

CENTRO UNIVERSITÁRIO SAGRADO CORAÇÃO

LAUREEN COSTA ROCHA SCARELLI

**“RESTOS DO CARNAVAL” E “TEMPO DA
CAMISOLINHA”: UMA ANÁLISE DAS CONCEPÇÕES DE
FEMININO E MASCULINO NA SUPERFÍCIE MODERNISTA
DOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E MÁRIO DE
ANDRADE**

BAURU
2021

LAUREEN COSTA ROCHA SCARELLI

**“RESTOS DO CARNAVAL” E “TEMPO DA
CAMISOLINHA”: UMA ANÁLISE DAS CONCEPÇÕES DE
FEMININO E MASCULINO NA SUPERFÍCIE MODERNISTA
DOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E MÁRIO DE
ANDRADE**

Monografia de Iniciação Científica do curso de Letras – Português e Inglês apresentada à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação do Unisagrado, sob orientação do Profº. Dr. Carlos Eduardo dos Santos Zago.

BAURU
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com
ISBD

S285"

Scarelli, Laureen Costa Rocha

"Restos do Carnaval" e "Tempo da Camisolinha": uma análise das concepções de feminino e masculino na superfície modernista dos contos de Clarice Lispector e Mário de Andrade / Laureen Costa Rocha Scarelli. -- 2021.

51f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo dos Santos Zago

Monografia (Iniciação Científica em Letras - Português e Inglês)
- Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO - Bauru - SP

1. Masculino. 2. Feminino. 3. Clarice Lispector. 4. Mário de Andrade. I. Zago, Carlos Eduardo Dos Santos. II. Título.

Dedico este trabalho sobretudo àqueles que mais me humanizaram desde o princípio da minha vinda ao mundo: aos meus pais. Rubia e Juarez, amo vocês de todo o meu coração!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais que sempre me incentivaram a sonhar alto e a perseguir esses sonhos e, por consequência, assim me encontrei com Clarice, com Mário, com esta pesquisa. Foi pelos esforços dos meus progenitores que sempre tive a oportunidade de realizar este e tantos outros projetos.

Agradeço a toda a minha família, por me ouvir atentamente durante esses anos em que eu só soube viver de Mário de Andrade e Clarice Lispector, por sempre me apoiar quando o mais fácil seria me aconselhar a desistir, por sempre me ser carinho, amor e compreensão.

Agradeço ao meu orientador, pelos diálogos, pela calma com que sempre lidou com minha ansiedade, pela confiança em mim depositada e por me orientar sempre que precisei, mesmo quando solicitei ajuda aos finais de semana, aos feriados e às madrugadas.

Agradeço, também, ao Centro Universitário Sagrado Coração, pela concessão da bolsa FAP/UNISAGRADO e financiamento do projeto.

Agradeço aos incríveis educadores com quem divido os aprendizados de uma vida, por todos os caminhos ensinados que me trouxeram até aqui.

Agradeço aos próprios escritores a quem dediquei essa que foi a primeira pesquisa científica da minha vida: Mário de Andrade e Clarice Lispector, e à literatura por tanto me humanizar.

Às minhas amigas, pelo apoio incondicional, pelas paixões literárias compartilhadas, pelas festas em tempos de crise e pela leitura sempre sensível e paciente que fizeram dos meus escritos.

Agradeço também ao grupo de pesquisa clandestino de que com muito orgulho participei, pelas leituras de crítica literária e de literatura, pelas conversas e palavras que sempre foram poesia, por tudo que acrescentaram à minha formação enquanto pessoa, professora e pesquisadora.

Agradeço a todos que cruzaram meu caminho e com quem compartilhei saberes.

E, finalmente, agradeço a mim mesma por nunca me permitir desistir desse projeto tão gratificante. Essa pesquisa, queridos, pertence a todos nós.

RESUMO

A presente pesquisa visou analisar os contextos de construção das concepções de masculino e feminino nos contos “Restos do carnaval” e “Tempo da camisolinha”, de maneira a evidenciar a (des)construção de valores vigentes e do resultado literário dos textos de Clarice Lispector e Mário de Andrade. Os dois principais objetos de estudo foram os próprios contos, lidos à luz do recurso metodológico de embasamento em fontes secundárias encontradas em bancos de dados de bibliotecas e em meios digitais, como: livros, monografias e artigos, com o objetivo de compará-los, explicitando o estilo das autorias resultantes nas convergências e nas divergências entre eles de linguagem, concepções e fortunas críticas à época e no século XXI. A análise comparativa entre os contos demonstrou a importância dos autores e a concretude das transgressões de gênero que realizaram – tanto literário, quanto no que tange às questões de masculino e feminino - das narrativas estudadas para o contexto histórico-literário-social modernista e subsequente e para a atualidade. Mário de Andrade e Clarice Lispector elegem o fazer da literatura como meio de dizer do novo, renovam a forma para falar de temáticas aproximadas: a infância e a construção subjetiva identitária de um eu no âmbito social, contrastados os espaços da casa e da rua enquanto fornecedores de valores e reveladores do sujeito masculino e do sujeito feminino.

Palavras-chave: Masculino. Feminino. Clarice Lispector. Mário de Andrade.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the contexts of building the conceptions of male and female in the tales "Restos do carnaval" and "Tempo da camisolinha", to evidence (des)construction of current values and the literary result of the texts of Clarice Lispector and Mário de Andrade. The two main objects of study were the tales themselves, read in the light of the methodological resource of a basement in secondary sources found in library databases and in digital means, such as books, monographs, and articles, with the objective to compare them, explaining the style of authors resulting in convergences and divergences between them of language, conceptions of male and female and critical fortunes at the time and in the 21st century. The comparative analysis between the tales demonstrated the importance of the authors and the concreteness of the transgressions of the gender they have carried out - both literary and regarding the issues of masculine and feminine - of the narratives studied for the modernist and subsequent social-literary-social context for the present time. Mário de Andrade and Clarice Lispector elect the literature as a means of saying of the new, renew the way to speak of approximate themes: childhood and the subjective construction of a self in social contrasted the spaces of the house and the street while suppliers of values and revealers of the male subject and the female subject.

KEYWORDS: Male. Female. Clarice Lispector. Mário de Andrade.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO E REVISÃO DA LITERATURA..... | 08 |
| 2 MATERIAIS E MÉTODOS | 16 |
| 3 RESULTADOS E DISCUSSÕES | 18 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 45 |
| REFERÊNCIAS..... | 47 |
| ANEXOS | 52 |
| ANEXO A | 52 |

1. INTRODUÇÃO E REVISÃO DA LITERATURA

O contexto pós-Primeira Guerra foi naturalmente um período de rupturas estruturais globais em diversos âmbitos. O capitalismo ascende e as descobertas científicas passam a ser produzidas em escala industrial, como os aviões, os tanques, as máquinas em geral forjadas em ferro, tecnologias de ataque e defesa, todos decorrentes da corrida tecnológica do pós-guerra¹. Na literatura brasileira, percebe-se a herança deixada pelas vanguardas europeias: futurismo, dadaísmo, cubismo e surrealismo. Assim, ao viajar para a Europa e voltar para o Brasil, jovens escritores de classes abastadas difundiam a ideia de uma literatura em crise, exposta pelo clima das vanguardas revolucionárias. Assim, na segunda década do século XX, em meio às transformações sociais e econômicas refletidas de seu contexto, se dá o Modernismo.

O crítico literário Alfredo Bosi (2006) destaca que, pela crítica nacional, é atribuído ao início do Modernismo um acontecimento público: A Semana de Arte Moderna, que aconteceu no ano de 1922, em São Paulo. Segundo ele, ainda, nem tudo o que é moderno é modernista e nem tudo o que é modernista é moderno, por isso é preciso observar as contestações sociais e culturais pré-modernistas para entender que a afirmação de novos ideais estéticos reflete as notícias da literatura em crise na Europa (BOSI, 2006), mas também a necessidade de se começar a reivindicar uma literatura própria do contexto brasileiro. Desta forma, é preciso considerar não apenas atribuição de um evento único ao início do movimento, mas tudo aquilo de que ele resulta. Corroborando com tal ideia, Antonio Candido afirma que:

O Modernismo não foi apenas um movimento literário, mas, como tinha sido o Romantismo, um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira, inclusive porque coincidiu com outros fatos importantes no terreno político e artístico, dando a impressão de que na altura do Centenário da Independência (1922) o Brasil efetuava uma revisão de si mesmo e abria novas perspectivas, depois das transformações mundiais da Guerra de 1914-1918, que aceleraram o processo de industrialização e abriram um breve período de prosperidade para o nosso principal produto de exportação, o café. (CANDIDO, 1999, p. 68).

¹ Para compreender os avanços da corrida tecnológica, verificar o artigo “A Inovação Tecnológica e o Avanço Científico: a Química em Perspectiva”, de André Farias de Moura. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/qn/a/CHmTdPfNbvJH3tDyQnVL4t/?format=pdf&lang=pt>.

Precedendo o que viria, o chamado pré-modernismo já problematizava a realidade social e cultural brasileira. Homens como Euclides da Cunha, Lima Barreto e Graça Aranha anteciparam em linguagem e idealização a revolução² cultural que viria a seguir. Eles prepararam o terreno das artes que, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, foi agitado pela Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo.

Neste contexto de agitação, surgem nomes importantes da literatura nacional, como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Mário de Andrade. Em busca de uma literatura que rompesse com os moldes europeus e, assim, trouxesse uma arte essencialmente nacional para os brasileiros, esses expoentes dentre os escritores modernistas como um todo propunham uma ruptura com o passado.

Em seu Manifesto Pau-Brasil, Oswald de Andrade considera que a modernização da cultura só pode ser viabilizada se tiver como pilar tradições nacionais populares (JARDIM, 1988). E assim o fizeram os modernistas: estruturaram sobre o Brasil um movimento cultural brasileiro.

Tradicionalmente, pode-se dividir o Modernismo em três diferentes fases: a heroica, momento em que se deu continuidade às premissas da Semana de Arte Moderna de 1922, que, em contato com as heranças das vanguardas europeias, visava a combater as escolas literárias tradicionais – parnasianismo, simbolismo e decadentismo - com uma estética transgressora; a geração de 1930, que se utilizou da literatura para fazer denúncias sociais, sobretudo, mas não só, fora do eixo Rio – São Paulo; e a geração de 1945, última fase, mais uma vez preocupada com a renovação do fazer literário e da estética quanto com assuntos políticos.

Como a maioria das coisas que são inéditas no contexto em que surgem, o modernismo incitou muitas críticas, e a agitação da semana de 22 revela tal fato. Todavia, as reivindicações de mudança surtiram efeitos desejados e outros inesperados:

O novo era confuso, indefinido. Caberia aos poetas dessa geração buscar um novo rumo a seguir objetivando uma reconstrução literária nacional, pois o que era praticado aqui até então passou a ser visto como literatura falsa, postiça, alheia à nossa realidade (DIAS, p. 57-58, 2012).

O movimento se estabeleceu e trouxe visibilidade à literatura nacional, sendo um dos que, no Brasil, mais teve impacto cultural e estético e que modificou

² Revolução porque rompe com as estruturas vigentes.

definitivamente os fazeres artísticos posteriores a ele. Carlos Drummond de Andrade alertava para o surgimento de uma nova aurora na literatura, o que logo se vê registrado no estado novo de coisas (LISPECTOR, 1988) no auge do modernismo brasileiro. A discussão acerca de se fazer uma literatura essencialmente nacional para os brasileiros, em uma linguagem brasileira inicia-se um pouco antes do evento Semana de Arte Moderna de 1922, e culmina num amadurecimento cultural na literatura social de 1930 (LISPECTOR, 1988).

Dessa conjuntura revolucionária do século XX, foram escolhidos dois nomes como foco da presente pesquisa: Mário de Andrade e Clarice Lispector. O primeiro, Mário Raul de Moraes Andrade, apaixonado pelo folclore nacional, foi um grande musicista e escritor que permeou as três fases do Modernismo. Resiliente e muito consciente de sua condição intelectual, Mário de Andrade também foi um ensaísta. Para Bosi, “devem-se ler todos os ensaios de Mário de Andrade. (...) ele sempre mostrou ter olho para distinguir o texto forte e denso do frouxo ou retórico” (BOSI, p. 354, 2006).

Andrade foi, também, um dos primeiros escritores a revelar o descontentamento com a reprodução dos moldes literários europeus, formando a tríade da Primeira Geração Modernista com Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Sempre buscou o aperfeiçoamento das formas e dos seus dizeres particulares, voltando às suas obras e fazendo alterações quando necessário. Sobre ele, destaca-se ainda:

Não ficou satisfeito somente com a reescrita de suas leituras e investigações, perquiriu novas iniciativas e apresentou comportamento inquieto, para fins de autonomia intelectual. Portanto, pensou, dissertou, elaborou, filosofou, empreendeu, desmontou e montou todas suas inquietudes artísticas. (OLIVEIRA, p. 109, 2013)

Clarice Lispector, no entanto, tendo chegado ao Brasil em 1922 ainda bebê, se consagrou escritora anos após o literato, enquadrando-se em tendências consequentes do Modernismo. Haia Pinkhasovna Lispector, nascida em Tchetchelnik, Ucrânia, em 10 de dezembro de 1920, era poliglota, jornalista e fez da sua escrita seu domínio sobre o mundo. Debatendo sobre o próprio drama da linguagem, sensível aos espaços vazios que configuram os preenchidos e sempre à procura do contato, o ser com, no e para o outro (MARTINS, 2010), a literata sempre se valeu de narradores que questionam sua existência e seu papel no mundo,

sempre em busca do supraindividual, (des)encontrou na linguagem literária a sua voz e o seu meio de existir, ainda que momentaneamente.

A escritora diz dela mesma: “Estou absolutamente cansada de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.” (LISPECTOR, p. 58, 1977). Desta forma, ao não encontrar outra maneira de se ver humana, viva e útil à própria existência, ela escreve. Sobre o não-dito essencial, Clarice Lispector ancora sua literatura, no entanto, embora erroneamente retratada como autora puramente intimista, a escrita clariceana pode ser dividida num eixo composto por três pilares: subjetividade, metafísica e sociedade (MARTINS, 2010). Há retratos, em seus muitos escritos, das dores do ser, do que é passível de ser e do viver social.

Revela-se o talento de Clarice Lispector já reconhecido em vida e confessado para além do ano de sua morte. Ela é tida como uma “[...] ficcionista consciente de seus meios de expressão” (SÁ, pág. 272, 1984), que transitava pelo plano metafísico, pelo inconsciente e pela autoanálise com projeções da filosofia existencialista. Foi a feiticeira-escritora que disse aquilo que não se há como dizer, como revela Miranda:

O indizível atinge o estatuto de noção para Clarice e baliza sua proposta poética conforme ela mesma faz questão de anunciar e esclarecer em diversos momentos de seu ofício literário. A impossibilidade de tudo exprimir tem, para a autora, o duplo valor de causa e finalidade da escrita (MIRANDA, pág. 29, 2006).

A singular Clarice, com seu trato único da linguagem, sabia que, mesmo como mediação, a linguagem jamais foi ou será, a seu ver, suficiente para transmitir o verdadeiro sentir. Buscar o âmago é o ato de bravura clariceano, ato este que se liga com o limite do mundo de Wittgenstein, o silêncio do interdito. Para ele, “Os problemas da vida são insolúveis à superfície e só podem resolver-se na profundidade. São insolúveis nas dimensões da superfície” (WITTGENSTEIN. APUD CUNHA, 2009, p. 4). Nem Clarice Lispector toca apenas na superfície.

Vista, com o advento da internet e sua facilidade e rapidez de acesso a acervos infinitos de escritores, Clarice pode ser considerada um ícone, quase um fenômeno pop literário no século XXI. Em 2020, ano em que se comemorou o

centenário de seu nascimento, diversos eventos foram organizados em sua homenagem. Sua memória de escritora consagrada sobrevive desde sua primeira publicação, *Perto do Coração Selvagem*, em 1943.

Para Ezra Pound, “os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente” (p. 36, 2006). Ao se fazer literatura, cria-se um mundo novo, recria-se a realidade. Tanto Mário de Andrade, quanto Clarice Lispector recriaram a realidade por intermédio da linguagem. Corroborando com tal afirmação, SOUZA (2005) diz do fazer do autor:

O artista para Mário é político, mas não no sentido convencional. É político, não porque se envolva em movimentos políticos e busque organizá-los, mas porque cria esteticamente um mundo perfeito e revolta-se contra a disparidade entre o mundo real e o mundo perfeito existentes apenas através de sua arte. (SOUZA, p.2, 2005).

Assim também o fez Clarice Lispector.

É, portanto, a partir da escrita revolucionária desses dois literatos que se dá a questão: como são representadas as concepções de feminino e masculino nos contos “Restos do Carnaval” e “Tempo da camisolinha”? Ampara-se a escolha da análise de contos justamente na característica do próprio gênero erudito e da tentativa bem-sucedida dos dois autores de transgredirem a forma e, assim, revolucionar o gênero literário.

Segundo Salvatore d’Onofrio (1995), o conto é uma verossímil narrativa de extensão curta, com um único foco narrativo, espaço e tempo reduzidos e poucos personagens. Edgar Allan Poe, o pai do conto moderno e também crítico literário, propôs o conto como uma narrativa que deva ser uma máquina de provocar interesse no leitor, de forma que a leitura ocorra sendo “uma breve história que pode ser lida em uma única sentada” (POE, 1999, p.104). No entanto, as narrativas curtas de Clarice Lispector e Mário de Andrade, os objetos de pesquisa, enquanto contos, não são passíveis de definição tão fechada. Ocorre-se, então, que caibam na definição de conto de Tchekov, em que o gênero deve ser forte, claro e compacto “força, clareza e compactação” (GOTLIB, 2006). Todas características que estão presentes nos contos estudados.

Bosi diz do conto brasileiro contemporâneo: “Quando se passa das vertentes temáticas às conquistas formais do conto brasileiro de hoje, vê-se que não se deu em vão a intensa experiência estética que foi o Modernismo” (BOSI, 1974, p.14). E

mais adiante: “O nosso conto intimista é devedor tanto de certos modos alusivos de Katherine Mansfield e de Virginia Woolf, quanto do gosto da análise moral de Gide e Mauriac.”. (ibidem, p. 15).

Sabendo-se do contexto modernista e subsequente a ele e de que as construções sociais das representações binárias de masculino e feminino cerceiam todas as relações interpessoais, a pesquisa teve como enfoque a análise da representação da concepção de sujeito feminino na obra de Clarice Lispector em paralelo à representação da concepção do sujeito masculino na obra de Mário de Andrade. Faz-se importante frisar que, embora Clarice Lispector seja uma mulher e a sua obra, portanto, seja enquadrada em literatura feminina, não houve a preocupação da autora em escrever nem aludir a obras feministas, nem o enfoque desta pesquisa será o feminismo, mas a forma como os sujeitos feminino e masculino, ditos por si mesmos e postos nas páginas, são retratados. É uma pesquisa que toca o social, mas não se reduz a ele.

As duas coletâneas dos quais os contos analisados foram retirados intitulam-se *Felicidade Clandestina*, da autora, e *Contos novos*, do escritor. A primeira, publicada em 1971, fora classificada como um livro de contos, embora a autora não se dispusesse de convenções rigorosas para classificação de gêneros literários. Reunindo 25 textos com temáticas variadas e evidenciando a escrita visceral da autora, a coletânea tem em sua maioria contos escritos em 1ª pessoa. Já *Contos novos*, publicado postumamente em 1947, reúne 9 contos com temáticas diversas, apresentando narrativas que evidenciam a maturidade estilística do autor.

A atribuição da análise da construção de significado das características femininas à autora é proposital, bem como o é a atribuição da análise da construção de significado das características masculinas ao autor. Dado que as concepções binárias de gêneros sejam construídas e difundidas socialmente, a criação dos autores enquanto indivíduos vivendo nesse contexto terá muito dessa construção e sua literatura revela a tentativa de refletir sobre isso, por vezes com o intuito de um ser para além do gênero. Um ser que é e se mostra transgressor nesses aspectos.

Para o Houaiss (2001), é feminino o que é relativo à mulher ou próprio de fêmea, e é masculino aquilo que é relativo aos machos, que figuradamente tem virilidade e força. Espera-se que os dicionários sejam objetivos, todavia a diferenciação de características de gênero construídas socialmente e postas como ultrapassadas também se dá no dicionário online MICHAELIS (2021): é feminino o

que é “relativo ou próprio de mulher” e é masculino aquilo que “denota vigor, força ou virilidade”.

Faz-se necessária, então, a discussão prévia do mecanismo de atribuição de significados socialmente delegados aos vocábulos “Masculino” e “Feminino”. Para a autora Ana Colling, os homens sempre escreveram sua própria história e, pelo próprio imaginário intrínseco da hierarquia social, deram a si mesmos o direito de relatar a história das mulheres (COLLING, 2004). Parte-se do ponto, então, que Clarice Lispector, só por escrever suas próprias palavras e narrar sua(s) própria(s) história(s) já transgreda a ideia de silêncio e submissão atribuída ao feminino. Constatase, ainda, que poucas eram as escritoras dentre escritores em sua época (Marina Colasanti in PODCAST DA CLARICE, 2020).

Outro ponto a ser discutido antes de se dar propriamente a análise comparativa entre os contos é a designação do retrato de infâncias por parte dos autores. Kohan (2015) diz sobre esse período por que todos passam:

Por isso, na infância do pensamento, a ignorância tem vários significados possíveis: ela é ausência de saber, mas também é o saber afirmativo que não aceita o que “todo mundo” considera saber; é não querer saber o que, nem como, todo mundo sabe. Então, no mundo filosófico da infância, o mais sábio não sabe. Não sabe o saber que não se sabe a si mesmo e não sabe outro saber que o saber de querer sempre saber. A ignorância deixou de ser ausência, carência e insuficiência para tornar-se potência e motor dos possíveis. (KOHAN, p. 219, 2015)

A infância é o momento em que a psique do sujeito é construída pelos estímulos culturais e sociais que recebe, em que ele aprende a aprender e, por isso, sabe-se que nada é conhecido. A criança é passível de aprendizado e a inocência de absorver o meio muito revela de quem ela virá a se tornar – o contexto define o homem. O contexto define a mulher e, logo, pode-se afirmar que o contexto modernista definirá as concepções de masculino e feminino nos personagens andradeano e clariceano.

Opondo-se ao conceito do estado de natureza de Hobbes⁴, o filósofo John Locke se posiciona, defendendo que todo conhecimento provém da experiência (LOCKE. APUD CHIBENI, 2007). Todavia, sem valer-se exclusivamente nem de um extremo nem de outro, pode-se estabelecer um ponto de partida para essa pesquisa: a infância é o início da construção social do homem, que é produto de um meio cultural, mas também biológico e que tem na linguagem a sua morada

(HEIDEGGER, 2003)³. E a linguagem é o ponto central deste trabalho. Vertentes de estudos culturais e sociais foram e serão considerados, posto que o tema do presente relatório os engloba, mas a análise literária, como já afirmado, apresenta-se em foco.

Tal investigação literária se deu, em vista desse pressuposto, com o objetivo geral de analisar a forma como se concretizam, por meio da linguagem, as representações das construções das concepções de feminino e masculino nos contos modernistas “Restos do carnaval”, de Clarice Lispector, e “Tempo da camisolinha”, de Mário de Andrade. Desdobrou-se esse objetivo principal nos seguintes objetivos específicos:

- Reconhecer a linguagem e o estilo dos escritores modernistas Clarice Lispector e Mário de Andrade nos contos selecionados;
- Refletir sobre a escolha da infância como revelação das construções dos sujeitos feminino e masculino;
- Comparar as respectivas representações das concepções de feminino e masculino nos contos “Restos do carnaval” e “Tempo da camisolinha”, presentes nas obras *Felicidade Clandestina* e *Contos Novos*, de forma a estabelecer as convergências e divergências entre elas.

Desta maneira, amparou-se sobre os pilares da linguagem, do modernismo e de tendências artísticas decorrentes dele, das concepções de masculino e feminino, dos estudos de gêneros literários, dos ditos sobre a infância e a formação da identidade dos seres, a presente pesquisa em literatura, para atingir os objetivos postos acima, sob a hipótese de estabelecer um paralelo entre os contos-objetos.

³ Para aprofundamento da questão, foi feita a leitura da obra “O drama da linguagem” (NUNES, 1995)

2. MATERIAIS E MÉTODOS

Com o intuito de atingir os objetivos estabelecidos, foram lidos, analisados e posteriormente comparados os dois objetos de pesquisa principais, os contos “Restos do Carnaval” e “Tempo da camisolinha”. A pesquisa realizada, de cunho qualitativo, teve como recurso metodológico uma extensa pesquisa bibliográfica em fontes secundárias, com a finalidade de realizar uma análise crítica e embasada de parte das obras *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector, e *Contos Novos*, de Mário de Andrade. Por se tratar de coletâneas de contos, foram escolhidas duas narrativas que remetem à infância e às instâncias pública e privada de formação dos sujeitos narrativos masculino e feminino, os já ditos “Tempo da Camisolinha” (ANEXO A) e “Restos do Carnaval” (ANEXO B).

Para fins de análise e embasamento teórico, foram fichados artigos e livros encontrados em fontes bibliográficas secundárias, pertencentes a bibliotecas físicas e presentes no ambiente digital, sobretudo nos bancos de dados das plataformas Scielo e Google Acadêmico. As principais fontes foram quatro livros, dois dos quais pertencentes a um projeto da editora Nova Cultura de literatura comentada, um sobre a autora e outro sobre o escritor. Os outros dois foram *Estátuas invisíveis: Experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*, de Gilberto Figueiredo Martins, e *A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, de Roberto DaMatta.

Acrescentou-se aos textos de cunho teórico dois livros sobre a escrita da escritora, a fim de refletir sua linguagem e estilo para partir para a análise do estilo do escritor. Os dois livros foram: *Para amar Clarice – Como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*, resultado de uma vasta pesquisa científica da professora de literatura Emilia Amaral, e *O drama da linguagem: uma leitura da obra de Clarice Lispector*, de Benedito Nunes, uma das mais reconhecidas obras que abarcam estudos clariceanos.

Foram feitas leituras de diversos artigos sobre as questões englobadas na presente pesquisa: a (des)construção de valores de feminino e masculino no século XX e na obra dos escritores destacados; o contexto sócio-cultural pré, contemporâneo e posterior ao modernismo; reflexões sobre a infância enquanto momento de formação da identidade do sujeito; linguagem e estilo de Mário de Andrade e Clarice Lispector. Os objetos principais de estudo são, desde o Projeto de

Pesquisa, os livros de contos integralmente lidos, com enfoque nos contos escolhidos: “Restos do carnaval”, da obra *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector; e “Tempo de camisolinha”, da obra *Contos novos*, de Mário de Andrade.

Para uma comparação analítica entre os contos, ambos foram lidos e revisitados durante toda a pesquisa. Posteriormente segue-se com a análise integral realizada individualmente dos textos, do conto de autoria de Clarice Lispector para aproximá-lo e distanciá-lo do conto de autoria de Mário de Andrade. Desta maneira, parte-se do texto de autoria feminina, “Restos do carnaval” para dizer das divergências e convergências entre este e o de autoria masculina, o “Tempo da camisolinha”.

Por fim, transcorrida a escrita e a aprovação do presente relatório final da conclusão do Projeto de Iniciação Científica, será redigida a monografia para fins de catalogação na biblioteca do Centro Universitário Sagrado Coração, em outubro. Finalizando o processo de pesquisa, haverá a apresentação dos resultados obtidos no decorrer das análises no Fórum de Iniciação Científica, a ocorrer em novembro, por meio oral de divulgação, mas também em pôster e no formato de resumo expandido.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Clarice Lispector e Mário de Andrade são dois importantes escritores do século XX. Em seus contos, ultrapassam as definições e conceituações de gênero, tanto no que tange ao gênero textual (conto) quanto no que diz respeito às concepções de masculino e feminino. Com suas linguagens carregadas de significado, escolhem, nos contos “Restos do carnaval” e “Tempo da camisolinha”, a infância como momento privilegiado para se reconhecer a formação da identidade do sujeito escritor. Tal formação identitária dialoga com teorias de Sigmund Freud e Melanie Klein no que tange aos processos de desenvolvimento sexual infantil, nas fases oral – de prazer iniciado pela alimentação -, anal – de retenção e soltura -, fase fálica – de consciência da diferença anatômica entre os sexos biológicos – e fase genital – em que o menino e a menina já têm consciência do prazer pela libido projetada no outro e buscam satisfazer suas próprias necessidades (FADIMAN, 1986).

Dessa forma, pode-se traçar um paralelo entre os textos “Restos do Carnaval”, da escritora, e “Tempo da camisolinha”, do escritor, ambos contos modernistas que podem ser lidos sob a perspectiva da leitura analítica e comparativa, posto que se aproximam em alguns aspectos - formação do sujeito, infância, trato com a linguagem, gênero textual, contexto de produção - e se distanciam em outros - autoria, estilo, possível temática.

Uma vez que ambos os textos se estruturam como narrativas literárias curtas, há a presença essencial do elemento personagem, dentro de uma trama com um enredo claro, uma unidade de tempo, de ação e de lugar (GOTLIB, 2006), ou seja, um único núcleo narrativo. O sujeito literário de linguagem, o personagem sempre à procura do supraindividual, é o ponto-chave para a leitura dos personagens clariceanos. É importante reforçar que, para Clarice Lispector, a palavra dá forma ao sujeito, mas não dá conta de representá-lo⁴. Seus personagens-ego só podem ser completados pela existência do outro, mesmo sua característica estilística epifânica⁵ se dá sempre nesse encontro com o que está fora. O contato com o outro, por acaso, nos transmuta (CORACINI, 2013). E a pergunta constante de Clarice, “Quem

⁴ (NUNES, 1995)

⁵ Assume-se o momento epifânico, em Clarice, por vezes decorrido a partir de um encontro com o grotesco do mundo (barata, rato, sangue), como a revelação de uma verdade transcendente que uma personagem tem de si e do mundo.

sou eu?”, fica na essência desse encontro. Também o sujeito literário do conto de Mário de Andrade, ao mesmo tempo protagonista da narrativa sobre sua vida e narrador de sua história, tem sua formação identitária pelo contato com outrem.

Pode-se dizer dos narradores dos contos que há constantes interrogações sobre os protagonistas auto diegéticos e que o próprio leitor pode pretender responder ao ler suas narrativas. Na busca inconstante do ser e do escrever, como construir um sujeito pela e para a linguagem, como representá-lo e transmitir suas intenções e pensamentos, se a todo momento ele entra em contato com o outro, se no desequilíbrio de sua epifania particular, forma-se, se ele a todo momento transforma-se? A isso, dá-se novamente a formação do eu pelo outro. Seus personagens se encontram, se perdem e se reencontram quando em territórios alheios. O que era estranhamento faz-se felicidade clandestina ao qual seu destino se afeiçoa e do qual se apossa: o momento de mudança é sempre o ponto-chave a partir do choque entre o que poderá vir de dentro e o que se tem fora da persona.

Ao estabelecer um paralelo entre as obras analisadas, “Restos do Carnaval” e “Tempo da camisolinha”, observa-se algumas convergências: ambos têm o foco narrativo em primeira pessoa, com narradores protagonistas adultos que retratam memórias de suas infâncias e que, ao menos explicitamente, não são nomeados. O dado autobiográfico está presente em ambas as narrativas, todavia há de se separar o factual da ficção. Forjar a palavra, entrelaçá-la na trama textual, é em si uma ficcionalização da realidade, ainda que haja comprovações de dados biográficos comprováveis inseridos nos textos⁶.

Um fato literário baseado em um acontecimento real e comprovável ainda é literatura, ainda é ficção, pois passou pelo crivo do trato com a linguagem. Desta também surge outra semelhança entre os textos: a dupla negativa logo no início da narrativa que transporta o leitor a uma lembrança negativa da infância. Em “Restos do Carnaval”, a negativa é dupla: “**Não, não** deste último carnaval. **Mas não sei** por que este me transportou para a minha infância [...]” (LISPECTOR, p. 25, 1998, grifo nosso). Já em “Tempo da camisolinha”, se dá no segundo período: “**Não sei** que noção prematura de sordidez dos nossos atos, ou exatamente, da vida, me veio

⁶ Tânia, uma das irmãs de Clarice Lispector, confirmou algumas histórias parecidas com as retratadas pela escritora em “Restos do Carnaval” e “Felicidade Clandestina” (GOTLIB, 2013). Já em Mário de Andrade, Juca é um narrador recorrente criado à sua imagem, como se pode observar na referência à imagem real de sua família na capa de *Contos Novos*, livro em que o conto “Tempo da camisolinha” está veiculado.

nessa experiência da minha primeira infância.” (ANDRADE, p. 102, 1999, grifo nosso), o movimento para os seus primeiros anos de vida e da memória do episódio em questão.

A presença da figura castradora também é uma convergência. Para a narradora clariceana, a mãe doente que a impede de comemorar o carnaval à sua maneira cumpre esse papel. Já para o narrador andradeano, o pai é essa figura impeditiva de sua felicidade, como ocorre no Complexo de Édipo (MEZAN, 2013), além da mãe e da madrinha, que ora recebem características positivas, ora são tiradas do pedestal para se mostrarem também castradoras⁷.

Ambos os narradores, tanto o de Clarice Lispector quanto o de Mário de Andrade, estão em formação⁸ no plano do enunciado e também no momento da diegese, da enunciação, posto que narrar também é transformar-se enquanto conta. E é revelado que o contato com o outro (trans)formou suas identidades, tanto quando viviam os episódios, quanto no instante em que os narram. A narradora clariceana anônima, no carnaval, transmuta-se em rosa, descobre sua sensualidade e o desejo pelo gênero oposto, aludindo à maturação feminina. Já Juca, o narrador de “Tempo da camisolinha”, ao encontrar-se com os operários e ao enxergá-los, começa a pensar sobre consciência de classe, mesmo que não de maneira explícita⁸. Os dois contos, pode-se afirmar, findam-se com a aprendizagem de si por parte de seus relatores.

Podem ser apresentadas também divergências entre os contos: primeiro, quanto à autoria. Clarice Lispector é uma escritora mulher, que escolhe uma narradora feminina para retratar sua vivência de criança. Mário de Andrade é um escritor homem, que apresenta um narrador masculino adulto retratando suas memórias de menino. Ela conhece os valores do feminino⁹ no espaço público, uma vez que lá se quer maquiada, vaidosa, e se sente olhada por uma pessoa do gênero oposto, um rapaz. Ele, por sua vez, tem seus cabelos cortados e revela seu “[...] medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanhinho” (ANDRADE, p. 102, 1999), além de, mais tarde, mostrar à sua madrinha, Nossa Senhora do Carmo,

⁷ O pai como figura castradora. Dá-se o diálogo com o complexo de Édipo, de Freud (FREUD, 2016).

⁸ A festividade tradicional vivida pela personagem clariceana é uma entidade temporal, mas também simbólica, dialogando com o conceito de carnaval apresentado por DaMatta: momento em que o espaço público da rua invade o espaço privado da casa e vice-versa.

Na rua – mais uma vez o conceito apresentado de espaço público vs. Privado de DaMatta-, aprende-se os valores ensinados no espaço privado. Novamente, os espaços se confrontam no encontro.

⁹ O uso da maquiagem; o transformar-se em rosa quando, numa brincadeira com o menino de 12 anos, mistura carinho e sensualidade; existência dos “pudores femininos de oito anos”.

suas “coisas feias”. Tem-se, então, o porquê da escolha do narrar feminino pela escritora e do narrar masculino pelo escritor: ao constatar o dado autobiográfico, entende-se que eles falam do ponto de vista ao qual conhecem, acerca de experiências por que passaram enquanto menino e enquanto menina e que, posteriormente, os formaram homem e mulher.

Dessa maneira, por meio da linguagem carregada de significado, em que, ao representar o mundo, convergem os contos, os sujeitos feminino e masculino entram em contato com o espaço público e começam a descobrir sua identidade enquanto menina e menino (plano do enunciado) e mulher e homem (plano da enunciação). A dualidade dessas concepções, portanto, passa a ser descoberta individualmente pelos narradores quando escrevem, momento este em que rememoram histórias passadas na infância.

Assim, partindo da análise acima, já feita no relatório parcial da presente pesquisa, uma análise ainda mais aprofundada das divergências e convergências entre os contos estudados foi realizada. Tendo como base o que já se havia comprovado sobre a linguagem clariceana, buscou-se estabelecer categoricamente a comparação elucidativa com a escrita andradeana.

É sabido que a narradora clariceana, em “Restos de carnaval” (LISPECTOR, 1998), alude a duas ocorrências de específicas comemorações carnavalescas, comemoração tipicamente brasileira. O primeiro carnaval que vem a sua memória é vivenciado nas ruas de Recife, cidade em que a própria Clarice Lispector viveu quando criança. Assim, novamente se tem o dado autobiográfico como passível de identificação entre escritora, narradora e personagem-protagonista, o que também ocorre na narração de “Tempo da camisolinha”. Quanto ao segundo episódio carnavalesco vivido pela protagonista do conto de autoria de Clarice Lispector, este remete à experiência vivida no momento presente em que se elabora a diegese, ou seja, é carnaval quando a narradora decide contar sua história. A plácida infância nordestina, vivida por Clarice Lispector e remorada no conto, é reflexo de uma crise econômico-político-social, consequência do abalo econômico mundial após a quebra da bolsa de Nova York em 1929 (LISPECTOR, 1988).

No prefácio de *Todos os Contos*, Benjamin Moser (2016, p. 13) afirma: “Esta obra é o registro da vida inteira de uma mulher, escrito ao longo da vida de uma mulher”, corroborando com a ideia de que a biografia diz muito da escrita de Clarice Lispector, de sua obra e de suas personagens.

Um tema caro à escrita clariceana, a transmutação de suas personagens em quem podem vir a ser, é ficcionalizado no conto de sua autoria, interposto nas possibilidades de transformação da vida fictícia da personagem - a menina-protagonista de “Restos de Carnaval” se transmuta em narradora e em mulher. Logo no primeiro parágrafo, a narradora revela que falará sobre uma lembrança distante – posta a imposição em linguagem: “daquele carnaval” (LISPECTOR, 1998, p. 27), não “deste último carnaval” (IBIDEM, p. 25) -, dialogando com o título de sua história e declarando sua autoria em 1ª pessoa. Em tom de conversa, diz das “ruas mortas” nas quartas-feiras de cinza – aqui há claramente presente a temática da morte (presente em Mário também) e do luto formador, em que, a partir do trauma, surge um traço identitário de força nas personagens que o viveram. Tomada por uma agitação íntima, devido a ansiedade causada pela festa de carnaval, vê o mundo em botão que se abre em rosa escarlate – uma metáfora para a sua já anunciada maturação. O último carnaval a transporta, assim, à memória daquele outro, da infância, rememorando inclusive as beatas com véu indo à igreja – passagem esta em que a presença da religião é posta em evidência pela primeira vez, à luz das origens cristãs do ritual de carnaval¹⁰. Ela acredita que a razão pela qual foram feitas as ruas de Recife seja a fantasia, o Carnaval, este que é tido como dela. Pessoas cantavam na época o prazer que era secreto nela, o outro se apresentava assim como instância reveladora da identidade subjetiva.

No segundo parágrafo, a narradora volta à realidade dura, saindo do estado contemplativo da fantasia, sendo lembrada do estado da mãe doente e da sua vida de criança que pouco participava do carnaval, mas que nunca havia ido a um baile infantil e nem sido fantasiada. Mostra-se uma felicidade clandestina da qual permitiram que tivesse um gostinho: poderia ficar até às 23h olhando a diversão dos outros ao pé da escada do sobrado. Desde pequena, então, aprende sobre a falta, diz-se de avara, optando pela economia de um lança perfume e de um saco de confetes que recebia para os 3 dias. “Ah, está se tornando difícil escrever” (LISPECTOR, 1998, p. 25), diz a narradora, caracterizando uma metalinguagem, uma vez que haja em seu discurso narrativa marcas do próprio fazer literário, o “escrever”. Enquanto escreve, revela que sente dificuldade em seu trabalho, ao se lembrar da menina que foi, tão sedenta que o quase nada já a satisfazia. Assim,

¹⁰ “[...] o conceito primordial do carnaval corresponde à essência da quaresma – de enterro da vida pagã –, entregando-se a uma última libertinagem, antes da penetração no tempo da ascense, que culmina na Páscoa, com o renascimento batismal e espiritual.” (SOIHET, 1999, p. 4).

pode-se concluir que reviver ao contá-lo é constatar que já não é pede mais tão pouco, ao se fazer escritora, ela exige muito de si e do mundo à sua volta.

Após tudo isso, no terceiro parágrafo, a protagonista revela sobre seu medo vital da face humana como máscara (social). Ela, narradora da própria história e, assim, criadora de personagens e fantasias, se assustava com os mascarados e entrava em seu mundo interior – “que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério” (LISPECTOR, 1998, p. 26) –, posto que na verdade, tinha medo era do que havia por baixo daquilo que escondiam de si, possivelmente não um conto de fada, mas certamente essa realidade misteriosa, podendo revelar-se má, não era de modo algum um mistério do qual ela gostaria de se desfazer. O imaginar a fazia feliz.

No quarto parágrafo, sente a castração¹¹ pela doença da mãe: “[...] ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança” (LISPECTOR, 1998, p. 26), em que as tendências eram de as pessoas negligenciarem seu desejo de fantasia. Fala, ainda, de sua vaidade de menina, a fantasia visível, com seus cabelos frisados; batom bem forte, ruge nas faces, um “sonho intenso de ser moça” (LISPECTOR, 1998, p. 26), de escapar de sua meninice.

A narradora tem naquele carnaval um momento singular por algo próximo de um milagre (convenção fortemente defendida pela religião): “por simples acaso” (LISPECTOR, 1998, p. 27), a mãe de uma amiga “resolvera fantasiar a filha de Rosa” e comprara muitas folhas de papel crepom. E a narradora-protagonista, que desde pequena já aprendera “a pedir pouco” (IBIDEM, p. 27), demonstrando já uma consciência de sua classe com pouco poder aquisitivo, recebe, o “muito” (IBIDEM, p. 27) do papel que também é sobra da fantasia de carnaval de sua amiga. A fantasia imaginada sobressai à realidade, ela vê a fantasia de Rosa de sua amiga e contra figura como a coisa mais linda, mas é importante frisar que pouco vira na vida. A mãe da amiga, então, detém os meios de produção (compra o produto e constrói com as próprias mãos a fantasia de Rosa com R maiúsculo, agregando uma

¹¹ Freud vai dizer que a criança é movida pelo princípio do prazer e tende a viver para sempre sob essa determinação, iniciada com a amamentação e com a pulsão do chuchar – o sugar com leite. No entanto, uma hora esse processo é rompido pela figura simbólica do pai, que vai ensinar afastar a criança da mãe e ensiná-la que, para que se viva em sociedade, é preciso renunciar ao prazer egoísta do prazer. Tem-se, então, a ideia de figura castradora, cuja ação vai originar na mentalidade infantil a urgência do direcionamento da pulsão sexual para outras áreas, a partir daí se instaurando a cultura, os modos sociais, o limite entre o eu e o outro, a vontade de aprendizado etc. (FREUD, 2016).

identidade à coisa). Assim, a mãe da amiga concede as sobras de papel à menina protagonista, talvez por bondade, talvez atendendo ao seu “mudo apelo de inveja” (LISPECTOR, 1998, p. 27) – ela quer ser o outro e tem seu desejo atendido – recebe uma fantasia de esmola e ainda aprende sobre a diferença de classes com isso.

No domingo, vestiu-se de rosa e novamente teve sua fantasia roubada pela realidade, evento melancólico cuja culpa atribuída ao acaso jamais poderia ser por ela perdoada. Sua mãe piora e a mandam à farmácia para comprar remédio. No caminho, espantava-se com a alegria das pessoas na rua – não mais encanto, mas espanto, mais um mudo apelo de inveja. Renato Mezan, vai dizer deste conceito estabelecido pela própria narradora do conto:

[...] o que importa compreender é que o invejoso começa por atribuir ao outro um estado ou uma condição de que se imagina privado – este é o objeto da inveja –, para em seguida vincular esse estado à posse de um “algo”, uma espécie de talismã, do qual é imperativo privar o outro seja por que meio for – e este algo é o suporte da inveja. (Mezan, 1987, p. 124).

No entanto, a narradora clariceana de “Restos do carnaval”, embora atribua a seus sentimentos um senso invejoso interior, o que sente aproxima-se mais da cobiça do que do conceito de inveja apresentado por Mezan (1987). Uma vez desejosa do que a sua amiga tem, ainda não almeja privá-la disso, mesmo que seja também este o objeto de seu desejo, o desejo da própria protagonista de ter o que só a outra – sua rival nesses termos - detém.

Quando horas depois, a casa da menina-protagonista e seu caos estão acalmados, sua irmã a pinta, entretanto já não mais a satisfaz, porque algo parecia haver morrido dentro dessa que narra sua infância. Neste momento do conto, há a epifania negativa, o desencanto, em que a protagonista é puxada completamente para fora de sua fantasia, mesmo que o talvez deixe em suspenso o que está por fim, a realidade é taxativa. Como o conto ainda não findou, tudo pode acontecer. Desse modo, a narração se segue: “não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina” (LISPECTOR, 1998, p. 28) e olha com crueldade para sua fantasia - “era um palhaço pensativo” (IBIDEM, p. 28), cuja mãe castradora faz com que ela (re)morra a cada momento de felicidade, sentindo remorso ao se lembrar do estado da sua progenitora.

Só no último instante, no respirar final da narrativa, lá no parágrafo derradeiro, vem a salvação, um menino de uns 12 anos olha para a protagonista, um rapaz, a seu ver, muito bonito, que a cobriu de confetes. Salva da própria melancolia¹², era novamente uma rosa, pois fora reconhecida pelo outro. Rompido o luto formador de uma identidade pelo trauma da ausência de pulsão, pela própria ausência da saúde da mãe, recupera-se o que se havia perdido: o fôlego advindo do prazer de viver e de fantasiar, agora com um alguém do gênero oposto ao seu. Estabelece-se, possivelmente, uma ligação com o período de retorno da masturbação da lactância (FREUD, 2016), em que, pela sedução de um outro, há a transformação da libido do ego da criança (no conto clariceano, da protagonista) em libido objetal, direcionada a um outro objeto sexual não mais narcísico.

De seus traumas, sabe-se que odeia nunca ter sido fantasiada, que o quadro irreversível da saúde decadente de sua mãe está se agravando e que cobiça a amiga – sua contrafigura (AMARAL, 2017) -, pois esta possui sobras do que a protagonista sente apenas como ausência (fantasia, mãe saudável, atenção, felicidade). Tais traumas a levam a uma aprendizagem registrada, sua maturação (assim como acontece com Juca no conto “Tempo da camisolinha), ou seja, sua abertura para o outro, para o que lhe é alheio. Desse modo, a experiência da aprendiz parte do simbólico (fantasia) para o concreto (garoto que a reconhece como mulher). Como tema, surge a tentativa de se fazer como sujeito que domina a fantasia, o imaginário – a própria literatura. E, em razões da memória e da escrita, ao querer fantasiar-se de outra (“Mas não sei por que este me transportou para a minha infância”), é transportada da adulta que detém as palavras à época da não-fala da menina que foi.

Em gerúndio, a narradora diz: “E quando a festa ia se aproximando como explicar a agitação íntima que me tomava.” (LISPECTOR, 1998, p. 25), expressando uma ideia de continuidade na criação das imagens carnavalescas que a agitam, das ruas e praças do Recife - a cidade enquanto marcação espacial única na linguagem, além da casa da menina e da farmácia - e que a permitem a fuga da rotina monótona de quando não é carnaval. O desejo que se sabe crescente nela, “a capacidade de prazer que era secreta em mim” (LISPECTOR, 1998, p. 25), é a possibilidade de ser e sentir que ela já sabia, em adição à sua relação de posse para

¹² Melancolia que, segundo FREUD (1917) é o afeto que se corresponde ao luto, à vontade de recuperar a pulsão de viver perdida,

com a festividade marcada com o pronome possessivo: “Carnaval era meu, meu” (IBIDEM, p. 25).

Da ilusão à realidade carnavalesca, sente que “No entanto, na realidade, eu dele pouco participava” (LISPECTOR, 1998, p. 25), era distante dele. A negação definitiva e repetida em “**Nunca** tinha ido a um baile infantil, **nunca** me haviam fantasiado” (IBIDEM, p. 25) mostra que a participação na festa pela qual a versão infantil da narradora tanto ansiava era novidade. Ela que, “olhando ávida os outros se divertirem” (IBIDEM, p. 25), embora narre sua própria história no futuro, apenas na vida adulta, quando se torna escritora e passa a autora de seu discurso, deixa de ser protagonista e se coloca como observadora. Ela que, com a economia dos confetes e do lança-perfume relaciona implicitamente religião e seus ditos pecados capitais, “economizava-as com avareza” (LISPECTOR, 1998, p. 15), com o aprender sobre o capital e seus acúmulos não utilitários.

Nas imagens sinestésicas criadas pela narradora, também estão as três fases da sexualidade infantil descritas nos estudos de Freud(2016): a fase anal (economia/retenção dos objetos de prazer, no saco de confetes e no lança-perfume); a fase oral (no uso dos adjetivos “boquiaberta” / “sedenta” e do não-acesso à mãe); e a fase fálica (no reconhecimento do menino como rapaz; no tornar-se rosa e na sua maturação, enfim!).

A afirmação constante da primeira pessoa do singular reflete a identidade do conto clariceano. O eu reforçado em “meu” e “mim” atesta sua consciência de si:

[...] como explicar a agitação íntima que **me** tomava? [...] Como se as vozes humanas cantassem a capacidade de prazer que era secreta em **mim**. Carnaval era **meu, meu**. [...] na realidade, **eu** dele pouco participava. [...] nunca **me** haviam fantasiado. [...] Duas coisas preciosas **eu** ganhava [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

E o uso recorrente de tais pronomes continua no decorrer de todo o conto, como no parágrafo em que por acaso revela que terá seu maior desejo realizado:

E a mãe de **minha** amiga – talvez atendendo a **meu** apelo mudo, ao **meu** mudo apelo de inveja [...] resolveu fazer para **mim** também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida **eu** teria o que sempre quisera: ia ser outra que não **eu** mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Um eu que, feminino, a todo tempo quer travestir-se, quer ser também fantasiada, quer escapar de sua meninice (o oposto do Juca, que não se quer homem, como se comprova ao analisar o conto de Mário de Andrade), que percebe seus desejos infantis como banais quando comparados à doença da mãe, que, na sua casa, onde deveria ser indivíduo, a protagonista é quase um não-indivíduo.

Ainda sobre o conto “Restos do carnaval”, tem-se o inesperado positivo: “Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito” (LISPECTOR, 1998, p. 27); o apelo mudo de inveja pela protagonista que é quase como seu crime – “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma”¹³; e o inesperado negativo: “[...] agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso.” (LISPECTOR, 1998, p. 28) – o destino agora é personificado, recebe características de pessoa, esse impiedoso que toma de volta o gosto clandestino de felicidade, das sobras que dera a ela, esse mesmo que fez com que sua mãe piorasse e, por conta disso, algo nela morre novamente.

No momento em que narra seu medo infantil e de sua amiga de que seus “pudores femininos de oito anos” (LISPECTOR, 1998, p. 27) fossem revelados, diz que usariam (fala no plural, revelando o pertencimento a um outro que é também um nós) embaixo da fantasia uma combinação, caso chovesse (até se preparam para uma possível jogada do destino). Novamente, no meio do texto, está posta a descoberta de uma sexualidade que deveria ser mantida em segredo. A narradora detentora de um orgulho feroz e de uma humildade tamanha, aceita as esmolas do destino, tem em Deus uma espécie de padrinho, como a Nossa Senhora do Carmo é para o menino de Mário: “Deus nos ajudaria, não choveria!” (IBIDEM, p. 27), sob sua proteção, estariam seguras.

Num jogo de linguagem, posto na interjeição dita duas vezes - “Enfim, enfim!” (LISPECTOR, 1998, p. 27) –, a protagonista revela sua dita agitação íntima, como se a espera a torturasse, essa ansiedade da primeira vez vestindo uma fantasia. Quando vai à farmácia, correndo e vestida de rosa, mas sem maquiagem, novamente está transparente o seu querer, ser moça, mas este não é saciado, posto

¹³ Novamente ligando-se ao conceito de inveja para Mezan (1987), uma vez que, querendo o que a outra possui, se vê querendo transmutar-se nessa outra.

que ainda seja uma criança, que ainda não amadureceu realmente. Numa graduação íntima negativa - “fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval” (IBIDEM, p. 28) – a narradora conclui o parágrafo, fechando-o com “A alegria dos outros me espantava.” (IBIDEM, p. 28). Novamente, o outro é visto tanto pela lembrada protagonista criança quanto pela escritora adulta como espanto.

A narradora, com sua relação intrínseca com o mundo fantástico da leitura, chega a se aproximar da protagonista do conto “Felicidade clandestina” (LISPECTOR, 1998, p. 9-12). Desencantada e despida de fantasia depois do trauma da perda da mãe, a relatora de “Restos do carnaval” precisa redescobrir-se. Precisa ser salva. Quando anuncia antecipadamente sua salvação horas depois, o caminho percorrido pelo qual transitou entre o ser, o não ser e o vir a ser é dita da atuação daquele que a salva: com “carinho, grossura, brincadeira e sensualidade”, revela a maturação pela sexualidade, pelo erotismo e pelo amor, o seu primeiro. Ele a cobriu de confetes e ficaram mudos se defrontando – o silêncio que diz no olhar, o rapaz a olha e a salva, ao que ela conclui: “E eu então, mulherzinha de 8 anos, considereirei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Finda-se o conto com a maturação da menina, da mulher e da escritora – todas em Rosa. O texto, dessa forma, acaba onde se inicia, com a narradora lembrando aquele carnaval passado.

No conto clariceano, fica evidente o modo sensível e reflexivo com que Clarice Lispector via e retratava o (seu) mundo. Nele, a mulher mostra sua tomada de consciência, utilizando-se da linguagem como caminho para denunciar as angústias que são suas, mas que são também humanas: a vontade infantil de se fantasiar, o desejo de participar de um carnaval e não poder, de ter seus impulsos cerceados pela mão implacável do destino, pela dor de se ter um familiar tão doente. Vê-se um enunciador, quase um eu lírico, arisco-me a dizer – não se fala de poesia, mas de um uso poético de linguagem, uma espécie de sujeito sublime posto no conto -, que se aventura na imaginação, em que tempos passado e presente se entrelaçam de maneira a coexistirem no espaço curto da narrativa. A lembrança do passado também acontece no conto andradeano, no entanto, a marcação temporal posta nos verbos é mais inflexível no de autoria do escritor.

Quanto ao “Tempo da camisolinha”, de *Contos Novos*, a primeira frase anuncia, em primeira pessoa, o corte dos cabelos. Desse modo, logo se revela a

castração¹⁴, que já estabelece o primeiro trauma do protagonista aos 3 anos. Dessa primeira infância, então, virão as lembranças a serem narradas no conto. Com seu medo de se tornar homem tão pequenino, percebe-se postura oposta à da narradora de Clarice, “Era já agora bem homem” (ANDRADE, 1999, p. 102). O agora está sempre posto no dito e nos interditos dos dois contos, esse instante-já, mesmo que passado. Esse instante que revela de outros instantes, como o do retrato de infância com seus cabelos negros e espiralados da capa do livro (ANEXO A), vai trazer consigo o dado autobiográfico. As camisolinhas de fazenda barata ou a de veludo, que sua mãe “teimava” em utilizá-las até o fim, por economia, como reflexo da retenção característica do sistema capitalista implicitamente criticado no conto.

Dizendo de sua foto com o irmão Totó, já se apresenta como transgressor de normas, mais ou menos um ano após o corte de cabelo: “Dou a impressão de uma monstruosidade insubordinada. Meu irmão, com seus oitos anos é uma criança integral [...]. (ANDRADE, 1999, p. 102). No entanto, tinha anseios de perfeição, quer tornar-se também um ser íntegro, adorava elogios, era de uma “inocência perfeita” com sua infância perfeita antes do corte dos cabelos, antes da castração pelo seu pai com suas decisões irrevogáveis. Seu progenitor, o chefe da casa¹⁵, acaba com “a delicadeza da minha vaidade infantil” (IBIDEM, p. 103) por enquanto sem gênero, diferentemente do feminino de Clarice Lispector, afirmado já de início. Os cabelos do protagonista, cortados por uma decisão final de um poder brutal masculino, fazem com que ele se revolte intimamente, descrevendo o episódio do corte duramente e ligando-o à morte (temática também presente em Clarice).

Como demonstração das lembranças desagradáveis, ficam sempre as camisolinhas de fazendinha barata, no diminutivo¹⁶, como negativo e linguagem que reafirmam sua tenra idade, reafirmada constantemente nas suas próprias palavras enquanto narrador de sua infância. Quando seu irmão chega e sua mãe fica doente, como a mãe da Clarice, que também passa por isso, a família vai para Santos, e o pai demora para colocar sua mulher e seus filhos em primeiro plano, só trabalha para enriquecer. No litoral, o protagonista sente seu pai como menos pai, essa

¹⁴ A partir da castração que se instaura a cultura, os modos sociais, de convivência, o limite entre o eu e o outro. Diz-se da diferença do complexo de castração – no menino, dá-se com o medo de perder o que ele tem; para a menina, é constatação de que ela não tem falo.

¹⁵ Aquele que desempenha o papel de autoridade, que se porta como no espaço público dentro da esfera privada, com seu autoritarismo exacerbado.

¹⁶ Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque (1995) diz do emprego do diminutivo como forma de aproximar as coisas do coração, ou seja, como linguagem do afeto. Tal conceito se liga muito ao uso do diminutivo pelo narrador ao se referir as camisolinhas que tanto o acompanharam em sua infância e repentinamente a seu pai, antes tão autoritário.

figura, antes castradora, agora é “papai”¹⁷, uma companhia deliciosa e faladeira porque estava fora do ambiente em que se colocava como autoridade.

O narrador, que não tomava banho de mar nem que o batessem, vivia sujo e, em uma digressão entre passado e presente, como igualmente ocorre no conto clariceano, expõe: “E até hoje detesto banho de mar” (ANDRADE, 1999, p. 104). Naqueles dois meses num lar que não era lar para ele, todo passageiro, efêmero, quase o oposto de uma felicidade clandestina, sua mãe melhorou e ele encontrou no terreno com os operários a possibilidade de aprender sobre consciência de classe. Ao mesmo tempo, a mãe passou a ser convalescente, com vontades, ela representante do gênero que não é mais submisso ao “poder da autoridade”, que se igualou ao pai e passou a ser castradora. O protagonista, que queria tomar um ar, levantando as camisolinhas, era advertido pela mãe, que dizia que a madrinha o estava olhando, na tentativa de educá-lo para o controle da sexualidade, mas fazendo apenas com que o filho sentisse raiva da santa (a imagem que ele tem dela também castradora). Tal sentimento o levou a sua vingança de mostrar “tudo” para ela.

O narrador, que via nos pescadores “sempre uma proteção” (ANDRADE, 1999, p. 106), em um dia ruim, olha com desejo para as estrelas-do-mar de um deles – a inveja¹⁸ também está no conto de Clarice (“mudo apelo”) – e as ganhou, como a menina de “Restos do carnaval”, sem precisar proferir um pedido. O menino-protagonista, então, esconde seus amuletos de boa sorte até de sua própria família – feito que podem ser associadas à fase anal descrita por Freud (2016)¹⁹, e começa a aproximar-se de seu pai, acumulando o capital. Em outra hora, depara-se com um operário português com má-sorte e decide que daria a ele uma de suas estrelas, utilizando-se de um jogo com a linguagem, já se revelando habilidoso com as palavras, desvalorizava todas para que conseguisse dar a menor:

É certo: eu pusera imediatamente as três estrelas no diminutivo, porque se houvesse de ceder alguma ao operário, já de antemão eu desvalorizava as três, todas as três, na esperança desesperada de dar apenas a menor. (ANDRADE, 1999, p. 107).

¹⁷ Novamente, há uma manipulação das palavras para se estabelecer uma linguagem do afeto.

¹⁸ O conceito apresentado por Mezan (1987) pode ser trazido à luz da análise.

¹⁹ Diz-se da fase (FREUD, 2016) em que há a retenção das simbólicas fezes para que lhe haja a recompensa da estimulação extrema, do presente que advém da obstinação.

Assim, é possível notar que, ainda que iniciada a sua descoberta da solidariedade de classe, não consegue renunciar a seus privilégios logo de início. Foi então que ele deu a “maiorzona estrelinha-do-mar” (ANDRADE, 1999, p. 108), fazendo uma combinação do aumentativo com o diminutivo, novamente explicitando seu manusear das palavras em prol da significação. Ele cede, dentre as três antes postas no diminutivo, aquela que é sublime, aquela que é a maior. O protagonista, em sua raiva advinda do ceder do acúmulo de seus privilégios, chama o operário de cachorro por fazê-lo renunciar “a minha grande”, à “sublime estrelona-do-mar” (IBIDEM, p. 108). Arrepende-se, chora de soluçar, mas o que importa é que intencionou a boa sorte ao operário, que o agradeceu sorrindo, acarinhando-o. O garoto protagonista fecha a coletânea de contos de 1947 bem mais consciente, tendo feito mais pela classe de origem do seu pai do que ele próprio. Com isso encerra sua narrativa, compreendendo que sofrimentos e mesmo suas estrelas-do-mar nada eram perto das desilusões humanas todas, dos problemas sociais.

Assim, no querer manter grandes seus cabelos, tendo no corte a demonstração da castração pelo pai, como a da mãe pela imposição do uso da camisolinha, em sua vaidade infantil, há sempre o medo da maturação. Quando esta é imposta a ele, a identificação com o seu gênero se dá de maneira traumática. No complexo de castração, começa a perceber a diferença fálica, sem querer ser diferente da mãe, não quer se ver como um à parte do corpo dela. Então afirma: “Ora, eu tinha três anos, fui tomado de pavor” (ANDRADE, 1999, p. 102). Nos três anos, para Freud (2016)²⁰, a criança começa a afastar-se da mãe, por culpa – para a criança – do pai castrador

Por outro lado, o Totó, “meu mano”, é o outro perfeito, “com seus oito anos é uma criança integral, olhar vazio de experiência, rosto rechonchudo e lisinho, sem caráter fixo, sem malícia, a própria imagem da infância” (ANDRADE, 1999, p.102). Já o protagonista é grotesco: “Eu, tão menor, tenho esse quê repulsivo do anão, pareço velho” (IBIDEM, p. 102). A imagem de um velho quando criança, relembra características de Macunaíma, o clássico personagem de Mário de Andrade, que só faz o que quer, como uma criança, que jamais renuncia a seu desejo. O corte instaura na criança de “Tempo da camisolinha” o saber da diferença de gênero. Por outro lado, a camisolinha, é a roupa que não distingue gênero, também compõe mais uma das marcas identitárias impostas a ele.

²⁰ Diz-se do Complexo de Édipo (FREUD, 2016)

Para romper com essas marcas, ele destrói a primeira fotografia citada, aquele retrato que registra um momento fixo e que evoca sua memória²¹: “Me lembro de uma fotografia minha desse tempo, que depois destruí por uma espécie de polidez envergonhada.” (ANDRADE, 1999, p. 102). Todavia, não destrói a segunda, com o Totó: “Não sei por que não destruí em tempo também essa fotografia, agora é tarde.” (IBIDEM, p. 103), talvez devido ao fato que, após contemplá-la por minutos, buscando a si mesmo nela, se encontra. Essa evocação à memória fixa que o representa ali, também o faz mal, porém ele teve “muita preguiça de reagir” (IBIDEM, p. 103). E, num movimento de volta ao presente narrativo, o protagonista adverte a si mesmo e chama o leitor a participar também desse movimento: “Voltemos ao caso que é melhor” (ANDRADE, 1999, p. 103). O narrador do conto de Mário de Andrade constrói uma imagem de seus cabelos e formaliza seu corte no texto, iniciando um momento narrativo e rompendo com os anteriores recortes de sua memória.

Tem-se, então, um “primeiro convite às revoltas íntimas” (ANDRADE, 1999, p. 103) – como a agitação íntima da narradora clariceana, mas, no narrador de Mário, posta de maneira negativa. Tudo que ouve antes do parágrafo em que vai narrar a ruptura com seus cachos é: “é preciso cortar os cabelos desse menino” (ANDRADE, 1999, p. 103) e, em sequência, redige um parágrafo que narra o corte todo refletido na linguagem negativa:

Tudo o mais são memórias **confusas** ritmadas por **gritos horríveis**, cabeça **sacudida com violência**, mãos enérgicas me **agarrando**, palavras **aflitas** me **mandando com raiva** entre **piedades infecundas**, **dificuldades irritadas** do cabeleireiro que se **esforçava** em ter paciência e me dava **terror**. E o **pranto**, afinal. E no último e **prolongado fim**, o **chorinho doloridíssimo**, **convulsivo**, cheio de visagens próximas **atrozes**, um **desespero desprendido** de tudo, uma **fixação emperrada em não querer aceitar o consumado**. (ANDRADE, 1999, p. 103, grifo nosso)

Na repetição do choro, antes o “chorinho doloridíssimo” - novo jogo de linguagem que justapõe diminutivo e superlativo, - e na linguagem infantil presente em “Beijos de mamãe” e “papai”, mais uma vez o escritor se mostra ainda criança. Quando ele “Recusava os espelhos em que me diziam bonito”, evidenciava seus contínuos problemas de identidade - o ser também é um problema em Clarice. Ao partir com a sua família, ditos “os meus”, para Santos (marco espacial), nas férias do Totó, é importante frisar, tem episódio de sua vida determinados pelo outro.

²¹ Assim como o carnaval do presente evoca a memória daquele outro passado na narradora clariceana de “Restos do carnaval”.

Além disso, “Havia aliás outra razão mais tristonha pra essa vilegiatura aparentemente festiva de férias” (ANDRADE, 1999, p. 104), era ele o estrangeiro na própria família, que não se via um indivíduo no espaço privado – fato que mais uma vez aproxima os dois contos, já que também presente em Clarice -, lá, havia uma reprodução do mundo capitalista. Todavia, o eu no conto de Mário de Andrade é constante – há pronomes (eu, me, minha, meus, nossos) e verbos com a conjugação na primeira pessoa em cada período, praticamente.

Já em Santos, o protagonista diz: “Odiei o mar” e o próprio oceano é uma figura castradora para ele, pois é a visão da quase morte, um trauma, um “castigo inexplicável”, o mar, “cheio de ameaças impiedosas” (IBIDEM, p. 104). O mar, figura tradicionalmente ligada ao inconsciente²², e o eu estrangeiro, misterioso e perigoso dentro de si entrecruzam-se no árduo processo que é mergulhar-se em sua própria identidade – também uma tortura intrínseca à escrita clariceana, em que aceitar que é o que se é e desistir de tentar ser o outro por vezes é dolorido²³.

Desloca-se, portanto, para a afirmação: “Os outros que fossem passear” (ANDRADE, 1999, p. 104), em que sua família passa a ser composta de outros, não mais os seus. Ele ficava no “terreno maltratado da casa, algumas árvores frias e um capim amarelo, nas minhas conversas com as formigas e meu sonho grande” (IBIDEM, p. 105), mantendo-se no monótono cotidiano fantástico infantil. Sua ligação com a natureza é refletida em uma forte identificação com a classe operária. Seu “papai” não gostava muito, mas ele mais se identifica com os operários do que com a família. Desta maneira, seu pai pode ser tido como um traidor de classe – ele subiu de classe e agora desconsidera os que estão nas classes abaixo da dele, ao que se é possível visualizar no trecho: “[...] tendo sido operário um dia e subido de classe por esforço pessoal e Deus sabe lá que sacrifícios, considerava operário má companhia pra filho de comerciante mais ou menos.” (ANDRADE, 1999, p. 105)

Juca projeta nos operários o ideal de pai – como Clarice vê a contrafigura de sua mãe na mãe da outra -, e deixa de ser o ideal de menino com a madrinha castradora, da qual se vinga mostrando o falo não-castrado. Sobre o Complexo de Castração, Sigmund Freud (2016) teoriza que as meninas sentiriam inveja do pênis ao constatarem que os meninos detêm algo que lhes falta, portanto, ao mostrar

²² Carl Jung (1993) aborda o mar como água fecunda e criadora, que daria origem aos desígnios do inconsciente. Daí o mar ser uma potência no conto andradeano.

²³ Pode-se estabelecer um paralelo com o conceito de inveja (MEZAN, 1987) e com o Complexo de Castração (FREUD, 2016). Ao ser obrigada a abdicar do princípio do prazer, a criança se apegaria à pulsão de viver do outro – que tanto detém -, mas logo teria de se reconhecer enquanto eu, enquanto ser identitário que, por meio do trauma castrador, se forma.

“tudo” (ANDRADE, 1999, p. 105) à sua madrinha, vinga-se exibindo a ela o que só ele tem e que ela invejaria.

Em outro aspecto, o conto andradeano é também de aprendizagem, pois seu narrador rompe com as leis da casa e se identifica com as leis do público. Ele se vê desequilibrado – “o filhinho de ‘seu dotô’” – que é mais proletariamente considerado pelos proletários do que seus próprios filhos. O aprendizado se dá na prática, com reequilíbrio ao ganhar as estrelas-do-mar e, com elas, a boa sorte: “não vê que a gente fica cheio de tudo... dinheiro, saúde...” (ANDRADE, 1999, p.106), gesto ao qual sequer agradece, pois ainda não tem sua consciência formada, ele ainda age conforme a sua classe, foi correndo esconder seus objetos preciosos – como Macunaíma com sua pedra da sorte, na dupla ambiguidade do possuir e não-possuir e do olhar e não-olhar (o esconder aquilo que se tem para que se possa voltar a ter a surpresa do encontro). E, escondido, ia “contemplar as minhas tesoureiras de boa sorte”, utilizando-se de uma linguagem de comércio, um pouco do que herda da identidade do pai.

Já com as estrelas sob sua posse, tem seu desequilíbrio novamente anunciado, particularmente ao notar que uma delas tinha as pernas tortas e que a pequena não tinha uma das pontas, defeitos que, depois ele anuncia, ainda dão boa sorte e, por isso, não se desfaria de nenhuma delas, nem compartilharia com nenhum membro da família²⁴. Na posterior desvalorização das três em uma “[...] esperança desesperada de dar apenas a menor (ANDRADE, 1999, p. 107), decorre do uso da linguagem em favor da temática do entendimento de classes – quer-se a manutenção de privilégios - e da tradição cristã, ao usar do número três (Simbolicamente o Pai, o Filho e o Espírito Santo). O narrador doa de si quando o espaço público o transporta para a reflexão interna e, ao utilizar o neologismo “fatalizadamente”, recorre a um signo da morte utilizado a caminho de pegar involuntariamente as suas estrelas para dá-las ao operário.

Com o dizer do transcendente em palavras, em “a minha sublime estrelona-do-mar” e a “minha maiorzona estrelinha-do-mar”, caminha para o fim do texto, na construção da imagem de uma corrida desesperada:

Mas por dentro era impossível saber o que havia em mim, era uma luz, uma Nossa Senhora, um gosto maltratado, cheio de desilusões claríssimas, em

²⁴ Semelhante ato ocorre com a narradora clariceana de “Felicidade Clandestina” (LISPECTOR, 1999, p. 9-12), quando a protagonista diz fingir que não detinha o livro em seu poder, para que depois tivesse o susto de o ter.

que eu sofria arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha estrela-do-mar. (ANDRADE, 1999, p. 109).

Maduro, ele finalmente reconhece a importância do que traz em si e do que, tendo valor de boa sorte para ele, como a estrela-do-mar, era simbolicamente seu capital. Aprende a solidariedade de classes e, depois disso, percebe arrependido que não consegue voltar atrás da doação da estrela-do-mar. Também reflete que seu gesto de bondade de nada vale para tanto sofrimento no mundo, desiludido, conclui que é quase impossível mudar o mundo.

A aprendizagem no conto é fruto da resolução de um impasse ético: dar a estrela maior ou não? Para que ele aprendesse a solidariedade, era preciso ceder ao seu desejo de acúmulo individualista. Desenvolve-se dispondo de algo que estava consigo, que foi dado a ele, não era dele para sempre, e mesmo assim sofre, fazendo-no assim refletir que o aprendizado causa sofrimento, mas sobretudo amadurecimento.

O narrador aprende a sacrificar seu desejo pessoal em prol da coletividade, mais uma castração importante. Renuncia, portanto, ao acúmulo capitalista de sua classe média, divide o que é seu com o outro, e só então se forma e amadurece. Sua identidade social, individual, de gênero (já que agora é um homem que segue seu caminho não mais à sombra de seu pai, tomando suas próprias decisões no espaço público) e sua identidade de escritor formam-se todas juntas pela identificação com o outro, tanto familiar quanto o outro operário.

Por fim, o ponto de vista entristecido do narrador (finda diferentemente da Clarice – ela, a aprendizagem de si e de sua sexualidade. Ele, a descoberta social de classes) conclui que o que aprendeu individualmente e se concretizou no ato da doação não modifica a estrutura social – a aprendizagem é individual, não coletiva. Em contrapartida, convida o leitor à aprendizagem social, deixando claro que é um processo dolorido, porém muito importante para o desenvolvimento da sociedade e da solidariedade.

Os eventos biográficos tanto imprimem sentidos na escrita sensível dos dois literatos. Teresa Monteiro, biógrafa de Clarice, afirma, na Introdução da coletânea de crônicas *Clarice na Cabeceira* (2010), que a sensibilidade da escritora nas narrativas

curtas ainda possuía a lentidão e a microscopia que já se apresentava na Lispector romancista. A biógrafa ainda diz que “No conto permanecia aquele mesmo estilo inconfundível dominado por um clima poético”. Por isso, então, se pode dizer de uma prosa poética em Clarice. Sua linguagem é carregada de recursos estilísticos que facilmente carregam em si a subjetividade de sua narradora. É quase confessional sem se afirmar como tal. Assim, o valor do “contato com o outro através da palavra escrita” (MONTEIRO, 2010, p. 13) se revela no conto desde o momento inicial da narrativa, quando a solidão dela é dita nas ruas vazias da capital pernambucana.

Notam-se muitas metáforas nos dois textos analisados, a narradora que é rosa e palhaço quando menina e o escritor que é homem aos três anos, desde a escolha pela rememoração de um momento passado – com o tempo específico já posto nos títulos com o artigo definido “Restos **do** carnaval” e “Tempo **da** camisolinha” – metaforizam episódios que ficaram de um carnaval singular e de um tempo em que se usava camisolinha, especificamente o da infância do menino. Com isso podem ser notadas características acerca da metáfora descritas por Aristóteles: “uma relação análoga entre dois objetos, eventos ou relações” (DRAAISMA, 2005, p. 31). Os eventos da memória, circunscritos na escrita, seriam uma alusão a acontecimentos passados, portanto metáforas por si só, por estabelecer uma relação entre dois eventos que ocorrem em tempos distintos (o primeiro ocorrendo no presente do enunciado e o outro, no momento da enunciação). E reafirmadas nas linguagens dos contos.

Lícia Manzo, comentando sobre a crônica clariceana “Se eu fosse eu”, diz que a narrativa breve pode refletir a busca literária pessoal da obra da escritora: “a árdua legitimação de quem se é; o concentrado esforço em discernir a própria voz” (MANZO, 2010, p. 79). Assim, estende-se ao próprio conto analisado a tal procura incessante pela identidade.

Mantendo as diferenças, Juca também busca desesperadamente, ao não conseguir ligar-se aos membros do seu ambiente familiar autoritário, possuir algo só para si – as estrelas-do-mar – e identificar-se com um grupo extrafamiliar – os operários. É preciso sentir-se indivíduo¹⁵ para ser sujeito, aprende-se tal façanha.

Tanto a narradora clariceana quanto o narrador andradeano se sentem, por vezes, não-indivíduos em suas infâncias, o fato parece se dar ao (re)contá-las. Juca, por exemplo, filho da pequena burguesia, é uma espécie de alterego autoficcional de Mário de Andrade. Desse modo, reflete a personalidade de seu criador quando este ficcionaliza fatos de sua vida, sendo ele em seu tempo uma voz revolucionária de “proletário de inteligência” (ANDRADE, 2004, p. 121).

Ao pesquisar sobre a forma com que Mário de Andrade escreve suas obras, as histórias de seus personagens e até mesmo os episódios de sua própria vida ficcionalizados, depara-se com tal afirmação: “...escrevo sem pensar tudo o que o inconsciente me grita” (ANDRADE, 2004, p. 134). Tal dizer aproximaria a escrita de Mário à tentativa estética de captar o momento, como também Clarice busca.

Diz-se do estilo clariceano de narrar sentimentos: “cheio de estranhezas, de paradoxos, de expressões que, parecendo formular evidências, manifestam a face chocante do óbvio”, em que se expressa sua preferência “pelos jogos metafóricos. Manifesta-se um modo pessoal de estruturar a frase e o discurso, de organizar a sintaxe, de dar relevo a certos aspectos da enunciação.” (SANTANA, 204, p. 203). A relevância dada a certos termos na narração singular de Clarice pode ser constatada no conto “Restos de carnaval”, como destaca-se logo no primeiro parágrafo:

E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? **Como se enfim** o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. **Como se** as ruas e praças do Recife **enfim** explicassem para que tinham sido feitas. **Como se** vozes humanas **enfim** cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu, meu. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Vê-se, assim, a repetição do “Como se enfim” juntamente à criação de imagens que são evocadas com a aproximação do carnaval, evento que a narradora afirma ser seu. Nessa aproximação que beira a símile, mas que dança com a metáfora, tem-se a clara imagética insólita clariceana, desafiadora do entendimento, posto que a escritora optou pelo modo subjuntivo para dizer o fluxo de seu imaginário.

Neste conto, em que se observa uma delicadeza poética ao expressar as dores da existência da protagonista, as problemáticas vão se intensificando, e a

náusea (próxima da náusea de Sartre)²⁵ é o ponto alto de angústia de sua vida e de seu texto – que se dá com a piora de sua mãe e a falta de perspectiva de um carnaval feliz.

Benedito Nunes aproxima Clarice da temática existencial pela constância da inquietação, do desejo de ser e tornar-se, da reflexão da consciência, das relações humanas sempre postas como violentas, da alusão ao olhar, da desagregação do eu, da náusea (NUNES, 1995). Assim, pode-se, até certo ponto, aproximar suas temáticas das trabalhadas por Mário de Andrade em “Tempo da camisolinha”, diferentemente do que se havia pensado como hipótese de divergência entre os contos.

A literatura dos dois escritores seria engajada, pois corroboram com a ideia de um engajamento em que os escritores assumem “frequentemente o risco de se oporem pela escritura aos poderes constituídos” (DENIS, 2002, p. 17). Lispector, sendo uma mulher entre escritores, bradou sua voz feminina e poeticamente se afirmou com sua ficção singular e feminina. Mário de Andrade, por sua vez, questionou a estrutura de poder existente entre as classes sociais, propondo uma reflexão acerca desta.

Seus contos transgredem, como já posto, a estrutura tradicional adotada na composição do gênero textual, corroborando com o que Alfredo Bosi diz sobre o destino do conto: este se dá a partir da ficção do real, da ligação com a fantasia e do jogo com as palavras (BOSI, 1974). Assim, por mais que o foco dos contos não esteja na ação única e nuclear que engendraria o enredo, a estrutura curta e de rememoração de momentos específicos faz com que os textos, sim, possam ser enquadrados no gênero textual.

Por sua vez, Gilberto Figueiredo Martins diz que os textos de Clarice são errantes, “negando-se a quaisquer reduções tipológicas ou classificações de gêneros, desvinculados de escolas, tradições ou instituições literárias” (MARTINS, 2010, p. 14). Assim, o pesquisador corrobora com as análises que comprovam a transgressão do gênero textual postas desde as hipóteses deste trabalho, no projeto de pesquisa.

Ainda de acordo com Gilberto Figueiredo Martins, “Em Clarice, o desejo-de-ser-com-o-outro é às vezes tão radical que se torna o desejo-de-ser-o-outro”

²⁵ Vide o artigo “A angústia em A Náusea de Sartre, à luz de Heidegger”, de Henrique José Praxedes Cahet (CAHET, 2020).

(MARTINS, p. 19), o que se pode observar no conto “Restos do carnaval” quando a narradora se refere ao seu mudo apelo de inveja. Ela quer ser a amiga, quer ser aquela que tem o que ela só almeja e ainda não se atreve a desejar tanto. Também se corrobora a ideia na passagem em que afirma querer ser outra que não ela mesma – “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

As cinzas, as ruínas e os dejetos das ruas de Recife no carnaval se apresentam logo no título do conto – seus restos. Durante a tradicional festa, o limite entre a casa e a rua, o público e o privado são alterados e se confundem. A rua invade o espaço privado e a casa é contagiada por essa atmosfera privada de inventividade. A todo momento, metamorfoses tangem o texto de Clarice Lispector, do carnaval em cinza, da menina numa mulher. Também no conto de Mário de Andrade, há a invasão do espaço público na casa, e as metamorfoses estão presentes na passagem do menino para homem, da não-consciência à consciência de classe por parte do protagonista. Ao que se pode declarar que “quando a casa é englobada pela rua vivemos frequentemente situações críticas e em geral autoritárias” (DAMATTA, 1997, p.17), como é o corte dos cabelos em Mário - a castração indesejada. Assim, se dá mais uma convergência entre os objetos de estudo. E essa aproximação está posta numa relação direta com o papel do afeto e das diferenças de gênero na formação dos sujeitos narradores de suas próprias mudanças.

Pensar as relações sociais brasileiras em que os limites entre a casa, a rua e o outro mundo se desfazem, em que a possibilidade de junção da família com a classe social, a religiosidade popular com o capitalismo e a lealdade dos amigos com a lealdade ideológica (DAMATTA, 1997), é (re)memorar a maneira como em Mário os operários vão se afeiçoando, eles se misturando à família do protagonista e tratando-o melhor do que seus filhos – ele é “o filhinho do ‘seu dotô’” (ANDRADE, 1999, p. 106). É (re)memorar também o fato de que, no carnaval, marco temporal ainda incerto do conto clariceano, as posições sociais podem se inverter (DAMATTA, 1997), já que o carnaval, como os rituais, permite a sensação de volta no tempo e de um aparente congelamento deste.

Celebrando “o riso e a desordem, a escolha do papel social e do grupo, as inversões e vivências utópicas de abundância, ausência de trabalho, liberdade e igualdade de todos” (DAMATTA, 1997, p. 88), o carnaval vai se ligando às próprias fantasias de escritora da mulher narradora auto diegética. E as férias no conto do Mário tem o mesmo valor de significância que o carnaval tem para Clarice.

No mundo maravilhoso da literatura, em que a fantasia está no limiar da realidade, Clarice Lispector e Mário de Andrade dialogam com teorias psicanalíticas do desenvolvimento natural da criança. Melanie Klein (1991) vai dizer que a mudança dos desejos orais para os genitais se dá pela figura da mãe como provedora de satisfação, possibilitando uma redução no sentimento de inveja e capacitando à busca e ao encontro de novos objetos de amor. A narradora clariceana sente a ausência da mãe e, portanto, não passa naturalmente por esse processo. Ela inveja a amiga em decorrência da doença da mãe, que confere à menina o sentimento de frustração de seus desejos, por isso as oposições constantes entre ela e a sua opositora: a sua mãe má x a mãe boa da outra; o apelo mudo de inveja das fantasias palpáveis – que ela consegue por esmola da rica mãe alheia). “A busca de fusão entre corpo e consciência, coisa e palavra, objeto e sujeito, o outro e o eu [...] talvez seja o mais marcante traço da nossa escritora” (AMARAL, 2017, p. 38), constata Emilia Amaral.

O embate do eu com o outro está presente no conto de Mário igualmente. Sobre isso, apresenta-se que:

Para Winnicott, a essência do crescimento consiste na criação de fronteiras onde o Eu e a realidade interna aprendem a ser Um em relação e uma realidade compartilhada de Outros, o espaço potencial vai além dessas fronteiras porque nele as pessoas não estão nem no mundo da fantasia, nem no mundo da realidade dos outros, mas em um terceiro e paradoxal lugar que contém os dois mundos ao mesmo tempo”. (JOVCHELOVITCH apud MARTINS, 2010, p. 51).

O estamento anteposto liga-se aos pensamentos acerca do mundo da casa e da rua, lidos em DaMatta, que ainda sugere a existência de um terceiro lugar que também vai conter esses dois mundos e que está ligado ao transcendental, o outro mundo. Em um tirocínio que acredita haver outra lógica, nos condena a “uma igualdade perante forças maiores do que nós” (DAMATTA, 1997). Essa ligação com o que não se conhece está em diversos momentos dos contos analisados, como em

“mas ah! Deus nos ajudaria!”; “[...] o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso”, de “Restos do carnaval”. Também pode ser percebida na constante presença da santa e madrinha Nossa Senhora do Carmo, no conto “Tempo da camisolinha”.

Outra semelhança pode ser estabelecida na comparação dos textos: a armadilha de seus padrões quase cubistas. O escrever das sensações e das memórias conforme aparentemente vão surgindo à mente é um processo um tanto quanto vanguardista. Virginia Woolf e James Joyce são precursores do estilo a que tanto se afeiçoa Clarice Lispector, diz-se do fluxo de consciência e da escrita em recortes que é quase uma colagem de passagens e de pensamentos momentâneos, como as imagens cubistas contém fragmentos de formas menores combinados, reconfigurando a realidade.

O texto de Clarice Lispector é igualmente um conto de primeiros sentimentos, de primeiras vezes: a menina nunca havia ido a um baile infantil, sua fantasia não existia, ela nunca havia sido notada. Havia o nada – a ausência dessas primeiras vezes -, depois a benção (o resto de fantasia que ganha da mãe da amiga), em sequência, a decepção pelo agravamento da situação da mãe e, por fim, a maturação, tão aguardada, em rosa – a salvação a que se agarra desesperadamente pelo olhar do menino. Suas tendências são díspares e conflituosas, há sempre a possibilidade, a tensão, e, mesmo quando parece que tudo vai se resolver, a mãe piora. Depois disso a menina protagonista sente remorso pela situação da progenitora, até que o rapaz surge para salvá-la e é só nisso que se agarra: desde o principiar da narrativa, a necessidade da fantasia.

Sobre os processos narrativos de conflito e de formação pela relação com o que está fora, outra biógrafa de Clarice Lispector, Nádia Batella Gotlib, afirma: “Centrado numa festa – a do Carnaval - e numa fantasia que aí se veste, no início a menina está fora da festa, de que participa com leves vestígios de alteração do cotidiano”. Depois de uma agitação ao ganhar a sobra da fantasia, é desiludida. E por fim, “aos olhos do outro, quando escapa mesmo da meninice ao experimentando ser o que é para os olhos do outro: uma rosa, ou uma ‘mulherzinha de oito anos’.” (GOTLIB, 2013, p. 74).

Já sobre a morte, que aparece simbolicamente em ambos os contos, pode-se dizer: “a morte no Brasil é concebida como uma passagem de um mundo a outro, numa metáfora de subida e descida, como a própria sociedade” (DAMATTA, 1997, p. 129). A narradora de “Restos do carnaval” afirma: “algo havia morrido em mim”, e o Juca vai reviver seu corte percebendo seus cabelos enquanto cadáveres dentro de uma caixa de sapatos e novamente diz do mar enquanto impiedosamente ameaçador. Dá-se o estabelecimento nessas passagens do signo da morte.

Enquanto o comum no mundo da casa é que as relações predominantes sejam de parentesco e compadrio (DAMATTA, 1997), João Luiz Lafetá diz da figura do pai do Mário de Andrade como uma figura muito presente na obra do escritor, sendo representado ora de forma amedrontadora ora medíocre, mas sempre de maneira negativa (LAFETÁ, 1990), autoritária, assim nunca representativa do mundo privado da família, como deveria sê-lo, como no conceito de pessoa do espaço da casa descrito por (DAMATTA, 1997).

No modo de narrar extensivo, em primeira pessoa, de Clarice Lispector, revelam-se oposições de gênero masculino e feminino, da riqueza e da falta dela, da alteridade e da subjetividade, da adulta e da criança. O mesmo se estende à escrita de Mário de Andrade, no conto estudado. Assemelham-se, as situações dos narradores clariceano e machadeano, na condição da criança nas relações da casa; na solidão pelo não se enquadrar no próprio ambiente familiar; na condição da mãe doente; pela morte figurativa e seu luto formador; pelo papel violento da castração de desejos e modos; na carência de horizontes melhores; na rotina que cerceia e aliena as vontades; na transcendência experimentada que é transgressão; e no domínio das sensações momentâneo na realidade da formação em narradores de sua própria história com um recorte temporal não-linear.

Tem-se ainda, como traços convergentes, a sombra, o oposto, a subjetividade na alteridade - a paródia da comunhão cristã (a esmola da fantasia de Rosa em Clarice) e os traços marxistas em Mário de Andrade -, a criação de imagens antitéticas: o esperar x a possibilidade de não-acontecer, a possibilidade de não aprender (a ser e a se compreender), o estado de graça – encontro com o menino, em “Restos do carnaval”, e a doação da estrela-do-mar, em “Tempo da camisolinha”. A aprendizagem de si e do próximo “como fontes de prazer a partir de encontros e

diálogos com ele” (AMARAL, 2017, p. 100) e das relações de classes também converge na linguagem dos textos.

A nada sutil busca pelo movimento à procura da realização, na linguagem literária de Clarice Lispector e Mário de Andrade, chega em pontos inesperados pelos narradores e pelo leitor, posto que reveladores. A menina clariceana é salva pela fantasia (do escrever e do encontro com o outro que a nota, o rapaz) e o menino andradeado é desiludido ao sacrificar suas vontades particulares em prol de uma coletividade e, depois, concluir entristecido e arrependido que de nada adiantou seu sacrifício.

No conto clariceano, a mãe é uma espécie de figura oposta ao menino/rapaz de 12 anos que enche a protagonista de confetes. A protagonista, que tanto economizava os tais papezinhos coloridos, constrói pela linguagem a sua mãe enquanto antagonista à sua realização, salvação e à sua vida. Sua mãe é a morte iminente, é a castração da sua fantasia. Estendendo tal construção à vida da escritora, percebe-se que a alternância entre ausência e presença violenta da mãe é um reflexo da culpa pela doença de sua progenitora - ela deveria salvar a mãe e não salvou, e todas as suas fantasias dançam com a morte a partir da falha nessa indesejada missão de vida (GOTLIB, 2013). Quanto à vida de sua narradora, destaca-se a sua qualidade vingativa, posto que ela não detém os meios de produção (isso é do outro), mas detém a palavra. Todos os narradores e escritores, por seu ofício, detém.

Do conto andradeano, pode-se destacar, na linguagem, o retrato que aparece em palavras e em imagem estampada na capa de uma das edições da obra *Contos Novos*, coletânea em que está incluído “Tempo da camisolinha”. A imagem fixa de sua infância pode ajudá-lo a subjetivar-se ao ativar a (re)memoração. Os processos de formação das crianças, posteriormente escritores, faz com que se reflita acerca do que há na infância que pode ajudar a pensar a formação do escritor²⁶. Ao que se descobre, em Clarice, que a inclinação à fantasia é desde o início da narração um indício de seu futuro ofício. Ela cria as condições para que se estabeleça sua simbólica fábrica de produção literária. Já em Mário, seu caráter observador do

²⁶ Em “O poeta e o fantasiar”, Sigmund Freud vai dizer do que há já na infância que revela a formação do poeta: “Ora, o poeta faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande carga de afeto, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética” (FREUD, 1999, p. 213).

mundo desde pequeno é o que faz com que sua vaidade infantil percorra um caminho até sua (trans)formação em adulto escritor, que vai inclusive formalizar o corte de seus cabelos em um parágrafo todo negativo. A consciência de si já forma a criança escritora nos dois casos.

Igualmente, o social cerceia toda a aprendizagem sobre classes nos dois contos, em que os protagonistas aprendem sobre o acúmulo e a falta pela experiência.

Os traumas da infância, resultantes do embate entre casa e rua, ensinam e formam os narradores. Rememorar o pretérito tem força realizadora e individualizadora, assim como a voz do presente – o ser num momento no enunciado é fixo, o ser do presente da enunciação é posto gerúndio, está sendo, e ambos atuam um sobre o outro. O ser do enunciado, enquanto ser da linguagem, sofre a influência do manusear das palavras pelo ser da enunciação, que, por sua vez, enquanto refletindo e rememorando acerca de seu próprio passado e de sua narração dele, modifica-se enquanto escreve.

Já a função estética, nos contos, corrobora com o fato de que o conceito de literatura varia no tempo, assim como de feminino e masculino. Sendo a memória o arsenal do escritor (MAURIAC, 1952), a personagem não é uma pessoa viva, mas nasce de uma e, por isso, possui características de um ser humano que vive, com medos, desejos, angústias. Por fim, do trabalho criador, do estilo e das concepções morais da ficção, pode-se dizer que resultam da soma da memória com a observação e a imaginação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente relatório referiu-se aos processos metodológicos realizados no período de um ano, estabelecido de agosto de 2020 a setembro de 2021. Partiu-se da leitura bibliográfica e sistemática de fontes secundárias, publicadas e encontradas nas plataformas acadêmicas Scielo e Google Acadêmico, para uma leitura de obras físicas de acervo próprio e, só então, para a leitura analítica e comparativa dos contos. Desse modo, alcançou-se os resultados satisfatórios contidos já no corpo deste relato.

Conclui-se, ao findar do Projeto de Iniciação Científica, que os objetivos propostos no presente trabalho foram atingidos. A linguagem e o estilo poético de Clarice Lispector e Mário de Andrade nos contos “Restos do carnaval” e “Tempo da camisolinha”, em que a (re)memoração de episódios de infância é narrada em primeira pessoa, contendo dados autobiográficos. Foi proposta nos Resultados e Discussões, ainda, a reflexão acerca da infância como temática intrínseca dos textos estudados enquanto instância reveladora das construções das concepções de masculino e feminino, uma vez que a narradora clariceana e o narrador andradeano acabam por narrar seus processos de maturação de menina em mulher e de menino em homem por meio de suas palavras.

Por fim, ainda, comparou-se a linguagem e a ficcionalização dos problemas de gênero (textual – conto – e sexual – feminino e masculino) e de constituição de identidade pelo sujeito linguístico nos contos estudados, obtendo uma identificação em contexto, possíveis temáticas, linguagem e o diálogo com teorias psicanalíticas. Ainda que haja divergências em autoria e nos caminhos trilhados em vias opostas cruzadas entre medo (Juca) e vontade (narradora Clariceana) da maturação, os textos mais se aproximam do que se distanciam. Muito revelando da proximidade entre os autores que vivem parte de sua trajetória contemporaneamente e que têm o desejo de revolucionar a forma literária do dizer do eu.

Uma vez findada a pesquisa, os estudos comparativos, raros entre a escrita de Clarice Lispector e Mário de Andrade, não se esgotam. Há muito o que se estudar nessa seara em que apenas dois de seus contos dentre tantas produções de autoria dos modernistas foram lidos sob uma ótica de comparação. Portanto,

incentiva-se que outros estudos relacionados a esse Projeto de Iniciação Científica decorram a partir do problema, das hipóteses e dos resultados neste relatório apresentados.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Emilia. **Para amar Clarice**: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra. Barueri, SP: Faro Editorial, 2017. 160p.

ANDRADE, Fernando Teixeira de. Macunaíma – Mário de Andrade. In: **Os livros da FUVEST - 1**. São Paulo: Sol Editora, 2005. 117p.-184p.

ANDRADE, Mário de. **Contos Novos**. Belo Horizonte – MG: Editora Itatiaia, 1999.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: ArsPoetica, 1993.

BARBOSA, V.M. Castelo; MORAES, V.L Albuquerque de. **A Linguagem de Clarice Lispector como Desautomatização da vida**. Revista de Letras, v.1, n.29,11. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2344>>. Acesso em: 11 de novembro de 2020

BIJOTTI, Mariana Silva. **Moldar o inexpressivo**: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A Paixão Segundo G.H. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.8.2020.tde-11112020-192248. Acesso em: 2021-09-05.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. 44 ed.

_____ (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, [1974].

CAHET, Henrique José Praxedes. A angústia em A Náusea de Sartre, à luz de Heidegger. São Leopoldo: **Unisinos Journal of Philosophy**, 2020. Disponível em: <[View of Sartre's Nausea anguish from the standpoint of Heidegger's philosophy \(unisinos.br\)](http://www.unisinos.br/view_of_sartre_s_nausea_anguish_from_the_standpoint_of_heidegger_s_philosophy)>. Acesso em: 20 jul. 2021

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)**. Humanitas, São Paulo, 1999.

CHIBENI, Silvio Seno. Locke e o Materialismo. In: Moraes, J.Q.K. (org.). Materialismo e Evolucionismo. **Coleção CLE**, v. 47, p. 163-192, 2007.

COLASANTI, Marina [entrevistada]. In: Felicidade Clandestina – O inesperado a cada esquina. [Locução de]: Soares Júnior. **Podcast da Clarice**: Rocco, 10 mar. 2020. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/4fGO2kIRBabAhRyxc4Y8cW?si=H5mEZsT1TgufyS5VhYFyhW&utm_source=copy-link&dl_branch=1>. Acesso em: 20 jul. 2021

COLLING, Ana. A construção histórica do Feminino e do Masculino. In: CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues; STREY, Marlene Neves. **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CORACINI, M.J. **A Celebração do Outro**: arquivo, memória e identidade – línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas, Mercado das Letras, 2013.

CUNHA, João Geraldo Martins da. **Estudo sobre algumas notas de Wittgenstein**. Revista Estudos Filosóficos nº 2 /2009 – versão eletrônica – ISSN 2177-2967. DFIME – UFSJ - São João del-Rei-MG. Pág. 1 – 27. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>>. Acesso em 2 fev. 2021

DAMATTA, Roberto. **A Casa & a Rua**: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: Processos criativos**. Revista Iberoamericana, [S.l.], p. 259-280, mar. 1984. ISSN 2154-4794. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3876/4045>>. Acesso em: 2 fev. 2021

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre / Benoît Denis**; tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DIAS, Rosália de Almeida. **Pau-Brasil: A viagem modernista de descoberta do país**. Dossiê 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil, Unioeste, Cascavel, Vol. 8, p. 56-72, 2012. ISSN 1809-5313.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1**: Prolegômenos e teoria da narrativa. Editora Ática, 1995.

DRAAISMA, Douwe. **Metáforas da memória**: Uma história das idéias sobre a mente. Trad. Jussara Simões. Bauru, SP: EDUSC, 2005. 330p.

FADIMAN, James, 1939. **Teorias da personalidade**/James Fadiman, Robert Frager; coordenação da tradução Odette de Godoy Pinheiro; tradução de Camila Pedral Sampaio, Sybil Safdié. - São Paulo: HARBRA, 1986.

FEMININO. Dicionário online Michaelis, 20 jan. de 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/feminino/>>. Acesso em: 20 jan. de 2021.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1917.

_____. O poeta e o fantasiar. FREUD, Sigmund. “Der Dichter und das Phantasieren”. In: **Gesammelte Werke**. Vol. VII. Frankfurt am Main: Fischer, 1999, pp.213-223. Trad. Verlaine Freitas. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

_____. Obras completas, volume 6: Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905), Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. Ed. Rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. 656p.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Trad. de Márcia S. C. Schuback e Emmanuel Carneiro Leão. Bragança Paulista: EDUSF; Petrópolis: Vozes, 2003.

HOBBS, Thomas. **Do cidadão**. Tradução, apresentação e notas Renato J. mine Ribeiro. - 3a ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Companhia das Letras, 1995. 26 ed.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

JARDIM, E.; **Modernismo revisitado**. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p. 220-238, 1988.

JUNG, Carl G, 1875-1961. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / CG. Jung; [tradução. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. (Obras Completas, vol. 9, tomo 1).

KLEIN, Melanie. **Inveja, Gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro. Imago: 1991.

KOHAN, Walter Omar. **VISÕES DE FILOSOFIA: INFÂNCIA**. Alea: Estudos Neolatinos (Online), v. 17, p. 216-226, 2015.

LAFETÁ, João. In: ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade / Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por: João Lafetá. São Paulo: Nova Cultural, 1990. – [Literatura Comentada]

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Clarice Lispector / Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por: Samira Youssef Campedelli e Benjamin Abdala JR. São Paulo: Nova Cultural, 1988. – [Literatura Comentada]

MANZO, Lícia. In: LISPECTOR, Clarice. **Clarice na cabeceira: crônicas** / Clarice Lispector; organização Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MARTINS, G. F. **Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2010. 216p.

MASCULINO. Dicionário online Michaelis, 20 jan. de 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/masculino/>>. Acesso em: 20 jan. 2021

MAURIAC, François. **Le Romancier et ses Personnages**. Paris: Éditions Corrêa, 1952.

MEZAN, Renato. (1987). A inveja. In S. Cardoso et al. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MIRANDA, Ana Augusta W. R. **Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector**. Em Tese, Belo Horizonte, v. 10, p. 29-34, dez. 2006.

MONTEIRO, Teresa. In: LISPECTOR, Clarice. **Clarice na cabeceira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MOSER, Benjamin. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**/Clarice Lispector; organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MOURA, André Farias de. A Inovação Tecnológica e o Avanço Científico: a Química em Perspectiva. QUÍMICA NOVA. São Paulo, ed. 23(6) (2000). 851-853p. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/qn/a/CHmTdPfNbvJH3tDyQnVL4t/?format=pdf&lang=pt>>.

Acesso em: 18 jul. 2021

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. **Considerações sobre a construção intelectual de Mário de Andrade: o Turista aprendiz**. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação de Literatura, 2013.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. Trad. O. Mendes e M. Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-114.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006. 11. Ed.

SANTANA, Iraci Nogueira. A Hora da Estrela – Clarice Lispector. In: **Os livros da FUVEST - 2**. São Paulo: Sol Editora, 2005. 201p.-217p.

SOIHET, Rachel. **Reflexões sobre o carnaval na historiografia** – algumas abordagens. Tempo., Rio de Janeiro, n. 7, p. 169-188, 1999.

SOUZA, Ricardo Luiz de. Modernismo e cultura popular: o projeto estético de Mário de Andrade. **Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 105-123, jan.-jun. 2005

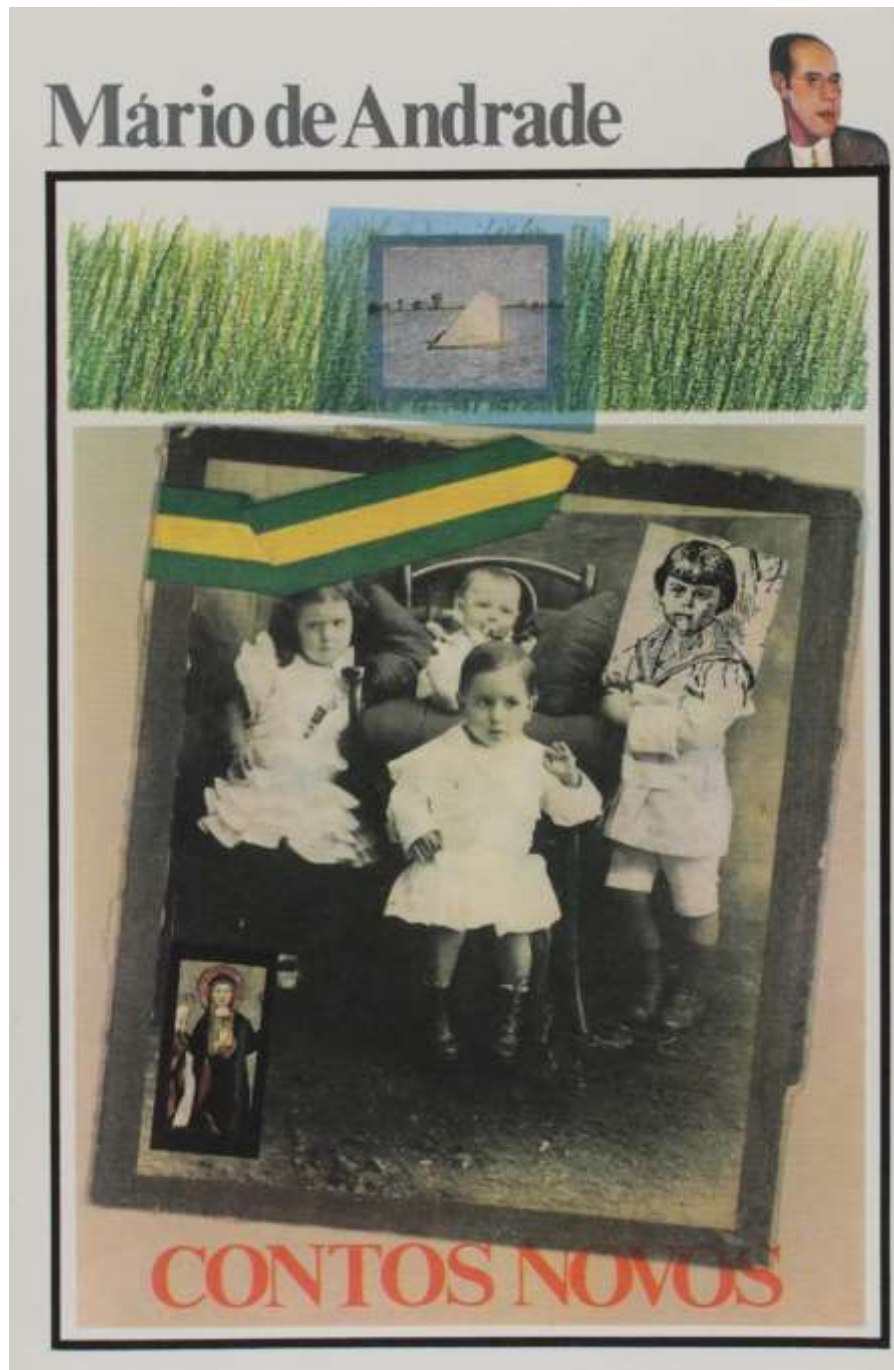
TELES, Idete. **O contrato social de Thomas Hobbes: alcances e limites**. 2012. 232 f. Tese (Doutorado) Curso de Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012

TORRÃO FILHO, A. **Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam**. Cadernos pagu (24), janeiro-junho de 2005, pp.127-152.

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos**. Bauru: SP, 2016.

ANEXOS
ANEXO A –

FIGURA 1 - CAPA DO LIVRO CONTOS NOVOS, DE MÁRIO DE ANDRADE (ANDRADE, 1999)



FONTE: Editora UFV²⁹

²⁹ Imagem da capa retirada do site: <<https://www.editoraufv.com.br/produto/contos-novos-mario-de-andrade/4749879>>.