

Relações intertextuais em Clarice Lispector e Cíntia Moscovich

Intertextual relations in Clarice Lispector and Cíntia Moscovich

Manuela Matté¹

Saete Rosa Pezzi dos Santos²

RESUMO: Este artigo discute como se configura a presença do sujeito feminino nos contos “Amor”, de Clarice Lispector, e “Amor, corte e costura”, de Cíntia Moscovich, a partir da análise da configuração das duas personagens protagonistas femininas, Ana e Helena, respectivamente. Nessa discussão, apontam-se elementos que aproximam os dois contos e os dois sujeitos femininos neles representados, estabelecendo possíveis relações intertextuais.

Palavras-chave: Intertextualidade. Clarice Lispector. Cíntia Moscovich.

ABSTRACT: This paper discusses how the female subject's presence is configured in the tales "Love", from Clarice Lispector and "Love, cutting and sewing", from Cíntia Moscovich, from the analysis of the configuration of the two female protagonist characters, Ana and Helena, respectively. Within the discussion, elements that approach the tales and the represented female subjects are indicated, establishing possible intertextual relations.

Key words: Intertextuality. Clarice Lispector. Cíntia Moscovich.

INTRODUÇÃO

Muito já foi dito sobre as teorias de intertextualidade, a ponto de ser impossível negar o fato de que todo e qualquer discurso possui relações intertextuais com outros discursos (KRISTEVA, 1978; BARTHES, 1994; KOCH & TRAVAGLIA, 1991; KOCH & ELIAS, 2011; KOCH, 2012; ECO, 2011). Trata-se do que Koch (2012) e Goldstein, Louzada & Ivamoto (2009) denominam intertextualidade ampla. De acordo com Bakhtin (1986, p. 162)³,

o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente nesse ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior quanto o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos

¹ Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail: manuela.matte@hotmail.com

² Doutora em Letras-Literatura Comparada, pela UFRGS. Professora e pesquisadora no Curso de Letras e no programa de Pós-graduação *stricto sensu* da Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail: srpsanto@ucs.br

³ Segundo Fiorin (2006), embora não haja ocorrência do termo *intertextualidade* em Bakhtin, é possível depreender o sentido de intertexto de sua obra, como fez Kristeva (1967), em sua leitura da obra bakhtiniana.

que esse contato é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas.

Além da constatação de que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto" (KRISTEVA, 1978, p. 190), característica que constitui a intertextualidade ampla, há a intertextualidade *stricto sensu* (KOCH, 2012; GOLDSTEIN, LOUZADA & IVAMOTO, 2009), assim definida:

a intertextualidade *stricto sensu* ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (domínio estendido de referência) dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (KOCH, 2012, p. 137).

Esse tipo específico de intertextualidade só ocorre, de acordo com Fiorin (2006), quando há, em um texto, duas materialidades textuais distintas. As remissões intertextuais podem ocorrer explícita ou implicitamente:

no caso de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido [...]. Dessa forma, para a construção do sentido, faz-se necessário que o leitor/ouvinte seja capaz não só de perceber no texto a presença do intertexto, mas também a que título ele foi aí inserido. (KOCH, 2012, p. 138).

Assim, quando da intertextualidade implícita, o leitor necessita ter os conhecimentos necessários para percebê-la, do contrário, não será capaz de fazê-lo (KOCH & TRAVAGLIA, 1991). É nesse sentido que Eco (2011, p. 248) afirma que quando "um texto desencadeia a mecânica da remissão intertextual, deve-se lembrar que a possibilidade de uma dupla leitura depende da amplitude da enciclopédia do leitor e que essa amplitude pode variar de acordo com o caso". As remissões intertextuais são o que Eco (2011) chama de "piscadelas", oriundas do autor para o leitor, ou seja, referências implícitas a outros textos, ficando a cargo do leitor competente percebê-las. Não há garantia, de acordo com Eco (2011), de que o leitor irá captar as piscadelas, logo, "o texto pode ser lido e desfrutado de modo ingênuo, sem que se percebam as remissões intertextuais, ou pode ser lido em plena consciência de – e com o prazer da caça a – tais remissões" (ECO, 2011, p. 242).

O presente artigo pretende, "com o prazer da caça" (ECO, 2011, p. 242) às remissões intertextuais, apontar as relações de intertextualidade presentes nos contos "Amor", de Clarice Lispector, e "Amor, corte e costura", de Cíntia Moscovich, a partir da busca de semelhanças e diferenças em relação às personagens femininas, à narrativa e às temáticas dos dois contos. Pretende-se trazer à luz as "piscadelas" que Cíntia Moscovich realiza, em relação ao conto clariceano, na crença de que, para o leitor, "a não apreensão do texto-fonte [...] empobrece a leitura ou praticamente impossibilita a construção de sentidos próximos àqueles previstos na proposta de sentido do locutor" (KOCH, 2012, p. 139).

Nesse intuito, a presente exposição divide-se em três partes. Inicialmente, propõe-se a apresentação das escritoras e de suas escritas, apontando características que compartilham ou que lhe são particulares, trazendo vozes que compõem suas fortunas críticas. Em seguida, apresentam-se os enredos dos contos "Amor" e "Amor, corte e costura", respectivamente, mostrando as semelhanças e as diferenças encontráveis nos enredos e nas temáticas. Finalmente, procura-se, com maior ênfase, chamar atenção para as relações intertextuais presentes nas personagens femininas, Ana e Helena, dos contos de Clarice e de Cíntia.

AS AUTORAS: CLARICE LISPECTOR E CÍNTIA MOSCOVICH

Nascida em 1920, na Ucrânia, e estreando no romance em 1943, no Brasil, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector é autora de renomadas obras da literatura brasileira, destacando-se seus romances *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Água Viva* (1973); sua novela *A hora da estrela* (1977) e seu livro de contos, *Laços de Família* (1960).

Apesar da enorme quantidade de análises já realizadas sobre Clarice Lispector, a tarefa de escrever sobre uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira sempre é difícil. Difícil porque, conforme afirmou Cunha (2003), é arriscado afirmar qualquer coisa sobre a escrita clariceana, e é preciso audácia e coragem para fazê-lo. De acordo com Schmidt (2003, p. 7),

muito já foi dito sobre a obra de Clarice Lispector. E muito embora as leituras se multipliquem em releituras, atualizando seus textos e dando acesso a dimensões até então impensadas, permanece a sensação de que algo escapou ao olhar crítico, algo deixou de ser aprendido e registrado, tantas são as suas direções e seus campos de força. [...] há sempre uma certa dificuldade para se falar dos textos de Clarice. [...] Em suas operações de tensão e distensão ao limite, obedecendo a uma economia terrível e libertária, a palavra de Clarice nos põe em alerta ao que nela aprisiona, falseia, constrange, oprime, por outro lado nos seduz pelo que nela e através

dela surpreende, esclarece, liberta, projeta para frente e para o alto, como um salto na esperança. E nesse movimento, ela não esconde nada, não oculta nada, pelo contrário, escancara na superfície de sua materialidade viva os registros múltiplos de embates e conflitos, da experiência e da subjetividade, da identidade e da alteridade.

Escrever sobre Clarice é difícil, ainda, porque, muitas vezes, ao ler suas produções, o leitor precisa tomar as rédeas da narrativa e construir sentidos diante de ausências propositalmente criadas pela autora (KANNAAN, 2002). Mesmo diante desse terreno arriscado, no entanto, ler e escrever sobre Clarice e suas personagens são tarefas satisfatórias, à medida que nos colocam de frente conosco mesmos, refletindo sobre as nossas próprias experiências de vida, permitindo-nos o reconhecimento de nós mesmos nas suas palavras. Isso porque "de fato, o que está em jogo nas diferentes situações ficcionais de Clarice é a relação fundamental do ser humano com o mundo" (POZENATO, 2010, p. 172). Conforme Kannan (2002, p. 193),

Clarice nos faz ver, desse modo, que nossa posição no mundo é de total desamparo, o qual está inscrito em nossa própria condição humana, exilado que somos constantemente dos sentidos que nos ultrapassam. Nesse nosso êxodo é o confronto-contato com a alteridade na sua estranheza que nos ajuda a constituir como sujeitos, dando sentido à nossa existência.

Nessa relação do ser humano com o mundo, na obra clariceana, destaca-se a relação das personagens femininas com o mundo que as cerca. De acordo com Dalcastagnè (2003, p. 139), "seus contos e romances têm, em geral, mulheres da classe média ou da burguesia como protagonistas, um tratamento intimista e a tendência de buscar o transcendente (ou o 'filosófico') no irrisório". Nessa busca pelo transcendente, as personagens clariceanas, muitas vezes, passam por situações-limite, em que uma nova relação com o mundo se estabelece.

Também responsável por um maior desnudamento das representações do feminino na literatura é a escritora contemporânea Cíntia Moscovich. Nascida em Porto Alegre, em 1958, dezenove anos antes da morte de Clarice Lispector, seu nome tem se destacado nas letras do país, fato atestado pela quantidade de prêmios recebidos, entre os quais se encontram o Concurso de Contos Guimarães Rosa e o Açorianos de Literatura. Cabe destacar, entre suas obras, os romances *Duas iguais* (1998) e *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), e os livros de contos *Anotações durante o incêndio* (2000), *Arquitetura do arco-íris* (2004) e *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012).

Exímia contista, assim como Clarice, Cíntia explora o universo feminino a partir de personagens que também passam por situações-limite, vivenciadas no cotidiano. Esse cotidiano é marcado pela cultura judaica, temática predominante em suas produções. Fischer

(2004) compara Cíntia Moscovich e Clarice Lispector, afirmando que, em ambas, as mulheres protagonistas de seus enredos movimentam-se de forma cautelosa, livre de rompantes e, por isso mesmo, de forma refinada. Para Fischer (2004), é possível reconhecer em Cíntia até mesmo algumas características de pontuação de Clarice.

Que há em Cíntia muito de Clarice parece bastante evidente. Passemos agora à análise dos contos "Amor" e "Amor, corte e costura", a fim de apontar, mais especificamente, as relações intertextuais neles existentes.

OS CONTOS: "AMOR" E "AMOR, CORTE E COSTURA"

A construção de "Amor, corte e costura", conto da coletânea *Anotações durante o incêndio* (2000), de Cíntia Moscovich, desde sua abertura, apresenta uso constante de intertextualidade, em especial com o conto "Amor", da obra *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector. A intertextualidade com Clarice é visível, primeiramente, em termos de estrutura: as duas narrativas apresentam mulheres como protagonistas, e o ponto de vista das narrativas é construído a partir dessas mulheres. Além disso, o foco narrativo, nos dois contos, é construído em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético.

Em relação à estrutura narrativa, a descrição, em quatro momentos, que Sant'anna (1973) faz do modelo narrativo de Clarice, parece ser aplicável também ao conto de Cíntia. Sant'anna (1973) divide a narrativa clariceana nos seguintes momentos: (1) situação inicial da personagem; (2) presságio de um incidente posterior; (3) ocorrência do incidente e (4) desfecho com a retomada (ou não) da situação inicial. Vejamos como cada um dos contos apresenta os momentos propostos por Sant'anna (1973).

Em "Amor", a situação inicial configura-se com a presença da personagem Ana, dentro de um bonde, na volta para casa, após as compras que fizera, como de costume. Durante a jornada, pensa em sua vida, em seus filhos e conclui que estava tudo como quisera e escolhera. Nessa análise que faz de sua existência, o leitor é colocado a par da vida atual da protagonista, ligada ao espaço doméstico – onde tudo está sob seu controle –, cercada pelo marido e pelos filhos. Em um breve *flashback*, o leitor também é convidado a conhecer sua "juventude anterior", marcada por "uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável" (LISPECTOR, 1983, p. 20), depreendendo-se dessa afirmação que sua juventude fora mais feliz do que sua adultez.

Sendo as manhãs e as noites de Ana tomadas pela tranquilidade, "sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde" (LISPECTOR, 1983, p. 21). Tem-se, nesse momento, o presságio do incidente posterior, que logo ocorre: durante uma das paradas do bonde, Ana percebe um cego parado no ponto, mascando chicletes. Trata-se do terceiro momento da narrativa, a ocorrência do incidente que desfaz o equilíbrio da situação inicial: "o mal estava feito" (LISPECTOR, 1983, p. 23). A partir de então, após a quebra dos ovos devido à arrancada do bonde, a protagonista sente-se perturbada, pois "o mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam" (LISPECTOR, 1983, p. 23) e "o que chamava de crise viera afinal" (LISPECTOR, 1983, p. 24). Ana, tomada por uma mistura de sentimentos que vão da náusea à bondade e à piedade, perde o ponto de sua descida e acaba descendo em um ponto qualquer. Caminha, então, até o Jardim Botânico, onde

se inicia um processo de deslocamento de sentidos em relação à realidade em volta e à própria existência. Ana se deixa penetrar por um novo sentido do real segundo o qual os estímulos externos cobram novas e inusitadas proporções. Entre eles, a profusão de ruídos e sons que anunciam o universo recém (re)-descoberto. O jardim Botânico onde ela se entrega à nova experiência pulsa rítmica, selvagem, sonoramente, penetrando-a com uma "nova sensação de vida" (HOSIASSON, 1988, p. 45-46).

Ana permanece, por alguns momentos, desfrutando dessa nova sensação de vida, mas, ao mesmo tempo, sente nojo. Ao lembrar-se de seus filhos – "os filhos de Ana eram bons" (LISPECTOR, 1983, p. 19) –, volta, rapidamente, para casa, acompanhada, permanentemente, da imagem do cego. Ao chegar a seu apartamento, aperta um dos filhos em um abraço forte e longo. O jantar, preparado e servido por ela, é compartilhado por toda a família. Mesmo com a impressão de que o equilíbrio se refazia, aos poucos, no conforto e na segurança da casa e da noite, que anunciava "o fim da hora instável" (LISPECTOR, 1983, p. 21), Ana ainda trazia consigo o amor, a piedade e a náusea que o cego desencadeara em sua vida. Finalmente, ocorre a retomada da situação inicial: Ana diz ao marido, antes de dormir, que não quer que nada de mau lhe aconteça. A casa volta ao silêncio, na medida em que todos vão dormir, e o equilíbrio parece recompor-se, muito embora, provavelmente, a perturbação desencadeada pelo cego acompanhe-a ainda.

Em "Amor, corte e costura", a narrativa desenvolve-se de forma muito parecida. A situação inicial configura-se a partir da apresentação de Helena, costureira, rodeada de tesoura, linhas, alfinetes e agulhas, em uma tarde tranquila, em seu ateliê de costura, localizado na própria casa. Ao contrário de Ana, não é casada e não possui filhos; mora,

portanto, sozinha. O presságio do incidente ocorre a partir do soar da campainha: "era como se a arrancassem daquele lugar de ordenação própria e boa" (MOSCOVICH, 2000, p. 15) e "logo o estrago estava feito" (MOSCOVICH, 2000, p. 16).

"Dando-se conta de que as coisas se podiam desorganizar de hora a outra" (MOSCOVICH, 2000, p. 16), abriu a porta e deparou-se com uma menina, de aproximadamente sete anos, e sua madrastra, uma mulher de lábios muito vermelhos e "perfume quase asqueroso" (MOSCOVICH, 2000, p. 16). O motivo da visita era a necessidade da confecção de um vestido de festa para a menina. Helena tentou argumentar que não costurava mais para crianças, mas logo se rendeu e aceitou o pedido. A partir de então, "sentindo uma angústia antiga" (MOSCOVICH, 2000, p. 17), Helena começa a tirar as medidas da cliente, serve suco à mulher e à menina e empresta uma boneca que estava na prateleira a fim de que a garota se distraísse. Após a conclusão das medidas, madrastra e enteada partem, combinando para dali a alguns dias a primeira prova do vestido. Helena, ao fechar a porta, "ficou ali por algum tempo, como quem espera que algo aconteça, algo que nunca chega a acontecer" (MOSCOVICH, 2000, p. 19). Novamente, tem-se o presságio de um incidente posterior.

A confirmação do incidente ocorre quando a menina volta ao ateliê, conforme o combinado, para os ajustes finais da roupa encomendada. O vestido, que havia ficado comprido demais, necessitava de uma barra. Ao marcar a barra com um alfinete, Helena acaba ferindo a pele da menina, que grita assustada e dolorida. Muito perturbada em meio às exclamações de dor da menina e de nervosismo da madrastra, Helena percebe que "o mundo não mais se bastava, a ordem se havia rompido" (MOSCOVICH, 2000, p. 22). Só então, próximo ao desfecho do conto, o leitor toma conhecimento do porquê da perturbação da costureira quando da presença da criança: "percebia-se como se fosse por primeira vez, a cena do passado se recompondo, o barulho dos ferros em atrito, o griteiro e o bolo de gente que vinha de todos os cantos: a menina que tinha junto a si era um ser de pernas compridas e de rosto igual ao seu, apenas isso" (MOSCOVICH, 2000, p. 22). Helena, provavelmente, perdera um filho, em algum acidente no passado. A cena da menina ferida pelo alfinete traz à tona a lembrança da perda sofrida. Helena, então, abraça a menina e entrega-lhe, com um sentimento "quase doce, quase bom, mas muito triste" (MOSCOVICH, 2000, p. 23), a boneca de pano.

A situação final define-se após a partida das clientes. Helena percebe "tudo em ordem", novamente; porém, o equilíbrio anterior ao incidente nunca mais seria refeito: "ela

nunca mais esqueceria, houvesse mais coisas, aquelas que moravam no perigo desses equilíbrios delicados e eventuais" (MOSCOVICH, 2000, p. 23).

Embora a estrutura dos dois contos seja muito parecida, percebe-se que a intertextualidade vai além de questões estruturais, pois está muito mais ligada à construção dos dois sujeitos femininos representados nos contos: Ana e Helena. A próxima seção destina-se à análise das relações intertextuais entre as personagens protagonistas.

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NOS SUJEITOS FEMININOS: AS PERSONAGENS ANA E HELENA

Além de relações intertextuais perceptíveis nos enredos e nas estruturas narrativas de "Amor" e "Amor, corte e costura", as personagens protagonistas dos contos de Clarice e de Cíntia também compartilham semelhanças e algumas diferenças. Primeiramente, a condição social de Ana e Helena é a mesma: são mulheres de classe média, voltadas para o espaço privado, centradas no cotidiano e habituadas a ter controle sobre seus redutos domésticos. Ambas, ainda, passam por uma experiência de epifania: perdem o controle da situação a partir de uma situação inusitada, motivada por um elemento externo – no caso de Ana, o cego; no caso de Helena, a menina –, que desencadeia profunda perturbação em suas vidas. De acordo com Sant'anna (1982, p. 5), epifania

é a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade dos êxtases pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Assim, a situação cotidiana de percepção de um cego desencadeia a experiência epifânica em Ana, enquanto que o corte na pele da menina – também uma situação banal – desencadeia o mesmo processo em Helena. As duas personagens, a partir dessas experiências, entram em contato profundo com sua subjetividade, sentem-se desequilibradas e não conseguem retornar ao seu estado inicial de controle da situação: "o que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo?" (LISPECTOR, 1983, p. 30); "depois de despachá-las, sentou-se à mesa [...] tudo em ordem, bastando-se na suficiência do mundo que se organizou, embora, e ela nunca mais esqueceria, houvesse mais coisas, aquelas que moravam no perigo desses equilíbrios delicados e eventuais" (MOSCOVICH, 2000, p. 23).

A epifania experimentada pelas personagens tem consequências bastante profundas. Para Pozenato (2010, p. 164, grifos do autor), "em Clarice, a situação-limite não caracteriza uma perda de consciência, mas a aquisição de um novo tipo de consciência. [...] É sobre a linha da fronteira, no limiar de si mesmas, em estado de vigilância, que as personagens de Clarice se colocam para descobrirem *em si a outra*". Ainda de acordo com o autor, "como situação-limite, a náusea de Ana tem as características já apontadas de um novo estado de consciência em que de novo é a percepção do corpo próprio que abre caminho para a descoberta de uma outra identidade. Uma identidade que também lhe marcará a vida depois dessa experiência" (POZENATO, 2010, p. 168). Dessa afirmação, conclui-se que Ana, após o contato com o cego, afirma sua identidade, por meio da experiência subjetiva. O desfecho do conto, porém, não permite que se tenha certeza se isso realmente desencadeou uma mudança na vida de Ana: "e, se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia" (LISPECTOR, 1983, p. 31). Para Zinani & Santos (2007, p. 58),

por momentos, a personagem vivenciara uma experiência única que a singulariza entre outras mulheres. No entanto, essa situação não se sustenta, visto que Ana não se constitui enquanto sujeito, pois, na medida em que se constrói pelo olhar do outro, esvazia a sua subjetividade. Ana, sob a proteção do marido, mais uma vez reitera o seu papel, sucumbindo ao seu destino de mulher.

O mesmo parece improvável de ser dito sobre a personagem Helena, que, uma vez protagonista da situação-limite, "nunca mais esqueceria" (MOSCOVICH, 2000, p. 23) o que sucedera em sua vida. O fato de Helena presentear a menina com a boneca que, provavelmente, pertencera à sua filha, pode ser um indício de rompimento e libertação das lembranças tristes do passado, ou ainda, uma superação dessas lembranças, propiciando a abertura para uma nova fase em sua vida, em que sua subjetividade poderá ser plenamente constituída.

É inegável, porém, que, nas duas personagens, a situação-limite provoca um rompimento na ordenação de seus dias rotineiros. Em "Amor", o rompimento dos dias tranquilos – mas não felizes, pois "também sem a felicidade se vivia" (LISPECTOR, 1983, p. 20) – fica evidente com a metáfora do fio partido: "o bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. *Mas o mal estava feito*. A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um *fio partido*" (LISPECTOR, 1983, p. 23, grifos nossos). De acordo com Cirlot

(1984, p. 255), "o fio simboliza a conexão essencial, em qualquer dos planos: espiritual, biológico, social, etc.". Logo, o fio partido nos remete ao rompimento da conexão existencial de Ana. Também os ovos, símbolos da vida, quebram-se no bonde, e as gemas escorrendo levam consigo a felicidade da juventude de Ana: "vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam" (LISPECTOR, 1983, p. 23). Sua juventude ficara para trás em nome de uma vida em família que Ana escolhera, por opção pessoal, "como um lavrador" (LISPECTOR, 1983, p. 19) que colhe o que planta: "o que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera" (LISPECTOR, 1983, p. 20-21).

Em "Amor, corte e costura", a voz narrativa também menciona o estrago ocasionado pela situação-limite: "caminhou sem pressa, arrastando as pantufas de lã, dando-se conta de que as coisas se podiam desorganizar de hora a outra, o perigo que vem desses equilíbrios delicados e eventuais [...] e logo *o estrago estava feito*" (MOSCOVICH, 2000, p. 16, grifo nosso). A vida juvenil de Ana, que escorre juntamente com os ovos pelas suas mãos, estabelece intertextualidade com a perda da vida da criança que marcara a vida de Helena, no passado.

Outra marca intertextual evidente é o significado que a tesoura representa, na vida das personagens, visto que ambas costuram. Ana costura apenas para os filhos e para as necessidades domésticas: "no entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, *a grande tesoura dando estalidos* na fazenda." (LISPECTOR, 1983, p. 20, grifo nosso). Helena costura por profissão: "*a tesoura em estalidos* no pano de florezinhas miúdas, isso a única coisa que se mexia. A tesoura e a mão que a empunhava, mão segura e forte, de veias salientes e de juntas grossas. Percebeu-se por primeira vez, naquela tarde, olhando o movimento das lâminas e dos dedos que as guiavam." (MOSCOVICH, 2000, p. 15, grifo nosso). A tesoura, segundo dicionário de símbolos, é "símbolo de conjunção, como a cruz, mas também atributo das fiandeiras que cortam o fio da vida dos mortais. Por isto, símbolo ambivalente que pode expressar a criação e a destruição, o nascimento e a morte." (CIRLOT, 1984, p. 565). Assim, é possível interpretar a presença da tesoura, na vida de Ana e de Helena, como expressão de criação e conjunção, dada a solidez de Ana e a força e a segurança de Helena, no início dos contos, ao cortarem os panos. Em relação à tesoura de Ana, Zinani & Santos (2007, p. 55) afirmam que "o domínio da tesoura sobre o tecido pode simbolizar a supremacia de que a

mulher está investida no lar, na medida em que exerce o poder transformador, o pano se metamorfoseia em vestimentas para os filhos, ratificando o utilitarismo da figura materna". Ao mesmo tempo, porém, as tesouras podem representar a destruição e a morte, vindas à tona como consequência do momento epifânico, ao longo dos contos: a tesoura de Ana pode significar a morte da felicidade da juventude, enquanto a tesoura de Helena, que ela segurava "olhando o movimento das lâminas" (MOSCOVICH, 2000, p. 15, grifo nosso) pode significar a morte e a perda dolorosa que sofrera.

A presença e a importância da criança na vida dos dois sujeitos femininos representados nos contos também estabelecem relações intertextuais que, embora não apresentem a citação da fonte, são bastante explícitas, tamanha a semelhança das descrições dos momentos dos abraços entre Ana e o filho e entre Helena e a menina, respectivamente:

sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. (LISPECTOR, 1983, p. 28, grifos nossos).

apertou-a com força, com o espanto do auge da consciência; as costelas delicadas da criança entre os braços, o choro de susto apagando-se, entre os dedos uma calidez úmida, viva e aterradora, as costelas cedendo, tudo se esboroando num conjunto desbeijado e frouxo, os braços frouxos, as mãos frouxas, a pele de louça em mácula, as pedras dos olhos ocultas pelas pálpebras transparentes de tão brancas, corpo molenga e sem jeito. (MOSCOVICH, 2000, p. 22, grifos nossos).

O amor é outro elemento – talvez o principal – que se constitui como uma relação intertextual entre os dois sujeitos femininos. Além de intitular os contos, a experiência subjetiva do amor na vida das personagens ocorre após a situação-limite ou epifania. O amor que as personagens experimentam, no entanto, não é o mesmo. Ana, a partir da visualização de um cego mascando chicletes, é tomada por um amor que pode ser descrito como um sentimento de humanidade. Sensibiliza-se e emociona-se com a cena e, num misto de sensações que vão da atração à repugnância, ao mesmo tempo – “ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo” (LISPECTOR, 1983, p. 27) –, Ana percebe o sofrimento alheio e um universo distinto do seu. A protagonista transfere esse sentimento de humanidade aos seus filhos e ao seu marido, ao chegar a casa, abraçando-os e desejando que nada de maus aconteça.

O amor vivenciado por Helena, entretanto, parece muito mais denso e sofrido: "o sentimento que teve Helena era quase doce, quase bom, mas muito triste" (MOSCOVICH, 2000, p. 23). Diante do ferimento da menina, a memória de Helena traz à tona sua lembrança mais triste, reiterando seu sofrimento e sua solidão. Trata-se do amor maternal, que se evidencia já no início do conto, quando Helena entrega a boneca, anteriormente pertencente à filha, à pequena cliente: "a dona da casa adiantou-se e, numa agilidade que não era sua fazia anos, esticando-se toda, buscou o brinquedo, entregando-o à interessada, *maternal e cuidadosamente*" (MOSCOVICH, 2000, p. 18, grifo nosso). De certa forma, para Helena, estar em contato com a menina era retomar e revivenciar o contato com a criança ausente: "com vagar – com amor – ajudou a menina a vestir a fazenda cortada, prendendo-a com alfinetes às costas." (MOSCOVICH, 2000, p. 20).

As consequências e os desfechos dessas experiências subjetivas envolvendo o amor também são diferentes em cada uma das personagens. No final do dia, apesar de as duas protagonistas apagarem a última flama do "incêndio" ocorrido em suas vidas interiores, a continuidade da experiência subjetiva parece ser distinta para essas duas mulheres. Ana, embora sinta, profundamente, por alguns momentos, a humanidade desencadeada pela presença do cego, parece não perpetuar esse sentimento por muito tempo: "e, se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante *sem nenhum mundo no coração*. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia." (LISPECTOR, 1983, p. 31, grifo nosso). Helena, em contrapartida, vive agora sua subjetividade – outrora marcada pelos perigos dos desequilíbrios – mais tranquilamente: "assim, atravessando o amor e seu inferno, apagando-se a última flama, Helena levantou-se *com tranquilidade*." (MOSCOVICH, 2000, p. 22, grifo nosso). Resta, a Helena, conviver com a lembrança. Uma lembrança, no entanto, que não a impeça de seguir em frente, mesmo diante "do perigo desses equilíbrios delicados e eventuais" (MOSCOVICH, 2000, p. 23).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma leitura superficial dos contos poderia perceber apenas relações intertextuais referentes às estruturas narrativas de "Amor" e "Amor, corte e costura". Uma leitura mais atenta, porém, vai além dos aspectos estruturais e mostra que, apesar da visível e proposital intertextualidade que se estabelece desde os títulos dos contos, Ana e Helena configuram-se

como sujeitos únicos e diferentes entre si. Ambas são bastante sensíveis às experiências epifânicas que enfrentam, mas sua sensibilidade leva-as a diferentes percepções.

Ana, apesar do desconforto inicial, parece descobrir o amor, a partir do contato com o cego. Valoriza e ama sua casa, sua família e o equilíbrio das coisas. A dor que Ana sente – “mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor” (LISPECTOR, 1983, p. 27) – não é a mesma dor de Helena. A protagonista de "Amor, corte e costura" é dotada de uma dor "com uma espécie de ressentimento" (MOSCOVICH, 2000, p. 19), em função de sua mais profunda perda, que a tem acompanhado desde então.

As representações dos sujeitos femininos de ambas as narrativas apontam para a construção de um sujeito que "não é mais um ser isolado, dono de certezas, regido pela razão que tudo lhe assegura", mas "de um sujeito sempre incompleto, lançado num mundo de possibilidades que nunca se cumprem plenamente. Sendo assim, um sujeito multifacetado, deslocado continuamente de lugar por forças que lhe escapam" (KANAAAN, 2002, p. 175). Ana e Helena são representações femininas de sujeitos em permanente processo de vir a ser.

Embora o teor dessas afirmações seja mais sugestivo do que propriamente conclusivo, pode-se dizer que Ana e Helena constituem representações de sujeitos femininos que, apesar de possuírem várias semelhanças, são muito diferentes, são únicos e por isso mesmo, são passíveis de serem representados, literariamente, por Clarice e por Cíntia. A subjetividade feminina revelada nesses contos permite também que o leitor se identifique com e se enxergue nas personagens representadas, haja vista o fato de que as experiências ali vivenciadas são experiências subjetivas e, sobretudo, humanas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. de Michel Lahud et al. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994. Tome II.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Para uma formulação da poética de Clarice Lispector. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003. p. 100-106.

DALCASTAGNÈ, Regina. Engendrando Macabéas: a representação da personagem popular em Osman Lins e Clarice Lispector. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003. p. 137-160.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FISCHER, Luís Augusto. Com as cores da memória. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 set. 2004.

GOLDSTEIN, Norma; LOUZADA, Maria Silvia; IVAMOTO, Regina. *O texto sem mistério: leitura e escrita na universidade*. São Paulo: Ática, 2009.

HOSIASSON, Laura Janina. Lispector e Bombal: ruídos e silêncios. In: CONGRESSO ABRALIC 1., 1988, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ABRALIC, 1988, p. 43-48.

KANAAN, Dany Al-Behy. *Escuta e subjetivação: a escritura de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo; Educ, 2002.

KOCH, Ingedore Villaça. Flagrantes da construção interacional dos sentidos. In: BRAIT, Beth; SOUZA-e-SILVA, Maria Cecília. (Org.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012. p. 129-143.

KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. Barcelona: Fundamentos, 1978.

_____. Bakhtine, le mot, le dialogue et le loman. Critique. *Revue générale de publications*. Paris, v. 29, abr. 1967, p. 438-465.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 19-31.

MOSCOVICH, Cíntia. Amor, corte e costura. In: _____. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2000. p. 15-23.

POZENATO, José Clemente. Clarice Lispector: o olhar da mulher. *Antares*, Caxias do Sul, n. 3, p. 161-178, jan./jun. 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. Clarice: a epifania da escrita. In: LISPECTOR, Clarice. *Legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1982.

SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. A dimensão trágica do conto 'Amor', de Clarice Lispector. *Cerrados* (UnB. Impresso), v. 24, p. 49-60, 2007.

Data de recebimento: 09/05/2014

Data de aprovação: 12/12/2014