam afastando as mariposas. O menino gritaria no primeiro sono, Catarina interromperia um momento o jantar [...] – “Depois do jantar iremos ao cinema”, resolveu o homem. Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria como as ondas nos rochedos do Arpoador. (LISPECTOR, 2009b, p. 103)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A participação de Clarice Lispector como colunista em páginas femininas começa a ser desvendada aos poucos, revelando a importância do estudo do gênero crônica, não só como uma modalidade que aproxima escritor e leitor, mas também como uma forma de acompanhar o processo criativo do artista, muitas vezes em sua gênese. Através dos exemplos desenvolvidos nesse trabalho, é possível constatar que o artifício utilizado por Clarice Lispector para escrever colunas femininas, a criação das “colunistas clariceanas”, permitiu que desenvolvesse com mais ousadia suas habilidades de escrita, com uma linguagem mais leve dentro dos moldes da imprensa feminina, levando-a à consolidação de um estilo próprio em sua escrita ficcional.

Por se tratar de um meio de comunicação popular, Clarice Lispector precisou de algumas adaptações, mostrando uma grande desenvoltura com textos em tom coloquial, com linguagem simples e descontraída. Assim, estampam as colunas femininas dicas de como se manter jovem, bonita, esbelta (sempre sinônimo de elegância); como economizar, administrar o tempo e a casa; como tratar o marido, os filhos, os amigos e as empregadas, enfim, tudo que uma mulher precisa saber para ser bem vista pela sociedade burguesa. Contudo, para além da futilidade dessas páginas, a escritora deixa escapar pistas de personagens, enredos e temas que permeiam seus textos ficcionais. Deixa escapar também, uma mulher vaidosa, sempre atenta às tendências da moda e aos bons modos e costumes da alta sociedade, parte do que precisou aprender para ser uma boa mãe e esposa (principalmente enquanto esposa de diplomata).

A Clarice colunista, embora consciente e atenta às exigências específicas das páginas femininas, mistura muitas vezes os instantâneos do cotidiano com flashes de reflexões filosóficas que poderiam ser consideradas muito “literárias” para o meio, especialmente nas colunas iniciais em que assinava como Tereza Quadros. Da mesma forma, a Clarice ficcionista parece transbordar das entrelinhas da mediocridade de suas colunas femininas para o universo inusitado de sua ficção na qual uma prosa poética densa e profunda origina-se, muitas vezes, de uma temática banal, ligada ao dia-a-dia de uma mulher comum: em geral, uma dona de casa às voltas com a família, as compras, o cuidado com a casa, filhos e marido.

Em relação aos questionamentos em torno do “antifeminismo” impresso em tais páginas, podemos concluir que se deva a, pelo menos, dois motivos. O primeiro, e talvez mais justificável, é que tanto o *Comício* quanto o *Diário da Manhã* e o *Diário da Noite*, podem até ter nascido de ideais revolucionários, mas sua gestão estava sempre nas mãos de homens, o que não necessariamente significa dizer que se tratava de conservadores, machistas,

reacionários, nem nada semelhante. Entretanto, apesar de tentar atrair as mulheres para seu universo de leitores através de uma seção especial reservada a elas, o objetivo principal não era de despertar nelas o espírito revolucionário e sim criar um espaço no qual elas se sentissem compreendidas e acolhidas.

Por outro lado, incentivar a mulher a se instruir com leituras simples e fáceis, parece ter sido tão cômodo para a sociedade patriarcal de um modo geral quanto para a própria Clarice que se escondia por trás de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, uma vez que esse discurso a auxiliava na difícil tarefa de se camuflar para exercer tal atividade. Dizer, por exemplo, que a mulher deve ler apenas textos voltados para suas atividades domésticas significa evitar ou adiar um encontro entre a ficcionista Clarice Lispector e a leitora das páginas femininas, sendo, portanto, uma forma de conservar os papéis estabelecidos para cada uma das escritas adotadas pela escritora, garantindo sua liberdade diante desse exercício criativo.

Apesar de atenderem a interesses comuns, de modo geral relacionando mulher e família, cada colunista clariceana apresenta um perfil diferente, de acordo com sua experiência, interesse e representação diante do público. Comparando as três colunistas, é possível perceber a inexperiência de Tereza Quadros em relação a Helen Palmer e Ilka Soares; o proeminente tom publicitário impresso nas palavras de Helen Palmer em relação a produtos de beleza; e a total adequação de Ilka Soares aos padrões da imprensa feminina, uma vez que Clarice já havia adquirido grande experiência como colunista feminina, além da proximidade entre colunista e leitora proporcionada pela existência da famosa atriz que emprestava seu nome à colunista.

Aceitando o convite de participar como colunista de páginas femininas, Clarice Lispector se permite escrever sob encomenda, utilizando uma linguagem mais popular que o habitual através de textos didáticos e bem humorados. Esconder-se sob o nome dessas “colunistas-personagens” foi uma forma de se refugiar da crítica, uma vez que já era reconhecida como uma escritora densa e enigmática. Essas máscaras serviram, assim, para proteger sua imagem diante de uma função que a diminuía como escritora e como mulher, mas que permitia sua sobrevivência durante uma fase difícil de sua vida, divorciada e com dois filhos para sustentar, um deles com necessidades especiais.

Inicialmente, como Tereza Quadros, ainda casada, a escritora havia aceito o convite apenas como complementação de sua renda, uma vez que os direitos autorais não rendiam o suficiente. Mas com o divórcio e o retorno para o Brasil, recebe os convites para assinar como Helen Palmer e Ilka Soares devido a sua situação financeira, já que a pensão que recebia do

ex-marido não era suficiente para cobrir suas despesas. Assim, ela incorpora personagens que alimentam e reforçam estereótipos femininos das décadas de 50 e 60, dirigindo sua escrita para a dona de casa de classe média dentro de um contexto patriarcal e capitalista carioca na qual estava inserida, responsável por manter a casa limpa, arrumada, os filhos educados e o marido satisfeito.

Acreditamos que a capacidade de Clarice Lispector de se moldar a esse meio de comunicação “fútil” e efêmero não faz dela uma escritora menor, como podem acreditar alguns e como ela mesma temia ser criticada; por isso a utilização das máscaras. Pelo contrário, demonstra uma extrema habilidade em falar com um público específico por meio de palavras aparentemente ingênuas, que escondiam significados revelados apenas por olhares atentos.

Além disso, consideramos a importância dessa atividade exercida secretamente por Clarice Lispector como fundamental na consolidação de um estilo próprio da autora marcado por experiências epifânicas que nascem das mais extremas banalidades cotidianas ligadas ao universo feminino. Por mais que seus primeiros textos ficcionais já tenham surpreendido a crítica com grande habilidade de escrita e enorme capacidade criativa, estes ainda representavam um universo bastante emblemático difícil de decifrar devido a sua estrutura narrativa. No entanto, a partir da participação de Clarice na imprensa, especificamente na imprensa voltada para o público feminino, essas barreiras entre o texto clariceano e seu público leitor parecem ter sido transpostas com maior facilidade. É possível perceber claramente essa mudança por dois motivos principais: o aprimoramento na técnica do conto, gênero muito semelhante à crônica e no qual a escritora desenvolveu uma enorme habilidade atestada não só pelos críticos, mas também por seu público leitor que muitas vezes é conquistado por esses textos; bem como a consolidação de um estilo que alia ambiente familiar e cotidiano de seus personagens dentro de narrativas que culminam em experiências epifânicas, levando personagens e leitores para uma outra dimensão interpretativa.

É por esses dois motivos, principalmente, que o livro *Laços de família*, publicado pouco tempo depois da participação de Clarice Lispector nas colunas femininas, foi considerado como responsável pela popularização da escritora, um “divisor de águas” que marca uma segunda fase da ficção clariceana, com uma linguagem mais acessível, além de personagens e enredos mais sólidos e estruturados, apesar de ainda guardar as particularidades de uma escrita densa e enigmática. Secretamente, e talvez sem que a própria escritora percebesse, as páginas dos jornais foram utilizadas como exercício criativo de um universo que nasceria posteriormente em sua ficção, como vimos nos exemplos aqui explorados.

Entre as páginas femininas, as colunistas clariceanas deixam escapar o perfil de diversas personagens: as mães e donas de casa consumidas pelo serviço doméstico, como *Ana, Catarina e Maria Quitéria*; as madames do tipo *G.H.*; as vaidosas, extravagantes e excêntricas *Carla, Aurélia Nascimento e Glória*; a aprendiz *Lóri*; a ingênuas e pudica *Miss Algrave*; entre outras. Aqui e ali surge uma semelhança com *Macabéa*, mas sempre como espírito ingênuo incompatível ao da mulher moderna. Até baratas podem chamar a atenção dessa escritora que faz de simples atos motivos de profundos questionamentos.

Assim, o que podemos encontrar nessas colunas são importantes origens de sua ficção, não só no que se refere a simples semelhança com suas personagens, mas o contexto em que realizam suas atividades e os efeitos que produzem ou tentam produzir. Em Clarice Lispector, de simples acontecimentos pode nascer uma prosa poética densa, que questiona e transgride. Os aprofundamentos filosóficos e existenciais muitas vezes nascem das banalidades expostas em simples colunas femininas, mostrando a importância de tais textos na gênese da ficção clariceana.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARRIGUCI JR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.
- BENHABIB, Seyla (Org.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1987.
- BONINI, Adair. Os gêneros do jornal: o que aponta a literatura da área de comunicação no Brasil? *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 4, n. 1, p. 205-231, jul./dez. 2003. Acesso em: 26 out. 2010.
- BRANDÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre, Sulina, ARI, 1980.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- _____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria das Cidades, 1977.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COSTA, Ligia Militz Da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro; José Olympio Editora, 1986.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.

- D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins, 1983.
- ECO. Umberto. Intentio Lectoris – Apontamentos sobre a Semiótica da Recepção. In: *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- _____. O Leitor-Modelo. In: _____. *Lector in Fabula*. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- _____. *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel, 1990.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A metamorfose de Clarice Lispector. In: DIAS, Esman (org.). *Cecília Meireles e outras vozes. Ensaios e comunicações*. Recife: Efupe, 2010a.
- _____. Sujos quintais com tesouros: a escrita bodegona de Clarice Lispector. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera (Orgs.) *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)*. Fortaleza: Edições UFC, 2010b.
- FERREIRA, Fernanda Silva. *A construção da epifania nas narrativas de Clarice Lispector*. 2005. Disponível em: <www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/FernandaFerreira.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2010.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero; MANZO, Lícia (Org.) *Clarice Lispector – outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de janeiro: Rocco, 1999.
- FIGUEIREDO, Euridice. *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: Abecan, 1995.
- FRANCISCHINI, Juliana Bernardini. A crônica jornalística em uma perspectiva sócio-retórica: organização textual e processo de produção. *Anais do CELSUL 2008*. Disponível em: <www.celsul.org.br/Encontros/08/cronica_jornalistica.pdf>. Acesso em: 27 out 2010.
- GOTLIB, Nádia Battella. A casa: cantos, encantos e desencantos do espaço doméstico feminino. *Suplemento Literário*, n. 927, 7 jul. 1984. Faculdade de Letras UFMG.
- _____. (Org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990.
- _____. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009a.

- _____. *Clarice Fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009b.
- _____. *Teoria do conto*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- HUMM, Maggi. Pelos caminhos da crítica feminista. *Organon* (Revista do Instituto de Letras da UFRS), Porto Alegre, v. 16, n.16, p. 81-98, jan. 1989.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*; elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 3. ed. rev. e aum. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas fontes*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- JAUS, Robert Hans. Et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA FILHO, Andrade. *Literatura e jornalismo*. Recife: Dialgraf, 1974.
- LERNER, Julio. *Clarice Lispector, essa desconhecida*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1999.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.
- _____. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007a.
- _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007b.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, 2009c.
- _____. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rocco, 1998c.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definições e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva. *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.
- MEDINA, Jorge Lellis Bomfim. Gêneros jornalísticos: uma questão de gênero. In: *Simpósio De Comunicação Da Região Sudeste*, 7., 2001, Vitória. Anais eletrônicos... São Paulo: Intercom. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/viii-sipec/gt05/40-20Jorge%20Lellis%20-%20trabalho%20completo.htm>. Acesso em: 28 out. 2010.
- MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. *Jornalismo opinativo*. Campos de Jordão: Editora Mantiqueira, 2002,
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Prosa. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. Clarice Lispector: ficção e cosmovisão. *Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 26 set. 1970, p. 1.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*, uma biografia. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- NUNES, Maria Aparecida. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006a.
- _____. Clarice Lispector jornalista feminina. In: LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006b.
- _____. Sempre mulher através dos tempos. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- OLINTO, Antônio. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.
- PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas*: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector. Trad. Maria Luiz X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira&Lent, 2004.
- RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

- PRINCE, Gerald. Introduction to the study of narratee. In: TOMPKINS, J. P. (Ed.). *Reader-Response Criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio. et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Recife: Bargaço, 2009.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Laços de família e Legião estrangeira. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.
- SILVA, Robério Oliveira. *Figurações grotescas da intimidade*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em: <www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1930>. Acesso em: 5 jan. 2010.
- SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. Victoria: Penguin Books LTDA, 1972.