



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E AGRÁRIAS – CCHA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E HUMANIDADES – DLH
CURSO: LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

**A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA CONDIÇÃO FEMININA NO
CONTO: “A IMITAÇÃO DA ROSA” DE CLARICE LISPECTOR**

SABRINA THAYSE ANDRADE DOS SANTOS

**CATOLÉ DO ROCHA – PB
2019**

SABRINA THAYSE ANDRADE DOS SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA CONDIÇÃO FEMININA NO
CONTO: “A IMITAÇÃO DA ROSA” DE CLARICE LISPECTOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras e Humanidades da Universidade Estadual da Paraíba – *Campus IV*, como um dos requisitos para obtenção do grau em Licenciatura Plena em Letras.

Orientadora: Profa. Ma. Marta Lúcia Nunes

**CATOLÉ DO ROCHA - PB
2019**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237r Santos, Sabrina Thaise Andrade dos.
A representação literária da condição feminina no conto: "A imitação da rosa" de Clarice Lispector [manuscrito] / Sabrina Thaise Andrade dos Santos. - 2019.
41 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Agrárias, 2019.
"Orientação : Profa. Ma. Marta Lúcia Nunes, Departamento de Letras e Humanidades - CCHA."
1. Representação literária. 2. Condição feminina. 3. Conto.
I. Título

21. ed. CDD 896

SABRINA THAYSE ANDRADE DOS SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA CONDIÇÃO FEMININA NO
CONTO: “A IMITAÇÃO DA ROSA” DE CLARICE LISPECTOR**

Aprovado em: 26 de novembro de 2019.

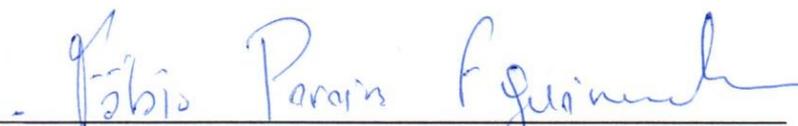
BANCA EXAMINADORA



Profa. Ma. Marta Lúcia Nunes – UEPB/CAMPUS IV
(Orientadora)



Profa. Ma. Ana Paula Lima Carneiro – UEPB/CAMPUS IV
(Examinador)



Prof. Me. Fábio Pereira Figueiredo – UEPB/CAMPUS IV
(Examinador)

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, por ter sempre ouvido minhas orações, guiando meus passos quando o caminho ficava mais árduo e os obstáculos pareciam invencíveis. Agradeço a minha família por todo apoio e pensamentos positivos, em especial as minhas amadas, mãe e minha irmã que durante todo o curso, acreditaram na minha capacidade. Ao meu querido esposo por toda compreensão e incentivo, ajudando-me a tornar este sonho possível, meu muito obrigada!

AGRADECIMENTOS

Foram anos extremamente exaustivos, cheios de obstáculos, inseguranças e medo de não conseguir atingir o meu objetivo final que era concluir o curso. Apareceram pessoas durante o meu percurso acadêmico para dizer que não daria certo, que eu não era capaz de chegar até aqui, mas como minha mãe sempre fala, sou muito “atrevida” e não permiti que pensamentos negativos me derrubassem. Essas pessoas foram o impulso que eu precisava para voar mais alto do que eu podia imaginar.

E cá estou eu tornando o meu sonho realidade. Agradeço primeiramente a Deus por nunca ter me desamparado nos momentos que eu achava que não teria mais forças para continuar, vencendo todas as etapas. Obrigada Deus por tanta proteção, amor e bênçãos. Agradeço a minha família por todo encorajamento, mostrando-me que eu poderia chegar onde quisesse em especial aos meus pais **José Clésio Fernandes dos Santos e Maria Andrade de Azevêdo** e a minha irmã **Maria Vitória Andrade dos Santos**. Quero deixar clara a minha gratidão ao meu amado esposo **Givanildo da Silva Santos**, por todo companheirismo e otimismo, acreditando que tudo daria certo no final. Você, meu amor, é promessa divina cumprida em minha vida.

Agradeço aos colegas de turma pelos momentos compartilhados, o acolhimento em suas residências quando era preciso, em especial a um dos grupinhos da sala, “do fundão” com os quais vivenciei experiências que ficarão guardadas em minha memória, gratidão. Não podendo esquecer dos meus queridos amigos que colaboraram, de forma direta ou indiretamente, para essa conquista, entre eles estão: **Jackson Cardoso, Jéssica Carolayne e Larissa Narran** por sempre terem uma palavra amiga quando o cansaço e o desânimo batiam constantemente, grata por tudo.

Por fim, agradeço aos mestres que disponibilizaram seu tempo com muita dedicação à prática docente para ensinarem-me tudo que aprendi na universidade, tornando-me capaz de assumir uma sala de aula, em especial minha atenciosa orientadora Profa. Ma. Marta Lúcia Nunes por acreditar na minha capacidade, tornando-se para mim modelo de inspiração. Obrigada professora, por me fazer acreditar em mim mesma, pois, à sua maneira exigente, hoje reconheço que você me fez evoluir diariamente extraindo minhas melhores qualidades que até então estavam ocultadas. Obrigada por tudo!

“Que nada nos limite. Que nada nos defina. Que nada nos sujeite. Que a liberdade seja a nossa própria substância.”

(Simone de Beauvoir)

A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA CONDIÇÃO FEMININA NO CONTO: “A IMITAÇÃO DA ROSA” DE CLARICE LISPECTOR

RESUMO

O Presente trabalho tem como objetivo analisar a representação da condição feminina no conto: “A imitação da Rosa”, um dos treze contos do livro “*Laços de Família*” de Clarice Lispector, publicado em 1960. Pretende-se analisar como a personagem principal, Laura, uma dona de casa comum enfrenta diariamente um conflito interior tendo de escolher manter-se obediente e submissa ao marido ou revelar seus verdadeiros desejos que foram reprimidos durante toda sua vida. Por sentir-se constantemente pressionada, Laura acaba desenvolvendo ansiedade, sendo internada em um hospital psiquiátrico, pois, segundo os amigos e familiares, Laura havia desenvolvido inquietações não adequadas para uma mulher de sua época. A referida personagem começa a questionar-se de que precisava de liberdade, descobrindo novos horizontes, pois a rotina pacata já não estava mais satisfazendo-a. Ideias como essas eram consideradas ousadas e inaceitáveis pela sociedade da época que entendia que Laura estava fugindo do seu percurso natural do ser feminino, casar-se e ser mãe deveriam ser as necessidades primordiais de uma mulher. Para embasar teoricamente o trabalho, utilizamos os estudos de Maluf & Mott (1998), Koss (2000), Engel (2004) e Gotlib (2006) dentre outros.

Palavras chave: Representação literária. Condição feminina. Conto.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the representation of the feminine condition in the tale: “A imitação da Rosa”, one of the thirteen short stories of the book “*Laços de Família*” by Clarice Lispector, published in 1960. It is intended to analyze as the main character, Laura, an ordinary housewife daily faces an inner conflict having to choose to remain obedient and submissive to her husband or to reveal her true desires that have been suppressed throughout her life. Feeling constantly under pressure, Laura develops anxiety, being hospitalized in a psychiatric hospital, because, according to friends and family, Laura had developed concerns not suitable for a woman of her time. This character begins to wonder that she needed freedom, discovering new horizons, because the quiet routine was no longer satisfying her. Ideas like these were considered bold and unacceptable by the society of the time that understood that Laura was running away from her natural journey of being female, getting married and being a mother should be a woman's primary needs. To theoretically support the work, we use the studies of Maluf & Mott (1998), Koss (2000), Engel (2004) and Gotlib (2006) among others.

Keywords: Literary representation. Female condition. Tale.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	09
	2.1 A Condição feminina na década de 1950	09
	2.2 Conto e personagem: representação Literária	15
3	ANÁLISE DO CONTO	25
	3.1 Biobibliografia de Clarice Lispector	25
	3.2 Análise do Conto “A imitação da Rosa”	30
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
5	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

1 INTRODUÇÃO

Constantemente são realizados debates e discussões acerca de como as mulheres, de um modo geral, têm cada vez mais buscado seus espaços no mercado de trabalho, reivindicando mais igualdade de gênero e liberdade de expressão. Apesar de esses assuntos serem bastante debatidos, infelizmente ainda é possível tomar conhecimento pelas mídias de casos que ocorrem diariamente em que mulheres sofreram/sofrem algum tipo de violência, seja verbal ou física.

Apesar de muitas mudanças já terem ocorrido na maneira como a sociedade enxerga o ser feminino e como a mulher pode ou não demonstrar sua personalidade, ainda é perceptível que muitas mulheres temem serem censuradas por decidirem tomar decisões opostas as ideologias que atravessam séculos dentro da sociedade.

Dessa maneira, a escritora Clarice Lispector, na grande maioria de suas obras, busca representar personagens femininas baseadas em situações cotidianas vivenciadas por muitas mulheres. Como é o caso da personagem Laura, do conto: “A imitação da Rosa”, que vive aprisionada em sua vida de casada, por tentar diariamente seguir as regras de comportamento adequado, determinadas pela sociedade da época.

Laura tenta conformar-se com sua vida doméstica, de submissão ao marido, evitando refletir sobre o que a faria verdadeiramente feliz. O ideal para Laura e para as pessoas que a cercavam era que as mulheres deveriam ser inferiores aos seus maridos, sem jamais contestá-los. Pois, as meninas eram educadas desde muito cedo para obedecerem e agradarem seus futuros esposos.

O único momento em que Laura sentiu-se independente, destemida e superior ao marido foi quando a acusaram de insanidade mental e ela foi internada em um hospital psiquiátrico. Para a sociedade da época, não era normal uma mulher não sentir-se feliz e realizada com as obrigações do lar e do casamento.

Portanto, na primeira parte do trabalho, serão traçados os caminhos percorridos pelas mulheres na busca por melhorias de vida e condições de trabalhos mais justas. No segundo momento, pretende-se analisar o conto em questão, enfatizando a maneira como a autora representa a condição feminina, seus pensamentos ideológicos, críticos e suas principais características planejadas para atender as demandas da sociedade de sua época.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 A condição feminina na década de 1950

Mesmo considerando as diversas conquistas femininas, desde os primórdios da humanidade, a mulher tem sido considerada um simples objeto de reprodução e, por esse motivo, não desfrutava de direitos igualitários aos dos homens. Esperava-se delas apenas que desempenhassem seus papéis enquanto esposas, mães e donas de casa, e que cuidar de seus afazeres domésticos deveria ser a sua única preocupação. Manter a casa sempre em ordem, os filhos arrumados e estar sempre disposta a satisfazer os desejos do marido, era compreendido pela grande maioria das mulheres como dever de uma boa esposa e não como uma mera obrigação.

Grande parcela das mulheres enfrentava diversos problemas dentro de seus lares, principalmente por parte de seus maridos, como infidelidade, desprezo, agressões verbais e até físicas. Mas, era “recomendável” que as mulheres suportassem tudo em defesa da honra, afinal, uma mulher sem marido não era aceita pela sociedade. Um escândalo era tudo o que uma mulher deveria evitar, mantendo assim, um casamento aparentemente feliz, pelo menos aos olhos da sociedade. Segundo Maluf & Mott (1998, p. 374):

No manual de economia doméstica *O lar feliz*, destinado às jovens mães e “a todos quantos amam seu lar”, publicado em 1916, mesmo ano que foi aprovado o Código Civil da República, o autor divulga para um público amplo o papel a ser desempenhado por homens e mulheres na sociedade, e sintetiza, utilizando a ideia do “lar feliz”, a estilização do espaço ideologicamente estabelecido como privado.

As meninas, desde muito cedo eram ensinadas/orientadas a se prepararem para um futuro casamento, aprendendo a cozinhar, costurar, bordar, portar-se a mesa e saber adequadamente as regras de etiqueta. Precisavam compreender a importância de controlar seus verdadeiros desejos, evitando comentários maldosos que poderiam manchar suas preciosas reputações.

Não era de bom tom para uma “moça de família” sair sozinha de casa desacompanhada, por isso elas deveriam estar sempre acompanhadas de suas mães, empregadas da casa ou de alguma amiga de confiança da família. A mãe de uma menina deveria ser sempre sua melhor amiga, dando os conselhos mais sábios

de como se comportar perante a sociedade e de como manter um casamento sólido e feliz, mesmo que na realidade, o casamento dos pais não fosse um exemplo de felicidade.

Quando as meninas se tornavam adolescentes e, consideradas prontas para um possível compromisso, o pai, o membro da família que tomava as principais e mais importantes decisões da casa, permitia que a filha fosse cortejada por algum pretendente, desde que este tivesse uma reputação ilibada. Pois, quando surgia o tão esperado pretendente, com muita cautela, o pai sondava tudo a respeito do rapaz, como: família, ocupação e se possível fosse, os antecedentes criminais.

O pai, enquanto patriarca, não podia arriscar e entregar a filha a um homem sem caráter. Se estivesse tudo nos conformes com o “moço”, o pai permitia que o mesmo frequentasse a sua casa à noite, para cortejar a donzela, sob os olhares protetores dos pais. Conforme detalha Araújo (2004, p. 45):

Esse era o estereótipo, o bom modelo, o comportamento que se esperava no despertar da sexualidade feminina. Claro que as coisas nem sempre se passavam assim, e os esforço feito para que tudo corresse conforme o previsto indica de saída, *contrario sensu*, que a explosão do desejo da mocinha virgem à senhora casada era não raro difícil, muito difícil mesmo, de controlar. Das leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta dos pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informo objetivo: Abafar a sexualidade feminina que ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas.

A sociedade e principalmente a igreja condenavam completamente o sexo antes do casamento, por esse motivo, os pais cuidavam muito bem do namoro da filha para que “o pior” não viesse a acontecer, pois representaria uma vergonha para a família. A honra da filha manchada e o nome da família na lama. A igreja era uma das principais culpadas por toda a opressão sofrida por milhares de mulheres, pois propagava a ideia de que o homem era superior à mulher e de que o homem era uma espécie de “Deus” a quem a mulher deveria curvar-se.

Encontramos essa evidência na Epístola aos Efésios (2008, 5: 22-25): “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam às mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos.”

A Igreja utilizava-se do poder que tinha para mostrar a sociedade que a mulher teria que pagar eternamente pelo pecado da primeira mulher que habitou o mundo, depois de Deus a ter criado, Eva. Afinal, a mesma tinha escolhido caminhos proibidos e com todas as suas “manhas” tinha feito Adão seguir os mesmos caminhos, repletos de impurezas e indecências.

Dessa forma, a mulher era vista pela Igreja como um ser perigoso que possuía algo profundo que estava adormecido e que a qualquer momento poderia provocar um pecado tão grave como o que Eva cometeu e se a Igreja pudesse evitar isso de alguma forma, o faria. Como afirma Paulo de Tarso:

Quanto às mulheres, que elas tenham roupas descentes, que se enfeitem com pudor e modéstia; nem tranças, nem objetos de ouro, pérolas ou vestuário suntuoso; mas que se ornem, ao contrário, com boas obras, como convém a mulheres que se professam piedosas. Durante a menstruação, a mulher conserve o silêncio, com toda submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou doutrine o homem. Que ela conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. Entretanto, ela será salva pela sua maternidade, desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade. (1Timóteo 2: 9-10)

Portanto, manter-se “pura” até o casamento era primordial para que a “moça de família” continuasse a zelar pelo nome de sua família. O casamento envolvia muito além de uma atração física ou uma paixão ardente entre dois jovens. Era um jogo de poder, onde duas famílias uniam seus bens e muitas vezes os pais da noiva salvavam a família do noivo da miséria com um dote que ofereciam para o rapaz que decidisse casar-se com uma de suas filhas.

Após o casamento, o homem estava “seguro”, pois a partir de então dispunha de uma esposa obediente para lhe servir em todos os aspectos. Até o Código Civil de 1916 engrandecia fielmente todos os direitos do marido sobre a esposa e filhos. Segundo Maluf & Mott (1998, p. 375):

Vários preceitos do Código Civil de 1916 sacramentavam a inferioridade da mulher casada ao marido. Ao homem, chefe da sociedade conjugal, cabia à representação legal da família, a administração dos bens comuns do casal e dos particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado, o direito de fixar e mudar o local de domicílio da família.

Já casada, a mulher deveria seguir naturalmente seu percurso obrigatório de “uma boa esposa”, que era de se tornar mãe, mesmo em pouquíssimo tempo de casamento, pois se uma gravidez não acontecesse logo, a sociedade cobrava, principalmente a própria família e, veladamente ou até mesmo de forma explícita, a culpa pelo “fracasso” era atribuída a mulher.

Uma mulher não podia nem cogitar a ideia de não ser mãe, era considerado um pecado e as mulheres que não podiam engravidar, sofriam com os olhares de piedade e acusação da sociedade, sentindo-se inferior a outras mulheres que podiam conceder por completo a felicidade ao marido e conseqüentemente ao seu lar.

No mercado de trabalho, não existia espaço para as mulheres e aquelas que se atreviam a ocupar um cargo, estavam conscientes de que jamais teriam seus direitos trabalhistas respeitados e que seu salário seria sempre inferior a de qualquer colega de trabalho do sexo oposto, mesmo que ambos executassem o mesmo tipo de serviço. A sociedade em geral, principalmente os homens duvidavam muito da capacidade intelectual das mulheres, não conseguindo aceitar quaisquer profissões sendo exercida por uma pessoa do sexo feminino.

É importante lembrar que as mulheres não eram respeitadas em suas profissões e, muitas vezes, não eram aceitas para exercer determinadas profissões porque eram consideradas incapazes tanto por causa do seu porte físico que era consideravelmente mais frágil quanto por causa do aspecto psicológico, pois, de acordo com o pensamento machista, os hormônios que estão sempre em variados estados poderiam atrapalhar o trabalho no dia a dia. Como afirma Koss (2000, p. 161):

Considerava-se que a capacidade intelectual das mulheres era estritamente limitada. Tendo o acesso ao saber institucionalizado interdito, com base na sua incapacidade intelectual, a exclusão das mulheres da vida social teve como consequência um despreparo para o exercício da plena cidadania, despreparo que posteriormente, foi utilizado para justificar sua subordinação ao homem como algo natural.

Nenhuma mulher queria ser julgada pela sociedade por trabalhar fora, abandonando seu lar e seus afazeres. Preferiam muitas vezes seguir os padrões impostos do que tomarem atitudes ousadas e serem consideradas insanas e inovadoras demais para a época, até por que manter as despesas da casa era

obrigação exclusiva do marido/homem. E assim, esse padrão perdurou por muitas décadas, o modelo de mulher ideal, as imposições machistas e opressoras de como a mulher deveria ser para merecer ao seu lado um marido cuidadoso e feliz.

Entretanto, na década de 1950, que ficaria conhecida como anos dourados por trazer grandes avanços tecnológicos, veio demonstrar a evolução do comportamento feminino. As mulheres tinham expandido um pouco mais suas visões sobre seus deveres, direitos e desejos oprimidos ao longo das décadas anteriores. A mulher da década de 1950 surgia com um diferencial, ganhava traços modernos, mais decididos e já não estava tão preocupada em agradar o público masculino.

O estilo das roupas também tinha se renovado de acordo com a aspiração das mulheres da referida década. Vestidos com pernas mais a mostra, cinturas bem marcadas e sapatos de salto alto, “quebrando” a tradicional aparência sem graça de dona de casa. As mulheres sabiam o que queriam e o que precisavam fazer para lutar pelos seus direitos e atitudes mais justas, tanto por parte da sociedade quanto por parte da sua própria família. Como nenhuma mudança agrada a todos, essas não seriam diferentes, como afirma Maluf & Mott (1998, p. 368):

As mudanças no comportamento feminino ocorrido ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal, era muito recente a presença das moças das camadas médias e altas, as chamadas “de boa família”, que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa ou para tudo o que se fizesse necessário. Dada a ênfase com que os contemporâneos interpretaram tais mudanças, parecia ter soado um alarme.

A mulher da década em questão tinha um ar de inconformismo, suportar uma sociedade ainda tão arcaica e um casamento infeliz não representavam mais as suas principais prioridades. A geração de meninas que nasceu na referida época já não almejava se espelhar no comportamento de suas mães, pois encontrar o partido ideal já não era mais a maior preocupação.

As garotas desejam estudar e se empenhavam nos estudos para mais tarde terem uma profissão, mesmo com o estranhamento de grande parte da sociedade. As mulheres almejavam exercer uma profissão, terem um trabalho que fosse além das paredes de suas casas, nem que para isso precisassem enfrentar os olhares

juizadores de muitos. Não era aceitável uma mulher abandonar sua casa, marido e filhos para trabalhar fora, o mundo estava virado mesmo, alguns pensavam.

De início, era quase insignificativa a quantidade de mulheres que resolveram procurar trabalho e tornarem-se financeiramente independentes, mas depois muitas mulheres se apoiaram umas nas outras e seguiram em frente em busca de mais autonomia. Muitas mulheres estavam decididas a ocupar uma parte do mercado de trabalho, enfrentando possíveis consequências até de serem acusadas de colocarem em risco a felicidade e estabilidade de seus casamentos.

Conforme esclarece Bassanezi (2004, p. 624):

Lugar de mulher é o lar [...] A tentativa da mulher moderna de viver como um homem durante o dia, e como uma mulher durante a noite, é a causa de muitos lares infelizes e destruídos. [...] Felizmente, porém, a ambição da maioria das mulheres ainda continua a ser o casamento e a família. Muitas, no entanto, almejam levar uma vida dupla: No trabalho e em casa, como esposa, a fim de demonstrar aos homens que podem competir com eles no seu terreno, o que frequentemente as leva a um eventual repúdio do seu papel feminino. Procurar ser à noite esposa e mãe perfeitas e funcionária exemplar durante o dia requer um esforço excessivo [...].

Perder a feminilidade também era outra preocupação da sociedade com a mulher que decidisse trabalhar fora. A mulher jamais daria conta de cuidar da casa, trabalhar e ainda cuidar de si mesma, portanto, não poderia manter um casamento sólido, até porque era ela a principal responsável por isso. Com todas as decorrentes transformações da década de 50, surgiram também os primeiros casos de doença mental, envolvendo principalmente o comportamento ousado de muitas mulheres.

Não era “aceitável” uma mulher querer fugir da sua sina natural que era de casar-se e ter filhos e assim, os mais conservadores acusaram muitas mulheres de insanas, desenvolvendo a histeria. Os médicos especialistas nesse assunto caracterizavam a histeria como surtos constantes, mudança de humor e a mulher estava mais propícia a este mal. Como afirma Engel (2004, p. 343):

Quando, em 1859, o médico Briquet definia a histeria como uma “neurose do encéfalo”, reforçava-se o vínculo entre a doença e as qualidades naturais da mulher: sensibilidade, emocionalidade e sentimentalismo. A inovação, longe de romper o elo entre a histeria e a sexualidade/afetividade feminina, tornava-a mais forte, aproximando os contornos de diferenciação entre o *normal* e o

patológico; “A mulher tende para esta enfermidade específica devido ao conjunto do seu ser; paga um pesado tributo à doença pelos mesmos motivos que fazem dela uma boa esposa e mãe.”

Como a sexualidade feminina ainda era um tabu nessa época, as mulheres tinham até mesmo seus desejos sexuais reprimidos para que os desejos e vontades do marido prevalecessem. A grande maioria das mulheres ainda não estava pronta para se impor diante da sociedade e sempre preferiam ocultar sua verdadeira personalidade. Mas, se colocando em segundo plano todas às vezes, muitas delas explodiam emocionalmente por dentro, entrando em uma espécie de colapso, colocando em dúvidas sua sanidade mental.

Desse modo, percebe-se como a família tem um papel fundamental na construção da personalidade, crenças e pensamentos ideológicos do ser feminino, de uma forma negativa como o núcleo família pode fazer com que a mulher renunciasse a sua própria felicidade e bem estar mental para desempenhar o papel de comportamento ideal imposto pela sociedade. A igreja, geralmente muito arbitrária com suas leis e mandamentos tratam o corpo e a sexualidade feminina como um assunto proibido, contribuindo para que as mulheres permaneçam temerosas no tocante à descoberta de novas possibilidades com seu próprio corpo.

Há séculos, a mulher foi submetida a negar-se perante o mundo, colocando-se em segundo plano, privando-se da oportunidade de viver livremente, sem amarras. Apesar de muitos avanços já terem acontecidos nessa luta constante por mais igualdade, ainda é possível perceber no dia a dia, nas escolhas tomadas pelas mulheres, atitudes agressivas, discursos machistas e opressores, trazendo a tona traços ainda presentes, porém, velados de uma sociedade ultrapassada e patriarcal.

2.2 Conto e personagem: representação Literária

As discussões empreendidas nesta seção ancoram-se em teorias que tratam das concepções de conto e personagem. Tendo em vista que, o objeto de estudo desse trabalho é o conto *A imitação da Rosa* de Clarice Lispector, teceremos considerações acerca das personagens clariceanas.

A definição de conto sempre foi um problema e continua sendo um tema bastante discutido nos dias atuais. Gotlib (2006, p. 5) inicia seu texto com alguns

questionamentos: “O que é o conto? Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da novela e do romance, seus parentes mais extensos? Até que ponto este caráter de extensão é válido para determinar sua especificidade?”

De acordo com Araújo e Silva (2016), o homem sempre se reuniu para contar histórias, seja em volta da mesa, perto do fogão, lareira ou durante as refeições, essa era a forma de narrar as histórias, cultura e criatividade, ou seja, transmitia-se mitos, ritos, tradições e simultaneamente construía-se um ambiente de entretenimento.

[...] a história sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam ideias e [...] contam casos. Ou perto do fogão de lenha, ou simplesmente perto do fogo (GOTLIB, 2006, p. 5)

A autora acrescenta que os mais antigos registros referem-se aos contos egípcios – os contos mágicos – que supostamente devem ter aparecido por volta de 4000 anos a.C. Posteriormente, surgiram as histórias bíblicas, a exemplo, a história de *Caim e Abel*; os textos literários do mundo clássico greco-latino, as variadas histórias existentes na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero; e os contos do Oriente em sânscrito, as *Mil e uma noites*, que ganham tradução para o árabe e o inglês, passando a circular para toda Europa a datar do século XVIII (GOTLIB, 2006).

Surge então o problema da estética literária, ou melhor, a necessidade de encontrar uma resposta para a pergunta: o que é um conto? Alguns estudiosos divergem no que se refere a essa problemática, visto que existem posicionamentos que admitem uma teoria e outros que não admitem a existência de uma teoria específica.

Desse modo, Quiroga (1970, p. 86-8 *apud* GOTLIB, 2006, p. 9) no “Decálogo do perfeito contista” ironicamente expõe regras acerca do que um bom conto deve ter, entretanto, para Mário de Andrade, conto refere-se aquilo que seu autor intitulou como conto e logo após atesta que contistas como Maupassant e Machado de Assis descobriram, segundo ele, “a forma do conto indefinível, insondável, irreduzível a receitas”.

Gotlib (2006) apresenta três acepções defendidas por Julio Casares, as quais, Julio Cortázar utiliza em seu estudo “*Alguns aspectos do conto*”. Nas definições, o

escritor argentino descreve ser o conto: 1. *Relato de um acontecimento*: nesta definição, apesar de pensar a narração como algo proveniente de uma circunstância verídica, não existe um critério para atestar se o relato vem de um acontecimento real ou fictício. A fidelidade ou verossimilhança do texto literário é questionável, visto que o uso de recursos literários, por si, já é precedente para uma invenção; 2. *Narração oral ou escrita de um acontecimento falso*: esta definição aproxima-se da necessidade de atribuir ao conto o título de gênero literário; 3. *Fábula que se conta às crianças para diverti-las*: nesta definição, deparamo-nos diretamente com o conceito empírico de conto. A grande característica do conto nessa última definição é a oralidade, o seu repasse de geração para geração.

Ao observar esses aspectos, percebemos que todas as acepções destacadas por Cortázar se tratam de narrativas e como tal há sempre algo a narrar, caracterizando assim, um ponto em comum. Do latim *Computare* o conto obteve uma evolução do oral para o registro de estórias na forma escrita. Conforme Gotlib (2006), o conto ultrapassa os limites do relato, que “reconta” um fato, pois nele não existe uma obrigação com a verdade ou realidade. Se assim fosse constituído, assumiria a posição de documento o que a literatura não é, pois, nesse estudo, tratamos do conto literário.

De modo geral, o conto literário parte do princípio de invenção que teve sua origem na forma oral e evoluiu para o que vemos nos dias atuais, seu registro em forma escrita. Gotlib (2006) frisa que o contador de estórias, enquanto contista, passa a ser autor do conto literário quando sua obra final, transferindo do oral para o escrito, alcança um resultado de ordem estética, que enfatiza seu próprio valor de conto, usando de modo intencional a *arte do conto*, do conto literário. Por isso, nem todo contador de estória pode ser considerado um contista. O conto, como forma estética, torna o contador de estórias em narrador que conduz a elaboração desta narrativa.

Segundo Cortázar (2006), Poe¹ foi pioneiro da teoria do conto moderno, desenvolveu uma reflexão, de início em resenha crítica às narrativas de Hawthorne. À vista disso, Poe *apud* Cortázar (2006, p.121), salienta:

¹Edgar Allan Poe (1809-1849), poeta, crítico e contista, nasceu em Boston, representando uma tendência particular do movimento geral do Romantismo nos Estados Unidos.

Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa [...] refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas. Dada a sua extensão, o romance como é criticável [...] como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da *totalidade*. Os acontecimentos do mundo exterior que intervêm nas pausas da leitura modificam, anulam ou rebatem, em maior ou menor grau, as impressões do livro [...] O conto breve, ao contrário, permite ao autor exercer plenamente seu propósito [...].

Por esse ângulo, podemos compreender que, diferente do romance, o conto procura causar no leitor um efeito único, desse modo, brota o problema da extensão. Em concordância com Gotlib (2006), por causa da sua extensão, num romance esse efeito é articulado, isto é, às vezes intenso, às vezes inexistente. Já na leitura do conto, a pesquisadora afirma que:

no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção” (GOTLIB, 2006, p. 34).

Assim, para o conto é necessário dosar a obra para que o efeito perdure um determinado tempo, ou seja, o tempo de uma leitura que resista uma “sentada”, calculado de forma geral por Wells em meia hora. Nas palavras de Gancho (2004), o conto pode ser definido como uma narrativa mais curta, cuja característica principal pauta-se em condensar, conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens. Adotado como narrativa tradicional por diversos estudiosos nos séculos XVI e XVII, a exemplo, Cervantes e Voltaire, o conto é bastante apreciado por autores e leitores nos dias que seguem, mesmo que tenha adquirido características distintas dos séculos passados, por exemplo, abdicar o intento moralizante e adotar o fantástico ou o psicológico para elaborar o enredo.

Como toda obra literária, Gotlib (2006) assegura que o conto é um produto da intenção do autor, que para atingir esse efeito desenvolve um minucioso cálculo. Assim sendo, ergue-se a preocupação com a economia dos meios narrativos. Trata-se de atingir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. Dessa maneira, entende-se que o objetivo do escritor ao elaborar um conto é atingir esse efeito, mantendo a unidade do tema para prender a atenção do leitor.

A autora ainda destaca que, assim como para Poe o conto depende de um efeito único, para outros teóricos o ápice do conto é um determinado *momento especial*. Para alguns pensadores, é necessário que algo aconteça no conto, ou

seja, é preciso que haja uma ação, uma descoberta de algo especial, uma mudança de caráter moral, de atitude ou de destino das personagens, que acarreta no leitor uma realização (GOTLIB, 2006). Escritores como Clarice Lispector admitem ser o conto uma narrativa do cotidiano, sem crise aparente, onde mesmo a monotonia é fator importante.

Por tratar de narrativa, sabe-se que a personagem é parte essencial na criação. Candido (1970, p. 28) pontua a importância do objeto anterior à criação, o próprio homem: “o homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente”. Nesse sentido, ao refletir sobre a construção de personagem e sua correlação com o humano, o autor afirma que: “É geralmente com o surgimento de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não fictício) do texto [...]” (CANDIDO, 1970, p. 21).

Candido demonstra uma preocupação em definir a importância da personagem. Em uma de suas citações mais significativas o autor sintetiza: “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente constitui a ficção” (CANDIDO, 1970, p.31). Dessa maneira, pode-se compreender que personagens se constituem como os elementos ativos de uma narrativa. Seres fictícios que vivem as circunstâncias narradas em determinado tempo e espaço, e que agem por alguma maneira e razão.

Entretanto, como pode uma personagem existir (*ser*) e simultaneamente não existir realmente (*fictício*), questiona – e esclarece em seguida – Candido (1970, p. 55):

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunicar a impressão da mais lídima verdade existencial. [...] O romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Nessa mesma perspectiva, Brait (2002, p.11) assegura que: “a personagem não existe fora das palavras”, para a referida autora, as personagens representam pessoas, de acordo com modalidades próprias da ficção. Gancho (2004, p.14) reforça tal afirmação a tornando mais clara ao acentuar: “por mais real que pareça, o

personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais”.

Segundo acrescenta Gancho (2004), os tipos de personagens identificados em uma narrativa são: *protagonistas*, *antagonistas* e *adjuvantes*. O *protagonista* corresponde à personagem principal da estória ou, como bem discorre Brait (2002, p.89) é “aquela que ganha o primeiro plano na narrativa”. Cardoso complementa a definição de Brait, assegurando que o protagonista é “aquele em torno de quem os fatos se desenrolam, o que centraliza a ação; os outros personagens estarão de uma ou de outra forma em função dele, pensam nele e agem para e por causa dele” (CARDOSO, 2001, p. 42). Este, pode ainda ser classificado como *herói* e *anti-herói*. Segundo Gancho (2004, p. 14) sendo o *herói* o protagonista que possui “características superiores às de seu grupo”, o *anti-herói* (*falso herói* ou *herói popular*) caracteriza-se como o protagonista da ação que exhibe “características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto”.

O *antagonista* se configura, portanto, como a personagem “que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, seria o vilão da história” (GANCHO, 2004, p. 15). Conforme assevera Cardoso (2001, p. 42), o antagonista de uma narrativa “pode ser uma pessoa, o destino, o ambiente, uma instituição ou qualquer outro elemento personificado ou personificável”. Quanto a essa questão, Brait (2002, p. 87) pondera que “muitas vezes, o antagonista é uma só personagem. Outras, pode ser manifestado por um grupo de personagens, individualizadas ou representantes de um certo grupo”, a exemplo, o bando de ladrões que se opõe a *Ali-babá*.

As personagens ainda podem ser *adjuvantes* ao protagonista e ao antagonista. Os adjuvantes (personagens *secundárias* ou *coadjuvantes*) são, de acordo com Gancho (2004, p.16), “personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo”. São personagens secundárias, que constituem a visão de conjunto da obra, auxiliando a integrar as personagens principais da estória entre si e com os acontecimentos narrados. Comumente, apresentam-se associadas às ações do protagonista ou do antagonista com quem interpretam, podendo ser individualizadas ou não.

Por tratar de personagens secundárias, vale ressaltar que a literatura canônica relegava à mulher um papel secundário na trama, sendo os principais papéis confiados aos personagens masculinos. Dessa forma, conforme frisa Araújo (2012), a mulher surge no texto literário enfeixada por estereótipos que a dirigem à marginalidade e à opressão. Para Zolin (2004, p. 170), as críticas feministas

[...] mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos os que a cercam.

Esses estereótipos podem ser visualizados em relação a personagens da literatura brasileira criadas por escritores consagrados pela crítica, a exemplo de José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel Macedo, que davam voz as suas personagens femininas: Capitu de Machado de Assis em *Dom Casmurro*; A Moreninha, de Joaquim Manuel Macedo; Iracema, Senhora, Lucíola, todas de José de Alencar, entre tantas outras (ARAÚJO, 2012).

A respeito da condição feminina na literatura, consideramos como válido destacar o olhar da escritora Clarice Lispector. Diante de uma literatura até então focalizada no masculino, Lispector cria personagens que transgridem o modelo dominante. Para Figueiredo (2011), o interesse da escritora pelo universo feminino pode ser testificado tanto em seus contos como nos romances. Suas protagonistas em sua maioria são mulheres inquietas, de difícil relacionamento com os homens e que apresentam um compromisso com uma imagem criada por seus ancestrais. A questão da postura feminina frente ao amor e à maternidade são, por exemplo, cobranças que rodeiam o sujeito mulher.

Lima (2009, p. 61) assegura que a escritora “manifestava certo desprezo pelo estado pueril da consciência feminina, moldada pela ideologia burguesa daquela época”, em que a mulher era condicionada aos valores que lhe atribuíam: medrosa, sonhadora e carente de proteção. Lima (2009) acrescenta que Lispector põe em evidência o índice de *insuficiência do feminismo*. Ela aborda problemas relacionados à falta de soberania da mulher responsabilizando-a pelos limites de sua própria condição. Dessa maneira, as personagens clariceanas femininas não conseguem se

libertar da cultura social, vivida no núcleo familiar, que afeta negativamente no processo de *personificação da consciência*.

De acordo com Oliveira (2013, p. 96), a obra de Lispector insere-se num terceiro momento da literatura centralizada na figura da mulher. Em conformidade com a definição concedida por Elaine Showalter, esse momento, nomeado de *female*, é “a fase da busca da identidade de uma subjetividade parcialmente liberada da oposição homem/mulher” (Oliveira, 2013, p. 96). Nesse sentido, as personagens femininas clariceanas transgridem um sistema pré-estabelecido, que impõe regras práticas inseridas em situações cotidianas (FIGUEIREDO, 2011).

Se a “heroína” de Clarice tem um traço típico – além da onipresente busca da realidade última, cristalizada na imanência – ele é o da perpétua e angustiosa busca da própria identidade, nunca restrita aos papéis sociais. Longe de concentrar-se numa suposta experiência feminina universal, que fatalmente refletiria critérios de uma sociedade falocêntrica, a experiência da protagonista clariceana é claramente a da mulher ocidental de classe média, presa, na era atômica, dos conflitos específicos de seu sexo e de sua classe (OLIVEIRA, 1989, p. 96).

Por esse ângulo, a presença da mulher nas obras de Lispector é uma condição que escolta os seus levantamentos existenciais frente à situação e ao lugar ocupado por esta na sociedade. As mulheres que Lispector representa, ou seja, as que habitam suas obras, “são incapazes de gerar sua própria autonomia” (HELENA, 1997, p. 45), reféns do cotidiano, confinadas aos limites do lar e da esfera familiar, numa espécie de prisão emocional. Divididas entre deveres e desejos, essas personagens vivem em conflitos diretamente ligados à sua identidade, em um estado de inacabamento, em processo de se completar, “como uma espécie de essência da mulher que está sempre em processo de tornar-se mulher” (DINIS, 2001, p.71).

Ademais, a mulher de terceira idade, em especial, recebe um tratamento particular na ficção clariceana, principalmente em seus contos. A autora consegue discutir acerca da velhice de modo natural e real. Suas personagens, segundo Figueiredo (2011) carregam dentro de si uma carga intensa de valores, e cada uma, diante da sua peculiaridade, traz consigo suas singularidades e perspectivas em relação à vida.

Em relação às personagens do conto *A imitação da Rosa*, o qual lançamos um olhar mais atencioso neste trabalho, destaca-se que a narrativa transcorre em torno de Laura, dentro do espaço doméstico fechado. No conto, a personagem principal, Laura, esposa de Armando, retorna ao lar após um período de internamento em uma clínica psiquiátrica, e aguarda o marido voltar do trabalho para irem ao encontro do casal de amigos, Carlota e João. Coqueiro e Segato (2012) discutem que, a narrativa clariceana demonstra certas evidências de que Laura tivera “problemas psicológicos” e por isso, estivera ausente por um determinado tempo do convívio social, o que, na verdade, para as pensadoras, trata-se de inquietações da personagem quanto a sua existência moldada por convenções.

Entretanto, na sociedade em que ela estava inserida, contrariar o padrão era considerado desvio de comportamento, pois o que Laura tivera, significava uma rebeldia. Isto posto, entendemos que a personagem não possuía uma identidade própria, pois esta era condicionada à uma vida superficial, metódica e artificial, ocultada sob a máscara de esposa modelo, submissa e obediente: “Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente” (LISPECTOR, 2009, p.34).

Assim, na ânsia de esquivar de seus conflitos interiores, Laura se refugia na rotina e se esforça para inserir-se em um determinado perfil feminino. Porém, o que a desestabiliza é justamente a consciência de estar assumindo um papel contrário ao que gostaria, de ter que esquecer que tudo é encenação e acreditar na ilusória ideia de que aquele papel era realmente seu. Desse modo, Laura tenta construir uma identidade, que de acordo com Hall (2000, p.107), é “fundada na fantasia, na projeção e na idealização”.

Quando Laura e Armando se encontravam com o casal de amigos, as conversas entre personagens femininos e masculinos giravam em torno de temáticas distintas:

A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais. Enquanto isso ela falava com Carlota sobre coisas de mulheres [...] e vendo enfim Armando esquecido da própria mulher. E ela mesma, enfim, voltando à insignificância com reconhecimento. (LISPECTOR, 2009, p. 34).

O que seriam coisas de mulher? Provavelmente assuntos fúteis, preocupações com o lar, ou outras coisas não muito relevantes, diferente de Armando e João, que discutiam sobre notícias de jornais, política, e tantos outros assuntos do âmbito público. A narrativa ainda expõe características da personagem Laura, que descrevem seu perfil:

Seu rosto tinha uma graça doméstica [...] Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta de filhos que ela nunca tivera? Com seu gosto minucioso pelo método [...] agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga [...] 1º). calmamente vestir-se; 2º). esperar Armando já pronta; 3º). O terceiro o que era? [...] E poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado. (LISPECTOR, 2009, p.35).

Na ausência de filhos, falha grave para uma mulher daquela época, já que sua principal função era gerá-los, a vida da personagem Laura era resumida em realizar afazeres domésticos, como passar a ferro as camisas de Armando, elaborar listas metódicas para o dia seguinte, arrumar a casa e se vestir para aguardar a chegada do marido. Para Oliveira (2013), concretizava assim, o desejo da vida de Laura, isto é, dedicar-se ao ambiente familiar e ser a mulher de um homem.

3 ANÁLISE DO CONTO

3.1 Biobibliografia de Clarice Lispector

Clarice Lispector nasceu em uma aldeia na Ucrânia, no ano de 1920. Em 1922, chegou ao Brasil com seus pais e duas irmãs, em Maceió, capital de Alagoas. Em 1925, a família mudou-se para Recife; em 1934, para o Rio de Janeiro, onde Lispector deu continuidade aos seus estudos. Ingressou na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil em 1939, onde concluiu o curso de Direito em 1943, ano em que se casou com Maury Gurgel Valente. Em decorrência do trabalho do marido como diplomata, o casal residiu em diversos lugares, entre eles, Belém do Pará, Europa e Estados Unidos. De 1944 a 1959, a escritora viveu no exterior. Nesse período, continuou seus escritos e publicação de livros. Em 1959, separou-se do marido, com quem teve dois filhos, Pedro e Paulo, e retornou ao Brasil, voltou para o Rio de Janeiro, onde viveu até o ano de sua morte, 1977 (GOTLIB, 2009).

Segundo Oliveira (2013), “*O triunfo*” foi o primeiro conto publicado de Lispector, no ano de 1940. No mesmo ano, a autora escreveu o conto “*A fuga*”, publicado postumamente em *A bela e a fera* (1979). Vale ressaltar que a escritora já havia publicado contos em jornais e revistas quando escreveu seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1943).

Sá (1979) desenvolve uma análise das críticas recebidas pela escritora a respeito dos seus trabalhos. Entre as décadas de 1940 e 1950, a autora evidencia a crítica feita por Milliet acerca das características dos escritos clariceanos, compreendendo-a como uma escritora que atribui um sentido à palavra diferente do que a mesma tem usualmente, levando o leitor a compreender melhor algumas reações de suas personagens. Conforme a crítica desenvolvida por Milliet, Clarice “explora com admirável sabedoria o seu incidente e cria, com ele, desde o princípio, um clima de mistério, de inexorabilidade, de solidão, angústia, medo, força inútil e desânimo” (MILLIET *apud* SÁ, 1979, p. 26).

Posteriormente, na década de 1960, Lispector publica o volume de contos intitulado *Laços de Família*. Composta por 13 narrativas, algumas já publicadas anteriormente na imprensa, a obra lhe rendeu o prêmio Jabuti de literatura, sendo considerada pela crítica a concretização mais madura da contística (SILVA, 2014).

Em relação à epifania, característica marcante nas obras de Clarice Lispector, Sá (1979) destaca o posicionamento de Massaud Moisés (1970), que, mesmo sem utilizar o termo epifania, faz referência ao instante existencial, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, o que representa “uma súbita revelação interior, que dura um segundo fugaz, como a iluminação instantânea de um farol nas trevas, e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra” (MOISÉS *apud* SÁ, 1979, p. 39). Para Oliveira (2013), esse momento da narrativa constitui-se como revelador e determinante para a exposição do que se encontra encoberto no transcorrer da história.

Conforme pondera Sá, até o ano de 1979, Benedito Nunes era o estudioso que tinha desenvolvido estudos mais aprofundados sobre a obra de Lispector, enfatizando temas abordados na obra da escritora, destacando nela relações com a filosofia existencialista. Nunes (1995, p.13) frisa que alguns processos comuns surgem na obra da escritora como “o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios [...] cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou vivências”.

O autor ainda frisa que, por vezes, as obras clariceanas são narradas na terceira pessoa, sem se equiparar com a personagem; porém, não se ausenta de sentir e perceber como a personagem, intercalando sua narrativa entre a primeira e a terceira pessoa, desse modo, o sujeito-narrador se encontra em comprometimento com a visão da personagem:

A romancista, que adota a terceira pessoa, não se suprime como instância externa da narração. Mas também percebe e sente com a personagem. Ora a ela aderindo, ora lhe impondo a sua presença como sujeito-narrador, a romancista pratica um modo de ver oscilante, verdadeiro regime de transação, que se reflete na alternância do discurso direto e do indireto, contíguos e deslizantes [...] (NUNES, 1995, p. 29).

Nunes (1995) justifica que os contos de Lispector, a exemplo, *Laços de Família* (1960), *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971), seguem a mesma linha dos romances, especialmente aqueles referentes à consciência individual – ressaltando a relação existente entre o sujeito-narrador e a realidade vivida. Nos contos clariceanos, por exemplo, constata-se, de acordo com o autor, um momento de tensão e crise interior que constituem uma ruptura do

personagem com o mundo; em outros momentos, a crise é mantida do início ao fim, em forma de desejo ou ilusão, mal-entendido ou inconformidade entre personagens.

Um elemento comum nos escritos de Lispector, afirma Nunes (1995), é a inquietação ligada a um desejo de ser, em que existe o predomínio da consciência reflexiva, especialmente vinculada a uma temática existencial; a angústia, segundo ele, é outro elemento relevante num terreno onde as coisas são desmascaradas em silêncio. A própria Lispector confirma conhecer a análise feita por Nunes a respeito de sua obra, entendendo-a como positiva quando diz: “— Benedito Nunes, não é? Ele é muito bom. Ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi” (LISPECTOR *apud* SÁ, 1979, p. 47).

Conforme Sá (1979), Assis também desenvolve uma análise descritiva dos aspectos da obra de Lispector, como o momento de revelação exposto numa espécie de autodescoberta do qual as personagens retrocedem, voltando aos hábitos diários; a desnudação das personagens que promove o enriquecimento como ser humano; as personagens retiradas da média ou alta burguesia; entre outros. Para (ASSIS *apud* SÁ, 1979, p.48), nos escritos clariceanos, ambiente e personagem “passam a não ter uma feição puramente descritiva, mas subjetiva, interiorizada e por isso mais autêntica em relação a um mundo criado”.

Assis também pontua a existência de histórias das quais emergem representações de mulheres sós, que, para ele, corresponde a imagem da própria escritora, em suas dimensões de mulher. Sá (1979) ratifica que algumas críticas relacionadas à obra de Lispector nesse período consideraram elementos que remetiam a uma literatura feminina, com características de um determinado “temperamento feminino”.

Helena (1997) afirma que, nos anos de 1970, a crítica literária deu ênfase a tendência existencialista presente na obra de Lispector. Já na década de 1980, após a tradução de sua obra para diferentes idiomas e de sua divulgação por Hélène Cixous, a escritora ganhou reconhecimento em âmbito internacional. A crítica apontada para os estudos da “Mulher na Literatura” detectou em Lispector uma escritora feminista. Segundo Helena, ambas as perspectivas, tanto a tendência existencialista quanto a da escritura feminina – estudos de Cixous -, seriam insuficientes nos anos posteriores, já que elas refletiriam mais os estágios e buscas da teoria e da crítica literárias, do que da obra clariceana.

Sant'Anna (1996) pontuou características comuns presentes nos contos da escritora, entre elas, um elemento que denominou *epifania*, conceituando epifania como a seção da obra em que é narrado o episódio da revelação, onde acontece o desvelamento de algo não percebido anteriormente ou entendido como natural.

O autor garante que o movimento da narrativa em concordância com uma ordem em que, de início, a personagem encontra-se em uma situação corriqueira; logo após, surgem sinais de uma estranha situação que desencadeará a revelação. Passado esse momento, a personagem retorna ao cotidiano, modificada pela tomada de consciência. O momento epifânico pode ser percebido em diversos contos clariceanos.

Na percepção de Rosenbaum (2002, p. 68-69), a epifania corresponde a uma experiência crucial na obra de Lispector. Apresenta-se como uma súbita iluminação proveniente das situações do cotidiano, mesmo diante das situações insignificantes, desvela algo imprevisto, “uma vivência de totalidade grandiosa, que contrasta com o elemento prosaico e banal que a motivou. [...] A vivência pode ser seguida dos sentimentos mais paradoxais: náusea, fascínio, angústia, exaltação etc.”.

Nessa lógica, Sá (1979) afirma ser a epifania um momento de visão, um desvelar. Ela seria então, um procedimento, e não um motivo ou uma temática da obra clariceana. Em meio à percepção automática condicionada pelo hábito, a técnica de estranhamento exibida na obra de Lispector é a epifania:

Ela é a expressão de um momento excepcional, em que rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser. Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas. A vida protegida representa o domesticado, o dia-a-dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários. A casca desses atos rotineiros está sempre por um fio e seu rompimento se dá num momento epifânico (SÁ, 1979, p.106).

Desse modo, a epifania seria o modo de desvendar a vida existente sob o aspecto de tranquilidade das situações habituais. Alguns personagens dos contos clariceanos ruminam-se constantemente em seu interior, outros só chegam a visualizar algumas vezes, pois se encontram protegidos pelo véu do cotidiano. Em conformidade com Oliveira (2013), pode-se verificar o momento epifânico no encontro entre a mulher e o mendigo em *A bela e a fera* (LISPECTOR, 1999a); entre

os jovens e a casa velha, em “A mensagem” (LISPECTOR, 1999b); na mulher que percebe o dente quebrado no espelho, em “Os obedientes” (LISPECTOR, 1998); O encontro de Laura com um buquê de rosas em “A imitação da rosa” (LISPECTOR, 2009).

Dessa forma, Oliveira (2013) pondera que a epifania presente na obra da escritora é caracterizada por um momento privilegiado, revelador e determinante, um instante de lucidez quando a realidade das coisas é descortinada. Em uma linguagem que passeia entre a prosa narrativa e as imagens típicas da poesia, Lispector rompe com a linearidade da narrativa.

Interessa à escritora a narrativa fundamentada na memória e na emoção, ou seja, no *fluxo de consciência* da personagem, e esse fluxo não acompanha ordem cronológica. Essa característica pode ser observada, principalmente, nas narrativas mais longas, que confirmam que não existe diferença entre tempo e espaço. O fluxo de consciência é a preocupação e a seção investigativa da obra clariceana; para a escritora, não importa uma sequência de acontecimentos que clareiem o leitor acerca dessas atitudes, o espaço, o tempo, além de enredos com altos e baixos deslizes, sem a apresentação da consciência de cada personagem (CABRAL, 2015).

O termo fluxo de consciência foi tomado do psicólogo William James que empregava *fluxo de consciência*, *fluxo de pensamento*, *fluxo de vida subjetiva*, para referir-se à continuidade dos processos mentais. Desse modo, para James, a consciência seria um fluxo contínuo:

A consciência, então, não parece para si mesma dividida em unidades. Palavras tais como ‘cadeia’, ou ‘equilíbrio’ não a descrevem adequadamente como ela se apresenta, em primeira instância. Não é nada articulado, flui. Um ‘rio’ ou uma ‘corrente’ é a metáfora pela qual é mais naturalmente descrita. Ao nos referirmos a ela, daqui por diante, vamos chamá-la de fluxo do pensamento, de consciência, ou de vida subjetiva. (JAMES, 1955, p.155)

Nesse sentido, a palavra consciência é usada num sentido mais amplo. Para Siqueira (2015), ele engloba os processos psíquicos que incidem simultânea ou plenamente conscientes em estado de vigília, ou seja, acordado. Contudo, deve-se considerar que o fluxo de consciência seria uma expressão da psicologia, enquanto *monólogo interior*, um dizer literário, “sinônimo de solilóquio não falado”.

Nessa perspectiva, Helena (2009, p. 1) acrescenta que:

Lispector utiliza-se do fluxo de consciência para manifestar os estados pré-lógicos de suas personagens, temperando essa característica com um sabor machadiano pelo detalhe, ironicamente bem posto, e com laivos naturalistas de captação de personagens e temas a gosto de um Nelson Rodrigues ou Dalton Trevisan.

De fato, o fluxo de consciência marca de maneira significativa o estilo de Lispector. De acordo com Cabral (2015), essa técnica literária da escritora indetermina as limitações entre a voz do sujeito-narrador e a das personagens, de modo que as recordações, anseios, falas e ações misturam-se na narrativa em uma fluência deslocada, alterada, descontínua que exhibe uma conturbação concebida por uma configuração sintática caótica.

De acordo com Sá (1979, p.103), Lispector cria “imagens novas”, “novos torneios”, associações incomuns para atingir o âmago e o intocável. Sua finalidade é penetrar no mistério em torno do homem. Segundo Nunes (1969, p.117), ela excede os aspectos sentimentais e psicológicos da personalidade de suas personagens e alcança a exploração dos estados de consciência por meio de histórias de cada uma delas. Suas personagens veem o “eu” como a exteriorização do eu psíquico que se encontra em constante busca pela própria identidade pessoal.

Por meio dessa procura, desejam encontrar a essência de si mesmos. Estão, a todo o momento, indagando-se e refletindo sobre as principais dúvidas que afligem o ser. Em consonância com Carvalho (2014), ao realizar determinada reflexão, alheiam-se de si mesmos, revelando-se estar distante do controle do entendimento por sentirem-se estranhos a nova especulação, transformando-se logo em seus próprios espectadores. "A própria personagem, que monologa, se desdobra em duas entidades mentais: o 'eu' que se ouve, como se fosse um 'outro'." (SÁ, 1979, p. 111).

3.2 Análise do Conto “A imitação da Rosa”

De início, na primeira frase do conto: “A Imitação da Rosa”, é perceptível que Laura, a personagem principal, busca constantemente permanecer dentro dos padrões impostos pela sociedade. Uma mulher dedicada ao seu lar, seus afazeres domésticos e principalmente ao seu marido, Armando. Para Laura, era primordial

estar sempre disposta a satisfazer os desejos do seu marido e sua casa deveria estar limpa e organizada para que ambos se sentissem seguros no lar. De acordo com Lispector:

Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso? Mas agora que ela estava de novo “bem”, tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade. (LISPECTOR, 2009, p. 24)

Laura estava tentando retomar sua rotina normal, retornando para casa depois de ter sido internada em um hospital psiquiátrico por desenvolver inquietações não adequadas para o modelo de mulher ideal, imposto pela sociedade da época. Viver diariamente a mesma rotina pacata e modéstia, de obediência ao marido, já não estava satisfazendo a mesma como antes e assim, Laura entra em uma espécie de colapso, desenvolvendo de acordo com seus amigos e familiares, uma doença mental.

Após a internação e novamente em casa, Laura precisava demonstrar para Armando e para a sociedade que tinha se recuperado e que estava bem novamente. Era fundamental esquecer o que tinha acontecido e continuar sua vida do ponto onde ela tinha parado. A mesma só precisava manter-se calma e tudo voltaria a ser como era antes.

Como um gato que passou a noite fora e, como se nada tivesse acontecido, encontrasse sem uma palavra um pires de leite esperando. As pessoas felizmente ajudavam a fazê-la sentir que agora estava “bem”. Sem afitarem, ajustavam-na ativamente a esquecer, fingindo elas próprias o esquecimento como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro de remédio. (LISPECTOR, 2009, pp. 34-35)

Por ter passado por um trauma muito marcante, um período de muita tensão em sua vida, Laura voltara para casa e ainda sim, necessitava seguir recomendações médicas. Tomar a medicação nos horários corretos, ficar sempre calma, sem pressa para executar as tarefas domésticas, era uma das tantas regras que Laura deveria executar uma a uma: “1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) O terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E

poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado.” (LISPECTOR, 2009, p. 35).

Para que não houvesse o risco de um novo “desequilíbrio”, Laura não podia arriscar de maneira alguma desobedecer às prescrições do psiquiatra. Por mais que ela esforçasse para esquecer tudo que havia ocorrido, vez ou outra, as lembranças vinham e iam, fazendo com que ela durante todo o conto, enfrente uma “batalha” interior, pois, tem de escolher entre seus pensamentos e opiniões considerados ousados para sua época, e sua submissão ao marido, mantendo-se assim em uma zona de conforto.

Na época em que Laura, mais precisamente na década de 50, os preceitos morais ainda eram muito patriarcais, opressores e machistas, apesar das mudanças ocorridas na época, tanto tecnológicas quanto no comportamento e ideais femininos. Para os mais conservadores, até mesmo o modo como as mulheres se vestiam influenciava na maneira como elas seriam julgadas aos olhos da sociedade. Assim, Laura buscava seguir todas essas regras de comportamento, aparentando sempre um ar neutro de dona de casa.

Apesar de Laura ter acabado de chegar em casa, logo após uma internação, era ela a principal responsável por fazer com que o marido se sentisse feliz quando chegasse em casa e a encontrasse, não o incomodando com problemas ou preocupações domésticas. Para atender as necessidades do marido e manter seu casamento seguro, ela precisasse perder a sua própria identidade, esquecendo-se da mulher que era, tornando-se assim, o modelo de esposa “perfeita”. De acordo com Lispector (2009, p. 25):

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: E ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher.

Ter uma aparência de dona de casa, simples e sem vaidades era primordial na opinião de Laura, para que ela mesma compreendesse que agindo dessa forma não estaria fugindo dos padrões, arriscando decisões que pudessem levá-la novamente para o hospital psiquiátrico. Laura precisava evitar os olhares de

negação ou julgamento das pessoas e isso, desencadeava cada vez mais a sua ansiedade.

Laura tinha sido educada como qualquer outra jovem da época, com pais extremamente rígidos que seguiam adequadamente os bons costumes da respectiva década. Estudou em colégio religioso, o Sacré Coeur, situado na barra da Tijuca no Rio de Janeiro. Foi preparada pela família para tornar-se uma boa esposa, e foi entregue ao seu marido perante Deus, através do casamento na igreja. Logo após o casamento, Laura deveria enxergar o seu marido como um ser superior, dotado de toda sabedoria e a quem ela devia todo respeito.

Quando estava no colégio, Laura conheceu uma amiga e colega de classe, Carlota a quem continuou muito próxima até depois do casamento. Carlota era completamente diferente de Laura, era uma mulher decidida, com traços modernos a frente de sua época. Não seguia diretamente todas as regras que queriam impor para ela, sendo vista muitas das vezes como uma jovem rebelde.

A reação das duas sempre fora diferente. Carlota ambiciosa e rindo com força: ela, Laura, um pouco lenta, e por assim dizer cuidando em se manter sempre; Carlota não vendo perigo em nada. E ela cuidadosa. Quando lhe haviam dado para ler a “imitação de Cristo”, com um ardor de burra ela lera sem entender, mas que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido. (LISPECTOR, 2019, pp. 36-37)

A época em que Laura e Carlota viviam, a sociedade ditava como uma mulher deveria ser para que fosse respeitada por todos, nada de extravagâncias, tanto no modo de se comportar quanto na maneira de se vestir. Era aconselhável que as mulheres evitassem vestidos de cores chamativas, decotes e pernas a mostra, não esquecendo o principal, priorizar os desejos e ordens do esposo.

Enquanto para algumas mulheres dessa década consideradas inovadoras, ser apenas mãe e dona de casa, já não eram mais os principais objetivos. Mas, para Laura esses deveriam ser o foco primordial existente em sua vida. Ela necessitava sentir-se satisfeita somente com seus afazeres domésticos e submissão ao marido, não abrindo espaço para novas inquietações que a fizeram ficar “doente”. Mesmo exausta da rotina de cuidar da casa e estar sempre pronta quando Armando chegasse, o sentimento que Laura deveria nutrir era o de contentamento, pelo menos, era o correto.

Laura senta-se no sofá de sua casa e observa tudo, detalhadamente e vê somente a tranquilidade do seu lar, recém-arrumado. Sente-se feliz e agradecida por estar de volta, mesmo cansada de todo o trabalho doméstico. Enquanto descansa, ela viaja nos seus pensamentos fazendo uma ponte com o passado, no qual estava infeliz com a rotina de conformidade e sujeição em seu casamento, e o presente em que tentava aos poucos tornar-se a mesma dona de casa que um dia foi.

Ela, que nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem reencontrava grata sua parte diariamente falível. De olhos fechados suspirou reconhecida. Há quanto tempo não se cansava? Mas agora sentia-se todos os dias quase exausta e passara, por exemplo, as camisas de Armando, sempre gostara de passar a ferro e, sem modéstia, era uma passadeira de mão cheia. E depois ficava exausta como uma recompensa. (LISPECTOR, 2009, pp. 37-38)

Quando estava em seu estado de “desequilíbrio emocional”, Laura sentia-se livre, corajosa e superior ao marido, o que era inaceitável para muitas pessoas. Mesmo que uma mulher tivesse certas habilidades mais eficientes as de qualquer um homem para resolver determinadas situações, ela não podia deixar transparecer isso. Assim, quando Laura relata o momento mais difícil da sua vida, porém, o que a fez mais autônoma, fica evidente o temor da mesma em tornar-se independente do marido: “Não mais aquela terrível independência.” (LISPECTOR, 2009, p. 38).

Laura sentia a necessidade de liberdade, de ter seu próprio espaço, sua privacidade, colocar-se em primeiro plano. Mas não poderia e nem gostaria de ser julgada e internada novamente, o melhor a fazer era esquecer esses tipos de pensamentos que lhe causavam tanto mal e continuar com sua felicidade disfarçada de conformismo. Por mais que Carlota fosse completamente o oposto de Laura, no fundo, Laura a admirava bastante. Pois, sua amiga não dava importância aos comentários alheios.

Carlota vivia ao seu modo, como Laura também desejava viver, mas, o receio da opinião e do julgamento da sociedade era bem maior do que seu verdadeiro desejo. Laura não deixava explícito essa admiração que sentia pela amiga, era preciso concordar com os outros para que não houvesse olhares de dúvida quanto ao seu estado de saúde.

Não é que Carlota desse propriamente o que falar, mas ela, Laura – que se tivesse a oportunidade a defenderia ardentemente, mas nunca tivera a oportunidade – ela, Laura, era obrigada a contragosto

a concordar que a amiga tinha um modo esquisito e engraçado de tratar o marido, Oh não por ser “de igual para igual”, pois isso agora se usava, mas você sabe o que quero dizer. (LISPECTOR, 2009, p. 42)

Cansada com as tarefas da casa, Laura deita-se no sofá da casa e dorme um pouco mesmo consciente das tarefas que precisavam ser feitas, precisava descansar. Não podia perder a hora, pois tinha um jantar marcado com Carlota e com o esposo. Depois de dormir por alguns minutos, Laura acorda e depara-se com um lindo jarro de flores que ela havia comprado ainda pela manhã, quando fora as compras diárias. As flores espalhavam as belezas tranquilas pela casa.

- Ah como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil. Eram miúdas rosas silvestres que ela comprara de manhã na feira, em parte porque o homem insistira tanto, em parte por ousadia. Arruma-as no jarro de manhã mesmo, enquanto tomava o sagrado copo de leite das dez horas. (LISPECTOR, 2009, p. 42)

A beleza das flores chama a atenção de Laura, que fica encantada com o que está bem a frente dos seus olhos. Porém, ao mesmo tempo o jarro com as flores em sua sala causavam certo incômodo, pois, representavam uma desorganização natural não seguindo regras como a dona de casa fazia. As flores eram originais, independentes, tudo o que Laura queria ser e não podia por medo da sociedade. O buquê esbanjava ousadia e não podia permanecer na causa de Laura, pois era um risco para ela e precisava livrar-se das rosas o mais rápido possível, e o fazia dando de presente para sua amiga Carlota.

Laura foi buscar uma velha folha de papel de seda. Depois tirou com cuidado as rosas do jarro, tão lindas e tranquilas, com os delicados e mortais espinhos. Queria fazer um ramo bem artístico. E ao mesmo tempo se livraria delas. E poderia se vestir e continuar seu dia. (LISPECTOR, 2009, pp. 45-46)

Nesse momento, Laura vê-se diante de mais um conflito interior, as rosas eram dela e seu verdadeiro desejo era ficar com elas. Estava cansada de livrar-se das coisas que lhe pertenciam. Tentava convencer-se de que logo as rosas morreriam e assim, não representavam perigo: “O fato de não durarem muito parecia tirar-lhe a culpa de ficar com elas, numa obscura lógica de mulher que peca”. (LISPECTOR, 2009, p. 46). E naquela tentação de ficar com o que era seu por

direito, Laura ia ficar com as rosas, até porque não tinha culpa de estar com elas, pois, foi o vendedor da feira que insistira muito e ela não quis dizer não.

Mas quando Maria, sua empregada, chegou à sala para levar as rosas para Carlota, Laura não se opusera em deixar Maria pegar o buquê bem embrulhado em suas mãos. Laura apenas observou as rosas sendo levadas, deixando sua casa pelas mãos de sua empregada. Pensou em acompanhar Maria e arrebatá-las, mas, isso não era o correto para Laura, e dessa forma, apenas conformou-se em perdê-las, ficando somente com saudades da beleza exuberante das rosas. Apesar da perda, algo tinha mudado dentro de Laura e ela sabia disso. Como Laura teme inicialmente, as rosas a fizeram ousar, perder o medo de mostrar sua verdadeira personalidade que estava adormecida.

Mas, com os lábios secos, procurou um instante imitar por dentro de si as rosas. Não era sequer difícil. Até bom que não estava cansada. Assim iria até mais fresca para o jantar. Porque não pôr na golinha de renda verdadeira o camafeu? Que o major trouxera da guerra na Itália. Arremataria bem o decote. (LISPECTOR, 2009, p. 50)

Portanto, o conto: “A imitação da Rosa” é uma representação de como muitas mulheres mesmo vivendo em pleno século XXI, são constantemente prisioneiras de padrões idealizados por uma sociedade que tende ainda a ser muito patriarcal, determinando como e quais tipos de papéis podem ou não ser exercidos por uma mulher. Rotulando uma pessoa do sexo feminino por decidir tomar decisões cabíveis para a sua vida, independentemente das opiniões machistas impregnadas na sociedade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos estudos realizados, é perceptível que o conto analisado possibilita uma profunda reflexão para quem o lê, fazendo com que ocorram mais frequentemente debates com o intuito de se buscar soluções para os problemas que milhares de mulheres enfrentam no dia a dia, como direitos violados e o sentimento de inferioridade que muitas delas sentem em relação aos seus companheiros.

Clarice Lispector, em suas obras, buscou sempre através da arte da palavra, fazer de alguma forma uma crítica ou denúncia social, tornando-se uma das maiores representantes da literatura brasileira. Com seus personagens conflituosos e irreverentes, Clarice preocupava-se em fazer com que o leitor se identificasse com alguns de seus tantos personagens, vendo-se assim incluso na obra.

Dessa forma, infere-se que a autora do conto analisado: “A imitação da Rosa”, utiliza-se da personagem principal, Laura, para mostrar a sociedade em geral a realidade muitas vezes abafada de tantas donas de casa comuns que tentam em meio a uma rotina pacata e cansativa “encontrarem” suas identidades que tendem a se perderem ao longo dos anos, revelando seus desejos oprimidos como o de conseguirem se impor diante do mundo.

Durante a respectiva análise, ficou evidente através da personagem principal, quais as motivações que levam algumas mulheres a suportarem casamentos/relacionamentos abusivos, violentos e opressores. Por medo do julgamento social, dependência financeira ou simplesmente por tentarem manter a imagem de família feliz que a igreja e a sociedade tanto apregoam.

Portanto, é primordial repensarmos os verdadeiros papéis da mulher dentro da sociedade, dando-lhes a liberdade de escolher quais caminhos desejam seguir, abolindo os pensamentos antiquados de julgamentos idealistas. Que a cada dia, mais mulheres libertem-se das amarras que muitas lutaram décadas para desprenderem-se, permitindo-se serem tudo o que desejarem e puderem ser.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ARAÚJO, Adriana Lopes de. **A representação da mulher no romance contemporâneo de autoria feminina paranaense**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Universidade Estadual do Paraná, Maringá, 2012.

ARAÚJO, Edna dos S. Pepineli de & SILVA, Sandro Adriano da. LEITURA E ANÁLISE DE CONTOS: Uma proposta de ensino de Literatura através do Método Recepcional. In: HASPER, Ricardo; BARROS, Gilian Cristina; MULLER, Claudia Cristina. **Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor**. Curitiba: Cadernos PDE, 2016.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

CABRAL, Eliane dos Santos. **Memória e narração a partir da obra "Perto do coração selvagem", de Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**. Brasília: Imprensa Oficial, 2001.

CARVALHO, Fabrícia Silva de. **Fluxo de consciência na narrativa de "A paixão segundo G.H" de Clarice Lispector e Mrs. Dalloway de Virgínia Woolf**. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Letras Português, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

COQUEIRO, Wilma Santos; SEGATO, Maiara Cristina. **A identidade existencial feminina no conto "A imitação da rosa" de Clarice Lispector**. Revista Intertexto, Uberaba, v. 5, n. 1, p.1-14, jan-jun. 2012.

CORTÁZAR, Júlio. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico. In: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DINIS, Nilson. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina: Ed. UEL, 2001.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

FIGUEIREDO, Adriana Giarola Ferraz. **A problemática da mulher de terceira idade em contos de Clarice Lispector**: uma leitura de “A partida do trem”. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA. Anais do SILEL. Uberlândia: Edufu, 2011.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. **A Teoria do Conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Edusp, 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

HELENA, Lúcia. **A marca de uma aura filosófica e da vocação para o abismo**. Disponível em http://www.unisinos.br/ihuonline/index.php?option=com_tema_capa&Itemid=23&task=detalhe&id=560. 2009. Acesso em 12 nov. 2019.

JAMES, William. **Principles of Psychology**. Chicago: William Benton, Publisher. 1955.

KOSS, Monika Von. Papéis Sociais na raiz da identidade sexual. **Feminino + Masculino: Uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LIMA, Bernadete Grob. **O percurso das personagens de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**: Ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

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

MALUF, Maria & Mott, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Midiane Mércia Viana. **O feminino e o masculino em contos de Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2013.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Rumo à Eva do futuro: A mulher no romance de Clarice Lispector**. REMATE DE MALES, Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: FATEA, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito (Org.). **Clarice Lispector: a paixão segundo GH**. 2 ed. São Paulo: Allca XX, 1996. (Col. Arquivos).

SILVA, Jéssica G. de Gusmão da. **A personagem clariceana e a necessidade do outro: um olhar sobre a alteridade no conto Amor, de Clarice Lispector**. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SIQUEIRA, Daniel Vladimir T. Lira de. **Rapariga diante do espelho: o devaneio em Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Crítica Literária, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2004.