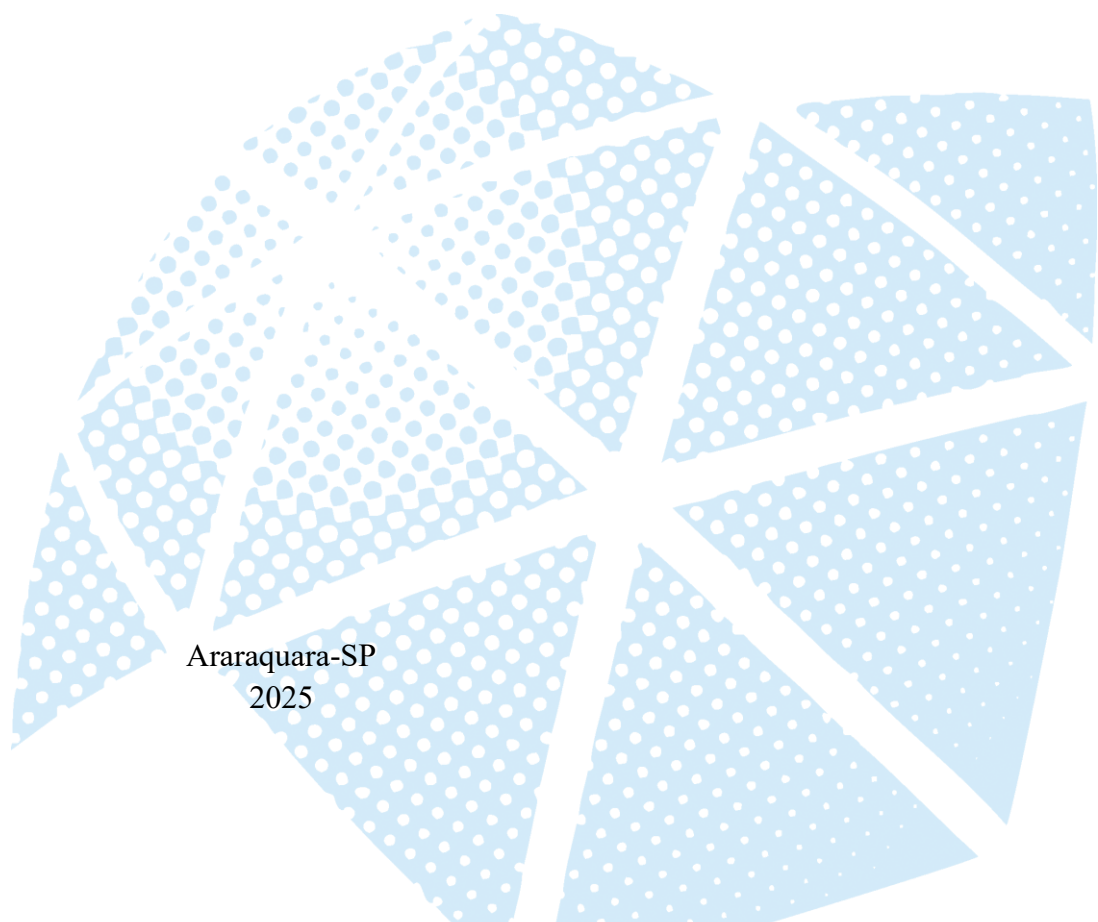


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara-SP
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

BRENDA CRISTINE GALATTI

**UMA LEITURA SEMIÓTICA DAS TRAJETÓRIAS FEMININAS EM MEIO À
CONDIÇÃO DE FRAGILIDADE MATERNA, NOS CONTOS CLARICEANOS**



Araraquara-SP
2025

BRENDA CRISTINE GALATTI

**UMA LEITURA SEMIÓTICA DAS TRAJETÓRIAS FEMININAS EM MEIO À
CONDIÇÃO DE FRAGILIDADE MATERNA, NOS CONTOS CLARICEANOS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara-SP, para obtenção do título de Mestre em Estudos literários.

Área de Concentração: Relações
intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira

Campos

Bolsa: CAPES/DS

Araraquara-SP

2025

G1461	Galatti, Brenda Cristine Uma leitura semiótica das trajetórias femininas em meio à condição de fragilidade materna, nos contos clariceanos / Brenda Cristine Galatti. -- Araraquara, 2025 145p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientador: Alexandre Silveira Campos 1. Semiótica greimasiana. 2. Fragilidade materna. 3. Clarice Lispector. 4. Sintaxe e semântica do nível discursivo. 5. Semiótica passional. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A seguinte pesquisa possui como impacto potencial a análise semiótica da condição de fragilidade materna construída nos dois contos clariceanos da obra *Laços de família* (1960). Neste estudo, pretendemos demonstrar as trajetórias e as normatizações que os atores femininos apresentam, como a imposição da maternidade e sua associação ao espaço doméstico. Tais deslocamentos e submissões serão analisados através da sintaxe discursiva (nas marcas actanciais, espaciais e temporais da enunciação), da semântica discursiva (nas figuras e temáticas maternas), e da esfera passional (na paixão da culpa materna), a fim de expor a representação do frágil materno, assim como os diferentes percursos femininos e o efeito patêmico que Clarice mobiliza nessas duas narrativas.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research has as potential impact the semiotic analysis of the condition of maternal fragility constructed in the two claricean stories from the book *Family Ties* (1960). In this study, we intend to demonstrate the trajectories and the standards which the female actors presente, such as the imposition of motherhood and its association with the domestic space. These displacements and submissions will be analyzed by way of the discursive syntax (in the actantial, spatial and temporal marks of the enunciation), of the discursive semantics (in the maternal figures and themes), and of the passional category (in the passion of the maternal blame), to expose the representation of maternal fragile, as well as the different female paths and the passional effect which Clarice mobilize in these two narratives.

BRENDA CRISTINE GALATTI

**UMA LEITURA SEMIÓTICA DAS TRAJETÓRIAS FEMININAS EM MEIO À
CONDIÇÃO DE FRAGILIDADE MATERNA, NOS CONTOS CLARICEANOS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara-SP, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações Intersemióticas

Bolsa: CAPES/DS

Data da defesa: 30/05/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara-SP

Prof. Dra. Julia Lourenço Costa

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara-SP

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins

UFMS- Faculdade de Artes, Comunicação e Letras- Campus de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara-SP

Prof. Dra. Patrícia Veronica Moreira

Escola Municipal de Educação Fundamental- Prefeitura Municipal de Araraquara

Dedico este trabalho à minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela força e por todo percurso até aqui.

Aos meus pais por terem me dado amor, apoio ao ingresso acadêmico, confiança e acesso à literatura desde cedo.

Ao meu irmão, por ter me ajudado com todo apoio e carinho nessa jornada.

Ao Rafa, que participou desse estudo e acreditou no desenvolvimento dessa pesquisa. Agradeço fortemente pelo amor, pela amizade e pela confiança desde sempre.

Ao tio Marinho, que permanece vivo em minha memória.

Ao querido professor e orientador Alexandre, que aceitou as raízes desse trabalho desde a graduação. Sou muito grata pela generosidade, pela atenção e pelas correções necessárias para o desdobramento dessa pesquisa. Sem você o interesse pela Semiótica não teria se despertado.

Aos amigos queridos e demais familiares pelas palavras de incentivo durante esse período.

À banca examinadora, composta pelos professores doutores Júlia Lourenço Costa e Geraldo Vicente Martins, que contribuíram fortemente para a continuidade desse trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade– , é, vivível. Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana [...] (Greimas, 2002, p. 19).

RESUMO

O seguinte trabalho visa produzir uma leitura semiótica acerca da condição de fragilidade materna que se insere nos contos “Amor” e “Os laços de família”, os quais estão presentes na obra *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector. Para esta análise, busca-se mobilizar, através do percurso gerativo greimasiano e da Semiótica das paixões, um estudo do nível discursivo, bem como uma análise das modalidades do querer-ser, do saber-ser, do poder-ser e do dever-ser-mãe que aparecem associadas ao estado patêmico da culpa materna das protagonistas. Na sintaxe discursiva, demonstraremos, a partir das instâncias actanciais, temporais e espaciais, os procedimentos da debreagem e da embreagem (temporal); e na semântica do nível discursivo, propõe-se descrever as temáticas da fragilidade e do aprisionamento, que aparecem concretizadas nos dois discursos clariceanos. Ademais, apresentaremos os percursos figurativos que são produzidos por meio dessas tematizações e também a isotopia temática que é dada nas duas narrativas, a fim de demonstrar como o aspecto da fragilidade materna, sendo construído nesses textos, é capaz de influenciar as diferentes trajetórias femininas ao longo do ambiente doméstico, assim como os estados de alma desses atores. Para o desenvolvimento dessa análise, utilizaremos como aporte os estudos de alguns teóricos como Greimas e Fontanille (1993), Barros (1994; 2001), Bertrand (2003) e Fiorin (2000; 2005; 2019). Nesse sentido, este estudo busca desconstruir a idealização produzida em torno da maternidade, tendo em vista que os dois contos clariceanos questionam as relações entre mulher x mãe e mulher x lar. Nas análises propostas dessas duas narrativas, evidenciamos como a semântica da fragilidade materna repercute nos diversos deslocamentos espaciais e no desenvolvimento da culpa materna, um estado patêmico que afeta os atores femininos, a partir da negligência com o dever-ser mãe, uma modalidade social imposta às mulheres.

Palavras-chave: Semiótica; Clarice Lispector; Nível discursivo; Fragilidade e Aprisionamento maternos; Culpa materna.

ABSTRACT

The present study aims to product a semiotic reading about the condition of maternal fragility which is present in the shorts stories “Love”and “Family ties”, presented in the book *Family ties* (1960), by Clarice Lispector. For this analysis, pretend to develop by way of the generative sense path and of the Passional Semiotic, a study of the discursive level and a analysis of the modalities of wanting to be, of knowing to be, of powering to be and of duting to-be-mother that appear related to patemic condition of the maternal blame of the characters. In the discursive syntax, we will show, from actantial, temporal and spatial instances, the procedures of the shifting out and shifting in (temporal); and in the semantic of the discursive level, this text goal to describe themes of fragility and imprisonment, which appear concretized in the two claricean discourses. Besides, this work will introduce figurative paths produced by way of themes and the thematic isotopy which is in these narratives, to demonstrate how the aspect of maternal fragility, constructed in these texts, can influence different female trajectories in domestic environment, and states of soul of these actors. For the development of this analysis, this dissertation will use as a support studies done by some theorists such as Greimas and Fontanille (1993), Barros (1994; 2001), Bertrand (2003) and Fiorin (2000; 2005; 2019). In this sense, this study pretend to deconstruct the idealization produced around of the maternity, since the two claricean tales question the relationships between woman x mother and woman x home. In the proposed analyzes of this two narratives, we show how the semantics of maternal fragility influence in the various spatial displacements and in the development of the maternal blame, pathetic state which affect female actors, from negligence with the duty of being a mother, a social modality imposed to women.

Keywords: Semiotic; Clarice Lispector; Level discursive; Maternal Fragility and Imprisonment; Maternal blame

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Papéis actanciais dos atores discursivos	57
Quadro 2- Esquema da debreagem	64
Quadro 3- Esquema da embreagem	65
Quadro 4 - Espaços enuncivos	68
Quadro 5 - Trechos iniciais no bonde que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos	84
Quadro 6- Trechos no jardim que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos	85
Quadro 7- Trechos no apartamento que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos	86
Quadro 8- Papéis actanciais dos atores discursivos	104
Quadro 9- Esquema da debreagem	114
Quadro 10- Esquema da embreagem	115
Quadro 11- Espaços enuncivos	118
Quadro 12- Trecho inicial no táxi que apresenta as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos	126
Quadro 13- Trechos na estação que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos	126
Quadro 14- Trechos no lar que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos	127
Quadro 15- Trechos fora do lar que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos	128

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. A DIVISÃO SEXUAL E O DISCURSO MATERNALISTA COMO REAÇÃO À PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA ESFERA PÚBLICA.....	17
3. METODOLOGIA.....	22
3.1 A Semiótica como ciência e seu espaço na literatura	22
3.2 A Semiótica greimasiana: O percurso gerativo de sentido.....	27
3.3 Sintaxe discursiva: A enunciação e seus mecanismos discursivos.....	30
3.4 Semântica discursiva: Figurativização, Tematização e Isotopia	34
3.5. A Semiótica passional	37
4. CLARICE LISPECTOR À VISTA DA CRÍTICA	44
4.1 A linguagem clariceana e o procedimento da epifania	48
5. “AMOR”	52
5.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas actanciais da enunciação	53
5.1.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas temporais da enunciação	58
5.1.2 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas espaciais da enunciação.....	65
5.1.3 Os efeitos de sentido gerados pelos procedimentos da debreagem e da embreagem	69
5.2 Análise da semântica do nível discursivo: As figuras, os temas e a leitura isotópica ..	72
5.3 A culpa materna como efeito passional em “Amor”	88
6. “OS LAÇOS DE FAMÍLIA”	95
6.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas actanciais da enunciação	96
6.1.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas temporais da enunciação	105
6.1.2 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas espaciais da enunciação.....	116
6.1.3 Os efeitos de sentido gerados pelos procedimentos da debreagem e da embreagem	118
6.2 Análise da semântica do nível discursivo: As figuras, os temas e a leitura isotópica	121
6.3 A culpa materna como efeito passional em “Os laços de família”	129
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS	141

1. INTRODUÇÃO

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu (Lispector, 2020, p. 17).

Este trabalho pretende realizar uma análise semiótica acerca da condição de fragilidade materna, que pode ser lida nos dois contos (“Amor” e “Os laços de família”), os quais estão inseridos na obra *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector. Essa produção contempla treze contos que estão acoplados por meio de temáticas variadas, tais como conflitos familiares, problemáticas existenciais e, sobretudo, angústias femininas que, muitas vezes, são desencadeadas pelas cobranças do espaço doméstico e da maternidade. Em vista desse último conteúdo feminino levantado, a presente dissertação possui, como principal objetivo, apontar como a construção materna nesses dois discursos é capaz de influenciar não somente as diferentes trajetórias femininas ao longo do lar, como também gerar, nas protagonistas, o estado patêmico da culpa.

Em meio à riquíssima fortuna crítica de Clarice Lispector, este trabalho propõe analisar o texto clariceano a partir da semiótica discursiva, a fim de apresentar uma leitura da maternidade focada no nível discursivo das narrativas, isto é, nas marcas da enunciação, nas figuras e temáticas apresentadas nos discursos, bem como na esfera passional dessas produções literárias. Entretanto, antes de nos atentarmos para a metodologia deste trabalho, vale destacar algumas pesquisas que também usaram as obras clariceanas como material de análise. Dentre elas, um estudo que merece ser apresentado é o texto dissertativo de Cristina Gottardi Van Opstal Nascimento (2003), que, por meio da Semiótica greimasiana e da semântica profunda de Pais, realiza uma leitura sobre a construção da identidade feminina nos contos como “Amor”, “Os laços de família” (que serão analisados neste trabalho), “A imitação da rosa”, além de “A bela e a fera”.

Nesse percurso analítico, Nascimento (2003), ao apresentar as estruturas narrativas, discursivas e profundas de cada conto, revela as diferentes construções identitárias que as protagonistas exercem de acordo com a interferência do casamento, da formação religiosa, do espaço doméstico e da maternidade que aparecem nessas quatro narrativas clariceanas. Assim,

vale destacar que Nascimento (2003) utiliza *Laços de família* para se atentar, por meio da Semiótica, às normatizações femininas, ou seja, aos diversos valores e estereótipos femininos que a sociedade impõe e espera das mulheres, uma temática que complementa a análise semiótica que este trabalho visa implementar. Levando em consideração essas diferentes imposições que afetam a identidade feminina, construiremos um modo de leitura acerca da fragilidade materna que opera nos dois contos (“Amor” e “Os laços de família”), a fim de expor a patemização da culpa dessas mulheres e, conseqüentemente, os diversos espaços (privado e público) trilhados pelas protagonistas. Logo, esta dissertação, da mesma forma que a pesquisa de Nascimento (2003), tenciona investigar no *corpus* clariceano a problemática feminina.

No entanto, diferentemente do estudo realizado pela pesquisadora (2003), que apresenta os meios pelos quais a identidade feminina se forma, a presente pesquisa propõe um recorte temático, uma vez que buscaremos ler, no texto clariceano, o sintoma passional e as diferentes trilhas femininas diante da maternidade frágil que é dada nessas duas narrativas. Portanto, ainda que não seja possível ignorar a maternidade como uma normatização que parte de toda uma narrativa patriarcal imposta às mulheres, esta dissertação propõe, através do discurso literário, demonstrar as reações (os diferentes trajetos em meio ao espaço doméstico e o estado patêmico de culpa materna) femininas que ocorrem no nível discursivo em decorrência da fragilidade materna.

Reunido a esse estudo feminista que foi citado, houve outras pesquisas focadas em abordagens externas, como a fundamentação histórica acerca das representações da mulher na literatura e sua participação na sociedade e na família, que é apresentada na dissertação “Representações do feminino em *Laços de Família*, de Clarice Lispector” (UFC), realizada por Angela Fernandes de Lima (2007). Agrupada a essa temática, destaca-se o estudo sobre a construção das personagens femininas em *Laços de família* e seus diversos conflitos no espaço urbano do século XX, na dissertação “Clarice Lispector: a tematização da mulher em *Laços de família* e alguns aspectos da vida de uma escritora do século XX” (UERJ), produzida por Jaqueline da Silva Brito (2007).

Além dessas, podemos citar os trabalhos sobre a obra *A hora da estrela*, como o estudo denominado “O ponto de vista em Semiótica: Fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em *A hora da estrela*” (UNESP-Fclar) desenvolvido por Maria Goreti Silva Prado (2013), que desenvolve, através da Semiótica tensiva, uma análise acerca da construção do ponto de vista que se mostra nessa obra. Com a mesma produção literária, houve também a dissertação “Sob

o signo da insuficiência: a construção do ator Macabéa em *A hora da estrela*” (UFMS), de Tathielly Silva de Almeida (2015), que promove uma análise da construção do ator Macabéa através da perspectiva tensiva e dos percursos figurativos e temáticos mobilizados no romance.

Dessa forma, diante desse arcabouço crítico que a literatura clariceana evoca, utilizaremos o nível discursivo greimasiano e a Semiótica passional para demonstrar como a maternidade, uma construção social associada ao universo feminino, perpassa o texto influenciando as protagonistas em suas movimentações e patemizações.

Para tal proposta, este estudo busca, em um primeiro momento, apresentar um panorama histórico sobre a divisão sexual e o discurso maternalista, a fim de contextualizar a restrição das mulheres ao espaço público devido à maternidade. Em seguida, serão trazidos o interesse e a contribuição semiótica para a análise interna do texto literário, bem como o desenvolvimento da Semiótica francesa, que servirá de base para o aprofundamento da leitura materna investigada nesse *corpus*.

Nos capítulos posteriores, serão trazidos a notoriedade de Clarice Lispector frente à crítica, as especificidades de *Laços de família* (1960), bem como os procedimentos linguísticos utilizados pela escritora, como o conceito de epifania que se manifesta nos dois contos analisados. Após essa apresentação teórica e literária, partiremos para o estudo de cada narrativa, por meio dos subcapítulos analíticos, que serão divididos em: análise da sintaxe do nível discursivo (actantes, espaços e tempos) e seus efeitos de sentido produzidos; análise da semântica do nível discursivo (as figuras, os temas e a leitura isotópica); e por fim, o estado passional (a paixão da culpa materna) desenvolvido pela fragilidade materna.

Assim, o intuito desta pesquisa é analisar, a partir da sintaxe e semântica do nível discursivo greimasiano, as marcas actanciais, temporais e espaciais deixadas pela enunciação no enunciado, assim como as figuras, as temáticas, os percursos figurativos e a isotopia temática. Na sintaxe discursiva, buscaremos demonstrar os diferentes actantes, espaços e tempos que permitem a construção da leitura da fragilidade materna e, por conseguinte, os deslocamentos das protagonistas em meio ao espaço doméstico que lhes é imposto. Já na semântica, serão apresentadas as temáticas do frágil e do aprisionamento que aparecem concretizadas por diferentes figuras relacionadas à semântica da instabilidade materna e do privativo. Com essa análise semântica, serão dispostos os percursos figurativos que ocorrem ao longo dos discursos e a recorrência (isotopia) temática que podemos reconhecer nesses textos.

Em conjunto a essas categorias discursivas, buscaremos estudar, através da Semiótica das paixões, a construção da patemização (a culpa materna) que se manifesta como um efeito do frágil materno, a fim de produzirmos uma leitura semiótica que revele os vários aspectos discursivos, desde suas esferas sintática e semântica, até a passional. Em síntese, esta dissertação pretende questionar, por meio da literatura clariceana e da teoria semiótica, a herança patriarcal imposta às mulheres, isto é, a relação que se produz entre a imposição do espaço doméstico e a dedicação materna, visto que os atores femininos são patemizados pela culpa (por estar distante do lar e dos filhos) e perpassam diferentes lugares em virtude da maternidade (traz a modalidade do dever-ser mãe, que se aflora no momento de não-conjunção com os filhos) que além de ser imposta como uma condição geral a todas as figuras femininas, é construída como frágil nesses dois textos.

Para ampliar essa discussão acerca das limitações criadas diante da maternidade, o próximo capítulo abordará a divisão sexual e o discurso maternalista que foi propagado como restrição à continuação feminina na esfera pública.

2. A DIVISÃO SEXUAL E O DISCURSO MATERNALISTA COMO REAÇÃO À PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA ESFERA PÚBLICA

A participação e o reconhecimento das mulheres na sociedade sempre foram processos problemáticos. Apesar de algumas conquistas, o âmbito político e a esfera de trabalho receberam fortemente o domínio masculino, visto que os gêneros masculino e feminino são formações culturais de cada sociedade. Conforme propõe Danièle Kergoat (2009, p. 67), no *Dicionário crítico do feminismo* (2009), “as condições em que vivem homens e mulheres não são produtos de um destino biológico, mas, sobretudo, construções sociais”. Para Kergoat (Idem), esses dois grupos sociais compreendem, na verdade, as relações sociais de sexo, que geram, como base material, o trabalho, formando, conseqüentemente, uma divisão sexual do trabalho.

Esta, segundo a autora (Idem), foi utilizada pela primeira vez pelos etnólogos para apontar uma repartição entre as atividades de homens e mulheres nas comunidades que eles estudavam. Tal divisão, sendo compreendida a partir dessa relação social entre os dois sexos, é para Kergoat, variável historicamente em cada sociedade, tendo algumas características, como os meios produtivos e as categorias sociais de prestígio (militares, religiosas e políticas) destinados aos homens, ao passo que as funções reprodutivas ficam à mercê das mulheres. Essa dicotomia social formada entre homens e mulheres é dada, então, por dois critérios: “[...] o da separação (existem trabalhos de homens e outros de mulheres) e o da hierarquização (um trabalho de homem ‘vale’ mais do que um de mulher)” (Idem). Logo, podemos perceber que ao gênero feminino ficou restrita a tarefa da maternidade, uma atividade que, diferentemente das exercidas pelos homens, não foi reconhecida como um trabalho, negligência essa que, de acordo com Kergoat (2009, p. 68), insuflou o movimento feminista francês no início dos anos 70.

Para a autora (2009, p. 68-69), antes mesmo das reivindicações feministas em favor do aborto, houve algumas contestações em torno da divisão sexual do trabalho e da desconsideração às mulheres, pois “[...] tornou-se coletivamente ‘evidente’ que uma enorme massa de trabalho era realizada gratuitamente pelas mulheres; que esse trabalho era invisível; que era feito não para si, mas para os outros e sempre em nome da natureza, do amor e do dever maternal” (Kergoat, 2009, p. 68). Nesse sentido, observamos que reunida à limitação da maternidade às mulheres, houve com ela, as noções de instinto e dever maternos, como se houvesse, em resposta ao estigma social inferido ao gênero feminino, uma aptidão natural das

mulheres em ser e reconhecer-se como mãe. Para Françoise Collin e Françoise Laborie (2009, p. 133-134), esses valores vieram à tona durante a metade do século XVIII, tendo em vista que nesse período, diferentemente da valorização anterior às amas de leite, houve uma transformação ideológica que trouxe às mulheres a associação da “boa mãe” e do “amor materno”. Para as autoras (2009), essa mudança, apesar de ter sido manifestada por Rousseau, ainda é revista atualmente. Em meio a esse cenário histórico, observamos que através da divisão social do trabalho, o atributo reprodutivo é normatizado ao sexo feminino, impondo a ele a predisposição maternal das mulheres e a idealização materna (uma maternidade perfeita).

Diante dessa normatização, houve muitas pretensões feministas a favor de um maior reconhecimento da maternidade. As pesquisadoras atestam (2009, p. 134) que o final do século XIX (em muitos países europeus) foi marcado por lutas em favor da aprovação da maternidade como uma garantia social que deve ser protegida pelo Estado. Todavia, toda essa prática reivindicatória não foi muito eficiente à anulação da dualidade entre mulher x mãe e mulher x lar, pois segundo Vera Iaconelli (2023, p. 76), no início do século XX não houve um questionamento do feminismo liberal em relação aos deveres da mulher com o marido e os filhos, uma vez que:

O maternalismo foi largamente encampado pelo feminismo liberal, que lutava por uma mulher emancipada, mas cônica de seus deveres como mãe. As reivindicações de apoio às mulheres no exercício da maternidade e a luta pelo sufrágio universal dividiram o movimento feminista, uma vez que algumas perceberam a armadilha contida na formulação: ajudar a mulher, mas na condição de mantê-la sob a tutela do marido ou do Estado e reduzida ao papel de mãe (Iaconelli, 2023, p. 76).

No Brasil, as causas para essa realidade ficaram mais aparentes durante a industrialização e a vinda de europeus no período pós-abolição. Com o surgimento das fábricas, vieram também as péssimas condições de trabalho, as epidemias e os acidentes (devido às situações insalubres de trabalho), conforme argumenta Margareth Rago (1985, p. 37), ao tratar da valorização da “fábrica higiênica” que surgiu a partir da primeira inspeção sanitária em 1912. Com todos esses problemas e a falta de salubridade das indústrias, os operários passaram a organizar greves das quais as mulheres também fizeram parte, pois elas enfrentavam a disputa masculina nas vagas trabalhistas, além das funções doméstica e materna. Do lado oposto, os homens, em meio à concorrência trabalhista, lutavam pela permanência das mulheres ao lar, de maneira que as movimentações operárias, apesar da participação feminina, foram eficientes para a censura da esfera pública às mulheres (Rago, 1985, p. 63-64), já que

O movimento operário, por sua vez, liderado por homens, embora a classe operária do começo do século fosse constituída em grande parte por mulheres e crianças, atuou no sentido de fortalecer a intenção disciplinadora de deslocamento da mulher da esfera pública do trabalho e da vida social para o espaço privado do lar (Idem).

Aliada às competições de trabalho, as mulheres também sofreram a determinação doméstica em virtude das mortalidades infantis. Estas serviram como reforço para o discurso maternalista, tendo em vista que, de acordo com Iaconelli (2023, p. 72), a amamentação e a puericultura foram grandes meios para a erradicação dessas mortalidades. Desse modo, houve uma cobrança para um maior cuidado feminino com as crianças, de modo que a atenção feminina para o mercado de trabalho era recriminada, uma vez que “as mães eram culpabilizadas pelas mortes infantis como se as condições de cuidado só dependessem delas e como se elas se ausentarem para ir trabalhar fosse opcional” (Idem). Em virtude dessas mortalidades e da necessidade financeira das mulheres, passa-se oferecer, com exceção das mães solteiras, viúvas e mulheres de maridos desempregados, auxílio financeiro aos “chefes do lar” para que suas esposas ficassem no ambiente doméstico.

Reunido a esse argumento, o discurso médico-sanitarista também foi eficaz para as privações doméstica e materna das mulheres, tendo em vista que de acordo com Rago (1985, p. 78), o leite da nutriz, da escrava à ama de leite assalariada era visto como perigoso à saúde da criança, além de ser percebido como sinônimo de destruição familiar. A nova imagem feminina trazida por Rousseau tornava-se vigente, pois serviu para manter a associação das mulheres à mãe e ao lar. Elas, ao contrário da nutriz, que era marginalizada e acusada de conter vícios e práticas duvidosas, eram determinadas como “a guardiã vigilante do lar”.

Em meio a todas essas limitações que tornaram a mulher cada vez mais imposta ao ambiente doméstico, nos anos 70 algumas conquistas surgiram, tais como o acesso à contracepção oral em 1967 e a legalização do aborto em 1975, que permitiram uma maior liberdade feminina na decisão de ter ou não um filho (Collin; Laborie, 2009, p. 135). No entanto, essas obtenções também não foram favoráveis à negação das normatizações doméstica e materna. O que se evidenciou de fato foi a construção da contestação do ambiente público às mulheres. Essa crítica à esfera pública foi manifestada em nome das condições sociais que se uniam ao discurso maternalista.

Logo, “o maternalismo propunha ‘ajudar’ as mulheres na tarefa maternal que lhes cabe, mas sem correr o risco de emancipá-las do homem” (Iaconelli, 2023, p. 73). Em suma, podemos

pensar na contradição do movimento feminista, visto que apesar das contestações iniciais em torno da divisão social de trabalho e da função reprodutiva às mulheres, o que houve foi uma manutenção dos papéis materno e doméstico ao gênero feminino. A partir dessa ambientação histórica, notamos que as mulheres ainda sofrem com esse padrão materno, o qual se associa, muitas vezes, ao espaço do lar, já que ao gênero feminino cabem as disposições maternas dentro do espaço doméstico.

A mulher, ainda que ocupe o mercado de trabalho, é sancionada a contemplar o espaço privado, recebendo críticas caso não queira seguir a maternidade (ser mãe) ou dedicar-se a ela no lar. É por meio da existência materna que muitas negligências ao universo feminino são feitas, tendo em vista que:

A divisão biológica da reprodução tem sido usada para justificar tanto a subalternização das mulheres nos cuidados com a prole como também inúmeras outras injustiças decorrentes: a não-contratação de mulheres em idade fértil, os salários menores em cargos iguais, a demissão quando voltam da licença-maternidade [...] Além disso, a romantização das competências das genitoras faz com que, convenientemente, outras pessoas que cuidam de um bebê sejam consideradas arremedos perto dela – argumento que permeia as mentalidades e está na base de interpretações patologizantes e decisões equivocadas de alguns especialistas (Iaconelli, 2023, p. 218).

Diante desse cenário, temos, na verdade, um movimento contraditório da maternidade, uma vez que as imposições para o ser-mãe não fornecem vias positivas para sua consolidação, reprimindo as mulheres na esfera pública e provocando frustrações quando o cuidado materno não atinge as expectativas sociais: a de ser uma mãe presente e dedicada mesmo quando divide o ambiente doméstico com o mercado de trabalho. Cria-se uma maternidade em oposição aos valores econômicos vigentes, já que, para aquelas que enfrentam o meio profissional, “o cuidado com os filhos vai na contramão do estilo de vida contemporâneo, que tem como valores principais a competição, o lucro e o prestígio, nunca tidos como suficientes” (Iaconelli, 2023, p. 216). Para aquelas que não participam do mercado de trabalho, o discurso maternalista também se manifesta, pois, conforme registra Iaconelli (2023, p. 219), as que se dedicam, de maneira exclusiva, ao lar e aos filhos são submetidas a uma tarefa árdua que muitas vezes é confundida com o amor e empenho afetivo.

Portanto, observamos que a maternidade, independente de sua associação com a carreira profissional, impõe às mulheres uma grande parcela de dedicação que, na maioria das vezes, é acompanhada por um sentimento de culpa, uma vez que elas não podem rejeitar a pretensão materna nem abdicar de uma presença materna exclusiva. Ser-mulher não é reconhecido

socialmente de forma isolada, pois a existência feminina é socialmente pautada em ser-mãe, dualidade que justifica o desejo de muitas mulheres de ocuparem a posição de pais de seus filhos, pois:

Atualmente algumas mulheres têm formulado a interessante provocação de desejarem ter filhos na condição de não serem mães deles. A reivindicação, muito eloquente por sinal, é de que as mulheres preferem ser pais de seus filhos. Ou seja, ocupar junto a eles o lugar reservado aos homens: amar, prover, cuidar, podendo se ausentar quando quiserem e manter uma vida pessoal (Iaconelli, 2023, p. 215- 216).

Em vista de toda essa construção cultural e impasses em torno do sexo feminino, esta pesquisa pretende, através dos contos clariceanos (“Amor” e “Os laços de família), realizar uma leitura semiótica acerca da condição de maternidade que é produzida nessas duas narrativas. Nos dois textos de Clarice Lispector serão demonstrados as diferentes trajetórias femininas e o estado patêmico da culpa que estão relacionados, nesses discursos, com a fragilidade materna que é elaborada nesses contos. Para essas duas análises, serão expostos os mecanismos de debreagem e embreagem; as figuras e temáticas da fragilidade e do aprisionamento maternos, bem como os estágios para a patemização da culpa materna que acomete os dois atores femininos.

O intuito deste trabalho, então, é revelar, por meio da estrutura textual, as duplicidades mulher x mãe e mulher x lar que foram impostas ao universo feminino, vinculadas à noção de uma maternidade idealizada e aprisionante. A proposta desta pesquisa não é realizar um trabalho extratextual que busque dialogar com essa problemática feminina, mas utilizar os contos clariceanos para retratar essa construção maternal imposta às mulheres. Ainda que o universo feminino enfrente outros estigmas sociais, nesta dissertação será enfatizada apenas a normatização da maternidade, que traz como aliada, a ordenação da esfera doméstica. Objetiva-se, a partir do texto clariceano, apontar como a construção de uma maternidade frágil delega aos atores discursivos apenas o ambiente doméstico. Embora as mulheres retratadas percorram diferentes lugares, as imposições materna e doméstica escapam pela paixão da culpa ou pelo retorno ao lar.

Antes de percorrer esta análise, apresentaremos a metodologia que será utilizada neste estudo.

3. METODOLOGIA

3.1 A Semiótica como ciência e seu espaço na literatura

A Semiótica, antes mesmo de ser reconhecida como ciência, foi influenciada pelas teorias estruturalistas que se subdividiram em diferentes escolas na América e na Europa. Segundo Edward Lopes (1997, p. 265-266), houve o destaque de quatro movimentos estruturalistas, dentre eles a Escola de Genebra, a de Copenhague, a norte-americana e a de Praga. A primeira delas, a Escola Geralista de Genebra, foi fundada em 1891 por Ferdinand de Saussure, quando este retorna à Suíça inaugurando uma teoria estrutural e uma fase contemporânea da Linguística, já que com ele, esta deixou de ser uma disciplina “atomística”, isto é, voltada para os estudos histórico-comparativos e por uma metodologia empírico-indutiva, para se tornar uma disciplina sistemática, concentrada nas noções de relação e de estrutura, ou seja, baseada em um método hipotético-dedutivo. Dentre seus estudos e definições teóricas, destacaram-se a noção de valor (a significação se faz pela oposição dos signos); suas dicotomias, tais como língua x fala; sintagma x paradigma; sincronia x diacronia e os dois conceitos cruciais presentes em um signo linguístico: o significante (imagem acústica) e significado (conceito), os quais foram fundamentais para o desenvolvimento dos planos de expressão e conteúdo defendidos na Semiótica.

Tais inovações e contribuições permitiram que Saussure transformasse a Linguística de uma disciplina pré-científica para uma área científica entre todas as outras disciplinas humanísticas. Além de Saussure, houve outros estudiosos como E. Ernault, Maurice Grammont, Paul Passy, Antoine Meillet, os quais foram alunos de Saussure; R. Godel e Jean Starobinski, dentre outros teóricos.

Quanto ao Círculo Linguístico de Copenhague, este, conforme Lopes (1997, p. 266), foi fundado por Louis Hjelmslev e Viggo Brøndal em 1931, ficando conhecido pela glossemática hjelmsleviana (uma teoria que buscou estudar a língua em si mesma), como também por sua continuação aos projetos saussurianos. Além dessa, houve a linguística descritiva norte-americana que, ao contrário da escola estruturalista anterior, foi, de acordo com o autor (1997, p. 267), independente das doutrinas linguísticas europeias, contendo nela grandes estudiosos, dentre eles, antropólogos e etnólogos, como Franz Boas, Malinowski e Benjamin Lee Whorf.

Já outra escola estruturalista que se popularizou entre 1920 e 1940 foi o Círculo Linguístico de Praga, que de acordo com Lopes (1997, p. 267-268), foi constituinte do atual

estruturalismo ou formalismo tcheco que teve a presença de estudiosos como J. Mukařovský, T. Vachek, Wellek, dentre outros que contaram com as inovações de 1920 e 1940, tendo algumas influências como a Fenomenologia de Husserl e as escolas linguísticas de Moscou. Sua fase mais ativa se deu entre 1929 e 1945, tendo algumas características marcantes, tais como a abordagem sincrônica, a modalidade funcional do método estruturalista, uma escola fonológica (fundadora da fonologia estrutural) e uma preferência pelo estudo da poesia em relação à prosa e à narrativa (Lopes, 1997, p. 268-269). Dentre esses trabalhos referentes ao privilégio dado às análises poéticas, houve as “teses de 29”, um primeiro estudo coletivo do Círculo, organizado por Trubetzkoi, Jakobson e Karcevski que definiram a linguagem poética como uma linguagem centrada sobre o valor do signo linguístico.

Partindo-se, especificamente, dos estruturalismos mencionados (Círculo linguístico de Praga e Círculo linguístico de Copenhague), Lopes afirma (1997, p. 271) que, apesar das diferenças, ambos os estruturalismos possuíam como referência a linguística mais avançada da época, a qual via no texto literário o objeto de estudo, tendo em vista que era sob este que se encontravam os procedimentos linguísticos de análise, de maneira que os textos literários ganharam, a partir dessas teorias, uma análise em sua dimensão interna, isto é, em sua estrutura. Uma referência desse privilégio estrutural ao objeto literário pode ser destacada na função poética utilizada por Jakobson, o qual nesse estudo formalista, procurou, conforme Lopes (1997, p. 288-289), debruçar-se no texto, dando à poesia um aprofundamento linguístico.

Além desses grupos estruturalistas, houve outros estudiosos que, nos anos 60, baseados no estruturalismo saussuriano, também estabeleceram suas teorias narrativas. Segundo Denis Bertrand (2003, p. 265-266), essa época contou com uma mudança dentro das ciências humanas nos estudos acerca da narrativa. Nesse período, houve o destaque de muitos teóricos como Propp, Brémond, Barthes e Greimas, que mesmo em períodos diversos, racionalizaram a ficção narrativa, desenvolvendo, então, a narratologia.

Propp, segundo Bertrand (2003, p. 269-270), deixou, através da obra *A morfologia do conto maravilhoso russo* (1969), uma importante contribuição para os estudos da narratividade. Nessa obra, Propp contempla a morfologia e as características formais presentes nos contos populares, expondo os elementos constantes (personagens e ações), bem como as relações entre as ações, descrevendo, portanto, as partes dos contos e as relações que estes estabelecem entre as partes e seu todo. Tais elementos são as funções que são idênticas em todos os contos (independe das personagens, dos cenários, dos tempos e dos lugares). Ademais, Bertrand (2003,

p. 271), ao trazer à luz os estudos de Propp, afirma que o número das funções (31 funções) é limitado e a ordem delas é constante (uma implica a outra), enquanto as ações e as personagens podem ser inumeráveis. Nesse sentido, todos os contos de fada, conforme Bertrand, reduzem-se a um único tipo, de modo que “cada conto é então uma variante da protoforma do conto, uma combinação particular desse modelo” (Bertrand, 2003, p. 272).

Posta essa teoria estrutural, houve muitos estudos que foram desenvolvidos pelas ideias proppianas, como foi o caso de alguns estudiosos, como Brémond e Greimas que foram influenciados pelos vestígios estruturais de Propp.

Considerando primeiramente os estudos de Brémond e as adaptações realizadas, Bertrand (2003, p. 274) defende que houve uma sequência elementar “[...] compreendida não mais como a sucessão sempre idêntica das mesmas funções, mas como a série dos elementos que marcam o desenvolvimento de um processo [...]”. Logo, o termo posterior de uma narrativa pressupõe uma situação anterior, de maneira que “[...] uma virtualidade inscrita em uma situação pode evoluir ou não para a passagem ao ato; a passagem ao ato pode acontecer ou não acontecer”. Além dessa fundamentação teórica, Bertrand (2003, p. 273) atesta que na teoria desse estudioso observa-se além de uma crítica com relação à mecanicidade das funções, o apagamento das personagens que se inserem nos estudos proppianos. Nessa abordagem estruturalista, em contrapartida à centralização proppiana na ação, os papéis dos personagens é que são centralizados, além de Brémond expandir seus estudos, englobando, além dos contos maravilhosos, a narração histórica.

Quanto à teoria de Greimas, é importante reconhecer que houve a concatenação das funções proppianas, já que o teórico (1966, p. 253) reduziu-as inicialmente de 31 para 20¹, em virtude da possibilidade de uma condensação da narrativa em unidades binárias, e, posteriormente, em apenas dois conjuntos definitivos: ruptura da ordem x alienação e reintegração x restituição da ordem (Greimas, 1966, p. 264). Aliada a essas inovações, Bertrand defende (2003, p. 278) que nesse estudo houve a tentativa de se produzir e desenvolver uma

¹ Segundo Greimas (1966, p. 253-254), as funções proppianas podem ser relacionadas, tendo em vista que a narrativa pode ser condensada de maneira episódica, de modo que alguns episódios podem ser agrupados de forma binária, ou seja, por duas funções, como neste modelo apresentado pelo autor: 1- ausência; 2- proibição vs violação; 3- procura vs submissão; 4- decepção vs submissão; 5- vilania vs falta; 6- ordem vs decisão do herói; 7- partida; 8- atribuição de uma obra vs enfrentamento da prova; 9- recepção do adjuvante; 10- deslocamento espacial; 11- combate vs vitória; 12- sinal; 13- dissolução da falta; 14- retorno; 15- perseguição e liberação; 16- chegada incógnita; 17- atribuição de uma tarefa vs êxito; 18- reconhecimento; 19- revelação do traidor vs revelação do herói; 20- punição vs casamento.

sintaxe narrativa, de modo que a construção narrativa passa a ser baseada não nas ações, mas no discurso. Desse modo, para a proposta greimasiana a estrutura narrativa está atrelada à estrutura dos enunciados (estes constroem a narratividade) e não nos pressupostos sobre a ação, conforme Bertrand (2003, p. 284). Nesse modelo teórico, portanto, a existência da narrativa só será dada se dois enunciados de estado forem regidos e transformados por um ou mais enunciados de fazer. Ademais, Greimas também propõe, nessa sintaxe, três pares de categorias actanciais, os quais são designados como sujeito e seu objeto; destinador e seu destinatário e, por fim, adjuvante e oponente (Bertrand, 2003, p. 288).

Somado a esses teóricos estruturalistas, pode-se destacar Lévi-Strauss, que procurou analisar os mitos como narrativas formadas por mitemas, unidades menores do plano de conteúdo; e Barthes, o qual, assim como Strauss, também estudou os mitos, buscando apresentar o caráter ideológico desses textos.

Com a grande relevância desses diversos estudos realizados, muitos desses estudiosos tiveram suas ideias estruturalistas publicadas na revista de 1966 *Communications* (número 8), com o título *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*, como foi o caso de Propp, Greimas, Brémond e Barthes (Bertrand, 2003, p. 265-266).

Sendo assim, tomando em consideração todo esse conjunto teórico, percebe-se que os estudos estruturalistas obtiveram diferentes abordagens e desenvolveram-se com o tempo, indo desde uma proposta centrada nos estudos linguísticos até chegarem de fato ao interesse literário, isto é, à abordagem estruturalista do texto como um todo. Além dos muitos teóricos citados que se centraram nos estudos da narrativa, tal foco estruturalista foi observado também nos estudos do linguista Louis Hjelmslev. Este, ao contrário dos aportes semânticos diacrônicos e sincrônicos (dos finais do século XIX e início do XX) que buscaram analisar os vocábulos em sua evolução temporal, promoveu, sob influência saussuriana, uma abordagem estrutural nos estudos semânticos. Esta foi desenvolvida em sua obra *Por uma semântica estrutural* (1991), na qual esse estudioso não esteve pautado, tal como nas perspectivas semânticas lexicais, nas palavras isoladas, mas na relação entre elas, isto é, na significação e não mais no significado, uma vez que:

O sentido não é algo isolado, mas surge da relação. Só há sentido na e pela diferença. Assim, os sentidos percebidos pelo falante pressupõem um sistema estruturado de relações. Por conseguinte, a semântica estrutural não visa propriamente ao sentido, mas a sua arquitetura, não tem por objetivo estudar o conteúdo, mas a forma do conteúdo. (Fiorin, 2019, p. 16)

Contudo, ainda que essa Semântica Estrutural, desenvolvida a partir dos anos 60, fosse um estudo mais estruturalista (oposta ao interesse evolutivo das semânticas anteriores), não prosseguiu com o mesmo impacto anterior, tendo em vista sua preocupação exaustiva entre os planos de expressão e conteúdo. Desse modo, mais do que estudar as unidades lexicais, os estudiosos, após essa fase de exaustão, passaram a se preocupar com a análise do discurso, ou seja, com a globalidade discursiva.

Para esse novo objetivo, Fiorin ressalta (2019, p. 17) que o projeto estrutural da semântica buscou seguir três condições para o estudo da significação, procurando definir uma semântica que: 1) fosse gerativa, a fim de descrever a significação com base em percursos que vão, desde o nível mais abstrato e simples, ao mais concreto e complexo; 2) sintagmática, buscando estudar os signos não de maneira isolada, mas em sua relação com os outros elementos do sistema linguístico; e 3) geral, de maneira que o plano de conteúdo textual (sentido) possa ser desenvolvido em diferentes planos de expressão. Nesse sentido, a semântica estrutural deixou de descrever o plano de conteúdo das línguas e passou a ser notada como uma teoria do texto, visando então “[...] menos a descrever o que o texto diz, mas como o texto diz o que diz, ou seja, os mecanismos internos de agenciamento de sentido” (Fiorin, 2019, p. 17).

Sob esse viés é com esse interesse no texto que a Semiótica francesa foi originada, uma ciência estruturalista que, diferentemente da Semiótica americana de Charles Sanders Peirce que priorizou uma abordagem mais lógica e cognitiva (centrada nos diferentes signos), procurou definir um objeto de estudo mais debruçado no sentido textual. Conforme afirma Bertrand (2003, p. 11), o interesse dessa semiótica francesa esteve voltado para o parecer de sentido, baseando-se, para isso, em diferentes fontes: a linguística, a antropológica e a filosófica. Considerando, primeiramente, o nível linguístico, Bertrand retoma (2003, p. 17) a importância dos estudos de Saussure para a influência de muitos teóricos, como o já citado dinamarquês Hjelmslev que seguiu as ideias estruturalistas saussurianas.

Na fonte antropológica, pode-se destacar a presença da antropologia cultural, tendo em vista que, segundo Bertrand (2003, p. 18) a Semiótica, preocupada em demonstrar a produção de sentido, possui como interesse a construção discursiva que é moldada pelos hábitos culturais e coletivos, mostrados, principalmente, nas narrativas. Já na fonte filosófica, o autor ressalta a força da ciência fenomenológica para a Semiótica, uma vez que a necessidade da relação fenomenológica com as abordagens semióticas já aparece em algumas obras de Greimas, como

Semântica estrutural (1966) e *Da imperfeição* (2002), na qual são contemplados o universo do sensível e a relação que este traz entre o sujeito e o objeto estético (2003, p. 20).

Logo, a partir desse caráter interdisciplinar, nota-se que a ciência semiótica, ao contrário dos estudos semânticos anteriores que visavam à contemplação do sentido dos elementos linguísticos separados, pretendeu, através da influência saussuriana, lidar com o texto, prezando, portanto, pela significação que é dada na relação entre os signos linguísticos e pela confiabilidade descritiva, de modo a apreender o sentido e justificá-lo na sua imanência textual.

Foi com esse objetivo que a Semiótica francesa se desenvolveu, tendo como principal seguidor, o linguista lituano Algirdas Julien Greimas, teórico que, utilizando-se da metodologia semiótica, propôs além de estudos centrados na estesia (no deslumbramento do sensível), análises nos percursos do fazer das narrativas que foram fundamentadas por meio do percurso gerativo de sentido e também nos modos do ser, ou seja, nos estados passionais, através do surgimento da semiótica das paixões.

À vista disso, a partir dessas inúmeras contemplações, pretende-se, a partir do *corpus* clariceano, demonstrar o tema da fragilidade materna a partir do nível discursivo e do estado patêmico da culpa materna, mobilizando, para tanto, o percurso gerativo de sentido e a semiótica das paixões, que foi desenvolvida por Greimas e Fontanille, em *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma* (1993).

3.2 A Semiótica greimasiana: O percurso gerativo de sentido

O percurso gerativo de sentido é um modelo que define como a produção e a interpretação de sentido de um determinado texto são geradas no plano de conteúdo. Ele é dividido em três níveis (Fundamental, Narrativo e Discursivo) que são dependentes entre si e hierárquicos, isto é, vão desde uma estrutura mais simples e abstrata até chegarem a uma camada gerativa mais complexa e concreta, apresentando cada um deles, uma sintaxe e uma semântica. Considerando, primeiramente, seu primeiro nível, o nível Fundamental ou nível das estruturas fundamentais, pode-se compreendê-lo como sendo o mais simples e abstrato, onde a significação é determinada por uma oposição semântica mínima, de acordo com Barros (1994, p. 9). Tal contradição contida nesse nível deve ser relacionada a uma mesma categoria semântica, não podendo agrupar termos opostos que não são coerentes e relacionados entre si. Dessa maneira, termos como /sensibilidade/ e /horizontalidade/ que foram exemplificados por Fiorin (2000, p. 19), não podem ser unidos a uma mesma ordem semântica, uma vez que não

possuem nada em comum. O mesmo ocorre com /democracia/ e /comunismo/, os quais, de acordo com Fiorin (2000), contribuem para uma violência semântica, já que ambos não possuem nenhuma relação: enquanto o primeiro elemento semântico está relacionado a um tipo de regime político, o segundo está associado a um sistema econômico, de modo que o oposto deles é ditadura e capitalismo, respectivamente. Em contrapartida, os vocábulos /masculinidade/ e /feminilidade/ podem ser agrupados entre si, tendo em vista que, para o autor, eles estão reunidos em um mesmo domínio, o da /sexualidade/.

Assim, os termos semânticos dessa estrutura gerativa devem conter oposições que apresentem relações em comum, podendo eles ser complexos quando há a união dos contrários (“a” e “b”) ou neutros quando há a reunião dos subcontrários (“não a” e “não b”). Além dessas nomenclaturas, tais termos, dependendo do modo como o texto os insere, também podem receber qualificações diferentes, sendo eufóricos (quando apresentarem um valor positivo) ou disfóricos (quando receberem um valor negativo), segundo Fiorin (2000, p. 20). Já quanto à sintaxe fundamental, o autor afirma que os elementos semânticos são negados ou afirmados pelas operações da negação e da asserção. Nesse sentido, a semântica e a sintaxe desse nível gerativo agrupam oposições semânticas em comum, que demonstram a camada mais abstrata de determinado texto.

Diferentemente desse funcionamento fundamental, é no nível narrativo ou nível das estruturas narrativas que se dispõem os estados e as transformações que determinado sujeito realiza. Barros (1994, p. 9) afirma que é nesse nível onde se insere a narrativa centrada pelo ponto de vista de um sujeito, aparecendo além dos sujeitos, os enunciados de fazer e de estado. Na sintaxe narrativa, Barros defende (1994, p. 16-17) que essa categoria pode ser definida como um espetáculo que representa o fazer humano transformador do mundo, visto que é nessa parte gerativa que ocorrem mudanças de estado que se fazem a partir das relações entre o fazer do sujeito e os valores investidos nos objetos, bem como onde se dão os contratos entre o destinador e o destinatário. Na primeira associação, a do sujeito com seu objeto, pode haver enunciados de estado que garantem uma relação de junção quando o sujeito está conjunto ao seu objeto (conjunto ao objeto amoroso, por exemplo), ou de disjunção, quando o sujeito está disjunto de determinado objeto (disjunto do amor). Porém, esses enunciados não se estabelecem sozinhos, pois, para que haja conjunções e disjunções com os valores circunscritos aos objetos, é necessária a presença de enunciados de fazer, os quais representam as transformações de um estado inicial em um estado final da narrativa.

Tal encadeamento entre esses enunciados de fazer e de estado desenvolve uma narrativa complexa, a qual é estruturada, de acordo com Fiorin (2000, p. 22), em uma sequência canônica formada por quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção, as quais embora não estejam presentes em todas as narrativas, são distribuídas nesta ordem e com estas características: na manipulação o sujeito manipula o outro a dever ou fazer determinada coisa, enquanto na competência há, em decorrência da etapa manipuladora, um saber ou poder fazer para que a transformação narrativa ocorra. Já na performance é onde se consolida a alteração, tendo em vista que é a etapa onde se faz a modificação de um estado inicial a outro, bem como onde se dá a conjunção ou disjunção do sujeito com determinado objeto que foi a causa para a manipulação. Por sua vez, na última fase, na sanção, é quando há a constatação da mudança (pode ocorrer ou não), sendo nela onde, na maioria das vezes, prêmios e castigos são distribuídos, conforme atesta Fiorin (2000, p. 23).

Ainda nessa camada sintática narrativa, há também, segundo Barros (1994, p. 28-29), percursos do destinador-manipulador (o sujeito doa ao destinatário-sujeito os valores modais, como querer, dever, saber e poder) e o do destinador-julgador que na manipulação realiza um contrato do fazer-persuasivo ou fazer-crer com o fazer-interpretativo ou crer do destinatário (aceitação ou recusa desse contrato).

Enquanto na sintaxe ocorrem os encadeamentos entre os enunciados e as relações entre destinador e destinatário, na semântica narrativa, há, conforme Barros (1994, p. 42-43) os elementos semânticos que são relacionados com os sujeitos das narrativas, de modo que tais elementos recebem valores nos objetos que se encontram nos enunciados de estado. Essas relações entre os sujeitos e os valores dos objetos são modificadas por meio de modalizações, as quais podem ser de enunciados de estado (ou modalização do ser) quando o sujeito de estado recebe existência modal e de enunciados de fazer que se relacionam à competência do sujeito de fazer. Para esses dois tipos modalizadores são dadas as modalidades do querer, poder, dever e saber.

Para a sistematização da competência do sujeito do fazer existem as modalidades virtualizantes como querer-fazer e dever-fazer que instalam o sujeito e as atualizantes, como saber-fazer e poder-fazer, as quais qualificam o sujeito para a ação. Já quanto ao conjunto da modalização do ser existem a modalização veridictória (organiza-se entre o ser e o parecer) que instaura a relação do sujeito com seu objeto, podendo ela ser verdadeira, falsa, mentirosa ou secreta; e a modalização pelo querer, dever, poder e saber que ocorrem sobre os valores dos

objetos, segundo Barros (1994, p. 45). Quanto às modalizações do ser, Barros adverte (1994, p. 46-47) que elas provocam efeitos de sentido passionais, uma vez que as paixões devem ser entendidas como efeitos semânticos das organizações modais (arranjos sintagmáticos de modalidades ou configurações passionais) que transformam os sujeitos de estado.

Seguindo esse percurso narrativo, há, nessa sequência, o nível discursivo que, embora seja o último nível a participar da produção textual do plano de conteúdo gerativo, é, na leitura textual o primeiro a ser percebido pelo leitor, sendo o nível mais complexo e aparente quando comparado com o fundamental e o narrativo, tendo em vista que nele as narrativas serão concretizadas em figuras, temas e isotopias (elementos da semântica discursiva), além de serem apresentadas com as marcas de pessoa, tempo e espaço (termos contidos na sintaxe discursiva). Nesse sentido, a partir dessa última camada gerativa de produção do conteúdo textual, faz-se importante reconhecer a dependência entre os três níveis, já que enquanto o nível narrativo reproduz as oposições que aparecem no nível fundamental, o nível discursivo, por meio do discurso, concretiza e varia o conteúdo das narrativas, de modo que cada uma das categorias gerativas reproduz o nível subsequente de maneira variável, uma vez que:

No percurso gerativo, o nível fundamental é invariante e pode ser concretizado variavelmente no nível narrativo. Este, por sua vez, é invariável em relação ao nível discursivo, que realiza variavelmente as estruturas narrativas. Isso significa que o nível discursivo é, de um lado, o nível da realização do conteúdo manifestado pelo texto; de outro, é responsável pela singularidade dos conteúdos expressos, já que ele não é invariante de outro conteúdo variável. (Fiorin, 2019, p. 23)

Assim, partindo-se dessa complexidade e concretude inerentes ao discurso, bem como dos objetivos trazidos para a análise dos contos clariceanos, pretendemos esmiuçar cada uma das categorias e elementos discursivos na próxima seção.

3.3 Sintaxe discursiva: A enunciação e seus mecanismos discursivos

A sintaxe discursiva é a camada do nível discursivo que é responsável pela enunciação, ou seja, pela disposição das marcas enunciativas de pessoa, tempo e espaço que podem ser observadas em determinado discurso. Segundo Barros (1994, p. 53-54), é nessa categoria discursiva que se inserem as projeções da enunciação, as quais se dão através da relação entre o sujeito da enunciação com seu discurso enunciado, bem como por meio das associações entre o enunciador (que realiza seu fazer persuasivo) e o enunciatário (que mobiliza um fazer interpretativo), relações essas que permitem entender o discurso tanto como objeto produzido pelo sujeito da enunciação, quanto como um objeto de comunicação entre um destinador e um

destinatário. Com efeito, tanto os elementos enunciativos, quanto o contrato estabelecido entre um enunciador e seu enunciatário ocorrem na enunciação, a qual, por dispor as instâncias actanciais, espaciais e temporais no discurso, é reconhecida segundo Fiorin (2005, p. 38-39), como enunciação enunciada, uma vez que ela se faz através dos traços enunciativos que foram deixados no enunciado, de modo que ela é caracterizada como inefável, pois é somente na sua manifestação que pode ocorrer sua apreensão. Além desse caráter de inefabilidade, um outro aspecto importante que a enunciação garante é a instauração de um sujeito que determina as marcas temporais e espaciais que serão dadas em um enunciado, de maneira que “[...] todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do ‘sujeito’, tomado como ponto de referência” (Fiorin, 2019, p. 24).

A essa marcação de sujeito, destaca-se o actante, que, diferentemente do ator que aparece na semântica discursiva por meio da figurativização e da tematização, é classificado como um dos componentes discursivos que ocorre na sintaxe através dos mecanismos de debreagem e de embreagem (Fiorin, 2005, p. 59). Em vista disso, o actante só terá uma classificação gramatical, tendo em vista que ele somente

[...] pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação [...] Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintáctica, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico. (Greimas e Courtés, 2008, p. 12)

Posto isso, é a partir dessa função enunciativa de projeção actancial, temporal e espacial no enunciado que podemos destacar dois mecanismos discursivos: a debreagem e a embreagem. O primeiro deles é definido no Dicionário de Semiótica como sendo

[...] a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso. (Greimas e Courtés, 2008, p. 95)

A partir desse procedimento é que a enunciação é lançada para fora, instalando no enunciado as marcas enunciativas de um *eu/tu*, *aqui* e *agora* ou os traços enunciativos de um *ele*, *algures* e um *então*. As primeiras marcações são geradas pela debreagem enunciativa que ao criarem um *eu/tu*, um *aqui* e um *agora*, estabelecem para cada uma dessas categorias, uma debreagem actancial, espacial e temporal, criando um efeito de proximidade e subjetividade. Porém, mesmo que nessa debreagem seja disposto no enunciado um *eu*, Bertrand ressalta (2003, p. 93) que nenhum *eu* discursivo pode ser considerado como o sujeito da enunciação, já que ele

é apenas um simulacro construído pela enunciação. Em contrapartida, o segundo tipo de marcação é dado pela debreagem enunciva que ao depositar no enunciado um *ele*, *algures* e *então*, estabelece uma debreagem específica para cada termo, gerando um sentido de afastamento e objetividade.

Ainda no mecanismo de debreagem, aliada a essas projeções enunciativas e enuncivas que são inseridas no enunciado, há também a debreagem interna, a qual consiste em realizar, através de falas (discursos diretos) presentes no discurso, uma outra debreagem actancial. Conforme Fiorin (2019, p. 27), nesse tipo de debreagem, um actante já debreado de forma enunciativa ou enunciva torna-se uma instância enunciativa, formando, mais uma vez, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. Nessa debreagem há, segundo Fiorin (2005, p. 45-46), um efeito de realidade à medida que o discurso produzido pelo enunciador aparenta ser da própria personagem. Sendo assim, nos discursos diretos, nota-se, além do actante construído por determinada debreagem, um outro actante (uma outra marcação de pessoa) que a partir daquele já formado, instala-se no enunciado. Tal procedimento explica a classificação desse tipo discursivo como uma debreagem interna de 2º grau que pode aumentar, caso ocorram outras debreagens, embora para Fiorin (2019) seja difícil transcender o 2º grau e quase impossível ultrapassar o 3º devido a limitações da memória.

Já no que concerne ao procedimento da embreagem, ocorre um processo discursivo contrário, visto que não há mais uma disjunção da enunciação, mas um retorno a ela, dado através da:

[...] suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior. (Greimas e Courtés, 2008, p. 140).

Nesse sentido, para que haja tal ato de negação à instância enunciva, faz-se necessária a realização de uma debreagem anterior, a fim de que as categorias enuncivas, ou seja, os traços do enunciado (como “*ele*”, “*algures*” e “*então*”) neutralizem-se com as categorias enunciativas (“*eu/tu*”, “*aqui*” e “*agora*”), rompendo, então, com a divergência entre as marcas enunciativas e enuncivas. Tal recurso discursivo, do mesmo modo que a debreagem, é empregado para cada categoria, havendo uma embreagem actancial para a neutralização de pessoa, uma embreagem espacial para a neutralização do espaço e uma embreagem temporal para a neutralização do tempo.

Dessa maneira, após essa diferença entre *debreagem* e *embreagem* e os tipos que cada ferramenta discursiva apresenta, é importante realçar que, com esses dois mecanismos, são estabelecidas marcas actanciais, temporais e espaciais diversas. Além das marcas de pessoa, o tempo no discurso pode ser construído, além dos tempos verbais, por advérbios que, conforme Fiorin (2005, p. 168, 170), podem indicar alguns aspectos temporais, tais como os de pontualidade (“de repente”, “bruscamente”), duração contínua (“gradualmente”, “progressivamente”), duração iterativa (“constantemente”, “habitualmente”) e sucessividade de estados e transformações, que marcam uma anterioridade (“mais cedo”, “pouco antes”), uma posterioridade (tais como “depois”, “após”) e uma concomitância (como “aí então”, “nesse ínterim”). Ademais, o tempo também é determinado pela mudança dos discursos diretos e indiretos, bem como pelas preposições e conjunções.

No que toca os discursos direto e indireto, Fiorin ressalta (2005, p. 179-181) que o verbo *dicendi* pode indicar simultaneidade, posterioridade e anterioridade, podendo eles ser transformados um no outro, por meio de modificações temporais e adverbiais. Quanto às preposições e conjunções, o autor (2005, p. 172-176) afirma que embora elas não apresentem um sistema enunciativo e enuncivo como os advérbios, também podem estabelecer alguns aspectos temporais, como anterioridade (“antes de”, “antes que”), simultaneidade (“quando”) e iteratividade (“cada vez que”). Já tomando em consideração a marcação espacial, Fiorin (2005, p. 265-275) atesta que o espaço pode ser demonstrado por advérbios de lugar e preposições, tais como “cá”, “aí”, “dentro de”, “no meio de”. No que se refere às *embreagens* espaciais, pode haver a troca entre os pronomes “este” e “esse” (Fiorin, 2005, p. 286).

Unido a essas diferentes marcações, os dois procedimentos, *debreagem* e *embreagem*, também trazem efeitos discursivos específicos. Estes são verificados tanto entre as próprias *debreagens* (enunciativa, enunciva e interna), as quais podem apresentar um efeito de realidade, uma objetividade e afastamento da enunciação até uma maior subjetividade e proximidade enunciativas, quanto entre o instrumento discursivo da *debreagem* e da *embreagem*. Tal diferença ocorre, já que diferentemente do primeiro mecanismo que se desprende da enunciação, visando a disponibilizar no enunciado as marcas enunciativas ou enuncivas, as *embreagens* retornam à instância da enunciação, negando, por conseguinte, a *debreagem* realizada anteriormente. Essa distinção torna, portanto, as *debreagens* mais ilusórias do que as *embreagens*, na medida em que:

Com as debreagens enunciativas e enuncivas criamos a ilusão de que as pessoas, os espaços e os tempos inscritos na linguagem são decalques das pessoas, dos tempos e dos espaços do mundo. No entanto, a embreagem desfaz essa ilusão, pois patenteia que eles são criações da linguagem (Fiorin, 2019, p. 31).

Portanto, é por meio desses efeitos produzidos na sintaxe discursiva que podemos compreender a abrangência que a enunciação possui para consolidar estratégias que tanto aproximam ou afastam o enunciatário da enunciação, quanto permitem criar ou desfazer a aparência de realidade. No caso dos contos que serão apresentados, serão analisadas, na sintaxe da camada discursiva, as debreagens (as marcações enunciativas, enuncivas e os efeitos de realidade), bem como o mecanismo da embreagem temporal, pois nessas narrativas há a neutralização das marcas temporais.

3.4 Semântica discursiva: Figurativização, Tematização e Isotopia

Reunida à sintaxe enunciativa, o discurso também apresenta sua parte semântica, que é composta pela figurativização e pela tematização, as quais se relacionam entre si. Considerando esses dois fenômenos semânticos, é interessante ressaltar que ambos os termos são mais concretos que o nível narrativo, visto que eles, conforme registra Fiorin (2000, p. 64), concretizam o sentido, recobrando nas narrativas, temas abstratos e figuras que podem ou não concretizar essas abstrações.

Tomando em consideração o conceito de figurativização, pode-se defini-la como sendo um recurso discursivo que mobiliza a concretização dos temas narrativos a partir de figuras, as quais são abrangentes, tendo em vista que para Fiorin (2000, p. 65), elas são termos que remetem a algum elemento do mundo natural, devendo, para tanto, apresentar um correspondente perceptível no universo natural existente ou no espaço natural criado. Além dessa relação de percepção com os elementos mundanos (produzidos ou não), a figuratividade é também caracterizada por conter diferentes gradientes, podendo se aproximar da iconização ou da abstração, os quais, segundo Bertrand (2003, p. 210), diferenciam-se pela densidade sêmica, ou seja, pelo conjunto de elementos semânticos mínimos. Nesse sentido, a figurativização pode tender mais para a iconicidade quando tiver maior densidade sêmica e poucas variações semêmicas ao semema (categoria composta por semas) escolhido e ser mais abstrata quando apresentar menor densidade sêmica e o semema selecionado admitir maiores variedades semêmicas. A partir desses dois graus figurativos, podemos compreender que enquanto o ícone apresenta maior proximidade com o objeto que se quer representar, ou

conforme Bertrand (2003, p. 210), maior aproximação com um objeto do mundo natural, o abstrato possui menor semelhança com a representação pretendida.

Tal representatividade é nomeada como referente, que diz respeito aos objetos do mundo real ou do universo imaginário, conforme trazido pelo dicionário de Greimas e Courtés (2008, p. 377). Essa realidade extralinguística, por conter um plano de expressão e um plano de conteúdo, já constitui em si mesma uma semiótica, tendo em vista que “ver não é apenas identificar objetos do mundo, é simultaneamente apreender relações entre tais objetos, para construir significações” (Bertrand, 2003, p.159). Diante disso, podemos pensar que o discurso e o mundo da percepção (referente) se correlacionam entre si, uma vez que “sua relação não é entendida como simples designação (as palavras designam as coisas), mas antes como correlação entre duas semióticas” (idem). Nesse sentido, para a apreensão da gradação figurativa (os conceitos de iconicidade e abstração) que já foi determinada anteriormente, temos de considerar a maior ou menor proximidade com os objetos do mundo real, ou seja, com o referente.

Além dessa gradiência figurativa, há também outra gradação que vai do mais abstrato ao mais concreto. Para tal gradiente, Fiorin (2000, p. 65) apresenta a oposição entre a figurativização, mais concreta, e a tematização, mais abstrata. A tematização, por ter maior nível de abstração do que a figurativização, não estabelece manifestações gradativas, nem mesmo representa a realidade, já que os temas sistematizam as figuras dispostas, tendo conforme Fiorin (2000, p. 65), uma natureza essencialmente conceitual, pois “[...] são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural [...]”. Tal diferença entre figurativização e tematização leva a existência de discursos figurativos, que “[...] têm uma função descritiva ou representativa [...]” e temáticos, os quais “[...] têm uma função predicativa ou interpretativa”.

Contudo, mesmo que haja esses dois tipos de texto, Fiorin (2000) ressalta que cada um deles não será coberto exclusivamente por figuras ou por temas, já que, para cada classificação, haverá uma predominância de cada um desses termos discursivos. Indiferentemente da dominância de estruturas figurativas ou conteúdos temáticos, Fiorin (2000, p. 67-68) destaca que em todos os textos há um nível narrativo que será tematizado, podendo este ser ou não figuratizado em sequência, pois nos textos temáticos, a tematização pode ser desenvolvida sem a presença obrigatória de uma cobertura figurativa, o que não ocorre nos discursos figurativos, nos quais não há a possibilidade de ausência temática, uma vez que a tematização se faz em um

“patamar de concretização de sentido anterior à figurativização” (Fiorin, 2000, p. 68). Sob essa limitação, faz-se importante reconhecer que todas as figuras, em qualquer discurso a que elas se veiculam, apresentam sempre uma temática subscrita.

Aliada a essa associação entre figuras e temas, pode haver na enunciação encadeamentos entre figuras (percursos figurativos) e entre temas (percursos temáticos). Ao que subjaz o primeiro percurso, Fiorin (2000, p. 70-71) atesta que nesse tipo de relação as diversas figuras que compõem o discurso estão associadas entre si concretizando um mesmo tema, isto é, uma mesma cobertura narrativa, podendo elas construírem mais de um percurso figurativo dependendo das temáticas que se pretende ilustrar em um texto, de maneira que segundo o autor, tais percursos podem opor-se ou superpor-se. Fiorin (2000, p. 72) argumenta que por mais que percursos opostos possam se superpor entre si a fim de trazer efeitos de sentido ao texto, em um mesmo percurso as figuras presentes devem conter uma coerência interna, já que a quebra de uma relação intrínseca entre elas pode produzir uma inverossimilhança no texto.

De modo semelhante a esse tipo de encadeamento, o discurso também pode ser construído com percursos temáticos. Estes, tal como os figurativos, são dados por temas que estão envolvidos semanticamente, sendo, de acordo com Fiorin (2000, p. 74), um conjunto de lexemas abstratos que em coerência, transmite um tema mais geral, ocorrendo somente em textos temáticos. Porém, da mesma forma que nos encadeamentos figurativos, pode haver percursos temáticos que se contrariam dependendo do objetivo semântico pretendido no discurso. Portanto, é a partir dessas duas formas de percurso que o sentido pretendido em um texto se torna mais claro, visto que:

Para uma análise de um texto não interessam a figura ou o tema isolados. Para achar o tema que dá sentido às figuras ou o tema geral que unifica os temas disseminados num discurso temático, é preciso apreender os encadeamentos das figuras ou dos temas, ou seja, os percursos figurativos ou temáticos. (Fiorin, 2000, p. 75)

Juntamente com a eficiência dos percursos figurativos e temáticos à clareza textual, podemos acrescentar ainda o fenômeno da isotopia, um recurso que conforme esclarece Fiorin (2000, p. 81-82), define-se pela recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse conceito foi originado do domínio da físico-química e transferido para a análise semântica, tendo, para isso, a função de garantir a homogeneidade discursiva (Greimas; Courtés, 2008, p. 245). Assim, por meio dessa iteração, esse mecanismo garante um modo de leitura, uma forma de ler que não é garantida pelo leitor, mas é construída pela imanência de determinada produção

textual. Essa garantia interpretativa segundo Bertrand (2003, p. 188-189), é o que explica o caráter estratégico do recurso isotópico, já que este constrói diferentes interpretações que se alteram com base nas leituras isotópicas consolidadas.

Desse modo, um texto é concretizado pelas temáticas do percurso narrativo e pelas figuras que podem ou não dar cobertura aos temas presentes. Já para o estabelecimento de uma dada leitura textual, há a isotopia que se faz pela reiteração semântica, a qual pode ser dada tanto por determinados elementos linguísticos, quanto por figuras e temas, que podem estabelecer uma isotopia figurativa ou temática.

Em síntese, a partir dessas duas categorias discursivas (sintaxe e semântica) aqui explicitadas, buscaremos analisar os dois contos clariceanos descritos, através das imagens, temáticas e das marcações de pessoa, tempo e espaço que compõem o nível discursivo, a fim de produzirmos uma leitura da fragilidade materna e dos deslocamentos femininos que o aspecto frágil admite nessas construções narrativas. Atrelado ao nível discursivo, buscaremos estudar o estado patêmico da culpa materna utilizando a Semiótica passional, que será apresentada a seguir.

3.5. A Semiótica passional

A Semiótica, afora os estudos iniciais que estiveram relacionados às narrativas, também abriu espaço para os fenômenos da estesia, a apreensão estética do sujeito com dado objeto, e para a relação entre o ser e o parecer. Tais conteúdos foram introduzidos na obra *Da imperfeição* (2002), de Greimas. Esta, publicada originalmente em francês como “*De l'imperfection*” em 1987, trouxe um teor mais sensível para as análises semióticas. Nesse estudo, o autor analisou algumas situações, tais como o deslumbramento que aparece a partir de uma gota d' água, na obra *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* (1972), de Michel Tournier; o perfume do jasmim recusado por uma jovem, no poema “*Etude au piano*”, de Rilke; a experiência estética com a leitura do conto “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, dentre outras temáticas. No capítulo sobre o deslumbramento, o autor analisa a sensação que o personagem Robinson teve com o silêncio dado a partir da queda da última gota d'água que caíra de uma clepsidra.

Esse silenciar é refletido, de acordo com o autor, como uma parada no tempo, isto é, uma ruptura na cotidianidade desse sujeito, que se sente deslumbrado com essa visão. Em contrapartida a essa fascinação entre sujeito e objeto estético, o capítulo “O odor do jasmim” traz, através do poema de Rilke, a experiência de uma jovem a partir da visão de um parque.

Este, ao contrário da gota de Tournier, não causa um fascínio à personagem, mas um incômodo, dado pela recusa à visão dessa paisagem. Entretanto, ainda que ela rechace essa vista, sente-se fracassada, pois não consegue evitar o perfume do jasmim que adentra a sala. Nesse caso, o objeto estético (a imagem do parque e seu cheiro) não é mais um elemento de perfeição como visto anteriormente no movimento da gota, uma vez que agora o objeto assume um valor de excesso que invade o sujeito (Greimas, 2002, p. 43-44).

Já em “Uma mão e uma face”, o autor descreve a imersão passional por meio do livro de Cortázar. Nessa leitura, o leitor, através de seu mergulho literário, morre, já que ele sai do plano da enunciação para se adentrar à esfera do enunciado. Em outras palavras, o sujeito, movido passionalmente pela obra, abandona o espaço real em prol da ambientação literária (Greimas, 2002, p. 61). Sendo assim, a partir desses capítulos mencionados, que ilustram os efeitos (as transformações) admitidos pelo sujeito em vista de determinado objeto estético e a dicotomia entre a perfeição (momento do acontecimento estético) e a imperfeição (quando não ocorre a estesia), é importante reconhecer que Greimas já anuncia nessa produção o plano sensível que será desenvolvido na Semiótica passional. Contudo, somente desenvolve as bases dessa semiótica quando escreve, em parceria com Fontanille, *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma* (1993), que foi lançado pela primeira vez em 1991.

A Semiótica das paixões, ou também conhecida como Semiótica passional destaca-se como sendo um estudo que buscou compreender, ao contrário da Semiótica tradicional (a da ação), as paixões dadas no discurso. Segundo atesta Bertrand (2003, p. 378), esse modelo passional surgiu dentro do campo semiótico nos anos 1980 e 1990 com uma dimensão que a semiótica geral ainda não havia inaugurado, já que

[...] o estudo das dimensões pragmática e cognitiva dos discursos deixava na sombra, como um vazio a preencher, a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões, que ocupam, no entanto, um lugar essencial nos discursos, sejam eles literários ou não. (Bertrand, 2003, p. 357).

À vista disso, ainda que tal estudo passional tenha se centrado na esfera emocional, sua metodologia, da mesma forma que a semiótica anterior, também se conduziu pela análise discursiva, ou seja, pela abordagem linguística. Por conseguinte, a teoria passional não estudou as paixões como um elemento que repercute nos seres reais, mas buscou analisá-las como um efeito semântico que se instala e reflete na linguagem (Bertrand, 2003, p. 357-358). Além desse mesmo fundamento linguístico, uma outra relação entre ambas as semióticas, a da ação e a da paixão, é quanto à dependência de ambos os estudos. O “sofrer” só se constrói pelo “fazer”,

dado que a esfera passional, conforme registra Bertrand (2003, p. 361), consolida-se a partir das transformações narrativas, sendo “[...] desse modo que a semiótica do agir permite identificar o lugar, reconhecível no discurso, de uma semiótica do sofrer. A problemática da paixão se define em relação à da ação”.

Nesse sentido, é nessa associação entre o “fazer” e o “sofrer” que são construídas as modalidades dos sujeitos passionais, tendo em vista que os enunciados de estado ganham modalizações do ser (querer-ser, dever-ser, saber-ser e poder-ser) à medida que as modalidades do fazer (“querer-fazer”, “dever-fazer”, “saber-fazer” e “poder-fazer”) definem a competência do sujeito. Diante disso, “o passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua ‘existência modal’ por meio da modalização dos enunciados de estado”. (Bertrand, 2003, p. 367). Assim, em conjunto com a modalização do fazer, haverá uma existência modal (modalização do ser) do sujeito passional. Essa modalidade passional pode ser afetada pelas transformações que este impõe aos valores dos objetos ou por modificações realizadas por outros atores discursivos, segundo Bertrand (2003, p. 369).

Em suma, determinadas paixões (estados de alma) discursivas serão dadas conforme surgirem determinadas alterações modais nos enunciados de estado (estar em conjunção ou disjunção com dado objeto, por exemplo) que serão modificados pelos próprios sujeitos passionais, ou por ações advindas de outros agentes discursivos. As paixões, portanto, surgem a partir das modalizações do ser instaladas no discurso, podendo elas ser simples, quando forem dadas por um arranjo modal entre o sujeito e seu objeto-valor, ou complexas, quando forem consolidadas por meio de várias modalidades desenvolvidas em vários percursos passionais (Barros, 1994, p. 46-48). Com efeito, para cada organização modal, será construído um estado de alma específico, ou, conforme Greimas e Fontanille explicitam (1993, p. 21), um “perfume” próprio que emana da organização discursiva das estruturas modais, o que leva a “[...] reconhecer, de certa maneira, que as paixões não são propriedades exclusivas dos sujeitos (ou do sujeito), mas propriedades do discurso inteiro [...]” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 21).

Dada essa apropriação discursiva, as paixões, segundo os estudos de Greimas e Fontanille (1993), apresentam uma organização que é manifestada na camada discursiva pelos seguintes percursos: constituição, disposição, sensibilização, emoção e moralização. O primeiro desses termos, a constituição, conforme Greimas e Fontanille (1993, p. 147), é a propensão que

o sujeito discursivo possui para receber certos percursos passionais, selecionando, em consequência, determinadas paixões mais do que outras.

Acompanhada por essa predisposição passional, a disposição é “[...] a convocação dos dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso [...]” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 155), sendo a etapa em que o sujeito passional recebe uma modalidade (querer-ser, dever-ser, saber-ser e poder-ser) a depender de determinada paixão discursiva. Já a emoção é compreendida (1993, p. 244) como sendo o resultado da patemização, ou seja, o estado patêmico que atinge os sujeitos passionais, enquanto a sensibilização é a consolidação dessa emoção, já que ela “[...] é pressuposta pela emoção: é a transformação tímica por excelência, a operação pela qual o sujeito discursivo transforma-se em sujeito que sofre, que sente, que reage, que se emociona” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 155). Por fim, a moralização é a avaliação moral aplicada à dada paixão.

Diante desses momentos passionais, podemos perceber que a emoção advinda da patemização e a disposição estão associadas à sensibilização, pois o sujeito só será sensibilizado se cada uma dessas fases for efetivada. Para Greimas e Fontanille (1993, p. 244-245), esses três elementos (a disposição, a patemização e a emoção) da sensibilização podem ser compreendidos como “[...] as etapas sucessivas do processo passional propriamente dito, pelo qual o sujeito se acha conjunto ao objeto tímico”. Nessa leitura, os autores consideram a constituição, a sensibilização e a moralização como as três etapas do todo, ou seja, do processo de construção passional, tendo em vista que a disposição, a patemização e a emoção são promovidas na sensibilização.

Contudo, embora essas fases tenham sido apresentadas por Greimas e Fontanille, na obra *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma* (1993), houve algumas adaptações realizadas por Fontanille posteriormente. Este teórico, ao escrever *Semiótica do discurso* (2012) em 1998, formula, após as considerações teóricas trazidas com Greimas, um esquema passional canônico composto por cinco etapas passionais: despertar afetivo, disposição, pivô passional, emoção e moralização. A primeira delas está relacionada à entrada da sensibilidade, já que ela se faz quando “[...] o actante é ‘abalado’: sua sensibilidade é despertada, uma *presença* afeta seu corpo” (Fontanille, 2012, p. 130), interferindo na intensidade e na extensão tensivas. A disposição, por sua vez, é quando o actante assume determinada carga modal, sendo “[...] o momento em que se forma a *imagem* passional, cena ou cenário que provocará o prazer ou o sofrimento” (Fontanille, 2012, p. 131).

O pivô passional é conforme Fontanille (2012), a modificação passional, sendo o período de “[...] uma transformação da presença, e não uma transformação narrativa no sentido restrito” (Idem, p. 131), que provocará a conscientização passional do actante para as etapas anteriores (o despertar e a disposição). O sujeito passional “[...] é, então, dotado de um papel passional identificável”. (Idem, p. 131). A manifestação do pivô é o que provoca a emoção, um estágio que segundo já mencionado por Greimas e Fontanille (1993), faz-se como um efeito de determinada patemização, em que “[...] o corpo do actante reage à tensão que ele sofre: sobressalta-se, arrepia-se, treme, fica corado, chora, grita...” (Fontanille, 2012, p. 132). Já a moralização, tal como a definição determinada em 1993, é o julgamento moral que se faz diante de um dado estado patêmico. Logo, a partir da moralização,

[...] a paixão revela os valores sobre os quais se assenta. Esses valores são confrontados com os valores da comunidade e, finalmente, sancionados (positivamente ou negativamente) de acordo com o grau de oposição ou manutenção dos valores dessa comunidade. (Fontanille, 2012, p. 132)

Vale destacar que além dessa organização patêmica, as paixões, ao se apresentarem no discurso todo, podem ser manifestadas em diferentes elementos discursivos, uma vez que conforme Fontanille (2016, posição 107-117), a presença afetiva pode ser demonstrada no léxico, nos dispositivos modais (a possibilidade de haver efeitos passionais no discurso aumenta quanto maior for a carga modal) e nas expressões somáticas e gestuais (nas diferentes reações do corpo). Ademais, o autor também acrescenta outras estruturas nas quais os estados de alma se instalam, como nos esquemas aspectuais e rítmicos (cada paixão apresenta uma forma sensível e perceptível), nas colocações em perspectiva (há sempre uma referência dada em algum actante fonte), assim como nas impressões e cenas figurativas típicas que são capazes de reproduzir um esquema actorial, espacial e temporal específicos para cada efeito passional.

Sendo assim, notamos que essa sistematização passional canônica apresentada por Fontanille (2012), apesar de manter a mesma quantidade (cinco) de fases passionais e alguns termos (como é o caso da disposição, da emoção e da moralização), estabeleceu algumas mudanças, como as que foram determinadas nos processos de constituição e sensibilização. Segundo Eliane Soares de Lima (2019), “a etapa da constituição passa, nessa nova interpretação do esquema, a ser considerada como a da instauração do campo de presença.” (Lima, 2019, p. 62) enquanto a sensibilização “[...] responderia pelo processo de assimilação da presença, a articulação do sensível com o inteligível na produção da interação patêmica que liga sujeito perceptivo e objeto-valor percebido”. (Idem, p. 62). Diante dessa organização canônica, os

estados de alma são dados no discurso através de um despertar do sujeito passional, que terá uma sensibilização, ou seja, uma alteração tensiva. A partir disso, o actante receberá uma disposição, uma carga modal de determinada paixão, que poderá conter uma imagem ou cenário passional. Atrelado a esse momento, haverá a conscientização do estado passional (o pivô passional), o qual se manifestará no corpo (emoção), podendo ser moralizado de forma positiva ou negativa.

Notamos, então, que a Semiótica passional busca descrever e analisar as paixões por meio de etapas, as quais, da mesma forma que as fases do esquema canônico do fazer, são sistematizadas pelo e no discurso. Por serem relacionados à linguagem, os estados passionais, conforme Fontanille (2016, posição 106), devem ser estudados pela própria enunciação e por certos sistemas de valores que estão inseridos no texto. Logo, cada efeito passional disponibilizado na camada discursiva será explicado de acordo com a especificidade semântica de cada produção textual e, conforme anunciamos, pelas modalidades do ser, as quais serão modificadas com base na valoração dada pelos sujeitos aos objetos ou pelas ações dos atores discursivos. Por meio dessas alterações nas modalizações, haverá um estado patêmico que será conduzido por uma sensibilidade do sujeito (um despertar passional), um conjunto modal (uma disposição), um pivô passional que agirá na emoção e também uma moralização que afetarão o discurso como um todo.

Com base nessa sequenciação passional admitida pela Semiótica, é que analisaremos o estado patêmico da culpa materna das protagonistas que, através da condição de fragilidade da maternidade, insere-se nos dois discursos clariceanos. Para esta leitura semiótica, demonstraremos a relação entre as modalidades do querer-ser, do poder-ser, do saber-ser e do dever-ser que acometem esses atores femininos, de maneira a demonstrar como a condição materna, posta como frágil, sensibiliza as mulheres, impondo um dever-ser que repercute no querer-ser, no saber-ser e no poder-ser de cada uma delas. Ademais, buscaremos definir a paixão da culpa e descrever as fases passionais (despertar afetivo, disposição, pivô passional, emoção e moralização) pelas quais as protagonistas passam durante esse estado de alma, a fim de apresentar a instauração desse estado passional nas mulheres; o ordenamento modal, a transformação passional e algumas reações somáticas apresentadas pela culpa, bem como a avaliação moral que essa paixão assume nos discursos.

Entretanto, antes de começarmos a análise semiótica dos dois contos (“Amor” e “Os laços de família”), apresentaremos, nos capítulos seguintes, o arcabouço literário de Clarice

Lispector, o reconhecimento da escritora frente à crítica, assim como os aspectos estilísticos presentes na sua escrita.

4. CLARICE LISPECTOR À VISTA DA CRÍTICA

Nascida na Ucrânia (na aldeia de Tchechelnik) em 10 de dezembro de 1920, Chaya Pinkhasovna Lispector, ou mais conhecida como Clarice Lispector, foi além de escritora, uma tradutora, jornalista e bacharel em Direito. Apesar de sua origem ucraniana, a autora chegou ao Brasil em 1922. Essa chegada ocorreu, tendo em vista que os pais, Pinkhas Lispector e Mania Lispector, ambos de nacionalidade judia, precisaram fugir da Revolução Bolchevique que perseguiu os judeus. Desde então, ela e a família (a mãe, o pai e suas duas irmãs, Elisa Lispector e Tânia Lispector) instalaram-se em várias partes do país, situando-se primeiramente em Maceió, anos mais tarde em Recife e após o falecimento da mãe, no Rio de Janeiro.² Lá ela se formou e conheceu o marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, com quem teve dois filhos, Pedro Gurgel Valente e Paulo Gurgel Valente.

Além desses diferentes lugares nos quais a autora frequentou, é importante ressaltar que Clarice também atuou em diferentes áreas. Ela, embora tenha se graduado em Direito, dedicou-se ao ofício de jornalista e juntamente com esse trabalho, demonstrou interesse, desde cedo, pela literatura, destacando-se como uma escritora excêntrica de variados gêneros, tais como contos, crônicas, romances, além de colunas jornalísticas, traduções³ e obras infantis. Conforme Yudith Rosenbaum (2002, p. 16), Clarice exerceu a carreira de jornalista desde 1940, em simultaneidade com as suas produções literárias. A estudiosa (2002) ainda comenta que Clarice foi uma das primeiras repórteres brasileiras, sendo a única mulher com a função de redatora na Agência Nacional. Nesse meio jornalístico, a escritora, ao lado de Lúcio Cardoso e Antonio Callado (ambos escritores), foi repórter no jornal “A Noite”, escrevendo mais tarde para os jornais “Correio da Manhã”, o “Diário da Noite” e para as revistas “Senhor” e “Manchete”.

Ainda em 1940, ela publicou “Triunfo”, seu primeiro conto no jornal carioca “Pan”. Essa narrativa, de acordo com Rosenbaum (2002, p. 17), anunciou o estilo de escrita clariceana: a cumplicidade entre narrador e personagem e a quebra de expectativa no leitor através da

² Segundo as informações bibliográficas do livro *Clarice, uma biografia*, de Benjamin Moser (2017)

³ Segundo André Luís Gomes (2004, p.39-40), em seu artigo “Entre espelhos e interferências: A problemática da tradução para Clarice Lispector”, Clarice realizou, em conjunto com a literatura e seu trabalho jornalístico, muitas traduções, como a novela policial *Curtain* (de Agatha Christie) que foi publicada em 1976 pela Editora Record como “Cai o pano”. Ela traduziu também algumas peças teatrais (tais como *A casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, *Hedda Gabler*, de Ibsen, dentre outras) que apesar de não publicadas, foram traduzidas ao lado de Tati Moraes e agrupadas na Fundação Casa de Rui Barbosa. O autor ainda apresenta (2004, p. 49-52) a crônica “Traduzir procurando não trair” (1968), na qual Clarice expõe algumas concepções sobre o processo tradutório e a experiência que ela e Tati tiveram com algumas peças traduzidas.

inversão dos padrões feminino e masculino apresentada nessa produção. Com “Triunfo”, Clarice, no mesmo ano, também produziu “A Fuga”, conto que será publicado postumamente no livro *A Bela e a Fera* (1979). Rosenbaum (2002, p. 17-18) ressalta que nele, o mundo interno das personagens é enfatizado, além de haver um trabalho com a linguagem “[...] para captar densas transformações psíquicas e sociais [...]”.

Além dessas narrativas breves, Clarice também se sobressaiu em outras produções. A autora já em seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1943), rompeu com muitos dos padrões literários da época. Isso porque ao contrário do caráter regionalista (a prosa modernista dos anos 30) que a literatura se ocupava, essa obra clariceana trouxe um teor introspectivo, inserindo além de uma perspectiva feminina, uma estrutura fragmentária dos capítulos. Estes, por serem ligados pela memória da personagem Joana, não são ordenados por nenhuma ordem cronológica, uma vez que saltam da infância para a vida adulta e desta novamente para a meninice e adolescência (Rosenbaum, 2002, p. 31). Com esse artifício literário em *Perto do coração selvagem* (1943), as criações literárias dos anos 30 que denunciavam a realidade social e punham a linguagem subordinada ao tema tornaram-se contrastantes com esse romance. Com ele, Clarice lançou, por meio do cultivo à linguagem, à introspecção e à fragmentação estrutural, um questionamento a esses padrões literários até então vigentes.

A inovação trazida através da publicação desse primeiro livro foi tamanha que Antonio Candido (1970), em seu artigo “No raiar de Clarice Lispector”, teceu algumas considerações acerca dessa obra de estreia. Para o crítico (1970, p. 126-127), esse romance provocou um choque, uma vez que essa produção clariceana forçou a nossa língua (concebida por ele como canhestra) a guiar-se por outras instâncias pouco exploradas, de maneira que “[...] sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (Candido, 1970, p. 127). Candido (1970, p. 127-128) afirma ainda que *Perto do coração selvagem* (1943) apesar de ter contado com uma realização inferior ao seu propósito, trouxe à literatura moderna um teor de raridade, sendo considerado por isso uma “performance da melhor qualidade”. Tal elogio se sustenta, pois conforme ele, ao contrário de muitos escritores que mantinham as mesmas formas expressivas e não apresentavam um vocabulário explorado, Clarice apresentou um estilo inovador e ousado. A escritora, na visão do crítico,

[...] Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização. (Candido, 1970, p. 131)

Ainda considerando a crítica clariceana, Benedito Nunes (1995, p. 13-14) também chama a atenção para a importância dessa obra à literatura brasileira, tendo em vista que em *Perto do coração selvagem* (1943), a mimese se perpetua através da consciência individual como forma de apreensão da realidade, sonda existencial essa que, segundo Nunes (1995), continuará presente em romances posteriores, bem como nos contos que serão publicados entre 1952 e 1971. À vista dessas restaurações (a introspecção, a quebra de alguns padrões e o aprofundamento linguístico), podemos inferir que o estilo clariceano não se enquadrou no Modernismo dos anos 30, uma vez que Clarice não seguiu a temática regionalista que muitos escritores da época estavam preocupados. A escritora, ao lado de Guimarães Rosa, renovou a forma de escrita social do período. Segundo atesta Bosi (1975, p. 442), os dois escritores renovaram a forma de escrever ficção, já que eles se distanciaram das estéticas romanescas, isto é, eles não ultrapassaram a realidade social e psíquica.

Na verdade, tais autores criaram uma nova realidade. Clarice, com *Perto do coração selvagem* (1943) e Guimarães Rosa, com a publicação de *Sagarana* (1946) anos mais tarde, deixaram, conforme Rosenbaum (2002, p. 20), uma “consciência estética”. Esta visa ao domínio da palavra, visto que “o universo semântico de seus textos extrapola os limites dicionarizados e aposta na construção de seus próprios referentes”, contribuindo na produção de novos significados que testemunham “[...] novas faces do real a partir de experimentos com a linguagem”.

Focada na estrutura linguística, Clarice, para Rosenbaum (2002, p. 23-24), não respondia a nenhum manifesto, nem mesmo a nenhuma determinação literária, já que se afastava tanto do teor regionalista, como também dos romances psicológicos seguidos por Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Tristão de Athayde e Cornélio Pena. Estes, segundo explicita a estudiosa, traziam algumas temáticas (pecado, culpa, religiosidade) de maneira diferente ao modo como Lispector apresentava. Os mistérios clariceanos não são baseados em uma transcendência mística religiosa, mas em uma “sondagem milimétrica da alma”, com a inserção de recursos expressivos mais radicais. Logo, a escritora, ainda que centralizasse a forma linguística tal como Guimarães, “sentia-se isolada nas letras brasileiras e não pertencia a

nenhum grupo organizado. De fato, seu estilo encontrava apenas em si mesmo a motivação e a própria legitimidade” (Rosenbaum, 2002, p. 23).

Com esse apego ao linguístico e introspectivo, Clarice publicou mais tardiamente os romances *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e após onze anos, a escritora lançou a coletânea *Laços de família* (1960), *corpus* que será utilizado nesta pesquisa. Esta obra apresenta treze contos, dos quais seis deles (“Amor”, “Começos de uma Fortuna”, “Uma galinha”, “Mistério em São Cristóvão”, “O Jantar” e “Os Laços de Família”) foram publicados anteriormente em *Alguns Contos* (1952), enquanto outros foram disponibilizados de maneira dispersa em jornais e revistas, segundo aponta Rosenbaum (2002, p. 65). Nesse conjunto de narrativas, Clarice, mais uma vez, focaliza o universo interior das personagens, as quais são majoritariamente ligadas à esfera feminina. Para Rosenbaum (2002), a maioria das narrativas dessa obra trazem mulheres em opressão ao cotidiano e ao mesmo tempo, dominadas por “[...] devaneios, fantasias, acasos e epifanias, que tensionam a rigidez da ordem doméstica”.

Ao retratar algumas normatizações lançadas às mulheres, *Laços de Família* (1960) registra o drama de diversas personagens que sofrem e se camuflam diante das imposições sociais. “As marcas ideológicas e repressivas da cultura vão sendo desveladas em meio às ambiguidades das personagens, divididas entre deveres e anseios” (Rosenbaum, 2002, p. 65-66). É com base nessa divisão entre o cotidiano e os desejos individuais que Emilia Amaral (2017, p. 73-75) ressalta o modo como *Laços de família* (1960) é sistematizada. Para a autora (2017), a obra é organizada pela interrupção e, ao mesmo tempo, pelo retorno à rotina doméstica, como é o caso de alguns dos contos citados, “Amor” e “Os laços de família”.

Nesses contos, segundo Amaral (2017), os momentos de êxtase e devaneio das protagonistas são rompidos diante de uma transgressão momentânea: as mulheres retornam aos afazeres cotidianos (cuidar do lar, dos filhos, fazer o jantar, dentre outras atividades) e anulam-se em virtude da condição delas como “donas de casa”. Logo, “[...] a faina doméstica transforma-se no único horizonte preenchedor de sua carência de horizontes, da redução de sua humanidade, circunscrita a um único espaço, pequeno e portanto repetitivo, monótono, alienador” (Amaral, 2017, p. 74). Vale destacar que nos dois contos dessa obra (“Amor” e “Os laços de família”), que serão analisados nesta dissertação, os atores femininos não são sufocados somente pelos deveres domésticos (serão seguidos por Ana em “Amor”), mas também pelas normatizações maternas que observaremos presentes nas duas protagonistas: Ana e Catarina (em “Os laços de família”).

Além dessa coletânea e das produções citadas, a escritora também realizou outras obras, como os romances *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G.H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977), *Um Sopro de Vida* (1978), além de outros contos e crônicas, como *A Legião Estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *A Via Crucis do Corpo* (1974), *Onde Estivestes de Noite* (1974), *Visão do Esplendor* (1975), *A Bela e a Fera* (1979) e *A Descoberta do Mundo* (1984). Unido a eles, Clarice também produziu alguns livros infantis, como *A Mulher que Matou os Peixes* (1968); *A Vida Íntima de Laura* (1974); *Quase de Verdade* (1978); além de seu livro de entrevistas *De Corpo Inteiro* (1975).

Por meio dessa abrangência e especificidade literárias da autora, podemos reconhecer a importância de Clarice Lispector para a literatura brasileira, que se glorificou com a produção literária de diversos contos, crônicas, romances, livros infantis, afora as colunas e traduções que a escritora também se dedicou. Contudo, ainda que o arcabouço literário e o reconhecimento crítico de Clarice tenham sido relevantes, é importante ressaltar a linguagem singular de Lispector, que em muitas de suas obras, trouxe não somente o fluxo de consciência, metáforas, comparações e rompimentos sintáticos, como também o fenômeno da epifania, abordagem que será exposta no próximo subcapítulo.

4.1 A linguagem clariceana e o procedimento da epifania

Como foi apresentado no capítulo anterior, a autora recebeu desde o lançamento do primeiro romance *Perto do coração selvagem* (1943), um enorme reconhecimento por parte da crítica literária. Esta não só exaltou as inovações de Clarice trazidas à literatura, como também enfatizou a potência da linguagem clariceana, rica em vocabulários e criadora de novos sentidos. Tal esfera linguística de Lispector, sendo permeada por diversas desconstruções, leva o sujeito mais atento a sair da sua zona de conforto. A escritora, segundo Rosenbaum (2002, p. 34), além de provocar nos leitores um certo incômodo e mal-estar diante de algumas temáticas, como as perversões humanas que são descortinadas, traz também em muitas de suas obras, rupturas com a sintaxe tradicional, deslocamentos com as pontuações, frases incompletas e verbos no infinitivo e no gerúndio, que exigem a atenção do leitor para que ele se atente ao vivido. Por conta da presença de palavras selecionadas e de uma gramática instável em muitos dos seus contos, a leitura de Clarice não é rápida, exigindo, portanto, uma maior atenção dos leitores (Moser, 2016, p. 21).

Juntamente com esses aspectos linguísticos utilizados por Lispector, há também, conforme Nunes (1995, p. 136), muitas repetições com substantivos, verbos e advérbios que funcionam como um recurso lírico. Essas reiteraões não são postas de maneira aleatória, pois estão “[...] sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.” Logo, tais repetições não assumem um valor isolado, mas estão conectadas ao sintagma todo. Algumas palavras recorrentes não possuem uma função enfática, mas aparecem para exercer uma quebra do que já foi afirmado anteriormente, realizando, assim, um desgaste da palavra e da frase (Sá, 1979, p. 149).

Afora a recorrência, Olga de Sá (1979, p. 143-144) também acrescenta à linguagem clariceana outros elementos linguísticos, tais como paradoxos, assim como o uso de metáforas e comparações que, segundo ela, organizam a frase e o discurso de um modo particular. Ao lado desses recursos, Sá (1979, p. 141) acrescenta o discurso indireto livre e o monólogo interior que aparecem no estilo clariceano. Ao monólogo interior que perfaz em muitas obras, Sá salienta que na verdade, tal procedimento é um diálogo implícito com o próprio leitor, real ou virtual. “A própria personagem, que monologa, se desdobra em duas entidades mentais: o ‘eu’ e o ‘outro’, um ‘eu’ que fala e o mesmo ‘eu’ que se ouve, como se fosse um ‘outro’ ” (Sá, 1979, p. 142), tal como um método psicanalítico.

Podemos considerar ainda as temáticas abrangentes, que ora aparecem nos contos, ora em romances clariceanos, como os citados por Nunes (1995, p. 100), tais como a inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada das relações humanas, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a náusea perante as coisas, dentre outras abordagens. Contudo, ainda que todos esses procedimentos estéticos e esses temas sejam recorrentes nas obras clariceanas, eles não são os únicos elementos presentes na escrita de Lispector, visto que nesta há, aliada à forma e ao conteúdo das obras, o recurso da epifania, também presente em Joyce. Esta, conforme registra Rosenbaum (2002, p. 68), é originada do termo grego “*epiphaneia*”, que significa “aparição”, “manifestação”. Tal vocábulo pode ser atribuído a duas esferas distintas, isto é, pode referenciar-se à categoria místico-religiosa para designar o surgimento de uma divindade ou aparição espiritual, ou ainda, à classe literária para se referir à iluminação que deriva das circunstâncias cotidianas ou de fatos banais.

Como nossa análise está centrada no meio literário, focalizaremos a segunda acepção, a da literatura, que conceitua esse fenômeno como um momento de êxtase que apesar de

passageiro, “[...] desvela um saber inusitado, uma vivência de totalidade grandiosa, que contrasta com o elemento prosaico e banal que a motivou” (Rosenbaum, 2002, p. 69). Em outras palavras, a epifania literária é caracterizada como um estranhamento motivado pela descolagem do cotidiano, conforme reitera Sá (1979, p. 134-135). A rotina mecânica do dia a dia é assim, rompida durante determinada circunstância epifânica, pois esta “[...] é a expressão de um momento excepcional, em que se 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” (Sá, 1979, p. 134-135).

Assim, seguindo com essa definição teórica, a epifania, desvelada por algum objeto, situação ou outro sujeito, termina por suspender o cotidiano (a vida doméstica, o casamento, dentre outros) que está prestes a se irromper. Ou como afirma Rosenbaum (2002, p. 69), é do próprio hábitat familiar que a revelação epifânica, na maioria das produções de Clarice, explode, “expulsando as personagens de uma familiaridade asseguradora”.

No caso dos dois contos que serão analisados, observaremos que a visão do cego e a colisão corporal entre mãe e filha serão “iluminações” epifânicas para que os problemas diários, como a cobrança materna e doméstica em “Amor” e a fragilidade entre mãe e filha em “Os laços de família” sejam lembrados e eclodidos entre os atores nesses momentos em que a epifania vem à tona. Nesse sentido, compreendemos que a epifania traz a lembrança de algum incômodo cotidiano que se encontra vulnerabilizado, trazendo, por conseguinte, a tomada de consciência acerca dos mais íntimos conflitos que as mulheres retratadas enfrentam, de forma que essas problemáticas se não fossem iluminadas pelo mecanismo epifânico, continuariam sendo ofuscadas pela rotina cotidiana.

O recurso epifânico não só ilumina alguma desordem interior, mas também pode provocar o fascínio. Em vista disso, essa técnica pode gerar tanto o deslumbramento, a partir do olhar de determinado ator a um objeto ou circunstância diferentes do mundo prosaico, quanto um certo incômodo, ou seja, uma sensação nauseante que se desenvolve à medida que a observação de algum elemento ou ser reverbera determinada perturbação. Tal procedimento epifânico é tão essencial e presente na escrita clariceana que, de acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1990, p. 164), o sentido de epifania se mostra em todos os níveis, de maneira que essa iluminação reveladora é narrada em vários gêneros, como nos contos e nos romances de Clarice. Em consequência disso, a narrativa da escritora deve, segundo o pesquisador, ser entendida como um rito que se submete ao processo epifânico, já que:

A curva que a maioria dos personagens traça é essa inclusão e exclusão da epifania, a lembrança de um certo momento atingido ou por atingir. E assim a obra vai se formando de momentos epifânicos, transformando-se ela mesma na materialização da epifania — em — processo apesar dos elos vazios que (também) compõem o todo. (Sant’Anna, 1990, p. 181-182)

Diante dessas considerações acerca do estilo e da excentricidade literária de Clarice Lispector, ficam evidentes a relevância e a profundidade estéticas que Lispector concede aos seus textos, de modo que:

[...] subjacentes aos signos, há efeitos finamente sutis, quase inapreensíveis. Para captá-los é preciso submeter-se à disciplina de uma leitura microscópica, colada ao texto e ao contexto de sua obra, dialogando continuamente com ela. Desautomatiza-se o leitor. (Sá, 2004, p. 37)

Notamos, então, que o trabalho de escrita clariceano exige do leitor uma análise profunda e consciente do processo de leitura. Há, nas produções clariceanas, um esfacelamento com a linguagem que denuncia o ato de escrever separado em dois universos: o do leitor, que deve ler de maneira atenta, e o da escritora, que escreve, ou seja, produz literatura, inventando e selecionando palavras (Sá, 2004, p. 16). A escritora, desde seu primeiro romance, despertou o interesse da crítica e delineou, através do trabalho aguçado com a linguagem e da narrativa introspectiva, alguns de seus traços estilísticos.

Muitas das produções de Clarice, ainda que não centralizassem a temática social tal como os padrões literários até então vigentes, não se afastaram de um engajamento social, visto que as obras de Lispector trouxeram tanto um apelo à forma (tais como as repetições linguísticas, as metáforas, as comparações, a ruptura com a sintaxe, dentre outros processos), quanto a conteúdos críticos. Estes são demonstrados a partir de temas como o apagamento feminino diante do espaço doméstico, assim como temáticas mais existenciais que a ucraniana dialogou em muitos de seus textos, como contos e romances.

À vista dessas contribuições estéticas e temáticas de Clarice, este trabalho busca analisar, por meio da metodologia semiótica que foi exposta, a fragilidade materna nos contos “Amor” e “Os laços de família”, na obra *Laços de família* (1960). Para esse objetivo, serão analisadas, nessas duas narrativas clariceanas, a semântica e a sintaxe discursivas do percurso greimasiano, bem como a paixão da culpa materna, que, com base na Semiótica das paixões, pode ser demonstrada e desdobrada no discurso em diferentes fases passionais. Assim, a fim de alcançar essas abordagens, seguiremos com a análise dos contos.

5. “AMOR”

O conto “Amor”, narrado em terceira pessoa, centra-se na monotonia doméstica da protagonista Ana. Ela, uma mulher casada e com filhos, havia feito suas compras domésticas e, cansada, sobe no bonde, a fim de encontrar um espaço de descanso enquanto não retornasse ao lar. Nesse momento, a descrição do narrador se mistura com a divagação do ator Ana que passa a refletir sua condição como uma mulher totalmente entregue à rotina materna e familiar, de modo que as horas distantes dos afazeres cotidianos são caracterizadas como “perigosas”, já que exigem de Ana um reconhecimento interior, ou seja, uma existência que não fosse a vinculada às atividades materna e doméstica a que ela havia se acostumado. Ana vivia para as necessidades da família, cortando blusas para os meninos, realizando compras, levando objetos para consertar, de maneira que sua subjetividade como mulher se anulava diante da vida de adulto que havia se submetido, um modo de viver do qual, conforme é repetido na narrativa, a protagonista quisera e escolhera.

Assim, distante da rotina familiar e em meio ao descanso e reflexão nesse transporte, a mulher vê, parado no ponto, um cego mascando chicletes, visão essa que a fez inquietar-se e perturbar-se com o homem, já que este, com sua cegueira e o movimento repetitivo de seu mascar, provoca em Ana a consciência para a sua escuridão monótona. Ela, da mesma forma que a repetição e a cegueira consolidadas por ele, entregava-se repetidamente ao cotidiano doméstico e familiar apenas com os papéis sociais de mãe e esposa, tendo a sua própria identidade como mulher apagada. Assim, em consequência desse espelhamento, ou seja, dessa epifania que o ator Ana enfrenta a partir do cego, é que o incômodo se perpetua na narrativa.

Contudo, ainda que esse momento de epifania diante do cego tenha perturbado Ana, o desequilíbrio não termina, pois é nesse intervalo que o bonde freia bruscamente, jogando Ana para trás e todas as suas compras no chão. Após esse episódio, Ana, um pouco confusa e identificando que havia passado de seu ponto de desembarque, resolve sair do transporte, deparando-se com um jardim botânico isolado. Nesse ambiente, ela se encanta profundamente com a vivacidade e com a tranquilidade do espaço natural que se esquece de retornar para seu apartamento, notando que havia permanecido por muito tempo naquele local, de modo a não perceber que este havia sido fechado pelo guarda. Sentindo-se culpada pelo seu afastamento com os filhos, Ana, ainda que dividida entre a liberdade experimentada no jardim e a monotonia doméstica a que fora submetida, volta ao lar depois que o Jardim foi reaberto pelo vigia.

Lá, ela, após encontrar e abraçar os filhos, prepara o jantar combinado com seus familiares e orientada pelo marido para deitar-se, resolve dormir depois de “assoprar” a pequena flama do dia vivido. Dessa maneira o conto termina, deixando pressupostas tanto a volta definitiva ao lar, como a entrega doméstica e familiar do ator feminino. Sendo assim, por meio desse enredo, podemos compreender que o retorno da protagonista ao lar está inteiramente relacionado à culpa materna. Diante disso, nos próximos subcapítulos apresentaremos o aspecto da fragilidade materna que pode ser lida e verificada no nível discursivo.

5.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas actanciais da enunciação

Com base nesse enredo e tomando como escopo a sintaxe do nível discursivo, faremos a análise da enunciação, ou seja, o estudo das marcas actanciais, espaciais e temporais que aparecem no fazer discursivo dessa narrativa, já que nesse conto clariceano podemos reconhecer diferentes marcações de actantes, de espaços e de tempos que estão relacionadas ao aspecto do frágil materno que será explicado. Partindo-se da produção enunciativa, temos a presença de uma voz narrativa, que, posicionada como um narrador heterodiegético⁴ e seguindo a focalização onisciente na protagonista⁵, é quem narra os acontecimentos sem participar da diegese e também quem enuncia todos os pensamentos de Ana, confundindo-se, muitas vezes, com a protagonista. Nesse discurso analisado, ele narra também toda a rotina monótona do ator feminino de maneira irônica. A ironia ou antífrase, conforme registra Fiorin (2014, p. 69), é uma extensão semântica que acrescenta, para o sentido vigente, seu significado oposto.

Essa ampliação linguística “[...] apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc. Na verdade, são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra [...]” (Fiorin, 2014, p. 70). Logo, no conto, esse mecanismo ocorre, já que embora a voz narrativa apresente uma mulher com diversas tarefas domésticas e familiares que a mantinham inquieta nas horas mais tranquilas do dia e totalmente distante de sua juventude

⁴ Termo narratológico definido por Genette (1972) e apresentado no Dicionário de teoria da narrativa (1988), que foi escrito pelos autores Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. Segundo eles (1988, p. 121), o termo narrador heterodiegético foi designado por Genette para classificar o narrador que não participa dos fatos narrativos, ocupando-se em apenas relatar a história.

⁵ A focalização também é um termo cunhado por Genette (1972; 1983) para classificar o ponto de vista adotado pelo narrador heterodiegético ou por algum personagem. Esse termo pode ser classificado em focalização interna, externa ou onisciente. Esse último tipo focalizador ocorre quando a voz narrativa detém um conhecimento expansivo dos fatos, ou seja, “[...] o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc” (Reis; Lopes, 1988, p. 255).

anterior, narra de forma repetitiva que Ana “quisera e escolhera”, rompendo então com todo o cotidiano excessivo discursivizado. Diante disso, o narrador, através da repetição dessa oração, é irônico, afirmando o contrário do que pretende dizer, processo narrativo esse que, segundo Gotlib (1994, p. 95), é tipicamente clariceano.

Podemos notar, através dessa pretensão irônica, os patamares da enunciação citados por Fiorin (2005, p. 65-67), visto que além da existência do enunciador, ator implícito que constrói essa enunciação, temos juntamente com ele, a presença de um narrador que dá voz a esse efeito de sentido. Essa voz, logo no começo do conto, descreve Ana, actante do enunciado, de modo irônico, já que a mulher, ainda que se sinta sobrecarregada, é retratada no discurso como um ator que escolheu seu próprio estilo de vida. Vemos, portanto, a relação entre os dois níveis da enunciação, pois há um enunciador (primeiro nível enunciativo) que mobiliza a antífrase por meio do narrador (segundo nível da enunciação), que anuncia e nega o próprio enunciado.

Essa contrariedade entre o narrado e o lido pode ser representada ainda através do modo como o narrador escolhe anunciar a monotonia doméstica da mulher, visto que ele, de maneira exaustiva, repete o verbo “crescer”, o qual elucida a incessante perturbação da protagonista em meio a todas as tarefas cotidianas. Assim ele dispõe no enunciado que não somente os filhos cresciam, mas também as árvores das sementes que ela plantara, a conversa com o cobrador de luz, a água enchendo o tanque, a mesa com comidas, dentre outros elementos que acompanham, da mesma forma, a semântica de crescimento trazida pelo verbo, de forma que a inquietação de Ana cresce na tessitura discursiva ao mesmo tempo que o tom bíblico das sentenças “assim ela o quisera e escolhera” e “estava bom assim” é trazido e arrematado pelo narrador (Gotlib, 1994). Dessa forma, percebemos que a voz narrativa realiza um jogo enunciativo que insere as semânticas de desejo (o querer e o escolher) e de tranquilidade (estar bom) presente nas orações citadas, negando essas mesmas sentenças através da apresentação do cotidiano agitado e da juventude perdida da protagonista.

Unido ao narrador, o conto também apresenta os atores dispostos no enunciado, como Ana, que aparece logo no começo da narrativa subindo em um bonde após realizar as suas compras domésticas. Nesse meio de transporte ela reflete acerca de seu estilo de vida monótono, ou seja, a sua entrega ao lar e aos filhos. Entretida nesses pensamentos, ela percebe que forneceu toda a sua corrente de vida, perdendo-se na agitação cotidiana das tarefas domésticas e assim, abdicando-se de sua felicidade. Desse modo, a primeira apresentação desse ator revela que Ana, ainda que insatisfeita com sua monotonia diária, é uma mulher que se comporta como um

sujeito do fazer que ao se inserir em um lar e em uma condição materna, passa a se dedicar e a realizar inteiramente as atividades do dia a dia, de modo que essa vida adulta transformou o seu estado inicial de juventude em um estado final de infelicidade e anulação subjetiva.

Tal transformação feminina ocorre na medida em que o ator somente se reconhece como mãe e esposa, negando-se como mulher, de forma que essa classificação actancial como um sujeito do fazer pode ser demonstrada por meio de verbos de ação que se associam à protagonista, como “plantar” e “dar”, presentes neste excerto: “Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores [...] Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (Lispector, 2009, p. 19).

Todavia, ainda que o ator retratado siga uma orientação actancial de um sujeito do fazer que entrega toda a sua “corrente de vida” para o lar e para os filhos, ele também se orienta como um sujeito de estado insatisfeito e infeliz com a própria vida, visto que seus diversos atributos relacionados ao lar e à maternidade são a causa para os seus estados de insatisfação e afastamento de sua própria subjetividade como mulher. Tal incômodo com a realidade fica mais nítido quando Ana se defronta com o cego, um outro ator que, conforme já anunciamos no enredo do conto, é capaz de trazer à luz a vida entediante da protagonista. Isso ocorre, visto que esta, ao se deparar com a cegueira dele e o movimento frenético da mastigação, encontra-se com a sua própria escuridão subjetiva e sua dedicação repetitiva ao lar. O encontro com o cego e os movimentos (a mastigação e as mãos que tentavam tatear o espaço) dele paralisam Ana.

A mulher, inclinada, encarava o cego com fúria, como se a cegueira e a movimentação dele tivessem despertado na protagonista seu encontro consigo mesma. Notamos a influência epifânica do cego quando o narrador descreve o deslocamento do bonde nos trilhos. Segundo é anunciado, o afastamento do transporte deixa o cego para trás, embora o mal (a conscientização epifânica) deixado por ele permanecesse. À vista disso, notamos que a aparição do cego provoca uma espécie de estímulo à Ana, que, envolvida nessa visão, percebe a sua monotonia cotidiana.

A observação ao cego lhe incomoda, ou, conforme Nunes (1995, p. 102), provoca uma perturbação carregada de ódio, uma vez que o cego tenciona o incômodo reprimido da mulher, sendo ele “[...] o mediador de uma incompatibilidade latente com o mundo que jaz no ânimo de Ana” (Nunes, 1995, p. 85). Posto isso, é a partir dessa inquietação feminina que podemos definir o cego como um ator que, na sua força epifânica, registra uma marcação actancial de um sujeito do fazer que é responsável pela tomada de consciência do ator feminino, dado que:

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da "consciência de si". Espectadoras dos seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Nelas, a consciência reflexiva é "consciência infeliz". Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam (Nunes, 1995, p. 105-106).

Seguindo com essa análise de Nunes (1995), o cego é então um ator com o qual Ana se inquieta, de maneira que ela, após essa visão, admite uma consciência de si tão reflexiva e íntima que a infelicidade vem à tona, nesse caso, a tomada consciente acerca da sua completa entrega doméstica e de seu apagamento subjetivo. Em síntese, podemos definir o cego como um ator que diante da sua cegueira e repetição com o mascar, representa uma dupla função na narrativa: a de evocar o estilo de vida da própria protagonista e a de revelar a consciência infeliz da realidade feminina retratada. Podemos admitir que o procedimento da epifania clariceana nesse conto se desenvolve a partir das características do cego, que por se aproximar do estilo de vida de Ana, é capaz de gerar a reflexão nesse ator feminino.

Somado ao papel do cego, há também os outros atores, a saber: os filhos e o marido. Estes, embora tenham posições diferentes na narrativa, estimulam o aprisionamento ao lar da protagonista. Essa influência de ambos é explicada, já que enquanto os filhos assumem a função actancial de objetos do afeto materno de Ana, o marido, por sua vez, destaca-se como um ator que, conduzindo-se como um sujeito do fazer, determina algumas atividades no lar (como o horário de dormir), influenciando o enclausuramento doméstico da mulher. Assim, notamos que Ana é envolvida por esses dois atores.

No caso dos filhos, percebemos que eles são um grande obstáculo para o afloramento subjetivo e para a liberdade da protagonista, tendo em vista que a mulher sofre com o afastamento das crianças. Como observado, o distanciamento delas provoca no ator feminino o sentimento de culpa e, conseqüentemente, o deslocamento do Jardim até o lar. Nesse sentido, a partir dessa trajetória realizada pela mulher, podemos entender a maternidade nesse discurso como um laço frágil, já que a distanciação com os filhos gera a culpabilização da mãe, como se o valor materno pudesse se romper, ou seja, quebrar-se na não-conjunção com os filhos. Desse modo, ainda que o tempo no Jardim tenha sido fascinante, a lembrança da separação dos filhos é mais forte, gerando, assim, a volta de Ana ao lar.

Tal retorno permite Ana entrar em conjunção com um dos filhos, evitando, desse modo, o rompimento materno. Portanto, percebemos que a mulher, nessa leitura da fragilidade

materna, é movida e reinserida no lar pela não-conjunção e pela conjunção com os objetos do afeto materno, respectivamente.

Além dos filhos, destaca-se a ação do marido, ator que apesar de pouco aparente no enredo (aparece somente no final), garante a prisão doméstica da esposa, uma vez que essa figura masculina assume um certo controle sobre Ana. Esse posicionamento se dá, já que após se deparar com os filhos e jantar com a família, o ator feminino, no desfecho do conto, recebe a influência privativa do cônjuge. Nesse momento da narrativa, este controla o horário de dormir da mulher e, conforme retratado no discurso, também é quem afasta Ana do “perigo de viver” que foi despertado e vivenciado no Jardim, como podemos notar no seguinte trecho:

É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.
Acabara-se a vertigem de bondade.
E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (Lispector, 2009, p. 29)

Nesse excerto, a imposição masculina fica mais nítida por meio do próprio gesto de segurar a mão da mulher e levar a esposa com ele, um comportamento que sendo uma vertigem de bondade, é o que reprime Ana ao lar e a afasta do mundo experienciado. Portanto, é o marido quem promove, aliado com a força materna dos filhos, a prisão doméstica da protagonista, a qual depois de se reinserir no ambiente doméstico, prepara-se para dormir, “apagando” a pequena flama do dia, ou seja, desvanecendo toda a sua descoberta subjetiva vivida no Jardim e retomando através dos filhos e do cônjuge, os papéis de mãe e esposa. Em suma, diante de todos esses atores disponibilizados na narrativa, podemos compreender que Ana sofre a influência de todos eles, tendo em vista que ela é perturbada pela presença conscientizadora do cego, sendo envolvida também pela maternidade e pelo espaço doméstico onde se encontram os filhos e o marido. Em vista dessas duas últimas imposições, todo o espaço botânico experienciado por ela é negado em prol do seu cotidiano intenso e infeliz.

Em síntese, diante de todas essas análises actanciais, seguiremos com o quadro sistematizado de cada ator descrito.

Quadro 1- Papéis actanciais dos atores discursivos

Atores	Papéis actanciais
--------	-------------------

Ana	Sujeito do fazer e sujeito de estado
Marido	Sujeito do fazer
Filhos	Objetos do afeto materno
Cego	Sujeito do fazer

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Após a abordagem actancial, apresentaremos as marcas temporais da enunciação para o aprofundamento da análise desse conto.

5.1.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas temporais da enunciação

No que diz respeito às marcações temporais do conto, é interessante enfatizar que elas aparecem no discurso por meio dos procedimentos da debreagem enunciva, enunciativa e interna, as quais provocam tanto efeitos de subjetividade e proximidade, quanto objetividade e afastamento, além de uma aparência de realidade ao que está sendo narrado. Agrupada a essas debreagens, ocorre nesse discurso a embreagem temporal, que retorna à enunciação a fim de provocar um efeito ilusório no discurso. Considerando, primeiramente, as marcas temporais da debreagem enunciva, que é responsável por inserir um “então” no enunciado, destacamos diferentes tempos verbais, como os pretéritos (perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito) e o futuro do pretérito que aparecem no modo indicativo.

No que tange ao modo indicativo, podemos perceber que a narrativa dispõe um “então” que se desenvolve de modo pontual, como é o caso do pretérito perfeito; um aspecto durativo, desenvolvido pelo pretérito imperfeito e uma anterioridade, conforme é registrado pelo pretérito mais-que-perfeito, sendo que todos esses tempos verbais são mobilizados pela enunciação como uma maneira de transpor no enunciado as diferentes fases de Ana. Estas são determinadas no momento do bonde até o Jardim (período ausente do lar), no seu cotidiano doméstico rememorado e na sua juventude, que é anterior aos papéis de mãe e esposa. Essa relação entre a enunciação e as diferentes trajetórias da protagonista se dá, uma vez que o tempo linguístico não é somente marcado pela enunciação, mas também pelos estados e transformações que são narrados no texto (Fiorin, 2005, p. 145):

Daí decorre que existem na língua dois sistemas temporais: um relacionado diretamente ao momento da enunciação e outro ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado. Assim, temos um sistema enunciativo no primeiro caso e um enuncivo no segundo. Ocorre, no entanto,

que o momento de referência está relacionado ao momento da enunciação, já que este é o eixo fundamental de ordenação temporal na língua. Por isso, ao momento da enunciação aplicamos a categoria topológica concomitância vs não-concomitância (anterioridade vs posterioridade) e obtemos três momentos de referência: concomitante, anterior e posterior ao momento da enunciação.

Assim, seguindo com essa associação entre os tempos aparentes na enunciação e instalados no enunciado, notamos que o pretérito perfeito – o “então” concomitante – é enunciado logo no início do conto, quando Ana é narrada no bonde, como nesta passagem:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana **subiu** no bonde. **Depositou** o volume no colo e o bonde **começou** a andar. **Recostou-se** então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação. (Lispector, 2009, p. 19, grifos nossos)

Conforme notamos nesse excerto, os verbos pontuais “subir”, “depositar”, “começar” e “recostar” inserem no enunciado um “então” a que Ana se encontra fora de seu apartamento, ou seja, uma ação acabada que marca um ponto descontínuo em relação à continuidade do momento de referência, sendo, portanto, um tempo dinâmico e visto do exterior, segundo atesta Fiorin (2005, p. 155). Juntamente com eles, vão sendo incorporadas outras marcações que seguem esse mesmo momento de concomitância, como os verbos “respirar”, “dar”, “olhar”, “ver” e “ter”, assim como a conjunção conclusiva “então” que sugerem, mais uma vez, essa pontualidade temporal:

Ana **respirou** profundamente e uma grande aceitação **deu** a seu rosto um ar de mulher [...] Foi **então** que **olhou** para o homem parado no ponto [...] Então ela **viu**: o cego mascava chicletes [...] Ana ainda **teve** tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar - o coração batia-lhe violento, espaçado. (Lispector, 2009, p. 21, grifos nossos)

Esses verbos, assim como os anteriores, manifestam a experiência de Ana no bonde, ilustrando nessa parte enunciativa o momento em que esse ator visualiza o cego e rememora, antes de seu deslumbramento no Jardim, o lar, que é transposto de maneira indireta pelo jantar com seus familiares. Diante das diversas marcações que aparecem, podemos destacar outros verbos pontuais inseridos no discurso, tais como “dar”, “despencar-se”, “ruir”, “estacar”, “olhar” e as locuções verbais (“quebrar” e “jogar”) como aqui presentes:

[...] o bonde **deu** uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô **despencou-se** do colo, **ruiu** no chão - Ana **deu** um grito, o condutor **deu** ordem de parada antes de saber do que se tratava - o bonde **estacou**, os passageiros **olharam** assustados [...] Mas os ovos se **havião quebrado** no embrulho de jornal [...] O embrulho dos ovos **foi jogado** fora da

rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde **deu** a nova arrancada de partida. (Lispector, 2009, p. 22, grifos nossos)

Reunido a eles, o enunciado é coberto pelos pretéritos imperfeitos e mais-que-perfeitos, que representam aspectualidades diferentes, como as dadas nestas marcas verbais:

Os filhos de Ana **eram** bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. **Cresciam**, **tomavam** banho, **exigiam** para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha **era** enfim espaçosa, o fogão enguiçado **dava** estouros [...] Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma **cortara lembrava-lhe** que se **quisesse podia** parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela **plantara** as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E **cresciam** árvores. **Crescia** sua rápida conversa com o cobrador de luz, **crescia** a água enchendo o tanque, **cresciam** seus filhos, **crescia** a mesa com comidas [...] Ana **dava** a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (Lispector, 2009, p. 19, grifos nossos)

Como exposto nesse excerto, é possível observar que os verbos no pretérito imperfeito e no pretérito mais-que-perfeito do indicativo marcam semânticas temporais distintas, tendo em vista que enquanto o primeiro deles registra uma ação inacabada, isto é, contínua dentro da continuidade da referência, o segundo marca uma anterioridade tanto ao momento do acontecimento, quanto ao período pretérito referenciado, de modo que o imperfeito expressa uma continuidade passada, ao passo que o mais-que-perfeito assume um aspecto perfectivo (Fiorin, 2005, p. 155-158). À vista disso, podemos reconhecer que os verbos no imperfeito determinam um passado durativo que reflete a rotina repetitiva e prolongada da mulher, a qual estava presa aos filhos, que cresciam e exigiam-na cada vez mais; às atividades domésticas da cozinha (com os estouros do fogão e com a comida), do tanque e às cobranças do lar. Aliado à continuidade marcada por esse tempo verbal, o pretérito-mais-que-perfeito registra no conto um passado anterior a esse “então” por meio dos verbos “cortar” e “plantar”, que fazem referência a uma anterioridade de Ana, que ao pensar em sua monotonia, lembra-se de ter cortado as cortinas e “plantado as sementes” de sua vida adulta em um passado anterior a esse momento narrado.

Já quanto ao pretérito imperfeito do subjuntivo que também perfaz o fragmento, é importante ressaltar que ele, diferentemente dos demais verbos que estão relacionados ao período concomitante do “então”, traz, por sua vez, uma anterioridade com relação a um momento futuro de possibilidade, ou seja, de incerteza, como podemos verificar no verbo “querer”, que confere à Ana a chance de parar e enxugar seu suor diário para olhar o calmo horizonte.

Essas mesmas marcações verbais aparecem ainda mescladas em outras passagens do conto, como em:

Todo o seu desejo vagamente artístico **encaminhara-se** há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se **desenvolvera** e **suplantara** a íntima desordem [...] O homem com quem **casara era** um homem verdadeiro, os filhos que **tivera eram** filhos verdadeiros. Sua juventude anterior **parecia-lhe** estranha como uma doença de vida [...] 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** [...] Olhando os móveis limpos, seu coração se **apertava** um pouco em espanto. Mas na sua vida não **havia** lugar para que **sentisse** ternura pelo seu espanto [...] (Lispector, 2009, p. 20, grifos nossos)

A partir da mistura desses aspectos verbais é possível observar que juntamente com o tempo do imperfeito que demonstra uma aspectualidade durativa do cotidiano referenciado, há, mais uma vez na camada discursiva, o pretérito mais-que-perfeito que confere ao enunciado um período anterior em que Ana, antes de se inserir ao lar, esteve ancorada por uma exaltação confundida com um estado de felicidade. É nesse passado anterior que a protagonista também criou uma vida de adulto, com filhos e com um casamento, até atingir uma entrega ao lar e à família tão excessiva que a ternura pelo seu espanto em não precisar se dedicar em determinadas horas do dia, é ofuscada, como notamos na negação do verbo “sentir”. Este, conjugado no pretérito imperfeito do subjuntivo, assume, novamente, uma anterioridade, não em relação ao “então” enuncivo, mas a um momento futuro que é impreciso. Assim, diante desses tempos verbais até aqui expostos, percebe-se que o discurso é construído por uma enunciação que ora apresenta uma concomitância, ou seja, um “então” determinado pelo pretérito perfeito, ora manifesta as aspectualidades contínua e perfectiva dadas pelos pretéritos do indicativo: o imperfeito e o mais-que-perfeito.

Desvinculado desse “então” enuncivo, mas não menos importante, aparece o pretérito imperfeito do subjuntivo que ao marcar uma inexatidão aos verbos citados (“querer” e “sentir”), admite uma imprecisão que ultrapassa a concordância verbal, moldando também a própria subjetividade de Ana, a qual é anunciada na camada discursiva por um “querer” e por um “sentir” imprecisos.

Afora aos aspectos veiculados por esses tempos verbais, o discurso também é produzido por marcações que indicam uma posterioridade com relação ao “então” determinado no

enunciado, como verificamos em algumas das passagens em que o futuro do pretérito é aparente:

Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles [...] Assim **chegaria** à noite, com sua tranquila vibração. De manhã **acordaria** aureolada pelos calmos deveres [...] Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos **viriam** jantar [...] (Lispector, 2009, p. 21, grifos nossos)

Nesse momento, com Ana ainda dentro do bonde, o discurso se desenvolve reiteradamente com verbos no futuro do pretérito, um tempo que, conforme Fiorin (2005, p. 159-160), demarca uma atribuição hipotética em que há uma posterioridade do momento do acontecimento com relação a um período de referência pretérita. Logo, o cotidiano doméstico e materno, que está sendo lembrado pelo ator feminino nesse “então” construído pela enunciação, assume aqui uma posterioridade com sentido hipotético. Nesse sentido, podemos pensar que a vida de Ana é submetida às tarefas cotidianas que o lar e a maternidade determinam, permitindo, então, que a protagonista se dedique a elas, preocupando-se até mesmo com alguns eventos incertos (como o jantar com os irmãos), de maneira que seu descanso e sua tranquilidade sejam também indefinidos, como evidenciados na incerteza pela tranquila vibração da noite e pelos calmos deveres durante a manhã.

Em síntese, compreendemos que as temporalidades verbais distribuídas pela debreagem enunciativa definem uma continuidade (mostrada pelos verbos no pretérito imperfeito do indicativo), uma anterioridade (dada pelos verbos no pretérito mais-que-perfeito do indicativo) e uma posterioridade (construída pelo futuro do pretérito do indicativo) que estão associadas à referência do “então” concomitante, que é instalado no enunciado através do pretérito perfeito.

Arelada a essa debreagem, há no discurso clariceano marcas temporais conferidas pela embreagem temporal, que, ao contrário da debreagem, neutraliza as marcações do enunciado (“ele”, “algures” e “então”) com as instâncias enunciativas (“eu”, “aqui” e “agora”). No âmbito temporal, notamos que embora o “agora” esteja presente em alguns momentos do conto, essa aparição é apenas ilusória, já que essa marca temporal é apresentada com verbos referentes ao tempo pretérito, como disposto em alguns dos fragmentos que trazem os advérbios temporais da enunciação reunidos com os pretéritos mais-que-perfeito (“guiara” e “levava”), perfeito (“voou” e “pareceu-lhe”) e imperfeito (“era”, “estremecia”, “boiavam” e “parecia”):

Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas [...] Era quase **noite agora** e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra

[...] E por um instante a vida sadia que levava até **agora** pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. (Lispector, 2009, p. 25-26, grifos nossos)

Como determinado acima, o momento em que a mulher se encontra no Jardim botânico é dado no discurso por um “agora” (um final de tarde que se aproxima da noite) no qual ela foi guiada pelo cego, sendo uma temporalidade que garante a Ana refletir acerca da sua falsa vida sadia. Esse “agora” disposto aparece na narrativa após a epifania de Ana, o que permite inferir que o leitor, por meio da embreagem discursiva, aproxima-se do momento em que o cego ainda se fazia lembrado pelo ator Ana durante o jardim, de maneira que a monotonia e a anulação subjetiva despertadas ainda estivessem latentes em Ana. No entanto, esse “agora” determinado no enunciado não foi um fato do presente, tendo em vista que o narrador o descreve juntamente com marcas verbais que fazem referência a circunstâncias pretéritas. Nesse sentido, verificamos que a partir da disposição dos verbos pretéritos o efeito ilusório de um “agora” é desfeito. Outrossim, observamos outras marcações discursivas que mesclam os recursos da debreagem com a embreagem:

— Não foi nada, disse, **sou** um desajeitado. — Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

—Não **quero** que lhe **aconteça** nada, nunca! disse ela [...]

Ela continuou sem força nos seus braços. **Hoje** de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural [...]

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se **agora** diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (Lispector, 2009, p. 29, grifos nossos)

A partir do exposto, podemos observar que o enunciado é coberto, inicialmente, pela debreagem interna de 2º grau, que se instala através dos diálogos de Ana e do marido. Esse tipo de debreagem manifesta no discurso uma segunda debreagem que, conforme trazido anteriormente, cria a aparência de realidade daquele que detém a fala a partir da inserção de discursos diretos. Propaga-se, nesse exemplo, o terceiro nível da enunciação, que, conforme Fiorin (2005, p. 67), faz-se quando o narrador garante a voz a um actante do enunciado. Sendo assim, os actantes debreados do enunciado (Ana e o marido) tornam-se uma instância que constrói uma segunda forma de debreagem, a enunciativa, já que tanto a mulher, quanto o cônjuge participam da enunciação trazendo ao discurso um “eu”, conforme indicado nos verbos em 1ª pessoa do singular do presente do indicativo (“sou” e “quero”) e verbos na 3ª pessoa do presente (“é hora de dormir” e “é tarde”) manifestados pelo marido. Além desse marco

enunciativo de 1ª pessoa, as falas entre os atores também trazem o verbo “aconteça”, marcação temporal no presente do subjuntivo que indica uma posterioridade hipotética em relação a esse momento presente descrito no discurso.

Da mesma forma ocorre no trecho: “A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... **Tenho** medo, disse” (Lispector, 2009, p. 26, grifos nossos). Nele são inseridos, mais uma vez, uma debreagem interna de 2º grau, que ao trazer os dois discursos diretos (“A vida é horrível” e “tenho medo”) da protagonista, constrói uma debreagem enunciativa, como verificamos nos verbos “é” e “tenho”, que trazem um “agora” temporal desenvolvido pelo presente do indicativo, bem como a marca de primeira pessoa, demonstrada pelo segundo verbo.

Ademais, vemos no enunciado a embreagem temporal a partir de alguns advérbios temporais, como “hoje” e “agora”. Esses elementos adverbiais, ainda que sejam relacionados a uma circunstância presente, estão acompanhados por alguns verbos no pretérito, tais como “continuou”, “rebentara”, “havia”, “disse”, “era”, “pareceu”, “atravessara”, “penteava-se”, “apagasse” e “soprou”, os quais rompem com a pretensão ilusória do narrador heterodiegético.

Notamos, então, que essa voz narrativa provoca, desde o começo do conto, alguns efeitos discursivos ao leitor, já que no início esse narrador, ao apresentar o estilo de vida do ator Ana, contraria (através da ironia) o que dispôs no discurso. Já ao longo do texto, ele realiza algumas mesclas temporais, pois, após registrar tais verbos pretéritos, anula o sentido de presentificação dado anteriormente.

A partir dessa análise temporal que foi realizada, podemos sistematizar estes quadros abaixo:

Quadro 2- Esquema da debreagem

Debreagem ∩ Enunciação
No mecanismo de debreagem, a enunciação é lançada para fora
Na instância temporal, vemos estes tipos:
• Debreagem enunciativa: Há a disposição de um “então”; verbos pretéritos; efeitos de objetividade e afastamento da enunciação.

- **Debreagem enunciativa:** Manifestação de um “agora”; verbos no presente do indicativo; efeitos de subjetividade e proximidade à enunciação; traz uma maior simulação de presentificação ao discurso.
- **Debreagem interna:** Discursos diretos entre os atores; efeito de realidade.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Quadro 3- Esquema da embreagem

Enunciação ⇄ Embreagem

No mecanismo de embreagem, retorna-se à enunciação

- Na instância temporal, há a neutralização dos elementos enunciativos (tais como “agora” e “hoje”) com o “então” enuncivo;
- Os verbos pretéritos aparecem reunidos às marcas enunciativas;
- Efeito ilusório menos simulado;
- Além da passagem do jardim (mais no final, quando Ana já está saindo desse espaço), o retorno do Ator Ana (momento em que ela aparece no lar) é enunciado como um “agora”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Por fim, além dessas variações temporais, será trazida, em sequência, a instância espacial do discurso.

5.1.2 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas espaciais da enunciação

Unido aos diferentes traços temporais, o discurso clariceano também é composto por marcações espaciais que, através da debreagem enunciativa, traz ao leitor um “algures” enuncivo. No que toca as marcas espaciais do enunciado, observamos, já no início da narrativa, alguns espaços, como os grifados no trecho a seguir:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no **bonde**. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta [...] A **cozinha** era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no **apartamento** que estavam aos poucos pagando [...] Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do **edifício** [...] (Lispector, 2009, p. 19, grifos nossos)

Compreendemos, diante do excerto acima, que assim como o bonde se constitui como um espaço atrelado ao momento do “então” que está sendo enunciado, a cozinha e o apartamento (nomeado como edifício) também estão em conformidade com essa concomitância temporal narrada, uma vez que é nesse instante narrativo que a rotina da protagonista é recuperada e trazida no discurso pelo narrador. Em vista disso, o enunciado mostra, desde o princípio, os lugares que estão ligados à Ana. Esta, apesar de ter entrado no bonde, estava enclausurada nos ambientes domésticos, tais como a cozinha e seu apartamento que são lembrados. De modo similar, aparecem outros traços espaciais, como “lar”, “casa”, “colégio”, “ruas largas” e “Humaitá”, os quais estão relacionados ao cotidiano lembrado durante o bonde e os espaços que são percorridos no decorrer desse meio de transporte:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um **lar** perplexamente lhe dera [...] Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em **casa** lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do **colégio** exigiam-na [...] O bonde vacilava nos trilhos, entrava em **ruas largas** [...] O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até **Humaitá** tinha tempo de descansar. (Lispector, 2009, p. 20-21, grifos nossos)

Nessa passagem notamos que para além do colégio (local de onde as crianças saíam no final da tarde) e do lar (ou “casa”, como é mencionado), há no discurso os lugares pelos quais Ana percorre durante a trajetória no bonde, como as ruas largas e Humaitá, bairro localizado na Zona sul do Rio de Janeiro que também recebe uma rua com o mesmo nome. Somado a esses elementos espaciais, encontramos inseridos outros locais, tais como a “Rua Voluntários da Pátria”, a “calçada”, a “rua comprida”, a “sebe” e o “Jardim Botânico” que aparecem na narrativa depois que Ana vê o cego. Em meio a essa visão, ela, além de se sentir incomodada com o homem, tornou-se perplexa com a freada do bonde, já que este provocou a queda de todos os seus pertences. Desse modo, Ana avistou alguns locais até sair do bonde, atravessando, em seguida, os portões do Jardim, como demonstrado neste fragmento:

Na **Rua Voluntários da Pátria** parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão [...] Desviou o olhar depressa. Na **calçada**, uma mulher deu um empurrão no filho! [...] Parecia ter saltado no meio da noite.

Em uma **rua comprida**, com muros altos, amarelos [...] Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma **sebe**, atravessou os portões do **Jardim Botânico**. (Lispector, 2009, p. 23-24, grifos nossos)

Diante desse ambiente do Jardim ela embora se encante com toda a natureza e liberdade encontradas nesse local, lembra-se dos filhos, sentindo-se culpada pela ausência materna. A partir daí, o discurso instaura o retorno da trajetória da protagonista, que procura sair do Jardim trancado a fim de voltar para o apartamento, ambiente no qual ela, no começo da narrativa, não mais estava. Assim Ana sai do Jardim, de maneira que o enunciado é preenchido pelo espaço do lar, como observamos no próximo trecho:

Enquanto não chegou **à porta do edifício**, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o **elevador** [...] Abriu a **porta de casa**. A **sala** era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? [...] Levantou-se e foi para a **cozinha** ajudar a empregada a preparar o jantar. (Lispector, 2009, p. 26-27, grifos nossos)

Compreendemos que o discurso constrói o retorno do ator Ana ao apartamento de maneira gradual, a saber: porta do edifício; elevador; porta de casa; sala e cozinha. Tal sequência espacial indica, na verdade, os objetivos da mulher: encontrar-se com os filhos e comparecer ao jantar programado por ela, que, desde o princípio da narrativa, havia saído às compras domésticas a fim de organizar esse planejamento familiar. Assim, reunida com os filhos e em continuidade a essa proposta com a família, Ana volta ao lar, um ambiente que, após o momento no Jardim, é visto e reconhecido por ela como uma nova terra. Nesse retorno, ela janta com seus familiares e após isso, prepara-se para dormir, deixando pressuposta a mudança espacial da cozinha em direção ao quarto. Nesse sentido, compreendemos que o enunciado, a partir desses espaços domésticos mencionados, é elaborado por um “algures” (ligados ao “então” deixado pela debragem enunciativa), que foi anunciado no início do conto.

Ainda que no final do conto (quando Ana, após retornar ao lar, já se prepara para dormir) apareça mais uma vez um “agora” ilusório determinado pela embreagem temporal, notamos que os espaços que a narrativa dispõe no final não estão ligados a um “aqui”, mas sim a um “algures” enuncivo, visto que tais ambientes inseridos no enunciado referem-se ao ambiente doméstico, local pelo qual o ator saíra antes de entrar no bonde. O retorno a esses espaços

domésticos torna a reinserção das atribuições materna e conjugal mais aparente, uma vez que Ana, como já anunciamos, recolhe-se ao quarto, penteando-se no espelho e apagando, antes de dormir, toda a flama vivida no Jardim. Tal desfecho sugere então o ressurgimento da entrega doméstica e materna descrita no começo da narrativa e, conseqüentemente, o reaparecimento da anulação feminina frente ao lar e à rotina com os filhos.

Podemos pensar, assim, que da mesma forma que os verbos pretéritos rompem com a proposta ilusória determinada pela embreagem temporal, esses últimos espaços citados, por estarem associados ao lar e à rotina referenciados no “então” trazido pelo narrador heterodiegético, também anula essa simulação do “agora” que se repete no final da narrativa, uma vez que os ambientes vinculados ao apartamento não pertencem a um “aqui”, mas a um “algures” enuncivo.

Após esses estudos relacionados às marcações actanciais, temporais e espaciais que foram deixadas, faremos uma breve exposição dos efeitos de sentido que foram desenvolvidos pelos mecanismos de debreagem e embreagem.

Quadro 4- Espaços enuncivos

Espaços que vão sendo incorporados no enunciado
• Bonde; • Cozinha; • Apartamento; • Edifício; • Lar; • Casa; • Colégio; • Ruas largas; • Humaitá; • Rua Voluntários da Pátria; • Calçada; • Rua comprida; • Sebe; • Jardim Botânico;

- Porta do edifício;
- Elevador;
- Porta de casa;
- Sala;
- Cozinha

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

5.1.3 Os efeitos de sentido gerados pelos procedimentos da debreagem e da embreagem

Após essas análises, é possível perceber que o conto mobiliza uma debreagem completa, já que apresenta, no enunciado, discursos diretos (debreagem interna) que trazem o efeito de realidade, bem como marcas de pessoas, de espaços e tempos que se constroem tanto de maneira enunciativa (trazendo um “ele/ela”, um “então” e um “algures” típicos do enunciado), quanto de modo enunciativo (disponibilizando um “eu” e um “agora” característicos da enunciação)⁶. Entretanto, em conjunto com essas debreagens, a narrativa também apresenta embreagens temporais. No que concerne a esses dois últimos tipos de debreagem, a enunciativa e a enunciativa, notamos que ambas são importantes nessa narrativa, uma vez que o primeiro desses procedimentos discursivos cria um efeito de objetividade e afastamento do que está sendo narrado, ao passo que o segundo tipo ilustra uma subjetividade e uma aproximação da enunciação.

Quanto aos efeitos de objetividade e de afastamento trazidos pelas marcações enunciativas, percebemos que no conto analisado eles são desenvolvidos através de um “então” que é concedido pelo narrador em associação com alguns tempos verbais: aqueles que devem ser entendidos e interpretados como acontecimentos que já ocorreram (o pretérito perfeito e o pretérito mais-que-perfeito do indicativo); aqueles que apresentam um aspecto durativo (o pretérito imperfeito do indicativo) e os que determinam um aspecto de incerteza⁷ (o futuro do pretérito do indicativo). Assim, considerando essas situações enunciativas, a narrativa instaura diversos momentos da protagonista, tais como os do bonde, a juventude anterior (sem o lar) de Ana, bem como o seu estilo de vida depois do lar, como é o caso das inúmeras atividades

⁶ Não há um “aqui” disposto no enunciado, ainda que ocorra um “agora” simulado pela embreagem temporal.

⁷ O pretérito imperfeito do subjuntivo, apesar de também trazer uma semântica de imprecisão, não está ligado ao “então” referenciado, já que ele marca uma anterioridade com relação a um tempo futuro.

(domésticas e maternas) e da impossibilidade de descanso que Ana enfrenta nele. Em conjunto com as marcações temporais enuncivas, há a instauração de espaços enuncivos que são disponibilizados na narrativa (tais como o bonde, as ruas, o Jardim, dentre outros) e as marcas actanciais de terceira pessoa (como Ana, o marido, o cego e os filhos).

Já no que toca aos efeitos de subjetividade e aproximação, notamos que a instalação de um “agora”, dado no final do conto (quando Ana retorna ao apartamento), permite ao leitor reconhecer e aproximar-se do apagamento feminino. Por mais que a embreagem temporal já tenha aparecido antes, quando Ana já está prestes a sair do jardim (momento em que o cego é lembrado por Ana), o “agora” dado no final aproxima o narrado (a volta do ator Ana), tendo em vista que, da mesma forma que a mulher tenta apagar a flama do dia vivido (o “então” dado no bonde e no Jardim), o enunciário, ao ler no final esse momento enunciativo, também permanece distante do “então” narrado anteriormente, como se a enunciação se aproximasse também da realidade. Esse efeito de presentificação (que também é dado pelos verbos no presente do indicativo conferidos pela debreagem interna) mostra-se nessa passagem do conto por meio das embreagens temporais que são manifestadas pelo narrador. Embora esse mecanismo discursivo seja menos ilusório do que as debreagens, no final do conto são trazidos alguns advérbios referentes ao tempo presente, como “hoje” e “agora”.

Diante disso, é interessante notarmos que o narrador além de ser irônico e impor os elementos enuncivos no conto, revela recursos de presentificação, pois a volta ao lar e a omissão feminina da protagonista tornam-se vivas para o leitor. Percebemos, nesse discurso, uma voz narrativa que, apesar de não participar dos fatos narrativos, é quem narra diferentes mecanismos discursivos que provocam sentidos enuncivos ou disfarces enunciativos.

Portanto, a partir da sintaxe do nível discursivo e dos seus diferentes efeitos, podemos verificar os mecanismos da embreagem temporal e das debreagens actancial, espacial e temporal. Esses últimos recursos discursivos ora depositam no enunciado as marcações enuncivas, tais como o “ele”, o “algures” e o “então”, ora dispõem no discurso as falas diretas dos atores e as marcas enunciativas de um “eu” e de um “agora”. Quanto às marcações actanciais, percebemos que além dos atores exercerem diferentes programações actanciais, eles também são instalados no discurso de maneiras diferentes: na terceira pessoa e na primeira pessoa (nos discursos diretos), como é o caso de Ana e o marido. No caso das marcações temporais, evidenciamos que todos esses períodos estão ligados entre si de maneira a organizar o próprio enredo. Essa organização ocorre, uma vez que os tempos discursivos, ainda que

obedeçam às normas semânticas, afastam-se da rigidez convencional do sistema, de maneira que as marcas temporais mesclam-se, superpõem-se, combinam-se entre si, consolidando diversos efeitos de sentido (Fiorin, 2001, p. 123).

Já quanto aos diferentes espaços organizados na narrativa, destacamos que os diversos ambientes percorridos pela protagonista são condizentes com a condição de fragilidade materna construída nesse discurso clariceano, visto que Ana atravessa variados locais. Ela, após sair do lar, volta a este, devido à sensação de culpa materna enfrentada no jardim. Além do frágil materno como imposição ao deslocamento feminino, podemos acrescentar como outro elemento a divisão das esferas pública e privada, separadas ao longo do tempo entre os gêneros feminino e masculino. Agrupada à divisão sexual do trabalho e ao discurso maternalista que já foram apresentados no primeiro capítulo desta dissertação, é interessante considerar como se fez a separação entre essas duas esferas. Segundo Diane Lamoureux (2009, p. 209-210), a divisão desses dois termos surgiu na Grécia antiga com Aristóteles e foi reelaborada posteriormente com Rousseau.

Considerando a primeira concepção grega, esses dois conceitos foram divididos em duas dicotomias: necessidade x liberdade e relações políticas x relações naturais. Sendo assim, aos homens estavam dispostas a liberdade de sair do ambiente doméstico para participar dos debates políticos na ágora, ao passo que às mulheres e aos escravos estavam previstas as necessidades da existência. A organização social se dava, pois, pela palavra.

Já tomando por base a segunda forma de separação entre esses dois espaços, houve uma adaptação do conceito de esfera pública, tendo em vista que esta foi agrupada à cidadania e à soberania, de modo que a família foi concebida à esfera privada. Tal conceituação moderna repercutiu, com mais intensidade, nas atribuições sociais entre os gêneros, uma vez que:

Devemos a Rousseau a mais elaborada formulação da divisão entre esfera pública e esfera privada, divisão que reproduz exatamente os papéis sociais de sexo. Para tanto, ele procede a uma completa naturalização das mulheres, a uma construção de sua dependência e invisibilidade social por meio da associação entre ‘mulher’ e ‘mãe’. Para ele, a mãe não pode participar do contrato social uma vez que não pode atingir a imparcialidade necessária à constituição de uma vontade geral (Lamoureux, 2009, p. 210).

Logo, a orientação espacial do ator Ana ao longo da narrativa é uma representação da imposição feminina à esfera privada, ambiente no qual a maternidade deve se instalar. Em resumo, notamos que Ana, sendo mulher e mãe, retorna ao apartamento em virtude de seu apego à maternidade, que foi construída de maneira intrínseca ao lar. O ator, então, volta ao ambiente

doméstico, prendendo-se nele, como será exposto na análise semântica do próximo subcapítulo.

5.2 Análise da semântica do nível discursivo: As figuras, os temas e a leitura isotópica

A partir da sintaxe discursiva que foi analisada e do enredo narrativo, podemos perceber como o laço materno nesse conto está atrelado ao espaço doméstico, já que Ana, ao se afastar do lar e perceber um espaço mais libertador à sua própria subjetividade, sente-se culpada, escolhendo, como forma de suprir esse sentimento, retornar aos filhos e, por conseguinte, ao apartamento. A maternidade, além de ser construída na narrativa de forma frágil, tendo em vista que o momento distante das crianças é rechaçado e visto por Ana de maneira negativa, também é privativa, já que é o que causa a volta ao lar, inibindo a liberdade subjetiva desse ator. Portanto, a semântica do privativo é construída na narrativa associada ao aspecto da fragilidade, visto que enquanto o frágil pode ser entendido como a possibilidade de ruptura materna, o aprisionamento é compreendido como uma reação à possibilidade de rompimento materno a que o ator feminino enfrenta. Este, através da culpa pelo distanciamento materno e doméstico, aprisiona-se ao lar e aos filhos.

Esses aspectos de fragilidade e aprisionamento, ainda que acompanhem o enredo do conto, por meio da sensação de culpa e da trajetória ao apartamento, aparecem também no próprio nível discursivo, a partir de algumas imagens⁸ que se relacionam ao frágil e ao privativo. Dentre as figuras, podemos destacar algumas, que já no momento da freada do bonde, anunciam o teor frágil a partir da brutalidade semântica disposta neste excerto:

[...] o bonde deu uma **arrancada** súbita **jogando-a** desprevenida para trás, o pesado saco de tricô **despencou-se** do colo, **ruiu** no chão - Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava - o bonde estacou, os passageiros olharam assustados [...] Mas os **ovos** se **havam quebrado** no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas **pingavam** entre os fios da rede [...] O embrulho dos **ovos foi jogado** fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova **arrancada** de partida. (Lispector, 2009, p. 22, grifos nossos)

Nessa passagem, podemos observar algumas figuras que remetem à semântica da brutalidade, manifestada no substantivo “arrancada” (refere-se ao movimento brusco do bonde); nos verbos “pingar” (associado às gemas) e “jogar”, “despencar”, “ruir” que se associam à Ana e ao saco de tricô que ela levava, bem como nas locuções verbais como “havam

⁸ O termo “imagem” não se relaciona à esfera plástica (visual), mas faz referência às figuras semânticas que aparecem no texto, envolvidas pelas temáticas da fragilidade e do aprisionamento maternos.

quebrado” que faz menção aos ovos e “foi jogado” que se liga ao embrulho destes. Tal brutalidade que aparece concretizada nessas figuras se insere no discurso reforçando a própria condição de fragilidade materna, já que a maioria delas está relacionada a termos flexionados no gênero masculino, como o bonde, o saco de tricô e os ovos, da mesma forma que a vida de Ana. Esta, envolvida por uma maternidade instável que pode romper-se facilmente a cada instante em que a mulher se ausenta do lar, está submetida a fatores masculinos, como o ambiente doméstico associado aos filhos e o controle do marido. Portanto, a presença dessas imagens depois da epifania vivenciada com o cego não é acidental na narrativa, uma vez que elas aparecem para impor uma categoria semântica baseada na fragilidade x brutalidade que perpassa a protagonista, de modo que o frágil materno está interligado a esse caráter brutal.

A brutalidade dessas figuras não somente reproduz as submissões que o ator feminino sofre, mas pode representar a violência do espaço externo à Ana, pois ela não se sente pertencente a nenhum ambiente a não ser o lar. O ator Ana está condicionado a uma aspereza cotidiana que impulsiona sua instabilidade materna, demonstrada na sensação de culpabilização diante de qualquer espaço que não seja o doméstico. Desta forma, a brutalidade mundana, sendo masculina, associa-se a uma insensibilidade (de ordem masculina) que recai sobre Ana, revelando a sua condição diária que se manifesta na própria linguagem.

Ademais, além dessa relação existente entre essas imagens e a condição materna do próprio ator, uma outra associação que se faz importante é a trazida pelo autor José Batista de Lima (2010, p. 78) que relaciona o quebrar dos ovos com o rompimento da “casca” de “mulher do lar” e “mãe” a que Ana enfrentou durante a sua passagem no jardim Botânico.

Para Lima (2010), antes mesmo da incorporação dos ovos na narrativa, é o aspecto de viscosidade das gemas que vai sendo incorporado, uma vez que o viscoso é apresentado logo no começo, na descrição dos objetos que deformavam o saco de tricô (a deformação como um traço do viscoso) e também com a presença do sintagma “coisa sumarenta”. Tal termo é usado, primeiramente, para retratar os filhos de Ana, crescendo, posteriormente, nas cenas descritas (como o calor da testa da mulher e os chicletes do cego), até desenvolver-se por completo nos ovos, quando estes são descritos como quebrados, fora da rede e com suas gemas viscosas. Desse modo, considerando a proximidade dada entre o ator feminino e os ovos, o autor afirma que o embrulho destes foi lançado fora da rede, tal como Ana, que ao desviar da rota de desembarque, saiu de sua trajetória rotineira chegando ao Jardim.

Seguindo ainda com sua analogia, o autor evidencia que da mesma forma que os ovos precisaram ser quebrados para que as suas partes viscosas (clara e gema) aparecessem, a rotina (o invólucro de Ana) com os filhos e com o marido também teve que ser rompida a fim de que a protagonista chegasse a seu estado de libertação, reforçando, mais uma vez, a semântica do frágil nesse discurso. Ademais, notamos que os ovos — fontes de vida — envoltos em uma rede frágil que se rompe, assumem, mais uma vez, um espelhamento com Ana, tendo em vista que esta, da mesma maneira, nutre uma subjetividade que também é envolvida por um laço frágil que a cobre: a maternidade que, associada ao lar, é construída como fragilizante.

Além dessa relação entre o ator e os ovos, observamos uma outra compatibilidade com os trilhos do bonde. Estes, ainda que apareçam quando a mulher se encontra fora do lar, refletem a própria rotina de Ana, tendo em vista que, centralizados em uma única posição, espelham o cotidiano da protagonista, que também se encontra fixada em uma monotonia diária. Em contrapartida, o jardim Botânico, local em que ela descobre depois que deixa o bonde, é o ambiente aberto no qual Ana se sente mais livre e afastada da rigidez cotidiana que ela enfrenta.

Ainda partindo da temática da fragilidade e seguindo com a sequência narrativa, há outras imagens que continuam a concretizar o aspecto frágil da maternidade, como nesta passagem:

A rede **perdera** o sentido e estar num bonde era um **fio partido** [...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, **perecível**... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos **ruíam**, as gemas amarelas **escorriam**. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram **periclitantes**, que se mantinham por um **mínimo equilíbrio** à tona da escuridão - e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse **cair** do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma que não o eram. (Lispector, 2009, p. 22-23, grifos nossos)

Como notado nessa citação, há outras figuras que tematizam a instabilidade materna, tal como ocorre nos sintagmas nominais, como em “fio partido”, em que o substantivo mais o adjetivo corroboram para representar a sensação de ruptura materna a que o ator terá diante do afastamento dos filhos; em “mínimo equilíbrio” que se aproxima do frágil trazendo mais uma vez o tema da instabilidade; nos adjetivos, como “perecível” e “periclitantes” que se associam às coisas e às pessoas; e nos verbos, como “perder”, “ruir”, “escorrer” e “cair” que estão relacionados com a rede, com o tempo (os anos), com as gemas e com Ana, reforçando a temática frágil que, antes mesmo da sensação de culpa a que a protagonista terá com os instantes

perdidos no jardim, já percorrem o discurso, anunciando a condição do frágil materno que é desenvolvido na narrativa.

De modo conjunto, são dadas outras figuras que são dispostas no discurso antes da entrada de Ana no Jardim Botânico, como “empurrão”, “fraqueza”, “pernas débeis” e os verbos “cair”, “explodir” e “despedaçar”, as quais ora se relacionam com pessoas externas (a mulher na rua e o cego), ora fazem referência ao ator feminino e sua vida, como observadas neste trecho:

Na calçada, uma mulher deu um **empurrão** no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana **caíra** numa bondade extremamente dolorosa. Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não **explodisse**. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma **despedaçava** tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na **fraqueza** em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com **pernas débeis**, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite. (Lispector, 2009, p. 23-24, grifos nossos)

A partir dessa passagem, podemos perceber que as figuras frágeis, assim como as anteriores, proliferam o instável materno, bem como representam o total desequilíbrio a que Ana teve que se habituar, já que ao entrar no bonde, ela se manteve distante do lar e dos filhos, tendo que se adaptar, segundo Gotlib (1994, p. 96), ao seu “outro”, visto que seu primeiro “eu” doméstico e materno foi perdido. Assim, após esse completo desequilíbrio que Ana enfrentou e depois da epifania a que o cego lhe causara, a mulher descobre o Jardim Botânico (momento de clímax narrativo), sendo interessante verificar que a partir da inserção nesse ambiente natural, todo o universo doméstico e rotineiro a que ela havia se acostumado no lar entra em colapso nessa esfera, pois nesse jardim todo o cotidiano apressado se esvai, permitindo que nele a protagonista percebesse uma liberdade e um contato subjetivo consigo mesma até então não experimentados por ela. Segundo Olga de Sá (2004, p. 141), é nesse local natural que Ana, após ver o cego e perceber que a vida se dissipa na rotina doméstica, depara-se com o “podre” natural e biótico do Jardim fechado, demorando-se e reassumindo nele a subjetividade que a ela é negligenciada.

Tal diferença entre a experiência vivida em seu apartamento e a experimentação admitida no Jardim fica mais clara quando este é descrito como um espaço de silêncio e

vastidão, tão estranho à vida de Ana, de maneira que passa a ser confundido com um sonho, como neste excerto: “Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? [...] Tudo era estranho, suave demais, grande demais” (Lispector, 2009, p. 24).

Dessa maneira, através dessa descrição, podemos pensar que mais do que um meio de entretenimento para Ana, o jardim assume uma importância ainda mais profunda a esse ator, visto que esse local, por ter uma passagem temporal mais prolongada, isto é, distante da rotina incessante com os compromissos domésticos e familiares, também garante o reaparecimento da identificação feminina, ou, conforme afirma Vera Lucia Albuquerque de Moraes (2006, p. 80-81), esse ambiente contribui para o retorno temporário do “eu” que foi silenciado no espaço doméstico. Seguindo esse pensamento, o Jardim, nessa narrativa, traz de volta a subjetividade de Ana, ou seja, seu “ser-mulher” afastado dos papéis sociais de mãe e esposa, o que explica o deslumbramento e a aproximação onírica que a mulher vivenciou e atribuiu a esse meio, um amplo mundo que, de acordo com Lima (2010, p. 77), ergue-se para um extenso espírito onde não há impedimento para a aventura do sonho.

No entanto, ainda que a fascinação tenha sido contemplada no jardim, é nele que Ana, ao se lembrar dos filhos, sente-se culpada, sendo interessante notarmos que embora esse espaço natural tenha contribuído para o contato subjetivo do ator, é nele também que a culpabilização se dá, duplicidade essa que se reflete na caracterização contraditória desse ambiente. Este, além de ser descrito como um lugar em que o mundo apodrece por ser tão rico, é também apresentado como um espaço no qual a decomposição é profunda e perfumada, aspectos esses que confundem e perturbam Ana. Tal perturbação prossegue, tendo em vista que no jardim ela sente a mistura da fascinação, que pode ser explicada pela libertação da rotina turbulenta com o lar e os filhos, e do nojo que pode ser dado pelo estranhamento diante da realidade experienciada, como podemos perceber neste trecho: “Como a repulsa que precedesse uma entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” (Lispector, 2009, p. 25). Assim, além de ser um possível ambiente de entrega subjetiva da mulher, o espaço Botânico é também o lugar onde Ana enfrenta várias percepções, no qual:

Plantas, animais e qualquer detalhe passam a estar prenhes de significado. E ela contempla, extasiada, este *outro mundo*, que se resume num paradoxo: sente tanto a vida, que esta lhe vem como a morte, a dor como amor, o sofrimento, como felicidade, o Inferno, como o Paraíso [...] (Gotlib, 2006, p. 53)

Nesse espaço perceptivo é que Ana observa alguns elementos bióticos, tais como o barulho de abelhas e aves; um gato na aleia central; um pardal na terra; dalias e tulipas, assim como parasitas folhudos; uma aranha no tronco da árvore e frutas que vão sendo apresentadas no conto. Entretanto, esse mesmo local natural também reflete a podridão da vida, como os caroços secos das frutas e as flores de cor escarlate e mau ouro descritas. Com efeito, o jardim reúne tanto aspectos positivos, como os de riqueza, vastidão e o afloramento subjetivo do ator, quanto negativos, como os de decomposição e o de culpa materna da protagonista que “[...] quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor” (Lispector, 2009, p. 25). Logo, por meio desse aspecto dual, podemos afirmar que o jardim, semelhantemente à imagem dos ovos, também recupera a condição de Ana, tendo em vista que a descrição de vida e apodrecimento característicos dele coincidem com o estilo de viver da mulher, que em sua entrega ao lar e aos filhos, tenta “decompor” sua vivacidade, ou seja, seu interior feminino (sua subjetividade), culpabilizando-se nos momentos distantes dos papéis de “mãe” e “esposa”.

Submetida a esse estado de culpa e a essa exclamação de dor, Ana, depois de sair do jardim, resolve retornar ao apartamento, a fim de suprir sua falta materna e seu período ausente no lar. Assim, procurando remediar o tempo perdido, ela, desesperada, aproxima-se do menino envolvida pelo carinho materno, que é representado no discurso através de figuras ligadas à temática do aprisionamento, como podemos verificar nesta citação:

Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda [...] Sacudiu os portões fechados, sacudia-os **segurando** a madeira áspera [...] Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito - o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava - que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a **abraçava**. **Apertou-o** com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. (Lispector, 2009, p. 26, grifos nossos)

Considerando o excerto trazido, notamos que a sensação de culpa materna diante do afastamento dos filhos e do espaço doméstico que ela ocupa torna-se mais evidente, já que a narrativa dispõe o desespero de Ana em retornar ao lar e se encontrar com eles. Ela, antes de chegar à porta de seu edifício, sente-se agitada (corre e sente a alma batendo-lhe no peito), como se estivesse em um desastre, de modo que, para omitir seu momento ausente e sua culpabilização, decide se prender a um dos meninos, como notado nas figuras: “abraçava” e

“apertou-o” que registram uma semântica privativa entre o filho e a mãe, bem como nas figuras relacionadas à Ana, como “agarrou” e “segurando”, que, de modo antecipado, dispõem no discurso a temática do aprisionamento materno antes da chegada da mulher ao apartamento. Além dessas imagens privativas, há, mais uma vez incorporadas no enunciado, as figuras da fragilidade, como os adjetivos “perecível” e “periclitante” os quais são usados para referenciar o mundo e a vida diante da perspectiva da protagonista, que em sua condição de instabilidade materna, percebe os momentos ausentes como um perigo propício para a ruptura da maternidade.

Unidas a essas, outras imagens do aprisionamento vão se desenvolvendo na camada discursiva, como nos verbos “abraçar” e “agarrar” presentes neste segmento:

Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal - o cego ou o belo Jardim Botânico? - **agarrava-se** a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. (Lispector, 2009, p. 26, grifos nossos)

Através desse trecho, notamos que tais figuras estão associadas à Ana, sendo importante perceber que a prisão materna parece se tornar mais forte, uma vez que o próprio abraço da mãe ao filho não é natural, mas intenso, a ponto de quase machucar o garoto. Tal momento, além de deixar explícita a prisão materna a que o ator apresenta como forma de ofuscar seu afastamento diante dos filhos e do lar, também revela a dúvida da protagonista em optar pelo cego, ou seja, pela monotonia doméstica e pela anulação subjetiva, ou pelo Jardim, lugar que simboliza a libertação da subjetividade e o distanciamento dos papéis de “esposa” e mãe” a que ela está subjugada. Esse questionamento entre o cego e o Jardim a faz ter medo, indicando, mais uma vez, o teor de fragilidade materna contido nesse discurso, já que a possibilidade de optar por algum espaço que não seja o doméstico unido ao laço materno causa culpa e pavor na mulher.

Juntamente com essas figuras da fragilidade e do aprisionamento que foram aqui elencadas, um outro elemento discursivo que reverbera essas mesmas temáticas do frágil e do privativo materno é quanto à presença e à repetição do termo “mamãe”. Este aparece logo depois do abraço entre a mãe e o menino, sendo enunciado por ambos:

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. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o. (Lispector, 2009, p. 26-27, grifos nossos)

Podemos observar, através desse trecho, que a enunciação afetiva do elemento linguístico “mamãe”, que é construído através da reduplicação do radical da sílaba “mãe”, permite que as semânticas de fragilidade e aprisionamento retornem ao discurso. O ressurgimento dessas duas temáticas ocorre, pois ao ouvir esse elemento materno proferido pelo filho, a mãe se sensibiliza, pedindo a ele para que ela não o esquecesse, pressupondo, assim, que a ausência dela, dada pela descoberta do Jardim, poderia provocar o esquecimento materno com relação ao garoto, ou seja, a ruptura do laço entre mãe e filho, refletida, no discurso, através das imagens “afrouxar” e “escapou”, que determinam novamente uma semântica frágil. Nesse sentido, quando o menino enuncia “mamãe”, o outro “mundo” (espaço do jardim) experienciado por Ana é desestabilizado, de maneira que ao ouvir tal substantivo materno, a mulher e mãe do lar retornam, anulando novamente o “eu” libertador e distante das imposições domésticas e maternas que ela presenciou.

Assim, o ato enunciativo desse termo ganha importância na narrativa, visto que ele, além de garantir à Ana a lembrança de que a condição de maternidade é instável (é associada ao lar, podendo se quebrar facilmente), também recupera o aprisionamento, já que a mulher, após escutá-lo, volta sua atenção para o jantar com a família, procurando, ainda que confusa entre o cego (sua vida monótona) ou o momento no jardim, prender-se no lar novamente, a fim de evitar a possibilidade de rompimento materno.

Depois que Ana escuta e enuncia “mamãe”, a reiteração do frágil e privativo fica mais clara através de outras figuras que vão aparecendo e complementando as imagens frágeis e privativas já dadas no discurso, como “deixou-se cair” (semântica frágil) e “presos” (semântica privativa) que aparecem em “**Deixou-se cair** numa cadeira com os dedos ainda **presos** na rede” (Lispector, 2009, p. 27, grifos nossos); e “haviam-se rompido” e “escapava” (ambas figuras tematizam o frágil), dadas em “Os dias que ela forjara **haviam-se rompido** na crosta e a água **escapava**” (Lispector, 2009, p. 27, grifos nossos). Como complemento dessas figuras vão se desenvolvendo na tessitura discursiva outras imagens frágeis associadas aos elementos existentes no apartamento, tais como os verbos “esmagar” usado para se referenciar à formiga; “cair” que faz referência às gotas d’água; “cortar” associado aos bifés; “escorrer”, ligado ao suor e “quebrantar”, que está associado à fé:

Perto da lata de lixo, **esmagou** com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga [...] As gotas d’água **caíam** na água parada do tanque [...] Andava de

um lado para outro na cozinha, **cortando** os bifes, mexendo o creme [...] Entre os dois seios **escorria** o suor. A fé a **quebrantava**, o calor do forno ardia nos seus olhos. (Lispector, 2009, p. 28, grifos nossos).

Em meio a essas figuras que aparecem no momento em que Ana já se encontra de volta ao lar, há também na narrativa passagens que continuam a demonstrar a incerteza dela entre o cego, que reflete sua rotina diária, e o jardim, que representa sua experiência subjetiva. Ana, mesmo deslumbrada com o momento vivenciado nesse local, permanece presa nos seus hábitos domésticos e maternos, tal como sugere esta passagem: “Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados” (Lispector, 2009, p. 27). Nesse trecho, o retorno de Ana aos filhos e à vida doméstica tornam-se mais nítidos, uma vez que, embora o ator seja “chamado” pelo viver botânico assim como o lobisomem é envolvido pelo luar, ela amava o cego, sugerindo que a ausência doméstica e materna é uma realidade difícil de ser enfrentada por ela, que se sensibiliza pelo excesso de amor à cegueira doméstica, mesmo sabendo que essa paixão é pobre se comparada ao aprofundamento subjetivo e libertador do jardim.

Tal dualidade entre o cego e o jardim continua neste excerto: “O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico” (Lispector, 2009, p. 29), que revela a aparição do cego nos frutos desse ambiente, isto é, a preocupação com os filhos e o aprisionamento ao lar até mesmo nos momentos mais libertadores. Dessa forma, percebemos que a condição de maternidade nesse discurso é imposta à figura feminina e é associada ao ambiente doméstico, já que a protagonista, sob o laço materno instável, torna-se aflita quando se encontra afastada dos filhos, aprisionando-se no lar, a fim de se prender à maternidade que é construída como frágil e privativa. Essa imposição materna e privação ao lar são evidenciadas quando Ana decide prender o instante com as crianças, sugerindo que qualquer movimento fora do lar poderia romper com a maternidade, como mostrado nestes segmentos: “As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana **prende**u o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu [...] Qualquer movimento seu e **pisaria** numa das crianças (Lispector, 2009, p. 28-29, grifos nossos).

Conforme notamos no excerto acima, há, mais uma vez, as temáticas do aprisionamento, dada pelo verbo “prender”, e da fragilidade, recuperada pelo verbo “pisar”, as quais reforçam a instabilidade e a prisão maternas mobilizadas no discurso clariceano, tendo em vista que a protagonista, após se ausentar, decide se agarrar ao instante com as crianças que cresciam,

pressupondo, assim, que o tempo “perdido” no jardim romperia com a possibilidade de um instante com os filhos, de maneira que qualquer ação da mulher fora do lar poderia destruir a maternidade ou esmagar um deles, conforme é enunciado.

Vale destacar ainda que a prisão materna não é apenas percebida nas ações de Ana em sair do jardim e retornar ao lar, mas também no modo de agir e na perspectiva machista imposta à narrativa, já que depois que o jantar com os familiares termina, Ana vai até a cozinha e se depara com o café derramado pelo marido, dizendo-lhe que ela não gostaria que nada ocorresse com ele. Após esse momento, notamos uma postura mais controladora do homem, que, em meio ao afago, determina à mulher até mesmo o horário de dormir, como notamos neste excerto:

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois **atraiu-a** a si, em rápido afago [...] Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranquila se **rebentara**, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, **segurou** a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.
Acabara-se a vertigem de bondade. (Lispector, 2009, p. 29, grifos nossos)

Através do trecho trazido, é possível perceber as figuras privativas por meio dos verbos “atrair” e “segurar” que retratam o comportamento do marido diante de Ana. Ele, ainda que tenha demonstrado um certo carinho pela esposa que recebe sua carícia, segura a mão dela, “afastando-a do perigo de viver”, um gesto que reforça nesse discurso a maneira pela qual a maternidade é construída. Esta, focalizada na perspectiva do marido, é associada ao ambiente doméstico, pois o distanciamento do lar não é visto como um momento de lazer à mulher, mas como um ato perigoso, ou, ainda, como alguma coisa que se “rebentara”, verbo que repercute novamente a semântica da fragilidade. Por conseguinte, a ação de segurar as mãos da esposa deixa de ser surpreendente à Ana, passando a ser apenas uma vertigem de bondade, uma vez que o cônjuge afasta a mulher de qualquer espaço que não seja único e exclusivamente o do lar. Logo, o marido, além de decidir o horário de dormir da esposa, é quem também reforça o aprisionamento dela ao apartamento.

O aprisionamento de Ana é evidenciado no final do conto, quando ela, após enfrentar os dois espaços (o do jardim e o da rotina doméstica), decide apagar a vela, soprando a flama vivida naquele dia, deixando implícitos o seu retorno definitivo ao lar e as suas imposições recebidas como esposa e mãe, tal como mostrado neste segmento: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no

coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia” (Lispector, 2009, p. 29).

Notamos com base nesse desfecho e nas diversas figuras já mencionadas, o enclausuramento do ator feminino ao lar, uma vez que a maternidade é construída como um laço doméstico em que a mulher deve se entregar, cuidando dos filhos e aprisionando-se no ambiente doméstico, de modo que os momentos de entretenimento feminino são vistos como uma chance de ruptura materna. Nesse sentido, a fim de evitar essa possibilidade de “esmagamento” aos filhos, Ana, tentada pelo substantivo materno “mamãe”, decide apagar o dia experienciado no jardim, uma trajetória narrativa que aliada ao clímax desenvolvido nesse local, continua, de acordo com Benedito Nunes (1995, p. 85-86), com um anticlímax. Este se perpetua quando Ana retorna ao seu apartamento, onde estão os filhos e o marido, um retorno narrativo que não possibilita uma mudança drástica na vida de Ana, visto que “o desfecho de ‘Amor’ deixa-nos entrever que o conflito apenas se apaziguou, voltando à latência de onde emergira” (Nunes, 1995, p. 86).

Portanto, a monotonia e a cegueira subjetiva de Ana (que aparecem no incômodo despertado pelo cego) permanecem até o final da narrativa, uma vez que o ator feminino, na dúvida entre o jardim e o cego, retorna ao lar e, conseqüentemente, às turbulências diárias que afastam a protagonista de si mesma. As cobranças materna e doméstica não são anuladas.

Esse conteúdo crítico além de ser importante para a reflexão e o questionamento das normatizações impostas ao universo feminino, é também o que garante para Gotlib (2006, p. 54), o caráter moderno do conto clariceano e, conseqüentemente, a qualidade dele, já que a narrativa de Clarice, segundo a autora, apresenta tanto a estrutura tradicional, com início, meio e fim, bem como um aspecto moderno que é dado por meio do estado de crise interior de Ana, que revela uma:

Mulher ‘abafada’ por uma vida familiar, em que não cabe a expansão de suas potencialidades mais individuais e mais profundas, e em que acaba perdendo sua identidade, a qual vislumbra, temporariamente e na sua plenitude, no Jardim Botânico; para depois voltar, com a *riqueza* desta experiência anterior, à absorvedora rotina da vida doméstica. (Gotlib, 2006, p. 54)

Logo, podemos verificar, a partir dessa trajetória da protagonista e das reflexões já trazidas acerca dos espaços público e privado, o engajamento de Clarice em questionar no século XX o negligenciamento da subjetividade feminina diante dos papéis de “mãe” e “esposa”, uma realidade pela qual as mulheres enfrentam desde o século XIX, segundo

argumenta Maria Rita Kehl (2016, p. 37-38). Esse apagamento da subjetividade se explica, visto que para a autora, esse período contou com a formação do lar burguês, um ambiente de intimidade, em que o antagonismo moderno entre as esferas pública e privada deixa de existir. Por conseguinte, longe da esfera e das convenções sociais, o ambiente familiar se torna para os homens o local em que eles encontram nas esposas uma tranquilidade e harmonia diferentes do cotidiano agitado das cidades.

Posto isso, tal construção familiar criou, segundo Kehl (2016), uma feminilidade da qual persiste (ainda hoje) o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar. Unida a essa determinação doméstica, a feminilidade, padrão social determinado às mulheres, também contribuiu, nesse período moderno europeu, para a virilidade do homem burguês, a qual juntamente com a associação entre mulher x lar, provocou uma contradição com os valores de liberdade e autonomia humanas defendidas nesse século, visto que:

[...] aos ideais de submissão feminina contrapunham-se os ideais de autonomia de todo sujeito moderno; aos ideais de domesticidade contrapunham-se os de liberdade; à ideia de uma vida predestinada ao casamento e à maternidade contrapunha-se a ideia, também moderna, de que cada sujeito deve escrever seu próprio destino, de acordo com sua própria vontade. (Kehl, 2016, p. 38)

Através dessa contrariedade dada pelo não cumprimento dos ideais incorporados no mundo ocidental moderno é que a feminilidade se manifesta, definindo-se como um conjunto de atributos incorporados a todas as mulheres, em virtude da especificidade de seus corpos e da capacidade feminina de procriação. São com base nessas condições que a elas se impõem a ocupação de um único lugar social: a família e o espaço doméstico, no qual a maternidade é dada como um destino para todas elas (Kehl, 2016, p. 40). Assim, diante dessa realidade moderna trazida por Kehl (2016) faz-se importante reconhecer que embora o conto analisado tenha sido publicado no século XX, tal narrativa, de maneira semelhante, representa, em sua imanência textual, a mulher associada à maternidade e às tarefas domésticas, de forma que o discurso, através das imagens analisadas, vai incorporando a condição de fragilidade e aprisionamento dos quais Ana está subordinada.

É, portanto, na camada discursiva que podemos reconhecer, por meio da presença dessas diversas figuras, a formação de dois percursos figurativos associados à maternidade: o da fragilidade e o do aprisionamento. Estes, embora tragam semânticas diferentes um do outro, estão totalmente imbricados no discurso clariceano, tendo em vista que, conforme manifestado no enredo, o aprisionamento feminino no lar só ocorre em vista do caráter de instabilidade materna a que a protagonista está condicionada, de maneira que notamos, ao longo da leitura

desses encadeamentos figurativos, o procedimento da isotopia temática. Esse recurso é dado pela reiteração das temáticas do frágil e do privativo, que aparecem no discurso sendo concretizadas por diferentes imagens, as quais se encontram em diferentes partes da narrativa, podendo ser todas reunidas abaixo:

Quadro 5- Trechos iniciais no bonde que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos

Trechos iniciais no bonde	Isotopia da fragilidade e do aprisionamento
“Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde.” (Lispector, 2009, p. 19)	Imagens da fragilidade: ● “deformando”.
“Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.” (Lispector, 2009, p. 20)	Imagens da fragilidade: ● “cair”.
“O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável” (Lispector, 2009, p. 21)	Imagens da fragilidade: ● “vacilava”; ● “Instável”.
“A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido [...] Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível [...] Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão [...] Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como	Imagens da fragilidade: ● “perdera”; ● “fio partido”; ● “perecível”; ● “ruíam”; ● “escorriam”; ● “periclitantes”; ● “mínimo equilíbrio”; ● “cair”. Imagens do aprisionamento: ● “agarrou”.

se pudesse cair do bonde [...] (Lispector, 2009, p. 22-23)	
“Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! [...] Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa. Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse [...] E um cego mascando goma despedaçava tudo isso [...] Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo.” (Lispector, 2009, p. 23)	Imagens da fragilidade: • “empurrão”; • “caíra”; • “explodisse”; • “despedaçava”; • “fraqueza”; • “pernas débeis”. Imagens do aprisionamento: • “segurando”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Quadro 6- Trechos no jardim que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos

Trechos no jardim	Isotopia da fragilidade e do aprisionamento
“Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde [...] Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão [...] Os troncos eram percorridos por parasitas folhudos, o abraço era macio, colado.” (Lispector, 2009, p. 24-25)	Imagens da fragilidade: • “triturado”; • “balançavam”; • “vacilavam”. Imagens do aprisionamento: • “abraço”; • “colado”.
“Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda [...] Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera [...] A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu.” (Lispector, 2009, p. 26)	Imagens da fragilidade: • “perecível”. Imagens do aprisionamento: • “agarrou”; • “segurando”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Quadro 7- Trechos no apartamento que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos

Trechos no apartamento	Isotopia da fragilidade e do aprisionamento
“O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante [...] Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo [...] agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. (Lispector, 2009, p. 26)	Imagens da fragilidade: • “periclitante”. Imagens do aprisionamento: • “abraçava”; • “apertou-o”; • “protegia-se”; • “abraçou”; • “agarrava-se”.
“A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura [...] Deixou-se cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede [...] Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava.” (Lispector, 2009, p. 26-27)	Imagens da fragilidade: • “afrouxar”; • “escapou”; • “deixou-se cair”; • “haviam-se rompido”; • “escapava”. Imagens do aprisionamento: • “abraço”; • “presos”.
“Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga [...] As gotas d’água caíam na água parada do tanque [...] Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme [...] Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava [...]” (Lispector, 2009, p. 28)	Imagens da fragilidade: • “esmagou”; • “caíam”; • “cortando”; • “escorria”; • “quebrantava”.

“E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu [...] Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças.” (Lispector, 2009, p. 28-29)	Imagens da fragilidade: • “pisaria”. Imagens do aprisionamento: • “prendeu”.
“Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago [...] Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste[...] Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.” (Lispector, 2009, p. 29)	Imagens da fragilidade: • “rebentara”. Imagens do aprisionamento: • “atraiu-a”; • “segurou”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Recuperadas todas as imagens do frágil e do privativo que garantem o procedimento da isotopia temática, faz-se importante entender que os dois temas maternos construídos nessa narrativa aparecem espalhados em todo o conto, contribuindo para um modo de leitura representativo da condição de maternidade posta à protagonista. Em virtude desse jogo admitido entre o discurso e o aspecto materno de Ana é que as temáticas da fragilidade e do aprisionamento desenvolvem-se aos poucos, antecedendo, no percurso discursivo, a instabilidade e a privação materna de Ana e, ao mesmo tempo, reforçando esses mesmos temas, que são distribuídos até o final da narrativa. Portanto, com base nesse prolongamento, isto é, na disposição de um esquema materno instável e privativo até o término do discurso, é possível compreender que o mesmo estilo monótono descrito no começo é recuperado tanto pelo ator, que no seu retorno ao lar, deixa pressuposta a volta de sua entrega doméstica e materna, quanto pelo próprio fazer discursivo, que dispõe até o final essas duas temáticas maternas, promovendo, assim, uma visão mais pessimista à libertação feminina diante das normatizações do ser mãe e do ser mulher.

Em suma, compreendemos que a leitura da fragilidade materna, que aprisiona a mulher no lar e, por consequência, anula a sua subjetividade, é concretizada na narrativa clariceana pela semântica discursiva que é formada pelos procedimentos da figurativização, da tematização e de suas iterações, a isotopia textual.

5.3 A culpa materna como efeito passional em “Amor”

Após os estudos sintático e semântico do nível discursivo, pretendemos investigar a culpa materna que se perpetua em virtude da relação entre a protagonista e sua não-conjunção com os objetos do afeto materno. Para este fim, buscaremos descrever, primeiramente, a definição do termo “culpa”, um substantivo que está relacionado a uma transgressão com determinado princípio moral, um desrespeito com alguém ou, de acordo com o dicionário Aurélio (2010, p. 212), uma “ação negligente ou imprudente ou danosa a outrem”. Conforme a segunda acepção, é uma “falta voluntária contra a moral, princípio ético, preceito religioso ou lei”. Já as outras definições correspondem a uma “responsabilidade por ação ou omissão prejudicial, reprovável ou criminosa, mas não intencional”, um “sentimento de pesar, angústia e, por vezes, vergonha de quem se sente culpado por algo ruim”. Logo, reconhecemos que a culpa é um sentimento provocado por um ato irresponsável a alguém, ou ainda, uma imoralidade não intencional, que gera uma sensação angustiante ou vergonhosa.

No caso da narrativa em questão, que traz esse estado patêmico associado à maternidade do ator Ana, a culpabilidade é explicada em decorrência de um descomprometimento com a presença materna (um dever-ser mãe) que é imposta às mulheres. Ana, ao descobrir o jardim, ausenta-se do lar, distanciando-se, conseqüentemente, dos filhos e de todas as suas atividades exercidas com eles. O ator, ao perceber sua falta materna no espaço doméstico, passa então a se sentir culpabilizado. Posto isso, para sistematizar essa paixão específica, analisaremos as etapas passionais de Ana, como seu despertar afetivo, a disposição modal que se faz pelo saber-ser mãe, dever-ser mãe e pela inibição do poder-ser livre do lar e das imposições domésticas, bem como o pivô passional. Em seguida, apresentaremos as fases da emoção e da moralização da culpabilização inserida nesse discurso clariceano, a fim de apontar a totalidade discursiva da fragilidade materna, que se deixa revelar não somente nas partes sintática e semântica, como também na esfera passional da narrativa.

Antes de começarmos a descrever essas etapas passionais, podemos nos atentar às estratégias discursivas que constituem a personalidade de Ana. Ela, tal como descrevemos no enredo do conto, é uma mulher que após ter se inserido em um lar, com filhos e um marido, decide entregar-se inteiramente a esse ambiente ou ao amor materno e familiar, como é sugerido pelo próprio título (“Amor”). Nesse novo contexto, sua juventude anterior e seus dias mais tranquilos são apagados diante da rotina agitada com as cobranças materna e doméstica, de maneira que a mulher já não se percebe mais fora dessas atribuições rotineiras. As horas mais

leves do dia, nomeadas como “perigosas”, passam a provocar um certo incômodo nesse ator, tendo em vista que a ausência do cotidiano agitado, sem os papéis de mãe e esposa, já não faz mais parte do universo da protagonista. Em consequência disso, ela não mais se enxerga subjetivamente, mas apenas como uma mulher associada à maternidade e ao lar. Assim, um tempo a mais, longe da turbulência cotidiana, é sentido como sinônimo de perigo, uma vez que a subjetividade anulada de Ana poderia ser manifestada nesses períodos mais tranquilos.

A anulação subjetiva diante da maternidade e das imposições domésticas é tão grande que, na verdade, essas demandas passam a ser uma espécie de refúgio ao vazio interior de Ana. Esta, “[...] no interior de sua subjetividade, desempenhava o papel de mãe, esposa e dona de casa numa tentativa de atenuar a incompletude que sentia” (Costa, 2017, p. 4427). Sendo assim, nos períodos de menores exigências no lar, ela não se sente segura, já que estar mais tranquila possibilita um encontro consigo mesma, ou, como atesta Jhonatan Leal da Costa (2017), um efeito de “transbordamento” de si mesma.

Notamos, desse modo, que Ana, em virtude desse zelo excessivo pelo lar e pelos filhos, é mais propensa a receber determinada patemização discursiva, visto que ela se omite diante da autocobrança em manter o seu espaço doméstico organizado e a sua dedicação familiar harmonizada. A partir desse controle excessivo pela rotina e dessa omissão subjetiva, é que o estado patêmico da culpa materna é favorecido no Jardim Botânico, quando a protagonista se ausenta do ambiente doméstico e, conseqüentemente, distancia-se dos filhos. Nesse espaço natural, conforme já apresentamos, Ana apesar de se encantar com a vivacidade garantida nele, percebe sua demora naquele ambiente e lembra-se dos filhos. Movida por essa lembrança, podemos perceber que o seu despertar afetivo, ou seja, o surgimento de uma presença sensível, desenvolve-se no conto, a partir da culpabilização que o ator enfrenta diante do tempo gasto nesse local, como sugerido pelo excerto: “Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa [...] Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor” (Lispector, 2009, p. 25).

Como exposto, a passagem temporal no jardim e a consciência dessa duração permitiu Ana se sentir culpada (como é dado pelo conto) e já demonstrar uma gradação tensiva, uma vez que o ator passa a ficar mais acelerado com dada paixão. A partir desse momento, percebemos que a emoção da protagonista é evidenciada por meio de alguns indícios passionais, como a exclamação de dor, narrada no trecho acima, e através da agitação dela em sair do jardim

fechado. Como apresentamos ao longo da análise referente às figuras do aprisionamento materno, a mulher se mostra desesperada em sair do jardim após a lembrança dos meninos. Ela anda depressa nesse ambiente, sacode os portões fechados, a fim de retornar ao seu apartamento. Enquanto não chega ao lar, a protagonista continua agitada (com a alma batendo no peito e correndo até o elevador) e preocupada, tal como se estivesse em um desastre.

À vista disso, observamos que nesse momento descritivo do conto, o sujeito discursivo foi transformado em um sujeito patemizado (fase do pivô passional), que sente e reage diante do estado patêmico da culpa, pois notamos, nessa passagem, algumas reações somáticas causadas por essa paixão, como os movimentos corporais dados pelo andar apressado e pela corrida, assim como as sacudidas nos portões e o coração acelerado, como notado na descrição de sua alma. Houve, portanto, uma conscientização somática de Ana com seu estado de culpa, tendo em vista que o ator não foi capaz de superar a ausência materna lembrada nesse espaço.

Não só a emoção deixa evidente a existência dessa paixão, mas também a disposição, que através das modalidades do saber-ser mãe e do dever-ser mãe enfrentado por Ana, torna compreensível tal estado patêmico. Esta, em meio à rotina com os filhos, sente-se culpada quando não está presente no lar, uma vez que a falta no apartamento também influencia a presença com os filhos e o cotidiano materno que a mulher cumpre, como a preparação do jantar e das roupas para os meninos. Logo, notamos que seu autorreconhecimento em assumir o papel de mãe (saber-ser mãe) gera um dever-ser que está totalmente associado ao ambiente doméstico, de modo que essa última modalidade repercute no poder-ser mais livre das imposições domésticas e maternas da protagonista. Seu saber-ser e dever-ser mãe inserida no lar são modalidades que interferem até mesmo no medo de Ana, uma vez que após retornar ao apartamento, a mulher exige que o filho não a deixasse esquecer dele, como neste trecho: “Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe.” (Lispector, 2009, p. 26).

Nesse excerto, podemos inferir que juntamente da culpa pela falta materna, é construído um cenário passional que permite ao ator imaginar o esquecimento do filho. Mesmo que Ana já tivesse demonstrado algumas reações patêmicas, percebemos que após sua volta ao apartamento (após ouvir a enunciação de “mamãe”) essa paixão ainda permanece na forma de uma cena passional, reforçando a imposição da maternidade na liberdade de Ana.

Por meio desse conjunto modal, é importante notar que as duas modalidades, o dever-ser mãe e o poder-ser, funcionam de maneira contrária, já que à medida que o dever-ser mãe reaparece na narrativa, o poder-ser livre (que se instala no jardim) da monotonia doméstica e das cobranças maternas é inibido diante da recordação dos filhos. Conquanto o dever-ser mãe e o dever-ser mulher já estejam inerentes em Ana (sua propensão em se conectar com os filhos e com as atividades rotineiras), esse ator sofre a transformação passional apenas no jardim, ambiente no qual a não-conjunção com os objetos maternos (os filhos) se desenvolve. Essa não-conjunção é o que desestabiliza a modalidade individual do poder-ser mulher afastada da maternidade e da rotina doméstica, em prol da modalidade social do dever-ser mãe conectada com os filhos. Ao lado dessa reinstalação ao lar, vem também o dever-ser esposa, inibindo ainda mais a categoria modal do poder-ser mais livre das normas sociais (a maternidade e a rotina doméstica).

É com base nessa organização modal entre o dever-ser social imposto e o poder-ser individual que a oração “assim ela o quisera e escolhera” reiterada no conto vem à tona, uma vez que o tom da antífrase empregado pelo narrador se fortalece através da contrariedade do que está sendo enunciado. Ao receber a imposição da modalidade de caráter exógeno (dever-ser), a modalidade de teor endógeno (o poder-ser) do ator Ana é anulada. Logo, podemos compreender que, embora seja enunciado, a mulher não assume a modalidade do querer (uma outra carga endógena) em seu cotidiano, uma vez que a carga modal social é mais forte quando comparada à carga individual do poder-ser.

Os efeitos passionais exteriorizados no corpo de Ana são, portanto, compreendidos pela contradição entre as duas modalidades citadas, a do dever-ser (que se instala a partir do saber-ser mãe) e a do não-poder-ser. Uma vez que a não-conjunção com os filhos (objetos do cuidado materno) e consequentemente a separação com o lar ocorrem, o dever-ser mãe recupera-se, enquanto o poder-ser livre (instaurado no jardim) de todas essas exigências domésticas e maternas é abalado. Tal fato ocorre, visto que a maternidade é dada, nessa narrativa, como um laço frágil que permite “esmagar” os filhos a cada saída do ambiente doméstico, como se mãe e lar fossem uma simbiose. Nesse sentido, as reações somáticas tornam aparentes no conto, uma vez que o aproveitamento da protagonista, em um espaço natural fora de seu apartamento, altera a relação de Ana com os filhos (ela passa a estar não-conjunta a eles), além de gerar a percepção que sua condição feminina, unida à maternidade, é aprisionante. Dessa forma, estar no jardim é ameaçador, uma vez que a presença nesse ambiente natural é capaz de alterar a normatização

do dever-ser mãe presa ao lar, bem como de permitir o afloramento de sua subjetividade até então reprimida.

As somatizações (as batidas na alma, a correria e o desespero em sair), então, apresentam-se como uma resposta à tentativa de retorno ao apartamento e a todas as atividades que Ana realiza nele. Sumariamente, percebemos que a paixão da culpa materna torna-se manifesta quando a categoria modal do poder-ser livre também se faz no jardim, ocasionando a não-conjunção entre mãe x filhos; bem como a dada entre mulher x lar. Em consequência disso, o dever-ser mãe unida aos filhos e presente no ambiente doméstico é recuperado, ascendendo-se novamente, ao passo que a modalização do poder-ser livre sofre descensão. Nessa restauração do dever-ser mãe, vale frisar que a imposição da maternidade não vem sozinha, pois, conforme já trazido, juntamente com o papel de mãe, reaparece no apartamento o dever-ser esposa presente no lar, responsável pelos afazeres domésticos.

Em vista dessa ascendência do dever-ser (mãe e esposa do lar) e ao mesmo tempo, dessa descendência do poder-ser, notamos que a subjetividade de Ana, o seu “eu” individual, é aniquilado por meio de uma modalidade social que é imposta à mulher, a de seguir a maternidade e os afazeres domésticos, isto é, a de camuflar-se em nome das normas sociais de mãe e esposa.

Aliado ao funcionamento modal (a força do dever-ser mãe/mulher e o declínio do poder-ser livre), podemos acrescentar à fase passional a moralização que a culpa materna assume nessa narrativa. Como já evidenciado durante a análise da sintaxe do nível discursivo, o conto, através do narrador, traz um tom irônico para a rotina adulta da protagonista. Diferentemente dos verbos “querer” e “escolher” reiterados em diversas passagens, Ana não quisera e não escolhera esse modo de vida. De forma contrária, o ator, em meio a todas as cobranças de seguir com a maternidade e com as atividades domésticas, anula-se na monotonia vivida, preferindo omitir qualquer experiência subjetiva fora do lar.

Assim, tal como as horas mais tranquilas da tarde são vistas como perigosas, a trajetória no jardim também é um perigo à maternidade (a não-conjunção com os filhos pode ser um risco à disjunção com eles), de modo que Ana retorna ao lar, a fim de se reunir com os filhos. Como vimos, esse reaparecimento reúne o ator ao espaço doméstico e, como efeito, às tarefas cotidianas novamente. A partir dessa volta da protagonista ao apartamento, percebemos que a paixão da culpa materna é, na verdade, resultante de uma moralização social que oprime as

mulheres que estão fora do ambiente doméstico e do contexto materno. Há, na maioria das culturas (sobretudo a patriarcal), uma determinação ao universo feminino no cumprimento dos papéis de mãe e esposa vinculada ao lar, gerando, assim, uma normatização à mulher de forma geral. A culpa materna, por conseguinte, é moralizada socialmente de maneira positiva, já que o saber-ser mãe é imposto como uma dedicação exclusiva aos filhos, sendo relacionado ao espaço doméstico. Dessa forma, arrepender-se de sair do lar e retornar a ele é percebido e avaliado positivamente.

Essa imposição se aplica, uma vez que para Heleieth I. B. Saffioti (1987, p. 8-9), a identidade de homens e mulheres, na sociedade brasileira, é permeada por meio de diferentes papéis que a sociedade espera serem cumpridos. Sendo assim, o meio social é o grande propagador do que pode e espera-se de homens e mulheres. No que diz respeito às funções femininas, Saffioti (1987) destaca que mesmo entre mulheres que compartilham condições sociais diferentes, a socialização dos filhos e a responsabilidade pela casa são moralizadas a todas elas, o que permite constatar que o espaço doméstico, ambiente que engloba a maternidade, é condicionado à mulher. À vista dessa responsabilidade com o lar e com os filhos, a culpa por tudo o que ocorre nas famílias é lançada a elas.

“A mulher, ainda que possa ter consciência de sua não-responsabilidade, assume a culpa, uma vez que foi treinada no masoquismo, foi socializada para assumir o papel de vítima, foi ensinada a sofrer em silêncio” (Saffioti, 1987, p. 64). No conto em questão, a patemização da culpa (favorecida pelas modalidades do saber-ser e do dever-ser mãe e esposa) é o que afeta a mulher, de forma a impedi-la de continuar seu momento subjetivo no jardim, lançando-a novamente à rotina incessante do ambiente doméstico. Logo, a entrega materna e doméstica que foi narrada no começo da narrativa, não é alterada, voltando no desfecho.

Essa continuidade com as atribuições rotineiras de Ana ficam implícitas, já que, além da ressurgência dela no lar, há um teor trágico no final do conto: a mulher, com a presença do marido, “sopra” a pequena flama do dia, apagando, assim, toda a possibilidade do poder-ser livre manifestado durante a sua experiência subjetiva no jardim. Posto isso, notamos que o estado patêmico da culpa é apresentado nessa narrativa como uma consequência da imposição materna e doméstica que as mulheres enfrentam. Retornar ao lar e dar sequência a todas as atividades rotineiras são ações eufóricas, que validam a vinculação do amor maternal e familiar que se impõe às mulheres.

Sendo assim, podemos classificar a patemização da culpa materna como um estado que é desencadeado pelo não comprometimento com o dever-ser mãe normatizado às mulheres. É por meio dessa interferência modal do dever-ser que compreendemos o silenciamento subjetivo da mulher retratada, de modo que o seu poder-ser livre do lar e das obrigações maternas, é anulado. Podemos pensar que essa trajetória negativa da protagonista, que não alcança uma outra forma de viver senão essa maneira monótona, é o que permite o caráter engajador dessa narrativa. Esta desconstrói a visão idealizada da maternidade para deixar em jogo as consequências, como a patemização e a omissão feminina instauradas diante das imposições que a sociedade patriarcal construiu entre mulher x mãe e, em sequência a esse conjunto, entre mulher x lar. Reunidas às imagens frágeis e privativas, notamos que na esfera passional, essas duas temáticas maternas, a da fragilidade e a do aprisionamento, mostram-se também por meio da paixão da culpa.

Em vista disso, esse estado patêmico, associado à condição do frágil materno, ou seja, o “perigo” em romper com a maternidade fora do lar, veta o poder-ser mulher, além de aprisionar e reforçar o dever-ser mãe e esposa somente no apartamento.

6. “OS LAÇOS DE FAMÍLIA”

No conto “Os laços de família” é narrada, por meio de um narrador heterodiegético, a vida da protagonista Catarina, que assim como Ana, também se encontra diante do lar e da maternidade. Porém, nessa narrativa, o ator, além da relação com o filho, também compartilha um outro laço materno, o mantido com a mãe, Severina.

No começo do enredo, as duas, mãe e filha, seguem caminho até a estação, tendo em vista que Severina permanecera durante duas semanas na casa de Catarina e agora se preparava para a despedida. Durante essa trajetória com o táxi até a parada final, Catarina reflete a cena surpreendente entre a mãe e o marido: ambos, diferentemente do comportamento conflituoso que haviam nutrido durante as semanas de convívio, despediram-se como “sogra exemplar” e “bom genro”.

Tal relacionamento entre os dois foi problemático, uma vez que, na presença de Severina, Antônio irritara-se com o excesso de preocupação que ela depositara com o nervosismo e a magreza do neto. Entretanto, antes da partida até a estação, esse desentendimento entre eles se apaziguara, uma vez que Antônio ajuda a sogra com as malas e esta, embora tenha continuado a reclamar sobre o neto para a filha, pede desculpas ao genro. Após sua chegada à plataforma, a senhora, à espera do trem, passa a conferir se todos os seus pertences estavam presentes. Porém, essa procura é interrompida quando o carro que elas estavam, freia, provocando não somente a queda das malas, como também uma aproximação física entre mãe e filha.

As duas, conforme é trazido pelo narrador, não compartilhavam uma relação próxima, já que ao contrário da afinidade que Catarina mantinha com o pai, nunca houve com Severina nenhuma proximidade mais afetiva. Em vista disso, a parada abrupta com o carro permitiu, de maneira epifânica, a lembrança acerca da fragilidade materna existente entre elas. A colisão física foi tão impactante e estranha às duas que após o choque corporal, Severina retornou a perguntar se não havia esquecido de nada e Catarina, procurando vencer o incômodo, entregou as luvas que a mãe deixara cair no chão. Enquanto a campainha da estação não tocou, a mãe passa a observar-se com seu chapéu novo em um espelho e a filha, focalizada pelo narrador, passa a refletir o quanto Severina lhe causava dor, já que a relação entre elas é compreendida como “vida” e “repugnância”.

Logo mais, o trem chega e as duas mulheres, tentando adiar a despedida, passam a conversar, em meio à confusão de transeuntes que também se preparavam para a partida. Assim, nessa agitação, Severina gritava à filha se não havia deixado algum objeto para trás. Já Catarina alertava à mãe para evitar a corrente de ar, pronunciando “mamãe” e ouvindo “Catarina”, a partir dos gritos já distantes de Severina. No final do conto, sentindo-se mais firme sem a mãe, Catarina caminha de volta até seu apartamento e resolve sair com o filho. Nesse momento, ela sai somente com o garoto, deixando o marido no lar.

Conforme é narrado, o relacionamento entre o casal já estava monótono: enquanto Catarina procurava momentos de alegria sem o marido, Antônio já estava frustrado por ter vivido todo o tempo com ela. Entretanto, depois da saída da esposa, ele, ainda que perplexo diante da situação e preocupado se a mulher fugiria com o garoto, observa, da janela, a esposa e o filho na calçada. Tal cena faz Antônio pressupor que após o jantar, eles iriam ao cinema e assim terminaria aquela noite. Por fim, é com essa reflexão do cônjuge que a narrativa se finda, não revelando se a saída de Catarina com o garoto foi passageira ou definitiva.

Sendo assim, percebemos, assim como no conto “Amor”, que a maternidade é construída, mais uma vez, de forma frágil. Contudo, nesse conto, a fragilidade, diferentemente da narrativa anterior, não é uma condição evitada pela protagonista. Catarina, ao contrário de Ana que sai do jardim a fim de evitar a ruptura materna, já possui uma relação fragilizada com a mãe. Por isso, depois de relembrar-se da instabilidade materna com Severina, o ator procura sair com o filho, seu outro laço materno, deixando implícita uma possível “reconstrução” do que não foi consolidado com Severina.

Dessa forma, percebemos que da mesma maneira que o primeiro conto analisado, a trajetória feminina é ocasionada em virtude da fragilidade materna. Catarina, após o “choque” físico que vivencia com Severina na estação, retorna ao seu apartamento para se aproximar do menino. Logo, assim como em “Amor”, podemos já admitir que há, além da temática frágil, uma tematização privativa que se manifesta na camada discursiva. Em vista disso, seguiremos com a análise do nível discursivo, para demonstrar a produção enunciativa, bem como as temáticas da fragilidade e do aprisionamento que se concretizam nas imagens desse discurso.

6.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas actanciais da enunciação

Após a apresentação do enredo dessa narrativa, convém analisar as marcas actanciais, espaciais e temporais que aparecem ao longo desse discurso, a fim de demonstrar, através da

cobertura discursiva, alguns indicadores da trajetória da protagonista que se faz em virtude da fragilidade materna. Partindo-se, primeiramente, da voz narrativa instalada nesse conto, podemos considerar a presença de um narrador heterodiegético que apresenta, já no começo, mãe e filha acomodando-se no táxi em direção à estação. Há a narração de toda a cena de partida, registrando todos os acontecimentos anteriores (como os desentendimentos entre o genro e a sogra, além da preocupação excessiva de Severina com o neto) à saída de Severina, assim como os pensamentos de Catarina, através de sua focalização onisciente na maior parte da narrativa. Catarina, durante a despedida com a mãe, reflete sobre o comportamento diferente entre o marido e Severina antes da viagem e lembra-se da relação fria que ela compartilhava com a mãe. A focalização do ator Catarina é tão presente que, em muitos momentos, a voz do narrador se confunde com a da protagonista.

Aliada à focalização, vemos, já no início da narrativa, a propagação dos discursos diretos entre Catarina e Severina. Diferentemente do conto anterior que se inicia com uma centralidade na narração, nessa narrativa observamos que, logo no começo, há a mescla entre o narrador e os actantes do enunciado, através da participação narrativa e dos diálogos que são mobilizados entre os dois atores, a mãe, que se preocupava se não havia se esquecido de algo, e a filha, que negava qualquer esquecimento.

Além dessas duas relações enunciativas (narrador e actantes), há na composição do enunciado, algumas marcações actanciais de primeira pessoa (“eu”) e de terceira pessoa (“ele”/“ela”) que aparecem representadas pelos atores, como Catarina, Antônio, Severina e o filho (diferentemente dos demais não é nomeado na narrativa) do casal que são dispostos na tessitura discursiva como “eu/a mulher/filha”, “o marido”, “eu/mãe”/“sogra” e “filho”/“menino”/“criança”. Assim, considerando, em um primeiro momento, a protagonista Catarina, percebemos que esse ator, desde o início do conto, é alguém que enfrenta uma fragilidade materna com a mãe. Logo no começo, notamos que a vinda de Severina ao apartamento da filha havia provocado alguns conflitos, principalmente com Antônio. Esse desentendimento ocorreu, já que Severina, durante a sua estadia, desagradou o genro, em decorrência dos comentários acerca da magreza e nervosismo do menino.

Unido a esse conflito familiar entre o marido e Severina, também observamos que Catarina nutria uma relação fria com esta, tendo em vista que diferentemente do contato e intimidade nutridos com o pai, havia uma certa distância entre ela e a mãe. Tal distanciamento materno de ambas torna-se evidente após a colisão física que elas sofreram com a freada do

táxi. Conforme já foi apresentado no capítulo anterior, o embate corporal entre elas causou uma sensação de desconforto, uma vez que a barreira emocional construída entre mãe e filha aparece à tona. Com efeito, a partir desse momento, podemos evidenciar que o esbarro físico causado pelo táxi gerou a epifania, ou seja, a lembrança da frieza materna até então reprimida, como observamos neste excerto: “Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe” (Lispector, 2009, p. 96). Depois dessa iluminação epifânica e desse período desconfortável para elas, o trem chegou e ainda que mãe e filha tentem adiar a partida, através de despedidas e recados, o transporte parte com Severina.

Posto isso, podemos acrescentar que o início do conto já define a protagonista Catarina como um ator que se comporta como um sujeito de estado que embora traga a frieza materna já consolidada, ainda se incomoda com essa fronteira emocional partilhada com a mãe, isto é, ainda se sente inibida com situações que as coloquem mais próximas. Todavia, esse mesmo ator também assume o papel de sujeito do fazer, pois tenta, através de sua preocupação (aconselha Severina a não pegar corrente de ar) e de seu chamamento (grita “mamãe” com o movimento do trem), prolongar o momento de despedida com a mãe. Esse mesmo adiamento da partida é verificado também quando Catarina, ao acompanhar a entrada da mãe no trem, além de ter vontade de perguntar se Severina fora feliz com o pai, manda, por meio da mãe, lembranças à tia. Percebemos então que a tentativa de “consertar”, ou ainda, de transformar esse estado inicial (um tempo pretérito “em que se tem pai e mãe”) de instabilidade entre elas, não é realizada por afetos, mas sim por prolongamentos discursivos que Catarina realiza para suspender a partida.

Essa mesma programação actancial como um sujeito do fazer continua depois que Severina vai embora, tendo em vista que a filha, nesse instante, caminha até o apartamento e após ouvir o menino anunciar “mamãe” (um substantivo nunca ouvido por ela), resolve sair com ele. Tal enunciação do garoto surpreendeu Catarina, visto que além de ter sido um vocabulário mais afetivo, incomum ao seu meio familiar, o filho nunca pronunciara esse vocábulo, de modo que essa ação do menino permitiu que a frieza materna vivida com Severina fosse quebrada naquele momento:

Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice, fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro, e uma aspereza aparecendo como uma rouquidão. Feia, disse então o menino examinando-a. (Lispector, 2009, p. 100)

Apesar do menino pronunciar “feia” contradizendo esse momento afetivo, Catarina encara essa expressão do filho como um instante simbólico, em que somente por símbolos é que ela conseguiria explicar o que ocorrera. Sendo assim, após ouvir “mamãe”, ela resolve passear somente com o garoto, deixando o marido no ambiente doméstico. Tal saída pode ser interpretada, conforme Paula Regina Peron (2001, p. 113), como uma ruptura com a frieza materna compartilhada com Severina, já que “neste momento, quebra-se uma barreira de silêncio sentimental, Catarina é lembrada dos sentimentos que a habitam, como em um desafio à lei familiar e de fato emociona-se [...]”. Assim, ao quebrar o “invólucro” e aparecer a “aspereza” com a mãe, o movimento com o filho deixa pressuposto seu interesse de conciliação materna com Severina.

Nesse sentido, através dessa movimentação com o filho, percebemos, mais uma vez, que Severina gera um certo incômodo na filha advindo dessa fragilidade que as duas compartilham entre si. A problemática não resolvida com a mãe — o empecilho com o movimento de partida do trem e o tempo (a fragilidade antiga entre elas) — passam a ser fatores para a aproximação dela com o menino, que anuncia sua primeira forma de afeto. Sendo assim, notamos que Catarina sai com o garoto para amenizar a fragilidade compartilhada com Severina e, ao mesmo tempo, aproximar-se do filho, um outro ator que, embora tenha anunciado de maneira afetiva, também compartilha com a protagonista uma relação materna distante.

Além disso, podemos acrescentar que a perturbação com a mãe também se perpetua nos momentos em que Severina está ausente. Catarina, após a partida da mãe, recupera seu modo firme de andar, como notamos neste excerto: “Sem a companhia da mãe, recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil” (Lispector, 2009, p. 98). Portanto, podemos evidenciar que Severina se impõe à filha até mesmo quando não está presente. Conforme Peron (2001, p. 111), Severina vive em Catarina, como podemos notar na coincidência entre as quatro letras finais de cada um dos nomes. A mãe “fere” a filha, “[...] impondo-lhe responsabilidades e marcando sua identidade, sua forma de ser, mesmo quando está ausente [...]” (Peron, 2001, p. 111). Essa influência indireta da mãe prossegue quando Catarina sai com o filho do apartamento, a fim de “corrigir” a relação materna corrompida com a mãe através do menino.

Já considerando o ator Severina, notamos que, da mesma forma que Catarina, também é um sujeito de estado. Essa mesma categorização actancial se faz, pois após a “iluminação” epifânica com a freada do carro, a mãe também se sente constrangida com a aproximação corporal, de maneira que, conforme já comentamos, tenta esconder seu acanhamento através de

perguntas (passa a perguntar à filha se não havia se esquecido de algo) e de seu reflexo no espelho (Severina detém sua atenção no chapéu novo refletido nesse instrumento). Reunida a essa circunstância, podemos observar que Severina também segue o papel actancial do fazer, como notamos antes da partida do trem. Nesse momento, a mãe, da mesma maneira que Catarina, também alonga esse período, através de diálogos trocados com a filha (ela proclama o nome “Catarina”), deixando, implícito, mais uma vez, o desejo de uma recuperação na relação entre elas.

Além dessa participação como um sujeito do fazer, observamos também outras ações de Severina que a tornam integrante dessa programação actancial. Tal atuação como um sujeito do fazer ocorre, uma vez que ela é um ator que assume um papel controlador na vida da filha, sendo ela também quem contesta o comportamento do neto, provocando conflitos com o genro e incomodando Catarina. Esta, além de ser constrangida com a frieza materna, não se sente tranquila na presença da mãe.

Sendo assim, podemos postular que ambas, mãe e filha, são tanto sujeitos do fazer, quanto sujeitos de estado. Elas sofrem com a fragilidade materna que ancora entre elas. As duas são perturbadas pela instabilidade materna, como podemos notar quando elas se incomodam com a epifania gerada, uma vez que esta passa a revelar o íntimo materno de ambas. O mecanismo epifânico, portanto, funciona nessa narrativa como um reforço do conflito materno entre elas. Ainda que se sintam constrangidas, elas, de uma maneira indireta, tentam remediar essa problemática materna, isto é, transformar o estado anterior de frieza em um estado final de afinidade. Contudo, como já anunciado, essa tentativa não é realizada na forma de afetos, pois a afetividade não existe entre elas, de maneira que essa frieza já está enraizada nesse meio familiar, principalmente na filha.

Catarina “[...] carrega a herança psicológica de sua família: em sua casa as manifestações entusiásticas de afeto são banidas, assim como para ela é também difícil mostrar-se afetuosa” (Peron, 2001, p. 112). Além dessa dificuldade afetiva, essa conciliação materna é, conforme comentamos, também repelida pelo movimento de partida do trem e pelo tempo consolidado (uma fragilidade materna antiga), que dificultam essa restauração familiar.

Além delas, vale acrescentar, nessa análise, o marido da protagonista. Antônio, o cônjuge de Catarina, apesar de não ter uma participação efetiva na narrativa, recebe algumas descrições que o permitem concebê-lo como um homem egocêntrico que se importa mais com

o lazer e o sucesso próprios do que com a esposa. Tal caracterização fica mais clara quando Antônio se incomoda com a saída da mulher e do filho, já que sábado, de acordo com ele, era de sua posse e ambos (Catarina e o menino) deveriam permanecer no ambiente doméstico enquanto ele aproveitava seu final de semana. Além de ser um ator que considera somente o seu divertimento, ele também se mostra como alguém interessado no seu próprio engrandecimento profissional. O marido, embora acreditasse que Catarina poderia ajudá-lo com seu sucesso, odiava a capacidade da mulher em auxiliá-lo.

Ademais, percebemos que Antônio também não respeitava a mulher, tendo em vista que “às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua” (Lispector, 2009, p. 102). Tão perturbadora era a relação conjugal que a saída de Catarina com o filho passa a ser interpretada como uma fuga. Ao refletir sobre essa possibilidade, o marido também considera o afastamento dos bens materiais que ele fornecia (como o apartamento e os móveis selecionados), tal como verificamos neste excerto:

Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? fora isso o que ele lhe dera. Apartamento de um engenheiro. E sabia que se a mulher aproveitava da situação de um marido moço e cheio de futuro — desprezava-a também, com aqueles olhos sonsos, fugindo com seu filho nervoso e magro. O homem inquietou-se. Porque não poderia continuar a lhe dar senão: mais sucesso. E porque sabia que ela o ajudaria a consegui-lo e odiaria o que conseguissem. (Lispector, 2009, p. 101)

Podemos considerar, com base nesse trecho, um sujeito que ao valorizar os elementos materiais (apartamento de um engenheiro, móveis, cortinas e quadros) oferecidos por ele, percebe-se como digno de valorização (“um marido moço e cheio de futuro”). Contudo, ainda que ele reconheça sua importância material e despreze a mulher, inquieta-se com a saída de Catarina, tendo em vista que ela além de ser capaz de ampará-lo no sucesso, poderia também fugir com o menino. Essa preocupação continua quando Antônio observa da janela a esposa andando depressa com o garoto. Nesse momento ele se sente frustrado em ainda viver com Catarina, pois esta aproveitava alguns momentos sozinha, gerando, por sua vez, uma certa inquietação a respeito do lugar que a mulher tivera durante sua volta do trem até o apartamento, como observamos neste fragmento: “Mas ele a olhara da janela, vira-a andar depressa de mãos dadas com o filho, e dissera-se: ela está tomando o momento de alegria — sozinha [...] Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? não que a suspeitasse mas inquietava-se” (Lispector, 2008, p. 102).

Dessa maneira, podemos concluir que esse ator é um sujeito do fazer que se entrega na carreira (reafirma-se como alguém que merece ser reconhecido) e na materialidade do lar (é alguém que possui responsabilidade em fornecer os bens materiais). No entanto, apesar dessa classificação actancial, ele é também um sujeito de estado que, a partir do monólogo interior trazido acima, inquieta-se diante da saída de Catarina, já que ele se perturba tanto diante da ausência da esposa entre o trem e o apartamento, quanto na possibilidade de fuga com o filho depois que Catarina retorna até o ambiente doméstico. Ainda que se sinta egocêntrico com o lazer e com a própria carreira, permanece, de certo modo, refém da esposa, já que a movimentação desta com o filho não poderia garantir somente a fuga com o garoto, como também interferir na continuação do seu sucesso profissional. Por isso, a fim de afastar essas hipóteses, ele pressupõe que os dois, mulher e filho, voltariam. Após o retorno, eles jantariam e iriam ao cinema.

Já no que concerne ao filho do casal, podemos classificá-lo como um ator que da mesma maneira que o ciclo familiar, também segue com a mesma frieza, já que o garoto, de acordo com a caracterização trazida pelo narrador, era nervoso, distraído e pouco interativo (possuía dificuldades para se comunicar), como notamos nesta descrição: “Seu filho. Magro e nervoso. Desde que se pusera de pé caminhara firme; mas quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos: constatava as coisas com frieza, não as ligando entre si. Lá estava ele mexendo na toalha molhada, exato e distante” (Lispector, 2009, p. 99). O filho, em outras palavras, é a representação da falta de afetividade compartilhada entre a família, pois “é ele que os lembra daquilo que deixaram de fora de suas vidas, daquilo que sempre foi não-usual e até proibido; a vibração, o afeto, o amor expresso” (Peron, 2001, p. 112). Para essa mesma autora (2001), esse reflexo familiar no menino pode ser visto ainda na falta de nomeação desse ator, “[..] como se de fato nele habitasse algo que sempre foi inominável para essa família, inconsciente e recalcado”.

Sendo assim, o menino é a herança da ausência afetiva consolidada entre os atores, uma vez que a relação entre pais e filhos, segundo Vera Iaconelli (2023, p. 207-208), é sempre hereditária: “O filho passa a representar a descendência e a projeção na posteridade desse nome familiar, que ultrapassa a existência de pais e mães. Estes transmitem aos filhos um lugar na história e nas fantasias inconscientes familiares que não está em jogo em outras relações de cuidado”.

Entretanto, esse ator, ainda que guarde a frieza familiar em alguns aspectos psicológicos, é ele que, de maneira indireta, mantém uma relação mais serena entre Catarina e Antônio, uma vez que esses dois atores procuram tornar o ambiente doméstico mais tranquilo para a criança, o que justifica as relações pacíficas e as conversas em voz tranquila que o casal nutria, como evidenciamos neste trecho: “Talvez de tudo isso tivessem nascido suas relações pacíficas, e aquelas conversas em voz tranquila que faziam a atmosfera do lar para a criança” (Lispector, 2009, p. 102). Além dessa contribuição à pacificidade conjugal, o garoto também permite, por meio da enunciação afetiva do termo “mamãe”, que Catarina relembre e reconheça o afeto materno não compartilhado com a mãe. Embora ele também fosse frio com os demais integrantes familiares, deixa escapar o substantivo “mamãe” quando Catarina retorna ao lar.

Após ouvir tal vocábulo, notamos a estranheza de Catarina neste excerto: “A mulher continuou a sacudir a toalha com violência e perguntou-se a quem poderia contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que entendesse o que ela não pudesse explicar” (Lispector, 2009, p. 99). Através do monólogo interior do ator feminino, observamos que o narrador, ao inserir o questionamento da protagonista, aproxima o leitor da comoção de Catarina, que não consegue encontrar explicação para a enunciação de “mamãe”.

Essa forma reduplicada do vocábulo “mãe”, além de surpreender Catarina, já que “era a primeira vez que ele dizia ‘mamãe’ nesse tom e sem pedir nada” (Lispector, 2009, p. 99), é o mesmo elemento linguístico que ela e Severina utilizaram para adiar o momento da partida e reparar o laço materno.

Por ser incomum ao menino e ao mesmo tempo ser o vocábulo enunciado por elas na estação, a enunciação de “mamãe” por ele é o que permite o riso de Catarina, a qual, conforme já comentamos neste capítulo, ri como se tivesse quebrado o “invólucro” dividido com a mãe. Nesse momento, enquanto Catarina é envolvida por esse choque discursivo do filho, este, conforme já trazido, rompe a sensibilidade trazida chamando a mãe de feia. Porém, ainda que o menino tivesse retornado à frieza comum com esse comentário mais ríspido, ela ainda continuou envolvida e fascinada pelo que havia escutado, resolvendo então, sair com o menino.

Com efeito, percebemos que o filho assume uma função importante no conto, visto que ele é um sujeito que ora segue com a frieza familiar, através de seus comportamentos, ora é quem interfere, ainda que de modo inconsciente, nos valores admitidos no ambiente doméstico, tendo em vista que sendo uma criança, ele influencia os pais a manterem um lar mais agradável

e calmo. Ademais, o menino, através de sua enunciação, é também quem instiga a transição feminina do lar, uma vez que ao dizer “mamãe”, Catarina se surpreende com a aparição desse substantivo, que sendo pouco comum ao filho e pronunciado entre ela e a mãe, é o que move a protagonista a sair com o garoto, seguindo com a maternidade longe do marido e do lar.

Logo, a criança, além de ser objeto da tentativa de afeto materno e um sujeito de estado nervoso e pouco atento, é também um sujeito do fazer que intervém no ambiente doméstico (este se torna tranquilo com o menino) e impulsiona a mãe, fragilizada com o laço materno de Severina, a sair com ele. Catarina se aproxima do garoto como uma maneira de restaurar a sua condição materna anterior, uma vez que a relação com o filho, ao contrário da partilhada entre ela e Severina, ainda poderia ser salva.

Portanto, a partir de todos esses atores e seus papéis actanciais, partiremos com o quadro sistematizado abaixo.

Quadro 8- Papéis actanciais dos atores discursivos

Atores	Papéis actanciais
Catarina	Sujeito do fazer e sujeito de estado
Severina	Sujeito do fazer e sujeito de estado
Filho	Objeto do afeto materno, sujeito do fazer e sujeito de estado
Antônio	Sujeito do fazer e sujeito de estado

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Reunidas essas marcações actanciais, destacaremos as marcas temporais, que serão analisadas no próximo subcapítulo.

6.1.1 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas temporais da enunciação

Tomando por base as marcações temporais instauradas no conto, há o mecanismo da debreagem enunciva que registra, no enunciado, os elementos associados a um “então”. Além desse procedimento discursivo, há também a debreagem enunciativa, que se liga a um “agora”, bem como a debreagem interna, que é disposta através de discursos diretos. Ao lado das debreagens, aparece também o mecanismo da embreagem temporal. Todos esses procedimentos discursivos, da mesma maneira que no conto “Amor”, que foi analisado anteriormente, também provocam efeitos de realidade, neutralização temporal, subjetividade/aproximação e objetividade/afastamento ao que está sendo enunciado. No que tange à primeira forma de debreagem, a enunciva, podemos evidenciar diferentes temporalidades do modo indicativo, tais como os pretéritos perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito e futuro do pretérito que ocorrem no conto envolvidos pelo “então” dado no discurso.

Quanto aos tempos verbais do pretérito do indicativo, percebemos que no início da narrativa, há algumas marcas que apresentam tanto um aspecto durativo, quanto anterior ao “então”, como nestas passagens a seguir:

A mulher e a mãe **acomodaram-se** finalmente no táxi que as levaria à Estação. A mãe **contava** e **recontava** as duas malas tentando convencer-se de que ambas estavam no carro. A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo **dava** um contínuo brilho de zombaria e frieza – **assistia**. [...] **Ainda estava** sob a impressão da cena meio cômica entre sua mãe e seu marido, **na hora da despedida**. Durante **as duas semanas** da visita da velha, os dois mal se **havam suportado**; os bons-dias e as boas-tardes **soavam** a cada momento com uma delicadeza cautelosa que a **fazia** querer rir. (Lispector, 2009, p. 94, grifos nossos)

Como notamos no excerto trazido, antes da mãe e da filha entrarem no táxi, houve um “então” em que Severina passara duas semanas na casa da filha. Assim, diante desse período enuncivo do discurso, a narrativa começa trazendo uma concomitância desse “então” narrativo, como observado através do verbo “acomodar” que está conjugado no pretérito perfeito, a fim de registrar que mãe e filha, depois dessas semanas de visita, conduziram-se até a Estação para a despedida. Todavia, esse aspecto concomitante ao “então” é rompido no discurso pelos elementos verbais que registram uma duratividade, isto é, uma continuidade pretérita trazida pelos verbos do pretérito imperfeito, tais como “contava”, “recontava”, “dava” “assistia”, “estava”, “soavam” e “fazia”, os quais denotam que o “então” (o momento da estadia da senhora até sua partida) instalado nesse discurso se prolonga com algumas ações dessas mulheres: Severina conferia as malas e Catarina lembrava-se da cena cômica entre a mãe e o marido

durante a despedida. Ainda considerando esse aspecto contínuo, podemos ressaltar o advérbio de tempo “ainda” que reforça a continuidade do momento anterior (a relação entre o marido e a mãe na despedida), que passa a ser lembrado por Catarina.

Ademais, há também nesse fragmento alguns elementos temporais referentes ao momento anterior à Estação, como “na hora da despedida”, que recupera o momento em que o genro se despede da sogra; “duas semanas”, que evoca o período em que Severina se instalou na casa da filha; e “havia suportado”, uma locução verbal (registra o pretérito-mais-que-perfeito) que marca uma anterioridade com relação ao “então” instalado, tendo em vista que a relação caótica entre sogra e genro se fez no começo da vinda de Severina, ou seja, antes de sua saída até a Estação. Unida a essa anterioridade, percebemos outras passagens que recuperam a despedida entre Antônio e Severina, como em: “Mas eis que na **hora da despedida**, antes de entrarem no táxi, a mãe se **transformara** em sogra exemplar e o marido se **tornara** o bom genro” (Lispector, 2009, p. 94, grifos nossos). Nesse último excerto, vemos a marcação temporal “na hora da despedida”, que recupera uma outra forma de comportamento entre os dois atores: Severina se transforma em sogra exemplar e Antônio se torna um bom genro, como exposto por meio dos verbos “transformara” e “tornara” que se encontram no pretérito mais-que-perfeito.

Além desses trechos, há outras marcas que recuperam a estadia de Severina, como os elementos linguísticos presentes a seguir:

Tanto que **uma noite** Antônio se **agitara**: não é por culpa minha, Severina! Ele **chamava** a sogra de Severina, pois **antes** do casamento **projetava** serem sogra e genro modernos. Logo **à primeira visita** da mãe ao casal, a palavra Severina **tornara-se** difícil na boca do marido, e, **agora**, então, o fato de **chamá-la** pelo nome não **impedira** que... — Catarina **olhava-os** e **ria**. (Lispector, 2009, p. 95, grifos nossos)

Nessa passagem observamos algumas expressões linguísticas que referenciam o momento anterior ao “então” (a visita de Severina), como notamos através dos elementos “uma noite”, “à primeira visita” e dos verbos no pretérito mais-que-perfeito (“agitara”, “tornara-se” e “impedira”) que aludem a alguns períodos, como uma noite em que, durante a permanência da sogra, Antônio se incomodou com a reclamação de Severina, que alertava sobre a magreza do neto. Além desse aspecto de anterioridade, a narrativa também traz outro momento anterior à estadia da senhora, como antes do casamento, em que o genro e a sogra objetivaram ser modernos; e ainda, na primeira visita que Severina havia realizado ao casal, em um período em que chamá-la pelo nome era uma dificuldade a Antônio. Em conjunto com essas marcações,

percebemos também o aspecto de duratividade presente nos verbos “chamava”, “projetava”, “olhava-os” e “ria”, que são referentes à continuidade de algumas ações, como chamar a sogra de Severina e projetar serem modernos, assim como a observação e o riso de Catarina, que, na estação, ainda se lembrava da relação entre o marido e a mãe. Em contrapartida a essas marcas de anterioridade e continuidade conferidas pela debreagem enunciativa, temos o advérbio “agora” e os verbos pretéritos “impedira”, “olhava-os” e “ria” que registram a embreagem temporal.

Esta é empregada aqui a fim de criar um efeito ilusivo ao leitor, como se o “então” da Estação fosse um momento presente em que Antônio ainda se pronuncia com a sogra pelo nome. Porém, esse efeito é rompido, uma vez que a narrativa traz, em sequência, os verbos “impedir” (no pretérito mais-que-perfeito), “olhava-os” e “ria” (ambos no pretérito imperfeito), indicando que essa forma moderna de se relacionar com Severina não deteve o conflito — que ocorreu nesse “então” da chegada da senhora ao apartamento — entre os dois.

Juntamente com essas marcas pretéritas, podemos ressaltar outros elementos linguísticos que demonstram tanto o aspecto contínuo, quanto o de anterioridade ao “então” da despedida, que marcam a descrição do filho e o período em que Severina esteve no apartamento da filha, como nestas marcações a seguir:

Era um menino nervoso, distraído. **Durante a visita** da avó **tornara-se** ainda mais distante, **dormira** mal, perturbado pelos carinhos excessivos e pelos beliscões de amor da velha. Antônio que nunca se **preocupara** especialmente com a sensibilidade do filho, **passara** a dar indiretas à sogra, ‘a proteger uma criança’... (Lispector, 2009, p. 95, grifos nossos)

No excerto acima, o verbo “era” ao ser conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, deixa clara a duratividade desses aspectos psicológicos do menino (o seu nervosismo e sua distração). Essa continuidade verbal torna-se mais clara quando Severina parte para a estação, pois enquanto ela está no táxi, ainda comenta sobre o neto. Já as demais formas verbais (“tornara-se”, “dormira”, “preocupara” e “passara”) e a expressão “durante a visita” evidenciam uma anterioridade ao narrado (o momento da despedida), visto que o narrador relembra que a chegada de Severina influenciou a desatenção do garoto, que com os beliscões de amor e com os carinhos da avó, dormiu mal. Com essa influência de Severina, Antônio, apesar de nunca ter se preocupado com o filho, passa a criticar a senhora, pois esta, na perspectiva dele, estaria protegendo a criança. Aliado com essas, verificamos também outras mesclas de temporalidade, como na passagem seguinte:

— Não **esqueci** de nada..., **recomeçou** a mãe, **quando** uma freada súbita do carro **lançou-as** uma contra a outra e **fez** despencarem as malas. — Ah! ah!
 — **exclamou** a mãe como a um desastre irremediável, ah! **dizia** balançando a cabeça em surpresa, de repente envelhecida e pobre. E Catarina? Catarina **olhava** a mãe, e a mãe **olhava** a filha, e também a Catarina **acontecera** um desastre? [...] Porque de fato **sucedera** alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina **fora lançada** contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. (Lispector, 2009, p. 96, grifos nossos)

Como trazido nesse fragmento, notamos, mais uma vez, a concomitância do “então” enuncivo sendo construída pela conjunção temporal “quando” e pelos verbos “esqueci”, “recomeçou”, “lançou-as”, “fez” e “exclamou” que estando no pretérito perfeito do indicativo, indicam ações que ocorreram durante a ida até a estação, quando a mãe e a filha colidem-se com a freada do táxi. Além dessas marcas temporais, há outras que sugerem uma duratividade, como “dizia” e “olhava” que, ao estarem no pretérito imperfeito, admitem uma continuidade desse “então” que foi posto, pois as duas ainda continuam no veículo. Enquanto Severina exclamava sobre o desastre provocado pelo carro e observava a filha, Catarina olhava para a mãe. Ao lado desses dois tempos, temos o pretérito mais-que-perfeito, como “acontecera”, “sucedera” e a locução verbal “fora lançada”, os quais indicam um aspecto perfectivo — uma anterioridade ao momento enuncivo da estação.

Conquanto o choque corporal entre elas tenha ocorrido nesse momento rumo à estação, percebemos que o incômodo gerado nos atores Catarina e Severina é dado pela fragilidade materna já construída entre elas em uma época anterior, o que explica a construção discursiva composta pelos verbos “acontecer”, “suceder” e “lançar” no pretérito mais-que-perfeito, tendo em vista que um desastre emocional já havia se instalado entre mãe e filha. Portanto, a perturbação com o embate físico entre ambos os atores está relacionada à intimidade esquecida entre elas em um período distante do que está sendo narrado, em um tempo em que se tem pai e mãe, segundo é enunciado. Acompanhado pelo fenômeno da debreagem enunciva, vemos também a debreagem interna nessa passagem. Esta é determinada através do discurso direto de Severina, que passa a exclamar após despencarem as malas com a brecada do transporte.

Ademais, o discurso também é permeado por verbos conjugados no pretérito imperfeito do subjuntivo e no futuro do pretérito do indicativo, como nas passagens a seguir:

A mulher continuou a sacudir a toalha com violência e perguntou-se a quem **poderia** contar o que sucedera, mas não encontrou ninguém que **entendesse** o que ela não **pudesse** explicar. Desamarrotou a toalha com vigor antes de pendurá-la para secar. Talvez **pudesse** contar, se **mudasse** a forma. **Contaria**

que o filho dissera: mamãe, quem é Deus. Não, talvez: mamãe, menino quer Deus. Talvez. Só em símbolos a verdade **caberia**, só em símbolos é que a **receberiam**. (Lispector, 2009, p. 99-100, grifos nossos)

Esse fragmento do conto apresenta o momento em que Catarina, após ouvir o filho dizer “mamãe” pela primeira vez, começa a refletir e tenta explicar o que acontecera. Sendo assim, o discurso passa a ser construído por marcações verbais que definem um aspecto hipotético, como “poderia”, “contaria”, “caberia” e “receberiam”, que construídos no futuro do pretérito do indicativo, revelam uma posterioridade do momento apresentado em relação a um evento de referência pretérita que, nesse caso, foi o ato da enunciação realizado pelo filho. Essa marcação temporal também assume um valor de hipótese, ou seja, de incerteza perante a possibilidade de Catarina contar para alguém (na forma de símbolos) o que o filho dissera. Diante desses verbos, essa passagem também é composta por verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo, que também garantem uma semântica de eventualidade como é o caso das formas verbais “entendesse”, “pudesse” e “mudasse” que também indicam uma suposição.

Contudo, nesse tempo verbal, não há mais uma alusão pretérita. Tal temporalidade, diferentemente dos verbos analisados nesse conto, não se associa a um “então”, pois ao contrário das demais marcações temporais, vemos, conforme Fiorin (2005, p. 160), uma anterioridade em relação a um momento futuro. Posto isso, contar para alguém o que o menino anunciara dependeria de alguns fatores iniciais: antes de afirmar o que o menino dissera, Catarina não encontraria ninguém que pudesse explicar. Talvez contaria se transformasse primeiramente a enunciação do filho na forma de símbolos.

Ainda que esse último tempo traga também um aspecto hipotético, tal como o admitido pelo futuro do pretérito, percebemos que a referência não está mais associada ao “então”, mas a um futuro incerto que se encontra dependente de outras ações anteriores a ele. Esses dois tempos verbais podem ainda ser demonstrados em outros excertos da narrativa, como:

Via preocupado que sua mulher **guiava** a criança e **temia** que **neste momento** em que ambos **estavam** fora de seu alcance ela **transmitisse** a seu filho... mas o quê? [...] Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, **dava-lhe** esta prisão de amor que se **abateria** para sempre sobre o futuro homem. (Lispector, 2009, p. 101, grifos nossos)

Nessa amostragem observamos que unidos aos verbos no pretérito imperfeito do indicativo (“via”, guiava”, “temia”, “estavam” e “dava-lhe”) e ao adjunto adverbial de tempo “neste momento”, que revelam uma continuidade desse “então” enuncivo em que o marido observa Catarina sair com o menino, há outras marcas temporais que aludem ao aspecto

hipotético. Este é dado a partir dos verbos “transmitisse”, no pretérito imperfeito do subjuntivo, e “abateria”, no futuro do pretérito do indicativo. O verbo “transmitir” conjugado no pretérito imperfeito do subjuntivo, indica uma aspectualidade de anterioridade ligada a um momento futuro, uma vez que durante o passeio entre ela e o filho, o marido, focalizado pelo narrador, indaga a possibilidade da mãe transmitir uma prisão de amor antes da possível fuga. Por sua vez, o verbo “abater”, estando no futuro do pretérito, registra uma posterioridade em relação ao “então” em que a protagonista apertava a criança: após a união entre eles, o aprisionamento amoroso poderia abater sobre o futuro homem.

Atrelado a eles, a narrativa também apresenta o futuro do presente que aparece reunido ao futuro do pretérito e ao pretérito imperfeito do subjuntivo, como neste trecho:

Quando Catarina **voltasse** eles **jantariam** afastando as mariposas. O menino **gritaria** no primeiro sono, Catarina **interromperia** um momento o jantar... e o elevador não **pararia** por um instante sequer?! Não, o elevador não **pararia** um instante.

—”**Depois** do jantar **iremos** ao cinema”, resolveu o homem. Porque **depois** do cinema **seria** enfim noite [...] (Lispector, 2009, p. 102-103, grifos nossos)

Como verificamos nesse excerto, há verbos (“jantariam”, “gritaria”, “interromperia”, “pararia” e “seria”) que registram a partir do futuro do pretérito, uma posterioridade hipotética, como é o caso da perspectiva de Antônio, que imagina o que a família faria depois que a mulher retornasse: eles jantariam, o filho gritaria no sono, Catarina interromperia o jantar e o elevador não pararia. Após o jantar, Antônio pretende ir ao cinema e após esse momento já seria noite. Além desses, há, mais uma vez, o pretérito imperfeito do subjuntivo (“voltasse”), que ao indicar uma anterioridade em relação a um momento futuro, indica que a volta de Catarina será antes de todas essas suposições futuras construídas pelo marido. Já o futuro do presente (“iremos”), ao contrário dessas duas formas verbais demonstradas, não assume uma aspectualidade hipotética, mas ocorre, de acordo com Fiorin (2005, p. 160), como expectativa.

Esse tempo, conquanto apareça unido às demais formas pretéritas, não pertence ao sistema enuncivo do pretérito. Essa forma futura ocorre a partir da reflexão do marido (debreagem interna), que indica uma espera com relação ao momento hipotético criado (o possível jantar). A primeira aparição do advérbio “depois” deixa clara essa associação, uma vez que reforça que o marido, ao refletir sobre a volta da mulher e do menino, ambiciona a ida ao cinema após o jantar.

Agrupado com todas essas marcações temporais, vemos também colada à debreagem interna de 2º grau, a debreagem enunciativa por meio de verbos e elementos linguísticos associados ao presente do indicativo, como em:

“Se **eu rio**, eles **pensam** que **estou** louca”, pensara Catarina franzindo as sobrancelhas. “Quem **casa** um filho **perde** um filho, quem **casa** uma filha **ganha** mais um”, acrescentara a mãe [...]
— **Continuo** a dizer que o menino **está** magro, disse a mãe resistindo aos solavancos do carro. (Lispector, 2009, p. 94-95, grifos nossos)

Nesse excerto, temos duas vozes (a de Catarina e a da mãe) sendo configuradas pela debreagem interna. Em um primeiro momento, há o discurso de Catarina que relembra o comportamento diferente da mãe e do marido no momento da despedida, através de verbos no presente do indicativo, tais como “rio”, “pensam” e “estou”. Tais verbos, unidos ao pronome pessoal de primeira pessoa (eu), criam, no enunciado, um efeito de proximidade e subjetividade ao leitor, já que o pensamento da filha é condizente com o “eu” e o “agora” da enunciação. Ademais, a debreagem interna mobilizada pela construção do discurso direto estabelece um jogo de realidade, como se o discurso de Catarina estivesse fora do universo narrativo.

O mesmo ocorre com os outros discursos que também são deixados, como os de Severina, que afirma ter ganhado um filho com o casamento da filha, além de se preocupar com a magreza do neto, por meio de verbos no presente do indicativo (“casa”, “perde”, “ganha” e “está”) e na 1ª pessoa do presente (o verbo “continuo”). Uma outra cena que pode ser evidenciada é quando as duas (mãe e filha) ainda se encontram na estação de trem, local em que ambas tentam protelar a partida. Neste fragmento se constrói tanto a embreagem temporal, quanto o procedimento da debreagem enunciativa e da debreagem interna, como exposto abaixo:

Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas — porque se realmente haviam esquecido, **agora** era tarde demais [...] Que coisa tinham esquecido de dizer uma a outra? e **agora** era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: **sou** tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu **sou** tua filha.
— Não vá pegar corrente de ar! gritou Catarina.
— Ora menina, **sou** lá criança, disse a mãe sem deixar porém de se preocupar com a própria aparência. (Lispector, 2009, p. 97, grifos nossos)

Nesse momento da enunciação, o discurso é composto pela embreagem temporal, que é construída pelo advérbio enunciativo “agora” e pelas debreagens enunciativa e interna, que são deixadas pelos discursos diretos com o verbo “ser” no presente do indicativo e na 1ª pessoa do singular, como em “sou tua mãe”, “sou tua filha” e “sou lá criança”. Quanto à marcação do

“agora” que se repete nesse enunciado, percebemos que esse tempo é posto em evidência, ou seja, é trazido duas vezes, visto que apesar de simbolizar uma instância temporal enunciativa, está reunido com verbos pretéritos, como é o caso do verbo “ser” no pretérito imperfeito do indicativo. Logo, a partir da repetição desse “agora”, temos, na verdade, a negação enunciativa, isto é, a neutralização enunciativa com a instância temporal enunciativa. Apesar da ilusão enunciativa, esse “agora” refere-se a um passado no qual mãe e filha pareciam ter esquecido de dizer algo, de modo que já era tarde demais tentar rever essa carência afetiva, que se mostra pela ausência em reconhecer que eram mãe e filha.

Dessa forma, é possível perceber que através da embreagem temporal, a narrativa cria um efeito ilusório, uma vez que esse passado entre elas é apresentado ao leitor como um “agora”. Nesse conto, assim como em “Amor”, o narrador heterodiegético também mobiliza diferentes camadas temporais, dispondo verbos pretéritos típicos do enunciado ao mesmo tempo que propaga elementos enunciativos no discurso. Já as debreagens interna e enunciativa presentificam as falas de Severina e Catarina, deixando esses diálogos mais próximos da realidade.

Um outro excerto que deixa clara essa debreagem enunciativa ocorre quando o marido pondera sobre o passeio entre a esposa e o filho:

[...] Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer. **Agora** mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se **alimenta** a liberdade de um homem. “Catarina”, pensou com cólera, “a criança é inocente!” Tinham porém desaparecido pela praia. O mistério partilhado. (Lispector, 2009, p. 101, grifos nossos)

Conforme é trazido nesse fragmento, percebemos uma junção de debreagens (a enunciativa, a enunciativa e a interna). Ao contrário da embreagem anterior, há unidas ao advérbio “agora”, algumas marcas enunciativas deixadas no enunciado, como os verbos “alimenta”, no presente do indicativo, e “compreendendo-se”, no gerúndio, os quais recriam a transição entre Catarina e o menino como sendo um “agora”, que passa a ser examinado por Antônio. Desse modo, a debreagem cria um sentido mais ilusório do que a embreagem, já que além de trazer um “agora”, apresenta também marcações verbais relacionadas ao tempo presente, a fim de estabelecer um efeito de proximidade e subjetividade ao que está sendo narrado para o leitor. Logo, ao contrário do “agora” disponibilizado entre mãe e filha (em “agora era tarde demais”) ter sua

presentificação desfeita pelos verbos pretéritos distribuídos pelo enunciador, o momento entre mãe e filho mantém um efeito ilusório mais forte ao leitor.

Acrescida a essa debreagem enunciativa, o fragmento também traz a debreagem enunciativa (“saberia”, “transferia”, “saberia”, “pensou” e “tinham desaparecido”) e a debreagem interna, a partir do pensamento do marido, em “Catarina” e “a criança é inocente!”. O marido, nesse presente posto no enunciado, analisa o passeio de ambos como sendo um momento no qual mãe e filho compreendem-se dentro de um mistério partilhado, isto é, uma circunstância em que a mulher transfere ao filho, definido como criança inocente, a herança. Assim, partindo-se dessa reflexão do cônjuge, podemos entender que essa transferência lançada ao menino não é a habitual frieza que paira entre a família, tendo em vista que a saída com o filho é realizada após Catarina ouvir a enunciação mais afetiva do garoto. Conforme já descrito, a saída da mãe com o filho pode ser interpretada como uma forma de “consertar” a frieza materna com Severina, uma dureza emocional que também se estabelece na relação entre Catarina e Antônio.

Nesse sentido, o instante partilhado entre Catarina com o filho é entendido pelo marido como um mistério em que a esposa, ao compartilhar com um sombrio prazer, poderá interferir na liberdade do menino, pois Antônio:

[...] Talvez soubesse que ela havia ultrapassado uma barreira familiar, que havia se sentido intensamente amada pelo filho, que ele [o filho] havia dito claramente que a amava e que os dois, mãe e filho, pudessem viver além do silêncio, que se expressassem de fato, que se amassem claramente, que sua mulher transmitisse essa liberdade ao filho [...] Provavelmente, a liberdade de amar, de sentir, de dizer, algo que inconscientemente tentaram banir do grupo familiar, repetindo seus antepassados. (Peron, 2001, p. 114)

Conforme exposto por Peron (2001), o cônjuge, ao interpretar a saída da mulher, considera esse passeio como uma ação em que Catarina tenta estabelecer uma ligação mais afetiva com o menino depois que este enuncia o substantivo afetivo “mamãe” pela primeira vez. Logo, para Antônio, esse seria um momento no qual a esposa passaria uma outra forma de expressão, não mais aquela frieza que fora transmitida em seu seio familiar, mas uma sensibilidade para amar, sentir e dizer que não foi repartida com Severina, nem mesmo com o próprio marido. Assim sendo, percebemos que o vínculo fragilizado com a mãe e a enunciação mais sensível do filho foram os eventos favoráveis à saída de Catarina com o menino, uma partida que, para Antônio, serviu como uma forma de transferir uma afetuosidade até então reprimida na família.

Seguindo com esses elementos temporais presentes nessa passagem, vemos uma outra aparição da embreagem temporal quando o marido reflete sobre a relação compartilhada com Catarina, como neste trecho a seguir: “Mas tinha se habituado a torná-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura, e **já agora** ela sorria – sem rancor?” (Lispector, 2009, p. 102, grifos nossos). Nesse fragmento, observamos que o discurso constrói a saída da protagonista como um momento enunciativo, visto que durante a reflexão do cônjuge, este imagina que “agora”, ou seja, após se ausentar do lar, a esposa estaria sorrindo sem rancor. Aliado a esse marcador enunciativo, há também o advérbio “já”, que reforça esse efeito de proximidade à enunciação. Todavia, essas duas marcações enunciativas “já” e “agora” são apenas efeitos enunciativos determinados pela embreagem temporal.

Esta dispõe no enunciado verbos no pretérito imperfeito do indicativo, como “humilhava-a” e “sorria”, que se opõem à referência enunciativa pretendida. Com efeito, podemos compreender que a presença dessas marcações enunciativas, ao estarem juntas de verbos pretéritos, provoca um efeito ilusivo ao que está sendo narrado. No que concerne à saída de Catarina e do filho podemos postular que essa circunstância em que mãe e filho ficaram ausentes do lar é mais ilusória (aparece mais próxima do leitor), quando comparada com as outras aparições em que o “agora” é deixado pela embreagem, visto que no primeiro exemplo temos uma debreagem enunciativa, que se diferencia das outras passagens em que ocorre a embreagem temporal. Em geral, os elementos enunciativos do conto ora são gerados pelos procedimentos da debreagem, sendo mais ilusórios, ora são desenvolvidos pelo mecanismo da embreagem, que torna essa pretensão de aproximação discursiva menos simulada.

Para sistematizar esse estudo sintático das marcas temporais, vale destacar o quadro sintético, que embora traga semelhanças com o que foi exposto no conto anterior, apresenta algumas mudanças:

Quadro 9- Esquema da debreagem

Debreagem $\hookrightarrow$ Enunciação

No mecanismo de debreagem, a enunciação é lançada para fora

Na instância temporal, vemos estes tipos:

- **Debreagem enunciativa:** Há a disposição de um “então”; verbos pretéritos; objetividade e afastamento da enunciação.
- **Debreagem enunciativa:** Manifestação de um “agora”; verbos no presente do indicativo; subjetividade e proximidade à enunciação.

↳ **Saída de Catarina com o filho:** é enunciada como um “agora” (mais simulado que a embreagem).

- **Debreagem interna:** Discursos diretos entre os atores; efeito de realidade.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Quadro 10- Esquema da embreagem

Enunciação $\hookleftarrow$ Embreagem

No mecanismo de embreagem, retorna-se à enunciação

- Na instância temporal, há a neutralização dos elementos enunciativos (tais como “agora” e “já”) com o “então” enuncivo;
- Os verbos pretéritos aparecem reunidos às marcas enunciativas;
- Efeito ilusório menos simulado.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Para encerrar nossa análise sintática, apresentaremos, em conjunto com essas marcas temporais, as marcações espaciais desse discurso.

6.1.2 Análise da sintaxe do nível discursivo: As marcas espaciais da enunciação

Já quanto à debreagem espacial, a narrativa é composta por espaços enuncivos, deixados pela debreagem enunciva. No que se refere às marcações típicas do enunciado, ou seja, os elementos relacionados ao “então” do discurso, verificamos algumas marcas enuncivas de um “algures”, tais como o “táxi” ou “carro”, que faz relação ao momento anterior à estação e “Estação”, que se refere ao espaço em que Catarina e Severina chegam, a fim de esperar a partida, como verificamos em “[...] quando uma freada súbita do **carro** lançou-as uma contra a outra e fez despencaram as malas [...] Mas depois do choque no **táxi** e depois de se ajeitarem, não tinham o que falar – por que não chegavam logo à **Estação**?” (Lispector, 2009, p. 96, grifos nossos). Após essas marcas, aparece também o “trem”, meio pelo qual Severina já se prepara para partir, como em “Só se espiaram realmente quando as malas foram dispostas no **trem**, depois de trocados os beijos: a cabeça da mãe apareceu na janela” (Lispector, 2009, p. 96, grifos nossos).

Em adição a esses espaços enuncivos que foram apresentados, a narrativa é permeada por outros, tais como “o elevador”, “a porta do apartamento” e “a porta do quarto”, como vemos a seguir:

O **elevador** zumbia no calor da praia. Abriu **a porta do apartamento** enquanto se libertava do chapeuzinho com a outra mão [...] Antônio mal levantou os olhos do livro. A tarde de sábado sempre fora “sua”, e, logo depois da partida de Severina, ele a retomava com prazer, junto à escrivinha.
– “Ela” foi?
– Foi sim, respondeu Catarina empurrando **a porta do quarto** de seu filho.
(Lispector, 2009, p. 99, grifos nossos)

Esses elementos espaciais revelam, no discurso, as marcações espaciais referentes à volta de Catarina ao lar depois que ela acompanhou a mãe até a estação. Vemos, assim como no conto “Amor”, uma organização discursiva — coerente com a fragilidade materna — na apresentação espacial, uma vez que os ambientes domésticos que aparecem após o retorno de Catarina estão configurados na camada discursiva em uma ordem que se destina até o quarto do filho. Logo, podemos inferir que essa disposição espacial estabelece a pretensão materna da protagonista: recompor, através do filho, a fragilidade materna dividida com Severina. Dessa maneira, a sequência espacial trazida após a circunstância da estação, evidencia que a filha, após o

momento epifânico de frieza vivenciado com a mãe, deseja rever o garoto, seu único laço materno que ainda pode ser sensibilizado.

Após essa sequenciação espacial de Catarina, esta continua seu movimento, mas, desta vez, ela resolve sair com o menino, como observamos neste excerto:

Passou pela **sala**, sem parar avisou ao marido: vamos sair! e bateu **a porta do apartamento**.

Antônio mal teve tempo de levantar os olhos do livro – e com surpresa espiava a **sala** já vazia. Catarina! chamou, mas já se ouvia o ruído do **elevador** descendo [...] Levantou-se, foi à janela e um segundo depois enxergou sua mulher e seu filho na **calçada**. (Lispector, 2009, p. 100, grifos nossos)

Como podemos notar, o discurso expõe, de maneira sistemática, os espaços enuncivos em que a protagonista vai passando até sair do lar, como “sala”, “a porta do apartamento”, “elevador” e “calçada”. Nessa passagem discursiva, é interessante notar que a narrativa está sendo descrita sob a perspectiva de Antônio que vê a sala vazia após a retirada da esposa e do filho, além de vê-los na calçada pela janela. Tal foco no cônjuge ainda continua quando ele avista a mulher e o filho desaparecendo pela praia, como em: “Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado [...] Tinham porém desaparecido pela **praia**. O mistério partilhado” (Lispector, 2009, p. 101, grifos nossos).

Conforme registrado nesse trecho, notamos que a marcação espacial da “praia”, conquanto a debreagem enunciativa apareça antes (através do “agora” e do verbo “compreendendo-se” no gerúndio), é uma marca espacial enunciva, visto que a locução verbal (“tinham desaparecido”) pretérita deixada no enunciado liga-se ao “então” enuncivo. Logo, a partir dessa análise, verificamos a mescla dos procedimentos discursivos na narrativa, já que enquanto a debreagem enunciativa dispõe um “agora”, a marcação espacial, ainda gerada pela debreagem enunciva, refere-se a um “algures”, que se associa ao “então” dado pelo narrador.

Associado a essas marcações espaciais que ocorrem enquanto o marido observa a partida dos dois atores (mulher e filho), aparece o espaço enuncivo do “quarto”, quando ele se lembra do hábito (ligado ao “então”) de humilhar Catarina, como presente em: “Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no **quarto** enquanto ela mudava de roupa [...]” (Lispector, 2009, p. 102, grifos nossos). Ademais, vemos também os espaços do “cinema” e do “Arpoador” (praia localizada no Rio de Janeiro) que se associam à expectativa de Antônio (que reflete sobre um momento futuro) em sair depois que a esposa retornasse, como em: “—’Depois do jantar iremos

ao **cinema**’, resolveu o homem. Porque depois do **cinema** seria enfim noite, e este dia se quebraria com as ondas nos rochedos do **Arpoador**” (Lispector, 2009, p. 103, grifos nossos).

Após esse estudo das marcações espaciais, apresentaremos abaixo a síntese dos espaços analisados.

Quadro 11- Espaços enuncivos

Espaços que vão sendo incorporados no enunciado
• Carro; • Táxi; • Estação; • Trem; • Elevador; • Porta do apartamento; • Porta do quarto; • Sala; • Calçada; • Praia; • Quarto; • Cinema; • Arpoador

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Em suma, tal qual as demais instâncias analisadas, notamos as debreagens enuncivas também presentes na construção espacial do conto.

6.1.3 Os efeitos de sentido gerados pelos procedimentos da debreagem e da embreagem

Depois da análise sintática das marcas actanciais, temporais e espaciais que aparecem no nível discursivo dessa narrativa, notamos, tal como em “Amor”, uma embreagem temporal e uma debreagem completa, tendo em vista que são dispostas as debreagens enunciva, enunciativa e interna. Para as marcações actanciais, vemos que existem, ao longo do conto, tanto elementos enuncivos de terceira pessoa, quanto os enunciativos de primeira pessoa (como

os revelados pelos discursos diretos). Já quanto às marcas temporais que permeiam o discurso clariceano, verificamos que a debreagem enunciva dá-se por meio de tempos e elementos linguísticos que aparecem no enunciado associados a um “então”. Este, conforme analisamos, é demonstrado na narrativa em sua concomitância, como o pretérito perfeito do indicativo, em sua anterioridade, como se estabelece com o pretérito mais-que-perfeito ou em sua posterioridade, como é o caso do futuro do pretérito.

É através desses diferentes tempos que observamos algumas aspectualizações, como os aspectos durativo (configurado pelo pretérito imperfeito do indicativo) e hipotético (tal como o pretérito imperfeito do subjuntivo e o futuro do pretérito). Quanto às debreagens temporais enunciativas, são dados no discurso um “agora”, além de verbos conjugados no presente do indicativo. Por fim, nas debreagens espaciais, vemos marcações associadas a um “alguém” enuncivo. Já a embreagem temporal, ainda que também traga um “agora” enunciativo como a debreagem enunciativa, contrapõe essa presentificação com marcações verbais associadas ao pretérito.

Em vista dessa abrangência actancial, temporal e espacial que cobre a camada discursiva do conto, percebemos que os recursos discursivos de embreagem temporal e das debreagens enunciativa e enunciva não são manifestados de modo aleatório no discurso. Eles, na verdade, geram efeitos de ilusão, subjetividade e objetividade em favor de uma aproximação ou de um afastamento da enunciação. No caso da aproximação pretendida, verificamos que pode haver uma maior simulação discursiva, quando for realizada pela debreagem enunciativa, ou uma menor simulação, quando for dada pela embreagem temporal, que mescla as marcas linguísticas da enunciação com as marcações do enunciado. Evidencia-se, portanto, a diversidade de mecanismos discursivos que são revelados ao longo da narração. Ainda que muitas vezes haja a focalização narrativa em alguns atores, verificamos que o narrador heterodiegético manifesta marcas enuncivas e enunciativas que consolidam diferentes sentidos.

No que diz respeito às debreagens internas de 2º grau que são deixadas pelos discursos diretos, cria-se um efeito de realidade às falas deixadas pelos atores, de maneira que o que é enunciado torna-se mais próximo do leitor. Afora esse procedimento, há também a projeção de monólogos interiores dos atores, um mecanismo clariceano que também favorece a pretensão de proximidade discursiva. Nesse sentido, podemos afirmar que a construção discursiva é eficiente ao conto, mormente à leitura da condição de fragilidade materna, uma vez que na sintaxe discursiva notamos que além das marcações dos actantes que participam diretamente

dessa instabilidade materna (como Severina e Catarina), observamos que os diferentes tempos e espaços configurados na camada discursiva também são coerentes com o frágil materno. Tomando em análise as marcas temporais, verificamos que essas marcações revelam, além de um “então” em que mãe e filha se despedem após as duas semanas de estadia, algumas circunstâncias anteriores a esse tempo enuncivo, como a frieza materna existente entre as protagonistas e os conflitos que Severina provocara durante a sua visita. Além desses momentos temporais, vemos inseridas no enunciado algumas marcações de um “agora”, que ora revela a ocasião de saída, em que Catarina, ao tentar reaver a frieza materna com a mãe, sai com o filho, ora aparece reunido ao “então”, a fim de presentificar esse tempo enuncivo.

Já considerando os diferentes espaços discursivos, observamos que nesse conto em questão há os elementos espaciais enuncivos, relacionados a um “algures”, tais como “carro”, “táxi”, “estação”, “elevador”, “porta do apartamento”, “porta do quarto”, “sala”, “calçada”; e “praia”. Posto isso, notamos que todas essas marcações espaciais representam a condição materna da protagonista, visto que as trajetórias que Catarina realiza ao longo da narrativa, ocorrem em virtude da fragilidade materna que a protagonista compartilha com a mãe. Desde o começo do conto, Severina é quem influencia a ida da filha até a estação, sendo também quem divide a epifania durante a colisão no táxi. Após sua partida, a senhora ainda continua, mesmo que de forma indireta, a induzir a filha, uma vez que esta, após a lembrança da frieza compartilhada com aquela, volta ao apartamento, indo direto ao quarto do filho.

O menino, ao dar mostras de uma possível afetividade, move Catarina a sair do lar, dessa vez, na companhia dele. Em síntese, notamos, após a análise sintática do nível discursivo que, da mesma forma que as instâncias actanciais e temporais convergem para a semântica do frágil materno, as marcações espaciais representam as trajetórias que Catarina realiza em decorrência da culpa materna. A falta de uma afetuosidade materna com a mãe e a enunciação mais carinhosa do filho tornam-se estímulos para que a protagonista, após percorrer o espaço da estação e das ruas, chegue ao apartamento e saia com o menino. Essa ação pode ser interpretada, segundo visto, como uma maneira de driblar a frieza enraizada na família e, assim, obter e transmitir uma proximidade materna com o garoto.

A culpabilização de Catarina se faz tanto com a mãe, por não ter consertado essa fragilidade com Severina, quanto com a criança, por ter compartilhado com o menino a mesma frieza que à protagonista foi dada. A saída do ambiente doméstico, então, pode ser explicada como uma maneira de “corrigir” essas duas problemáticas maternas por meio da aproximação

com o filho. À vista desse enredo, notamos que a maternidade, tal como na narrativa anterior, é construída pelo frágil e, ao mesmo tempo, pelo aprisionamento, já que a protagonista “prende-se” ao filho. Enquanto Ana, no conto “Amor”, retorna ao lar para se aproximar dos filhos e evitar uma ruptura com a maternidade, nesta narrativa, Catarina, a fim de evitar uma nova fragilidade materna, sai com a criança.

Por mais que ambas as mulheres sejam guiadas pela culpa materna, as trajetórias trilhadas são diferentes. Tal diferença se faz, já que Ana retorna ao lar, deixando pressuposto o retorno de suas entregas materna e doméstica. Em contrapartida, Catarina sai do lar, nutrindo a esperança do marido por sua volta. Desse modo, diante desse outro trajeto feminino, buscaremos analisar a semântica do nível discursivo, através das imagens e temáticas relacionadas ao frágil e ao aprisionamento maternos.

6.2 Análise da semântica do nível discursivo: As figuras, os temas e a leitura isotópica

Além da análise sintática — estudo das instâncias actanciais, espaciais e temporais — trazida anteriormente, o conto também mobiliza, na semântica do nível discursivo, a concretização da fragilidade materna, visto que o discurso, da mesma forma que na narrativa “Amor”, é permeado por figuras associadas tanto às temáticas do frágil, quanto do privativo, que segundo já introduzido durante a análise do conto anterior, é construído juntamente com a fragilidade materna. Dessa forma, tomando em consideração as imagens relacionadas ao frágil materno, temos o substantivo “freada”, o verbo “despencarem” e o sintagma nominal “desastre irremediável” que aparecem no trecho a seguir:

—Não esqueci de nada..., recomeçou a mãe, quando uma **freada** súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fez **despencarem** as malas. — Ah! Ah!
— exclamou a mãe como a um **desastre irremediável**, ah! dizia balançando a cabeça em surpresa, de repente envelhecida e pobre. E Catarina? (Lispector, 2009, p. 96, grifos nossos)

Como notamos na passagem acima, esse fragmento narrativo descreve o momento da freada do táxi, quando mãe e filha sofreram a colisão física. Nesse excerto é possível perceber que além do enredo, o discurso também manifesta a problemática materna entre elas, por meio de figuras que trazem o mesmo tema da fragilidade, como observamos em “freada”, que se liga ao movimento instável do carro; “despencarem”, ligada às malas e “desastre irremediável” que, unida a todas essas figuras instáveis, também recupera esse mesmo traço semântico do que se desestabiliza, ou seja, do que se deixa fragilizar e não é remediável.

Junto a essas figuras que tematizam o frágil, vemos também os verbos “interrompeu-lhes” e “deslocando-lhe” quando Catarina e Severina aguardavam o trem partir depois que a campainha da estação tocara, como em:

Ambas se olhavam espantadas, a mala na cabeça de um carregador **interrompeu-lhes** a visão e um rapaz correndo **segurou** de passagem o braço de Catarina, **deslocando-lhe** a gola do vestido [...] Uma mulher **arrastava** uma criança, a criança chorava, novamente a campainha da Estação soou [...] (Lispector, 2009, p. 97, grifos nossos).

Como observamos nesse trecho trazido, percebemos, mais uma vez, imagens que sugerem uma temática fragilizante, tendo em vista que o último instante de visão entre esses atores é rompido por meio das malas de um carregador, como demonstrado através do verbo “interromper”. Além desse elemento verbal, a semântica fragilizante também aparece na gola do vestido, que é deslocada pelo movimento abrupto do menino.

Ainda nesse fragmento, é possível perceber figuras que anunciam o tema do aprisionamento materno, antes mesmo de Catarina retornar ao apartamento e sair com o filho. Essas imagens privativas são dadas no discurso, por meio dos verbos “segurou”, que se associa ao mesmo rapaz que deslocou o vestido de Catarina, e “arrastava”, que se refere à mulher que puxava a criança. Além delas, outras imagens se incorporam ao nível discursivo, como “solavanco”, “caíra-lhe”, “desapareceu”, “reapareceu”, “desmanchado” e “caindo”, como neste momento em que Severina já se encontrava dentro do trem:

[...] ao primeiro **solavanco** a filha viu-a levar as mãos ao chapéu: este **caíra-lhe** até o nariz, deixando aparecer apenas a nova dentadura. O trem já andava e Catarina acenava. O rosto da mãe **desapareceu** um instante e **reapareceu** já sem o chapéu, o coque dos cabelos **desmanchado caído** em mechas brancas sobre os ombros como as de uma donzela — o rosto estava inclinado sem sorrir, talvez mesmo sem enxergar mais a filha distante. (Lispector, 2009, p. 98, grifos nossos)

Nessas imagens selecionadas, percebemos que a leitura do frágil ainda se manifesta na cobertura discursiva, já que o discurso apresenta alguns elementos instáveis, como a movimentação do trem, por meio do substantivo “solavanco”; a queda do chapéu da senhora, através do verbo “caíra-lhe” e ainda o coque dos cabelos que aparece desfeito, como notado a partir do adjetivo “desmanchado” e do verbo “caindo”. Ao lado dessas imagens frágeis, há também os verbos “desapareceu” e “reapareceu” que merecem ser destacados, pois notamos que o rosto materno se esvai à medida que o meio de transporte inicia seu movimento de partida. Por conta do deslocamento do trem, a visão que Catarina possui da mãe é mínima, de maneira

que a protagonista só enxerga o rosto de Severina em curtos instantes, como evidenciamos no próprio discurso.

Este descreve a percepção de Catarina de modo icônico, já que a visão da filha diante da mãe se transforma gradativamente. Em um primeiro momento o rosto de Severina aparece, depois desaparece por um instante, reaparecendo em sequência sem o chapéu e com os cabelos desarrumados no coque. Por fim, a perspectiva da filha em relação à mãe se distancia efetivamente. Compreendemos, então, que a barreira espacial entre elas é, nesse trecho narrativo, reforçada pela construção discursiva, uma vez que o plano discursivo traz o olhar da filha por meio de imagens geradas pela mobilidade do trem, de modo que a visão diante da mãe é fragilizada. Em vista disso, podemos evidenciar que as figuras que são trazidas no corpo discursivo são coerentes com a condição de fragilidade materna que esses atores enfrentam.

Um outro momento narrativo que podemos ressaltar é depois que Catarina retorna ao espaço doméstico. Quando ela se depara com o filho, o discurso apresenta algumas figuras ligadas à temática do aprisionamento, tais como “prender” e “puxou-lhe” que são mostradas em “A mulher sentia um calor bom e gostaria de **prender** o menino para sempre a este momento; **puxou-lhe** a toalha das mãos em censura: este menino!” (Lispector, 2019, p. 99, grifos nossos). Como sugere esse excerto, notamos que depois que Catarina revê a frieza materna com a mãe durante a estação, ela retorna ao apartamento em busca de recuperar a relação materna com o garoto, isto é, aproximar-se dele como verificamos nas imagens privativas que são deixadas pelo e no discurso. Logo, podemos ressaltar que o privativo com o menino ocorre, nesse conto, após a epifania vivenciada com a mãe. Por relembrar o frágil com Severina e perceber a impossibilidade afetiva delas, a semântica do aprisionamento entre os dois faz-se no discurso em meio à tentativa de uma possível afetividade com o filho.

Além dessas imagens, há também as que figurativizam as temáticas do frágil, como “quebrado” e outras que concretizam o tema do aprisionamento, tais como “pegando-o”, “segurando”, “prendendo”, como ocorrem neste trecho abaixo:

[...] o corpo todo riu **quebrado, quebrado** um invólucro [...] —Vamos passear! respondeu corando e **pegando-o** pela mão [...] Por que andava ela tão forte, **segurando** a mão da criança? pela janela via sua mulher **prendendo** com força a mão da criança e caminhando depressa, com os olhos fixos adiante; e, mesmo sem ver, o homem adivinhava sua boca endurecida. A criança, não se sabia por que obscura compreensão, também olhava fixo para a frente, surpreendida e ingênua. (Lispector, 2009, p. 100. grifos nossos).

Esse fragmento registra o momento em que Catarina se surpreende com a enunciação afetiva (“mamãe”) do garoto. A frieza — barreira sentimental compartilhada com a mãe — é rompida naquele instante a partir do menino, como vemos na imagem “quebrado” que, sendo repetida, reverbera, mais uma vez, a temática do frágil. Após se sensibilizar com o discurso materno do menino, a enunciação promove as figuras ligadas à temática do aprisionamento, como as deixadas pelos verbos “pegar”, “segurar” e “prender”, os quais marcam as ações de Catarina com o filho, que caminha de mãos dadas com a mãe. Um outro traço discursivo que é importante analisar é quanto à focalização narrativa dessa cena, que é construída sob a perspectiva do marido. Este, ao ver da janela a esposa e o filho, encara Catarina como um sujeito que age sobre a criança, uma vez que ela é percebida como uma mulher forte que segurava as mãos da criança e andava depressa. Já o menino é um sujeito que recebe a ação materna, encarando o passeio com surpresa e ingenuidade.

Ainda focalizado sob essa visão masculina, visualizamos outras imagens associadas ao tema do aprisionamento materno, como nesta passagem:

Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho... mas o quê? “Catarina”, pensou, “Catarina, esta criança ainda é inocente!” Em que momento é que a mãe, **apertando** uma criança, dava-lhe esta **prisão de amor** que se abateria para sempre sobre o futuro homem. Mais tarde seu filho, já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça; **preso**. (Lispector, 2009, p. 101, grifos nossos)

Como vimos durante a análise sintática do nível discursivo, o momento da saída com o filho é temido por Antônio. O cônjuge interpreta esse passeio como um pretexto em que a mulher encontra para transmitir ao filho sua prisão de amor, aproximando-se do menino e “curando” a frieza materna vivida com Severina. A partir dessa leitura, notamos que a semântica discursiva recupera essa percepção de Antônio, por meio das imagens privativas, tais como “apertando”, “prisão de amor” e “preso”, que constroem a protagonista como alguém que aprisiona e aproxima-se ao filho, a fim de estabelecer um cárcere amoroso que influenciará no futuro do menino. Este, ao contrário da mãe, é visto como inocente.

Notamos essa mesma perspectiva de Antônio no desfecho do conto, quando o dia é comparado por esse ator como uma “ameaça de irradiação”, pressupondo que essa entrega amorosa da mãe ao filho e, ao mesmo tempo, a saída da esposa é vista de maneira negativa, como verificamos em:

A última luz da tarde estava pesada e abatia-se com gravidade sobre os objetos. As areias estalavam secas. O dia inteiro estivera sob essa ameaça de irradiação. Que nesse momento, sem rebentar, embora, se ensurdecia cada vez mais e zumbia no elevador ininterrupto do edifício. (Lispector, 2009, p. 102)

Um outro trecho que revela essa negatividade atribuída pelo marido é quando Antônio supõe que aquele dia se quebraria, deixando claro seu desejo de apagar aquela ocasião entre a esposa e o menino, como neste fragmento: “Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se **quebraria** com as ondas nos rochedos do Arpoador.” (Lispector, 2009, p. 103, grifos nossos). Percebemos assim, que a saída de Catarina é recriminada pelo cônjuge. Este, da mesma forma que o marido de Ana, tenta romper o instante subjetivo (o espaço fora do lar que a esposa vivencia).

Ainda que a saída de Catarina tenha sido com o filho, Antônio rejeita o “mistério partilhado” entre a mãe e o garoto, pretendendo, por isso, o retorno dos dois atores (esposa e filho) ao ambiente doméstico. Logo, percebemos que da mesma maneira que no conto “Amor”, a mãe, sob o viés do marido, também deve se enclausurar no lar. Nesse conto em questão, vemos que a trajetória realizada por Catarina, depois da experiência da estação, faz-se em direção ao espaço doméstico e, posteriormente, ao ambiente externo a este. Essa sequência espacial ocorre, uma vez que a protagonista tenta recuperar a frieza materna com Severina, através da busca por uma nova afetividade com o menino.

Para isso, a mulher tenta lidar com a maternidade afastada do marido (quem também assume a frieza familiar) e, conseqüentemente, do ambiente doméstico, ainda que exista a reprovação de Antônio. Diante disso, vemos que, semelhantemente à Ana, Catarina é movida a retornar ao lar em decorrência da culpa materna. Entretanto, a movimentação desses dois atores femininos dá-se de modo diferente, pois enquanto Ana retorna ao lar e deixa implícita suas entregas doméstica e materna nele, Catarina volta ao apartamento apenas para sair com o garoto, não revelando se aquele passeio seria ou não passageiro.

Nesse sentido, o aprisionamento ao filho não se relaciona ao lar como na narrativa anterior, mas apenas ao menino. Catarina, diferentemente de Ana, busca vivenciar o instante materno com o filho fora do lar, mesmo que o marido a conteste. Essa atitude de passear com o filho é o que permite o temor e a expectativa de Antônio, que depois de imaginar uma possível fuga, mantém a esperança de que eles voltariam.

Nessa espera pela esposa e pelo menino, o marido ambiciona sair com ambos, a fim de ter seu sábado com eles e assim, isolar Catarina do dia vivido, como marcado pelo verbo “quebraria”, que recupera a temática frágil do discurso. Posto isso, reconhecemos que nesse conto também é permitida uma leitura frágil da maternidade, tendo em vista que a protagonista realiza suas trajetórias em virtude da frieza materna compartilhada com a mãe. Como já foi descrito, Catarina, após guiar Severina até a estação e perceber que a relação fria entre elas já havia se consolidado, volta até o lar, a fim de sair com o filho e assim, aproximar-se dele, evitando uma segunda frieza materna. Diante disso, juntamente com esse enredo, o discurso é desenvolvido em sua camada semântica por percursos figurativos que trazem tanto a temática da fragilidade, quanto o tema do aprisionamento materno.

Essas duas tematizações, por serem recorrentes ao longo da narrativa, mobilizam o fenômeno da isotopia temática, como notamos em diversas passagens que serão agrupadas a seguir:

Quadro 12- Trecho inicial no táxi que apresenta as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos

Trecho inicial no táxi	Isotopia da fragilidade e do aprisionamento
“—Não esqueci de nada..., recomeçou a mãe, quando uma freada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fez despencarem as malas. — Ah! Ah! — exclamou a mãe como a um desastre irremediável, ah! dizia balançando a cabeça em surpresa, de repente envelhecida e pobre. E Catarina?” (Lispector, 2009, p. 96)	Imagens da fragilidade: ● “freada”; ● “despencarem”; ● “desastre”; ● “irremediável”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Quadro 13- Trechos na estação que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos

Trechos na estação	Isotopia da fragilidade e do aprisionamento
“Ambas se olhavam espantadas, a mala na cabeça de um carregador interrompeu-lhes a visão e um rapaz correndo segurou de passagem o braço de Catarina, deslocando-lhe a gola do vestido [...] Uma mulher arrastava uma criança, a criança chorava, novamente a campainha da Estação soou [...]” (Lispector, 2009, p. 97)”.	Imagens da fragilidade: ● “interrompeu-lhes”; ● “deslocando-lhe”. Imagens do aprisionamento: ● “segurou”; ● “arrastava”.
“[...] ao primeiro solavanco a filha viu-a levar as mãos ao chapéu: este caíra-lhe até o nariz, deixando aparecer apenas a nova dentadura. O trem já andava e Catarina acenava. O rosto da mãe desapareceu um instante e reapareceu já sem o chapéu, o coque dos cabelos desmanchado caindo em mechas brancas sobre os ombros como as de uma donzela — o rosto estava inclinado sem sorrir, talvez mesmo sem enxergar mais a filha distante.” (Lispector, 2009, p. 98)	Imagens da fragilidade: ● “solavanco”; ● “caíra-lhe”; ● “desapareceu”; ● “reapareceu”; ● “desmanchado”; ● “caindo”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Quadro 14- Trechos no lar que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos

Trechos no lar	Isotopia da fragilidade e do aprisionamento
----------------	---

“A mulher sentia um calor bom e gostaria de prender o menino para sempre a este momento; puxou-lhe a toalha das mãos em censura: este menino!” (Lispector, 2019, p. 99).	Imagens do aprisionamento: • “prender”; • “puxou-lhe”.
“[...] o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro [...] —Vamos passear! respondeu corando e pegando-o pela mão [...] Por que andava ela tão forte, segurando a mão da criança? pela janela via sua mulher prendendo com força a mão da criança e caminhando depressa, com os olhos fixos adiante; e, mesmo sem ver, o homem adivinhava sua boca endurecida. A criança, não se sabia por que obscura compreensão, também olhava fixo para a frente, surpreendida e ingênua.” (Lispector, 2009, p. 100).	Imagens da fragilidade: • “quebrado”. Imagens do aprisionamento: • “pegando-o”; • “segurando”; • “prendendo”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Quadro 15- Trechos fora do lar que apresentam as imagens da fragilidade e do aprisionamento maternos

Trechos fora do lar	Isotopia da fragilidade e do aprisionamento
“Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem. Mais tarde seu filho, já homem,	Imagens do aprisionamento: • “apertando”; • “prisão de amor”;

sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça; preso.” (Lispector, 2009, p. 101)	• “preso”.
“Porque depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria com as ondas nos rochedos do Arpoador.” (Lispector, 2009, p. 103).	Imagens da fragilidade: • “quebraria”.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Conforme observamos nessas imagens que foram recuperadas, as temáticas da fragilidade e do aprisionamento maternos aparecem ao longo do conto inteiro, desde o espaço inicial da protagonista até a sua trajetória final (momento fora do lar), de modo que essas iterações temáticas estabelecem a compreensão de uma maternidade fragilizante. O enredo, associado às figuras discursivas trazidas, traz duas relações maternas: a de Catarina e Severina que já se encontra quebradiça e a de Catarina com o filho, que embora seja fria, apresenta chance de ser recuperada, o que explica a ocorrência de imagens do aprisionamento apenas entre a protagonista e o garoto. Enquanto o frágil se faz em virtude da frieza enraizada na família, o privativo se explica em decorrência da tentativa de uma aproximação, ou ainda, de uma maior afetividade entre mãe e filho. Logo, concluímos que, tal como a sintaxe discursiva acompanha o desenvolvimento da narrativa, a semântica do discurso também se constrói na mesma orientação do enredo, já que a repetição desses dois temas representados pelos percursos figurativos é dada segundo a organização narrativa estabelecida.

Em meio a essas análises na semântica e na sintaxe discursivas que foram realizadas até esse momento, abordaremos o estado patêmico da culpa materna, que, ao se relacionar com a perspectiva fragilizante da maternidade, é o que influencia a trajetória realizada por Catarina.

6.3 A culpa materna como efeito passional em “Os laços de família”

A partir da sintaxe e semântica discursivas que foram elucidadas até esse momento, será analisado o estado patêmico da culpa materna da protagonista, uma paixão que, conforme já foi definida, está associada a uma violação moral, um desrespeito a alguém. Nesse conto, assim como em “Amor”, a culpa se desenvolve pela anulação com o dever-ser mãe, uma vez que o ator feminino também descumpriu com essa normatização materna (uma maternidade afetiva)

que é determinada às mulheres. Catarina, por não ter dividido uma afetuosidade com a mãe, nutriu uma relação mais fria com o filho. À vista disso, para este estudo que se seguirá, abordaremos, em um primeiro momento, a relação de Severina com Catarina e a fase passional do despertar afetivo desta. Em seguida, apresentaremos as demais etapas, como a disposição modal do dever-ser, do poder-ser, do saber-ser e do querer-ser de Catarina, assim como o pivô passional, a emoção e a moralização, as quais se mostram ligadas à condição da fragilidade materna. O intuito desta análise é demonstrar, tal como no conto “Amor”, a leitura fragilizante na esfera passional.

No que diz respeito ao modo de convivência entre Severina e a protagonista, vemos que há uma predisposição passional de Catarina para a culpa materna, já que esta se faz em virtude da relação fragilizante que ela compartilha com a mãe. No entanto, essa frieza partilhada com Severina não é a única que se consolida na família, já que entre os atores vemos a continuação desse mesmo comportamento frio, tanto na relação conjugal entre Catarina e Antônio, bem como na pouca intimidade entre Catarina e o filho. Diante dessa realidade familiar ou desses laços familiares como referenciado pelo próprio título, percebemos que a colisão física com a mãe na estação e logo em seguida a epifania gerada entre mãe e filha possibilitaram a lembrança da fragilidade guardada entre elas, uma instabilidade materna que influencia a culpabilização de Catarina. Esta, ao se ver distante da mãe e reviver a frieza com ela, tenta manifestar, a partir da conjunção com o filho, aquilo que ela não conseguira com Severina, nem dividira com o garoto: a afetividade. Verificamos, assim, que o choque no táxi entre mãe e filha já nos revela o despertar afetivo de Catarina, ou seja, o início de um incômodo passional.

Após a despedida com Severina, a mulher então, retorna ao apartamento e passa a demonstrar a sua transformação passional. Isso porque nesse espaço, Catarina parece se sentir mais segura e disposta a usufruir das coisas mundanas, como se a presença de Severina fosse um empecilho para o bem-estar da filha, tal como verificamos em: “O elevador zumbia no calor da praia. Abriu a porta do apartamento enquanto se libertava do chapeuzinho com a outra mão; parecia disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito” (Lispector, 2009, p. 99). Nessa passagem, notamos que houve uma modificação sensível em Catarina, pois apesar de sentir-se mais tranquila sem a mãe, havia uma perturbação deixada por Severina. Esta ainda “ardia” no peito da filha, deixando claro que a fragilidade materna entre elas, por não ter sido recuperada nos dias de visita, permaneceu latente no íntimo da filha. Depois de ter recordado a fragilidade partilhada com a mãe (seu objeto de afeto

materno) e estado não-conjunta ao filho (seu outro objeto materno) durante a estação, Catarina vai até o quarto do garoto.

Notamos que houve uma transformação passional (pivô passional) em Catarina, já que ela, após se sentir sensibilizada com a epifania da estação, culpabiliza-se pelo momento de ausência materna com o garoto, tentando se aproximar do menino como uma maneira de impossibilitar a mesma fragilidade vivida com Severina. Aliada a esse estágio do pivô, Catarina é movida pelas disposições modais, um cenário passional construído pelo saber-ser uma mãe que não adquiriu afeto materno, pelo dever-ser uma mãe diferente e ao mesmo tempo pelo não-poder-ser uma mãe pouco sensível que obteve a partir de Severina e que foi com o próprio filho. Catarina, por não ter mantido, nem mesmo recebido um afeto materno com a mãe, passa também a nutrir relações pouco afetivas com a família, inclusive com o filho. Portanto, a mulher, por saber que não alcançou um relacionamento mais carinhoso com a mãe e por temer que a convivência com o menino seja a mesma que compartilhou com Severina, tenta sair com o garoto. Para esse propósito, o ator Catarina passa a assumir essas outras modalidades citadas, como a do dever-ser e a do não-poder-ser.

Unido a essas categorias modais, verificamos também o querer-ser uma mãe mais presente e sensível com o menino, uma modalidade que impulsiona Catarina a recuperar esse laço materno distante do marido — ator que também nutre uma atitude pouco afetiva — e, conseqüentemente, do ambiente doméstico. Tais modalidades são fortalecidas depois da enunciação do garoto, quando Catarina retorna ao apartamento e reconhece um traço afetivo deixado por ele. Posto isso, observamos que as disposições modais para a efetivação da paixão da culpa se fazem em virtude do fracasso materno com Severina, já que Catarina, reconhecendo sua instabilidade com a mãe, pretende se reunir ao filho, objeto do cuidado materno que ainda pode ser recuperado.

Ademais, é importante reconhecer que as modalidades dessa narrativa diferenciam-se do conjunto modal apresentado no conto anterior. Em “Amor”, a mulher retorna ao lar, em virtude do dever-ser mãe que a aprisiona no espaço doméstico e inibe seu poder-ser livre das atividades cotidianas. Sentindo-se culpada, Ana volta ao lar e à sua rotina turbulenta, a fim de evitar a possibilidade de ruptura materna.

Em contrapartida, no conto “Os laços de família”, Catarina não se aprisiona no lar. Ela realiza o retorno ao apartamento para resolver duas relações maternas, isto é, amenizar a ferida

materna com Severina através da aproximação com o filho, que sai do espaço doméstico junto dela. Sendo assim, a modalidade do poder-ser livre do lar, ao contrário da narrativa anterior, não é inibida, uma vez que o ator, após voltar da estação, pretende ainda sair do ambiente doméstico. Vemos, assim, que esse conto em análise não traz a protagonista vinculada ao lar, uma vez que Catarina tenta driblar sua fragilidade materna fora do apartamento. Nesse sentido, o aprisionamento materno não se faz no espaço doméstico, mas na atitude de Catarina de se prender ao garoto, como já observamos nas imagens que se manifestam na semântica do discurso.

Por meio dessa falha materna com Severina, verificamos a tentativa de Catarina de revigorar a relação com o menino. Nesse ímpeto de aproximação com o garoto, observamos que juntamente com sua modificação passional (pivô) para a culpa, há traços que mostram a emoção da mulher diante desse estado patêmico, tal como neste trecho:

Antônio mal levantou os olhos do livro. A tarde de sábado sempre fora ‘sua’, e, logo depois da partida de Severina, ele a retomava com prazer, junto à escrivaninha.

—“Ela” foi?

— Foi sim, respondeu Catarina empurrando a porta do quarto de seu filho, Ah, sim, lá estava o menino, pensou com alívio súbito [...] A mulher sentia um calor bom e gostaria de prender o menino para sempre a este momento [...] (Lispector, 2009, p. 99)

Conforme demonstrado nesse excerto, vemos alguns vestígios passionais revelados pela protagonista, como o ato físico de empurrar a porta do quarto do filho e a sensação de alívio ao vê-lo, bem como a sua tentativa de se prender ao menino. Essas reações reforçam o desespero de Catarina em se aproximar do garoto, ou seja, acalmar, por meio do menino, a sua debilidade materna com Severina e, ao mesmo tempo, corrigir sua pouca intimidade com a criança. Assim, nessa objeção em encontrá-lo, ela se tranquiliza com a presença dele. Um outro fragmento que torna sua manifestação patêmica evidente é por meio da afetuosidade somática da protagonista, como neste trecho:

Com os olhos sorrindo de sua mentira necessária, e sobretudo da própria tolice, fugindo de Severina, a mulher inesperadamente riu de fato para o menino, não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado, quebrado um invólucro, e uma aspereza aparecendo como uma rouquidão. (Lispector, 2009, p. 100)

Nesse excerto, percebemos que após ouvir “mamãe” pelo menino, a frieza compartilhada com Severina é rompida na risada e na distensão corporal com o garoto. Como o próprio trecho sugere, Catarina “foge” de Severina, neutralizando a fragilidade com a mãe

para “ajustar” a relação materna entre ela e o filho. Outro segmento que deixa aparente o efeito passional da protagonista ocorre em: “Passou pela sala, sem parar avisou ao marido: vamos sair! e bateu a porta do apartamento” (Lispector, 2009, p. 100). Nesse fragmento, verificamos, mais uma vez, a reação patêmica da protagonista, que ao rememorar na estação sua fragilidade com Severina e escutar a enunciação afetiva compartilhada pelo filho, sai apressadamente com o garoto, como notamos na rapidez em avisar o marido e na batida da porta.

Sendo assim, é possível perceber que a patemização da culpa materna não está relacionada apenas à relação entre Catarina e a mãe. Ainda que a culpabilização da protagonista se origine do aspecto frágil enraizado entre ela e Severina, esse estado patêmico também repercute no laço materno da protagonista com o filho. Por terem vivenciado um laço materno vulnerável e pouco afetivo, Catarina e a mãe não conseguem romper a barreira materna, de modo que o choque dado na estação — a aproximação física entre elas — gerou tanto um incômodo, quanto um meio favorável para a lembrança dessa fragilidade compartilhada durante muito tempo. Assim, depois de se lembrar dessa fronteira materna e se ver disjunta da mãe, o ator Ana tenta modificar a sua relação com seu outro laço familiar, o filho, a partir de sua aproximação com ele.

Notamos então que a culpa materna em não ter reconstruído uma união afetiva com a mãe reincide agora no garoto, através das modalidades do saber-ser, do dever-ser, do não-poder-ser e do querer-ser. Por não ter recebido um afeto direto com a mãe, Catarina não detém uma afetuosidade materna, o que a leva a sair do lar, visto que esse ambiente, além de ter sido um espaço de frieza familiar, é o lugar em que o marido, ator que também compartilhou relações pouco afetivas, está. Logo, entrar em conjunção com o filho após a saída do lar é, na verdade, entrar em conjunção com a afetividade manifestada pela enunciação deixada pelo garoto. Esse afeto trazido pelo substantivo “mamãe” foi o que Catarina não obteve com seu outro objeto materno, a mãe. Em vista disso, aproximar-se do menino é conter a fraqueza materna com Severina e reaver o distanciamento existente entre mãe e filho.

A patemização da culpa materna se organiza em virtude das imposições social e individual, uma vez que por trás da culpabilização materna existe um dever-ser uma mãe presente e afetiva que impera sobre as mulheres. Além dessa intervenção social, há, nessa narrativa, um saber-ser, um dever-ser, um não-poder-ser e um querer-ser individuais que se manifestam em decorrência da relação frágil que a filha compartilha com Severina. Catarina, embora não tenha lidado com a afetuosidade, tenta se aproximar do garoto a partir dessas

categorias modais (saber-ser, dever-ser, não-poder-ser e querer-ser), a fim de evitar a mesma frieza materna que obteve com a mãe. Por meio da relação vivida com Severina, Catarina, após sua não-conjunção com o menino durante a estação, tenta uma aproximação afetiva, a fim de evitar uma possível disjunção com ele.

Entretanto, apesar da movimentação em torno do ambiente doméstico servir como uma forma de reconstrução materna para Catarina, é importante ressaltar que a saída da protagonista com o menino não é vista de modo eficiente pelo marido. Conforme já analisamos anteriormente, Antônio, por conter a mesma frieza normatizada na família, interpreta o passeio de sua mulher como uma prisão de amor que poderá impactar na liberdade da criança. Além dessa perspectiva, ele, ao ficar sozinho na tarde de sábado, também penaliza o movimento de ambos, já que o deslocamento fora do apartamento serviria, na concepção dele, como uma possível fuga da mulher. Diante disso, reconhecemos que a patemização da culpa materna, apesar de ser também fruto de uma modalidade social, é moralizada nessa narrativa de modo negativo, já que nesse conto o estado passional provoca a trajetória feminina do ambiente doméstico.

Através do marido, percebemos que a moralização desse estado patêmico é dada como um risco à união familiar, uma vez que o passeio entre mãe e filho além de impactar na liberdade da criança e subverter a frieza familiar, também ganha a percepção de fuga da mulher, de maneira que a maternidade só pode ser benéfica se estiver associada ao espaço doméstico. Logo, verificamos que assim como no conto “Amor”, o papel social de mãe também está relacionado ao lar. Ainda que Catarina tenha saído do apartamento com o filho em uma ação diversa da realizada por Ana, vemos, semelhantemente, a imposição do universo feminino sendo agrupada à esfera doméstica. Da mesma forma que o marido de Ana tenta afastá-la do mundo externo enfrentado no jardim, Antônio contesta a saída da mulher, nutrindo esperanças de que aquele dia seria rompido a partir do retorno do filho e da esposa ao apartamento.

Dessa forma, reconhecemos que a esfera passional dessa narrativa é sistematizada pelas categorias modais do saber-ser, do dever-ser, do não-poder-ser e do querer-ser que se ligam às esferas social e individual. Ademais, vemos também que essa patemização está intimamente ligada às temáticas da fragilidade e do aprisionamento maternos que foram realçadas durante as análises semântica e sintática do nível discursivo.

A culpabilização materna de Catarina, embora seja decorrente da fragilidade dividida com a mãe, escoa também para a relação materna com o filho, ator que ao dar mostras de uma possível afetividade em sua enunciação, é quem provoca a trajetória da protagonista. Assim, vemos que a patemização, por provocar a aproximação da mãe ao garoto, associa-se também ao aprisionamento materno que, dessa vez, transcorre o ambiente doméstico. O estado patêmico, portanto, apesar das outras modalidades (saber-ser, querer-ser e não-poder-ser) que ele se relaciona, é gerado, tal como em “Amor”, por uma negligência com o dever-ser uma mãe mais próxima do filho.

Em suma, verificamos que o conto analisado também traz a movimentação feminina sendo disposta pela patemização materna. Enquanto na narrativa “Amor”, Ana se depara com o Jardim e retorna ao lar pela culpa, nesse conto Catarina vai até a estação e diante de sua culpabilização, retorna ao apartamento saindo deste com o filho. Além dessa relação entre os dois contos, observamos que em “Os laços de família” também há uma leitura crítica acerca das imposições e conflitos que a mulher enfrenta diante da maternidade e do espaço doméstico.

Nesse enredo em questão, a determinação entre lar x mulher é tão impactante que até mesmo quando a figura feminina desloca-se do ambiente familiar com o filho, ela ainda é contestada. A narrativa clariceana deixa clara essa normatização doméstica ao trazer uma protagonista que, mesmo tentando aproximar-se do menino a fim de recuperar sua fragilidade materna com Severina e seu distanciamento com o garoto, é moralizada de maneira negativa pelo cônjuge. Este, como anunciado, interpreta o passeio entre a esposa e o filho como uma privação ao garoto e uma possibilidade de fuga da mulher.

Em suma, a partir da análise desse último conto, percebemos que Catarina, assim como Ana em “Amor”, também foi patemizada diante de uma maternidade compreendida como frágil. Apesar das trajetórias terem sido diferentes entre Ana e Catarina, notamos que ambos os atores sofrem com a culpa materna e são determinados a viverem no lar. Mesmo que o estado patêmico da culpa seja avaliado de formas diferentes (é eufórico em “Amor” e disfórico em “Os laços de família”) entre as duas narrativas, o ambiente doméstico é imposto às duas mulheres.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como principal objetivo realizar uma análise semiótica acerca da fragilidade materna, apresentada nas duas narrativas clariceanas “Amor” e “Os laços de família”. Para este interesse analítico, esta pesquisa buscou estudar o nível discursivo greimasiano em sua sintaxe e sua semântica, além da esfera passional dos textos.

Postas as análises dos dois contos mencionados, verificamos, na sintaxe e na semântica do nível discursivo as instâncias actanciais, espaciais e temporais deixadas no enunciado, bem como a recorrência temática (isotópica) e os percursos figurativos que concretizam as temáticas da fragilidade e do aprisionamento das mulheres retratadas. Quanto à categoria passional dos discursos, notamos que ambos os textos trazem a culpa materna como estado patêmico que acomete os dois atores femininos (Ana e Catarina) das narrativas.

Na sintaxe do nível discursivo, podemos evidenciar, aliadas às imagens do frágil e do privativo que ocorrem na semântica discursiva, as marcações actanciais, espaciais e temporais em convergência com a condição de fragilidade materna dos contos, uma vez que os textos apresentam diversos programas actanciais (como sujeito do fazer e sujeito de estado), além das mudanças temporais e espaciais que permitem revelar os efeitos de sentido entre o “então” e o “agora” do discurso, assim como as trajetórias femininas que se fazem atreladas à fragilidade materna. No conto “Amor”, notamos que, através das imposições materna e doméstica (concretizadas pelos filhos e pelo marido), Ana percorre diferentes espaços até chegar ao lar, ambiente de retorno ocasionado pela patemização da culpa materna. As mudanças temporais que são disponibilizadas no discurso por meio dos procedimentos da debreagem e da embreagem são construções enuncivas e enunciativas que provocam efeitos de ilusão; de subjetividade e proximidade; realidade; ou de objetividade e afastamento.

Juntamente com todos esses sentidos produzidos, podemos ressaltar também o modo como o ator feminino é descrito. Assim como a maternidade e os compromissos domésticos anulam Ana em sua subjetividade, a própria narração constrói pouco espaço discursivo à mulher, visto que observamos, desde o início, as relações entre os níveis da enunciação, como o enunciador (primeiro nível) e o narrador (segundo nível) que se consolidam nessa narrativa. No começo do enunciado notamos a utilização da antífrase ao retratar o cotidiano do ator Ana. Vemos que a pretensão enunciativa de ironizar a vida monótona da protagonista é acompanhada pela narração, uma vez que o narrador ao mesmo tempo que descreve e apresenta no enunciado

a correria e a exaustão de Ana, nega toda essa realidade rotineira através das orações “assim ela o quisera e escolhera” e “estava bom assim”.

Esse mesmo teor irônico se sustenta ainda na patemização da culpa materna, um estado patêmico que se manifesta através da contradição entre as modalidades do dever-ser mãe e do pode-ser livre do lar e dos afazeres domésticos, tendo em vista que a culpabilização só se desenvolve por conta da imposição de uma carga modal exógena (o saber-ser mãe influencia o dever-ser uma mãe presente) sobre a endógena (a do poder-ser livre do ambiente doméstico e de todas as tarefas maternas). Logo, evidenciamos que o poder de escolha e de desejo anunciados no começo pelo narrador se desconstroem ao longo do aprofundamento da narrativa. É por meio dessa abdicação feminina em nome da casa e dos filhos que Ana reaparece no apartamento, já que a percepção da não-conjunção com eles durante o jardim aterroriza o ator feminino, que para evitar uma possível ruptura materna (disjunção), volta ao lar e aproxima-se deles.

Logo, a maternidade, sendo construída como um laço que pode se romper à medida que ocorre o distanciamento do ambiente doméstico, culpabiliza o ator feminino, tencionando seu deslocamento do jardim, espaço de liberdade e afloramento subjetivo, ao apartamento, espaço de atividades maternas e domésticas onde os filhos e o marido reforçam o aprisionamento feminino. Tal volta de Ana é mobilizada no discurso por um “agora” temporal, que apesar de pertencer a um “então” enuncivo, é capaz de simular o ressurgimento doméstico do ator Ana como um tempo presente ao leitor, que se distancia do “então” propagado no jardim, da mesma maneira que o ator feminino.

Esse mesmo frágil materno também se manifesta no conto “Os laços de família”, porém, nessa narrativa, a fragilidade está atrelada a duas relações: a de Catarina com a mãe e a de Catarina com o filho. Nesse estudo, foi possível notar os papéis actanciais exercidos pelos atores, as marcações temporais e espaciais, além da culpabilização de Catarina, uma culpa que, conforme registramos, é originada da frieza compartilhada com Severina e do fracasso em retomar o laço materno entre elas. Sendo assim, após a epifania retomada com a mãe, Catarina retorna ao lar a fim de se aproximar do filho e tentar reaver o distanciamento com ele, uma frieza que apesar de já existir entre os dois, poderia ser revertida, conforme é demonstrado pelo ator Catarina. A partir desse enredo, também analisamos, através do discurso, os percursos figurativos, a isotopia temática, assim como os estágios patêmicos do ator Catarina em coerência com a leitura da fragilidade materna.

Ao contrário do conto “Amor”, que traz um narrador descrevendo o ator Ana, nessa narrativa percebemos que o início do conto já se instaura a partir dos diálogos entre os dois actantes: Catarina e Severina, demonstrando, assim, a disposição da voz narrativa para os actantes do enunciado, ou seja, o aparecimento do terceiro nível da enunciação (os diálogos entre os actantes) se mesclando com o segundo nível (a participação do narrador). Ademais, nesse conto, é importante reforçar que as imagens do aprisionamento não aparecem entre o ator Catarina e Severina, mas somente entre Catarina e o filho. Ao ter o momento epifânico a partir do choque físico partilhado com a mãe na estação e relembrar-se de seu afastamento (sua não-conjunção) com o menino, Catarina, como já citado, também volta ao ambiente doméstico, mas, diferentemente de Ana, sem se aprisionar nele. Isso porque a semântica do aprisionamento não se relaciona com o lar, mas se faz na tentativa de proximidade e afeto entre Catarina e o garoto, para que a disjunção e a frieza vivenciadas com Severina não se concretizem nesse outro laço materno.

Nessa narrativa, observamos que a protagonista, assim como Ana, é movida por algumas cargas modais. Além da modalidade social, o dever-ser uma mãe presente e afetuosa, há também modalidades individuais, como a do saber-ser uma mãe que não recebeu uma intimidade afetiva; a do dever-ser uma mãe diferente de Severina, a do querer-ser mais próxima e a do não-poder ser fria e pouco sensível. É em virtude do estágio epifânico e da não-conjunção com o menino que essa organização modal se impõe, construindo a paixão da culpa materna com seus diferentes estágios. Após o desenvolvimento dessas estruturas modais, Catarina, ao ressurgir no lar, escuta o substantivo “mamãe” do garoto, um vocábulo que por ter sido pronunciado pela primeira vez e de forma afetiva, é o que reforça tais modalidades e permite o ator feminino sair com o filho, mantendo-se mais próximo dele.

O momento que Catarina se encontra fora do ambiente doméstico com o filho é também enunciado como um “agora” pelo narrador, que presentifica essa cena através da debreagem enunciativa. No texto há outras passagens com esse mesmo elemento enunciativo, porém essas marcas são deixadas pela embreagem temporal, mecanismo discursivo em que a voz narrativa dispõe, de maneira menos simulada, o “agora” com verbos pretéritos.

Dessa maneira, após esses dois estudos das estruturas discursivas das duas narrativas clariceanas, concluímos que ambos os discursos representam as consequências da imposição materna enfrentada por esses atores. É importante frisar que o procedimento da epifania foi crucial para o fortalecimento dessa leitura materna. O mecanismo epifânico dado entre Ana e o

cego e entre Catarina e a mãe justificam os movimentos discursivos entre a debreagem e a embreagem que se mostram nos contos, uma vez que a iluminação epifânica que o cego estabelece no ator Ana se mantém até o final da narrativa. Nesse sentido, o leitor se aproxima tanto desse “agora” ilusório, como também permanece com o efeito epifânico (o conflito entre o cego ou o jardim) recebido por Ana.

O mesmo também se consolida no conto “Os laços de família”, já que o esbarro físico gerado entre mãe e filha auxilia na compreensão dos incessantes questionamentos de Severina ao longo do enunciado (sua dúvida em saber se não havia se esquecido de algo se explica por meio do incômodo epifânico), além de corroborar para a apreensão da ilusão temporária trazida pela embreagem temporal (como a sentença “agora era tarde demais”). Essa oração, tal como a perturbação do choque físico, não pertence a um momento presente, mas a um passado não resolvido entre mãe e filha. Fica claro, portanto, que o mecanismo clariceano age em conjunto com os instrumentos discursivos que são mobilizados nos textos.

A maternidade, produzida como um laço instável e relacionada ao lar, é trazida nesses dois modelos discursivos como uma condição capaz de influenciar diversas trajetórias e a patemização da culpa. O que podemos analisar neles são as associações entre mulher x mãe e mulher x lar, uma vez que os atores femininos representados nesses dois textos patemizam-se diante da determinação social da maternidade vinculada à esfera privada. O ambiente doméstico além de ser um espaço de imposição de tarefas (como no conto “Amor”), é também um local em que o ser-mãe deve ocupar.

Mesmo quando a relação feminina com as atividades domésticas não é tão aparente (como é o caso do conto “Os laços de família”), o lar ainda permanece como um lugar em que a mulher deve conviver com o filho, já que outras movimentações que não sejam destinadas a esse espaço são contestadas. Nos dois textos, verificamos a censura masculina aos deslocamentos realizados pelas mulheres, como a influência do marido de Ana em retorná-la ao quarto e apagar a flama vivida e a de Antônio, que interpreta o passeio da mulher como fuga e ruptura com a frieza familiar.

Notamos, tanto em “Amor”, quanto em “Os laços de família”, modalidades sociais que impactam na subjetividade e na escolha dessas mulheres. Nas duas produções clariceanas, conquanto existam cargas modais individuais dos atores, vemos o desespero das mulheres em retornar para o apartamento em nome de uma causa social: o dever-ser mãe, uma modalidade

que, segundo apresentamos na seção inicial desta dissertação, golpeia o universo feminino ao longo do tempo, desde a restrição à esfera pública (participação política), até a omissão subjetiva da mulher (a associação feminina apenas como um ser reprodutor).

Um outro ponto desse estudo que merece ser destacado é quanto às diferentes formas de moralização que os dois discursos constroem. Enquanto em “Amor”, a culpa materna é moralizada de modo eufórico, já que a mulher resolve voltar ao lar, em “Os laços de família” esse mesmo estado patêmico é percebido de uma forma disfórica, pois Catarina procura restaurar seu laço materno distante do ambiente doméstico, descartando a cobrança social de uma mãe presa ao lar. Vemos que o laço materno só é válido se houver uma relação com o espaço doméstico. Diante disso, a pesquisa investigou, na estrutura discursiva, as mostras dessa imposição materna e os efeitos que a maternidade construída como frágil e inerente à esfera privada, provoca nos atores Ana e Catarina.

Concluímos, portanto, que este estudo demonstrou as trajetórias e a culpa dada por essa construção de fragilidade que se insere nos contos. Apesar de haver diversas limitações e culpas femininas originadas pela construção de um discurso patriarcal, a pesquisa objetivou produzir, através da Semiótica, um recorte acerca da construção materna e sua associação com o ambiente doméstico, denunciando, no texto clariceano, as movimentações e o estado patêmico de culpabilização gerados por essa maternidade frágil que aqui foi apurada. O intuito não foi apenas manifestar, no discurso clariceano, toda essa problemática feminina, mas questionar as relações (feminino x maternidade e feminino x lar) na obra de Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Tathielly Silva de. **Sob o signo da insuficiência**: a construção do ator macabéa em a hora da estrela. 2015. 80 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2015.
- AMARAL, Emilia. **Para amar Clarice**: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra. Barueri: Faro Editorial, 2017.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz; TATIT, Luiz; MANCINI, Renata; GOMES, Regina; DISCINI, Norma; LIMA, Eliane Soares de; SOUSA, Silvia Maria de; MARTINS, Geraldo Vicente; PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Semiótica do sensível**: questões do plano da expressão. São Paulo: Mackenzie, 2020.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. 2. ed. São Paulo: Ática S.A., 1994.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. Tradução do grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRITO, Jaqueline da Silva. **Clarice Lispector**: a tematização da mulher em laços de família e alguns aspectos da vida de uma escritora do século xx. 2007. 85 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Brasileira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- COSTA, Marcos Rogério Martins. A noção de ator na semiótica francesa: da personagem ao ator coletivo. **Acta Semiotica et Lingvistica**, Paraíba, v. 26, n.3, p. 92-108, Outubro, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/59984/34280>. Acesso em: 01 ago. 2024.
- COSTA, Jhonatan Leal da. **Vazios e melancolia marcados no corpo feminino: o conto “Amor”, de Clarice Lispector**. In: XV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2017, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Uerj, 2017. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522238605.pdf. Acesso em: 07 out. 2023.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. Categorias da enunciação e efeitos de sentido. In: BRAIT, Beth (org.) **Estudos enunciativos no Brasil**- Histórias e Perspectivas. Campinas. Sp: Pontes/Fapesp, 2001.

_____. **Elementos de Análise do Discurso**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2019.

_____. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. Semiótica das paixões: o ressentimento. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 9-22, Maio, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424/1125>. Acesso em: 12 jun. 2023.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Semiótica y literatura: ensayos de método**. Tradução de Desiderio Blanco. Universidad de Lima: Fondo Editorial, 2016. Livro eletrônico. 422 posições.

GOMES, André Luís. Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 5, n. 7, p. 39–52, out. 2004.

GOTLIB, Nádia Battella. Os difíceis laços de família. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, n. 91, p.93-99, Nov,1994. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/881/887>. Acesso em: 02 out. 2023.

_____. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____. **De l'Imperfection**. Périgueux: Fanlac, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra e Tieko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

GREIMAS, Algirdas Julien ; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le; SENOTIER, Danièle. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Unesp, 2009.

HJELMSLEV, Louis. Por uma semântica estrutural. In: **Ensaio linguísticos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

IACONELLI, Vera. **Manifesto Antimaternalista: psicanálise e políticas da reprodução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

LARA, G. M. P. **A produtividade da noção de isotopia na construção de sentidos do texto**. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_108.pdf. Acesso em: 20.mar.2024.

LIMA, Angela Fernandes de. **Representações do feminino em Laços de Família, de Clarice Lispector**. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

LIMA, Eliane Soares de. **Entre compaixão e piedade**: o estudo das paixões em semiótica. 2019. 198 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

LIMA, José Batista de. Clarice Lispector: epifania ou transfiguração?. **Revista De Humanidades**, Fortaleza, v.18, n.1, p. 76-81, Nov, 2010. Disponível em: https://www.academiacearensedeletas.org.br/revista/revistas/2004/ACL_2004_011_Clarice_Lispector_epifania_ou_transfiguracao_Batista_de_Lima.pdf. Acesso em: 03 out. 2023.

LISPECTOR, Clarice. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: A noite, 1949.

_____. **A descoberta do mundo** [1984]. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. **Água viva** [1973]. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. **Alguns contos**. Os Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.

_____. **A maçã no escuro** [1961]. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. **A paixão segundo G. H.** [1964]. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1991.

_____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **De corpo inteiro**. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

_____. **Laços de família**. [1960]. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

- _____. **O lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- _____. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.
- _____. **Quase de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- _____. **Todos os contos/Clarice Lispector**. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- _____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** [1969]. Rio de Janeiro: Sabiá, 1993.
- _____. **Um sopro de vida: Pulsações**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **Visão do esplendor: Impressões leves**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LOPES, Edward. **A identidade e a Diferença: Raízes Históricas das Teorias Estruturais da Narrativa**. São Paulo: Edusp, 1997.

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. Da ação à paixão: o percurso semiótico da busca do sentido. **Fórum Linguíst!co**, Santa Catarina, v. 13, n. 2, p. 1147-1157, Julho, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2016v13n2p1147/32088>. Acesso em: 02 Jun. 2024.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. O imaginário dos afetos nos contos de Laços de Família. **Revista de Letras**, Ceará, v. 1, n. 28, p. 78-83, jan./dez, 2006. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2319/1786>. Acesso em: 04 set. 2023.

MOSER, Benjamin. **Clarice**,: uma biografia. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NASCIMENTO, Cristina Gottardi van Opstal. **Da construção da identidade feminina em contos de Clarice Lispector: uma análise semiótica**. 2003. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

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

PERON, Paula Regina. Uma análise do conto “Os laços de família” de Clarice Lispector, segundo o recorte da Psicanálise da família. Os laços entre Literatura e Psicanálise. **Interações**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 107-116, julho-dezembro, 2001. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/354/35461206.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2023.

PRADO, Maria Goreti Silva. **O ponto de vista em Semiótica: fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em a hora da estrela**. 2013. 129 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências e Letras- Unesp/Araraquara, Araraquara, 2013.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil: 1890-1930**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, Edvanda Bonavina da. A estrutura patêmica da paixão da vergonha. **Itinerários: Revista de Literatura**, Araraquara, v. 1, n.12, p. 197-213, Junho, 1998. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/155e69fd-ce84-451c-a053-bb31cbad1a46>. Acesso em: 25 nov. 2024.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

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

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

_____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth I B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Laços de família e Legião estrangeira. In: _____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7.ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.

TOURNIER, Michel. **Vendredi ou les limbes du Pacifique**. Paris: Gallimard, 1972.

ZILBERMAN, Regina; VIEIRA, Nelson; NUNES, Benedito; VIANNA, Lúcia Helena; FRONCKOWIAK, Angela; WASSERMAN, Renata Ruth M.; WALDMAN, Berta; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro. **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.