



DUAS FUGAS PARA UM FADO: A PARIDADE ESTÉTICA E TEMÁTICA EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR E MARIA TERESA HORTA

Guilherme Mateus Maniçoba Formiga

(UFRN)

Fernando Filgueira Barbosa Júnior

(UERN)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Guilherme Mateus Maniçoba Formiga é graduado em Letras, com habilitação em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Mestre em Estudos da Linguagem, área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN/PPgEL). E-mail: guimmf@hotmail.com.

Fernando Filgueira Barbosa Júnior é graduado em Letras com habilitação em Língua Inglesa (2012) e Língua Portuguesa (2021), ambas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN. Mestre em Letras pela UERN (PPgL) e Doutor em Letras pela UERN (PPgL). E-mail: fdojunior1@hotmail.com.

RESUMO

A emancipação feminina é um tema muito explorado nos estudos literários, especialmente em textos contemporâneos. Clarice Lispector, escritora modernista, inaugurou na literatura brasileira um formato intimista para o trato de suas narrativas, comumente conduzidas através do fluxo de consciência, em que a perspectiva é apresentada por um narrador descortinando questões internas, refletidas nos aspectos da memória e da linguagem. Maria Teresa Horta, escritora portuguesa, também percorre vertentes similares no nível estético e, especialmente, no temático. Nos contos "A fuga" e "Lídia", das escritoras supracitadas, os narradores em ambos os textos acompanham duas mulheres e seus dilemas conjugais: a primeira devaneia, durante o banho, uma possibilidade de escape da rotina que violenta sua caótica condição existencial; a segunda desenvolve um processo de metamorfose similar a um quadro delirante. Ao aproximarmos os contos, propomos uma leitura sem o efetivo compromisso militante, ainda que a perspectiva delineie contornos combativos. Nomes como o de Boris Tomachevski (1971), Benedito Nunes (1992), Nobert Elias (1994) e Tzvetan Todorov (2003), entre outros ressignificam o

ABSTRACT

Female emancipation is a topic widely explored in literary studies, especially in contemporary texts. Clarice Lispector, a modernist writer, inaugurated in Brazilian literature an intimate format for dealing with her narratives, commonly conducted through the stream of consciousness, in which the perspective is presented by a narrator revealing internal issues, reflected in aspects of memory and language. Maria Teresa Horta, Portuguese writer, also uses similar strands in terms of aesthetic and, especially, in thematics. In the short stories "A fuga" and "Lidia", by the aforementioned writers, the narrators in both texts follow two women and their marital dilemmas: the first woman daydreams, while bathing, about a possibility of escaping the routine that violates her chaotic existential condition; the second develops a metamorphosis process similar to a delirium. When approaching the stories, we propose a reading without effective militant commitment, even though the perspective outlines combative contours. Names such as Boris Tomachevski (1971), Benedito Nunes (1992), Nobert Elias (1994) and Tzvetan Todorov (2003), among others, give new meaning to our thinking within

nosso pensamento dentro da crítica literária, de modo possível a se verificar que conflitos internos provocados por inflamações nos casamentos atuam como um ponto de intercessão entre as personagens.	literary criticism, making it possible to verify that internal conflicts caused by inflammations in marriages act as a point of intercession between the characters.
---	--

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Clarice Lispector. Maria Teresa Horta. Feminino. Fuga. Literatura.	Clarice Lispector. Maria Teresa Horta. Feminine. Escape. Literature.

INTRODUÇÃO

Boris Tomachevski, em “Temática”, presente no livro *Teoria da Literatura: formalistas russos* (1971), nos adverte que para a legítima realização de um estudo comparativo é necessário que se estabeleça um “motivo” ou “unidade temática” entre as obras. Partindo dessa premissa nossa proposta textual, embora não se delimite em entrevistas de uma análise comparada, mas na proximidade temática e estética que se verticaliza entre as escritoras Clarice Lispector e Maria Teresa Horta, buscamos centralizar o olhar no tema em comum entre os contos “A fuga” (Lispector, 2016) e “Lídia” (Horta, 2014), ambos subscritos e relacionados à projeção da condição feminina em uma relação conjugal.

Diante disso, nos convém esclarecer que não se trata de uma interpretação militante ou de resistência da literatura em ambas as escritoras, mas, da similaridade temática, apenas, que se manifesta em seus percursos criativos tanto pelo temático, quanto pelo estético. Nos cabe, ainda, face ao exposto, reforçar o propósito em elucidar, através de uma interpretação intimista das personagens nos contos mencionados, uma espécie de ruptura com o padrão “convencional” ou até, por vezes, estereotipado da mulher na literatura ocidental que repetidamente recebem desfechos medíocres em suas narrativas, a exemplo de Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; Luísa, em *O primo Basílio*, de Eça de Queiros; ou até mesmo *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, coexistindo, constantemente, com uma realidade ou perfil já traçado, não apresentando, na maioria dos casos, possibilidades de mudanças, seja pelo recurso da memória ou algum padrão psicológico.

No conto de Clarice Lispector nos debruçamos sobre a história de uma mulher que se sente oprimida com o casamento, e não havendo possibilidades de mudança para sua

vida conjugal, “foge” de casa em uma noite chuvosa; já no conto de Maria Teresa Horta, a personagem, supostamente também casada e infeliz com o matrimônio, desenvolve uma espécie de metamorfose corporal para isentar-se da presença do marido, até que se liberta dele como um pássaro através de uma fuga, também, simbólica.

Nas duas narrativas estão presentes uma espécie de desabafo feminino da própria condição da mulher em relação à vida conjugal e ao fato de, em nenhum dos contos, a sociedade oferecer outra vida possível para as personagens, tornando-as reféns de um espaço de opressão e desencontro consigo mesmas, quando apoiados no olhar coletivo de terceiros, em vias do narrador.

Diversos elementos que compõem o espaço e oportunizam a ambientação nas narrativas são evocados para intensificar ou até mesmo potencializar o plano temático presente nas obras, o que, de algum modo, acaba por aproximar os estilos das escritoras. Se, por um lado, Clarice Lispector evoca a representação da infelicidade da mulher casada ante a supremacia patriarcal, Maria Teresa Horta nos parece uma extensão dessa desarmonia da personagem consigo mesma em busca de algum elemento que possa romper com a sua linearidade existencial.

Para além das narrativas aqui postas, outros paralelos de mesmo nível literário saltam à capacidade de avizinhamo: em *A paixão segundo G. H.*, também de Clarice Lispector, o drama gira em torno de uma angústia sintomática vivenciada pela protagonista mulher; em *A paixão segundo Constança H.*, de Maria Teresa Horta, o núcleo dramático não foge do amparo interno, em que a personagem também aponta para conflitos íntimos. Esses conflitos comumente surgem em um estilo de texto em que o narrador investe no aspecto memorialístico, em outras palavras, se condensam em um plano de introspecção e psicologismo muito caro às escritoras brasileira e portuguesa.

De outro modo, longe dessas descrições internas, o refluxo existencial das personagens comporia uma estética previsível e, até certo ponto, panfletária, e não revelaria, pois, o engajamento social e consciencial que interpretamos nas obras. Assim, o eixo que localiza a conjuntura dos dois romances constrói a égide situacional de correspondência adiante do que sugerem, em uma primeira vista, as aproximações na

superfície de ambos os títulos.

É certo que há, conforme problematiza Norbert Elias em *A sociedade dos indivíduos* (1994), uma espécie de prisão da consciência para o indivíduo social moderno, que acaba por provocar um núcleo de expansão, contradizendo a própria necessidade de introspecção tão recorrente evocada na mímesi¹ contemporânea; no entanto, o que ocorre entre as personagens dos contos supracitados, não está amplamente relacionado a uma introspecção melancólica emergente, mas, sobretudo, a um estado de consciência que nelas provoca um descompasso com suas próprias identidades. As protagonistas sofrem uma espécie de esvaziamento interno que, segundo a nossa compreensão, é impulsionado por fatores externos, nesse caso, pelo movimento de reações sociais condicionantes que são tomadas em corpo pela insinuante expressão da conduta dos seus maridos. Estes, geralmente ancorados pela força do patriarcado dominante e hegemônico.

CLARICE LISPECTOR E MARIA TERESA HORTA: UMA INTERCESSÃO PROSAICA

O primeiro aspecto que nos chama a atenção entre os contos se dá pelo desencontro da personagem em Clarice Lispector consigo mesma. Despida de coordenadas geográficas, não sabendo para onde vai, ela preocupa-se com o olhar do outro, e não sente a chuva que compõe a ambientação exordial na narrativa:

Quis sentar-se num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. O banco seria um ponto de repouso. Mas os transeuntes olhavam-na com estranheza e ela prosseguia na marcha (Lispector, 2014, p. 88).

A indecisão da personagem no trecho exposto revela, antes de tudo, uma espécie de ambivalência que muito coaduna com um estado ou comportamento associado ao que optamos chamar por desencontro. Fica evidente que a personagem está atônita,

¹ Conceito aristotélico (*A poética*), aqui subscrito pela égide de Erich Auerbach (2003).

suplantada entre o medo e os olhares externos que inibem sua liberdade e, ao mesmo tempo, potencializam um estado de tensão. O banco a que se refere o narrador como “ponto de repouso”, nesse sentido, passa a representar uma espécie de eixo espacial onde a personagem se posiciona de modo vulnerável ao medo que lhe subscreve. Isso por si já revela que a oscilação da personagem se dá de modo diferente, por exemplo, da personagem Isaías Caminha, de Lima Barreto, pois não caberia dizer que sua atonicidade coincide com uma negociação psicanalítica², mas com um completo desequilíbrio interno que acaba se manifestando no plano externo da narrativa, aquele que se funde com as sensações descritas e provoca no leitor atento a catarse.

Para além disso, o medo, segundo Tzvetan Todorov (2003, p. 41), está diretamente relacionado ao fantástico, muito embora não seja um pré-requisito para a classificação do gênero: compreensão plausível de intercessão entre os dois contos, pois próximo desse sentimento de descompasso da personagem em Clarice Lispector, em “Lídia”, de Maria Teresa Horta, a protagonista passa por uma espécie de apagamento de si própria no espelho do banheiro, quando, inutilmente, procura uma imagem³ ou projeção que lhe sirva de reconhecimento, na vã tentativa de ver refletido quem ela gostaria que fosse, e não a realidade⁴ empírica de sua existência momentânea:

Tentou ver-se no espelho do quarto: nua da cintura para cima, virou-se de lado e apercebeu-se de uma pequeníssima mancha vermelha em cada omoplata. Foi buscar o espelho redondo, cabo e moldura de prata trabalhada, mas não conseguiu distinguir, ver de mais perto (Horta, 2014, p. 9).

Incide lembrar que a metáfora do espelho, muito cara à literatura ocidental, por si já é representada simbolicamente como uma espécie de projeção da realidade exposta,

² Segundo conceito explorado por Sigmund Freud em *Recordar, repetir e elaborar* (2010). Sugerimos conferir o texto “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia”.

³ Coincide com o conceito de “Imago”, de Lacan, para auto representação da personagem.

⁴ Não coincide com o real lacanian. Sugerimos conferir em *O real e seu duo: ensaio sobre a ilusão* (2008), de Clément Rosset.

porém, como nosso interesse interpretativo, neste momento não orbita a psicanálise, nos concentremos no fato de que a personagem passa por um possível estranhamento físico, no qual ela não se reconhece e insiste, buscando outro espelho como segunda tentativa que, evidentemente, resulta em “absolutamente nada” (Horta, 2014, p. 9). Incide lembrar, também, para fins de reforçar a potência do símbolo, um trecho do romance *Água viva*, de Clarice Lispector, em que a personagem sugere que: “Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem” (Lispector, 1998, p. 35-36). O fragmento reelabora o mito de Narciso, figura persistente na literatura ocidental e custosa para o imaginário em que a negociação do sujeito consigo mesmo é vinculada à dependência do seu próprio reflexo.

Cabe, a esta altura, relacionar às duas protagonistas um outro paralelo que toca uma célula potencialmente dominante nas narrativas: a temperatura. Enquanto a personagem de Clarice Lispector experimenta o frio que explora camadas não apenas externas, a tensão criada por Maria Teresa Horta para a sua acelera o aquecimento conforme acompanhamos o seu processo de metamorfose. Ambas, com efeito, expõem sintomas de desconforto através do elemento água, desde a abertura para uma mecanicidade biológica, seja quando a febre é agravada em suor, o que faz elevar um potencial quadro de delírio da personagem; ou quando a chuva elabora uma cena no imaginário clariceano em que o chuveiro e o espaço do banheiro enclausuram, ao passo que também possibilitam o fenômeno nos sentidos de limpeza e de liberdade, questões medulares da trama.

Em “A fuga”, o alinhamento da protagonista com o espaço doméstico denuncia o seu itinerário solitariamente combatente de evasão. É através de imagens que compõem uma geografia intimista, mapeada na cidade do Rio de Janeiro, que acompanhamos o desassossego da personagem em tentativas de resolução conjugal, talvez o principal arquétipo social posto para a demolição no conto. Ainda que o narrador ironicamente provoque uma posição ambivalente, é ele quem nos sinaliza que a presença do marido da

personagem a enfraquece e a reprime. No repertório de construção dessa outra figura, ainda somos lançados a um conflito moral representado por ele no retrato do *bom senso*, em desconformidade com ela, atormentada na latência do *desejo* em validação.

A cena que desmonta a instituição do casamento acompanha o processo de deslocamento geográfico da personagem em seu devaneio, quando, após passar da Tijuca para a Glória, ela “Já andara para além do Morro da Viúva” (Lispector, 2016, p. 89). Não convenientemente, o sinal de apetite pela morte do marido alicerça o álibi com a saturação comportamental do casal, no momento em que, a certa altura, tomamos conhecimento de vícios e acordos entre eles: “Pede ao marido que apague a luz. Ele beija-a no rosto e diz que o acorde às sete horas em ponto. Ela promete, ele torce o comutador” (Lispector, 2016, p. 92). A relação compassiva desempenha uma espécie de assinatura contratual cuja substância se serve da dependência e legitimação entre um e outro sobre atribuições cotidianas em conformidade com seus papéis de gênero, em uma leitura que distancia um possível risco de anacronia militante.

Outro ponto interessante da narrativa de Maria Teresa Horta se dá com o estranhamento do próprio corpo da personagem, ao surgirem os primeiros sintomas de uma “estranha impressão de aspereza, daquele mal-estar, daquela espécie de ardência” (Horta, 2014, p. 9), ressignificando uma espécie de desencontro da personagem consigo mesma, muito relevante na esteira discursiva de Elias (1994), e as nuances do processo civilizador moderno. Surgem também reações que nos permitem considerar a personagem em uma espécie de renovação: “encolheu-se, dobrou-se mais, os joelhos unidos, subidos até quase o pé da boca” (Horta, 2014, p. 16). O trecho mostra a personagem em posição fetal, ou seja, se re-embrionando para o seu parto existencial, que, de algum modo, é muito semelhante ao que ocorre no texto de Clarice Lispector, com a personagem que chora ao deitar e recolher-se na cama

Antes, contudo, que Lídia perca a memória em face dessa transformação (in)consciente, que se desemboca na loucura, ela sobrevive a uma experiência primeva que reduz sua existência a uma condição animalizada nada sutil como a de um pássaro, proposto no desfecho da narrativa. É quando seu marido percebe “fezes a um canto do

quarto” (Horta, 2014, p. 20), descrito como dejetos de um animal em sua jaula ou gaiola. A proposição da imagem do pássaro, até quando delineada com contornos de selvageria, passa a assumir o extermínio dos seus comportamentos humanos, desfavorecidos pela caracterização cenográfica em degradação.

Até certo ponto, Clarice Lispector não projeta sua personagem em tessituras tão violentamente verbais, entretanto, o sentimento que reverbera a prisão da personagem em seu conto se confluí em Lídia, pois:

Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-se quase inteira a si mesma [...] não havia, porém, somente alegria e alívio dentro dela. Mas também medo e doze anos [...] agora que estava livre, bastava olhar demoradamente para dentro d’água e pensar que aquele mundo não tinha fim. Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés [...] Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo [...] só hoje, depois de doze séculos [...] agora está com fome, há doze anos não sente fome (Lispector, 2016, p. 80-91).

A ênfase pelo recorte temporal de doze anos nos chama a atenção pelo recurso da repetição e o modo como, metaforicamente, o narrador associa a um período de prisão o tempo em que ela esteve casada. Isto, é claro, se dá em um devaneio de apenas três horas em que ela está “fora de casa”. Estas três horas, no entanto, são demasiadamente simbólicas porque representam a liberdade da personagem em dissonância com a nossa compreensão do que realmente signifique ser livre. São três horas em que ela passa longe da cena diária e, portanto, opressora que muito lhe assola e viola a dignidade, ainda que provoque nela uma espécie de descaminho.

A exemplo disso, notemos a relação em que a narrativa apresenta a personagem que está se afogando e não sente o fundo do mar, em uma ligeira aparente tentativa de regresso à memória de infância e estabilidade. Para este instante repousemos nossa atenção em dois pontos fulcrais; o primeiro deles é que ela está em pé, verticalizada, de modo que a fuga lhe proporciona essa posição de falsa imponência; o segundo está exemplificadamente comparado a Lídia, quando acometida pelo desconforto metamórfico

não consegue mais dormir deitada (Horta, 2014, p. 25), de modo que se tratam de duas personagens que estão em visível crise, mas postas de pé.

As duas narrativas confluem para temas de emancipação e opressão tratados com presságios de catástrofe, quando ambas as mulheres sofrem amputações de hábitos que pressupõem-se cotidianos, como, por exemplo, o passeio trivial que acaba por ser experimentado na tentativa psíquica de escape. O aprisionamento, fortemente contrastado pelas figuras dos maridos, os únicos que têm acesso efetivo ao exterior das casas, recobra continuamente a leitura de um sistema patriarcal de opressão e repressão, muitas vezes alavancados em violências físicas, ainda que o olhar de um terceiro – o social –, como no caso do empregado pelo narrador de “A fuga”, aponte, em tom de provocação, o cônjuge como um elemento inofensivo: “O seu é particularmente sólido, bom e nunca erra” (Lispector, 2016, p. 90), tecendo uma crítica sinuosa às convenções sociais masculinas.

Enquanto Lídia explora questões menos tácitas de confinamento, a mulher construída por Clarice percorre os ângulos do seu quarto sem grandes perspectivas de evolução, desde o que acontece na diegese até o que alcança os domínios de exploração do leitor atento. Há, no banheiro, mas especialmente no signo do chuveiro, uma espécie de afugentamento das arestas da casa. É naquele espaço, debaixo daquela chuva imaginativa, que a personagem permite as ramificações territoriais da sua própria existência. Não é, portanto, trivial a importância reveladora que a água toma e estabelece em proporções acumulativas para a protagonista em seu interno conflitante.

Há de se considerar, em uma primeira instância, na ritualística função de limpeza através do banho, o engenho elementar na tentativa de retirada dos males do corpo físico e, em casos culturais e religiosos, espiritual. Assim, consideraremos, também, para a leitura da narrativa, que “As significações da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 59). Podemos assim escalar a relação triádica em todos os níveis ao aproximarmos os sintomas da personagem: (1) a própria vida abdicada em função de outro, tanto o marido quanto a instituição, por conjectura lidos como inflamações que

corrompem sua existência autônoma, levadas à exposição do (2) trato lavatório para, por fim, consumir no (3) experimento de uma ansiada regeneração. Nesse percurso, a água acaba por ser dilatada em uma área extensiva, o mar, virtualmente devaneado pela personagem durante o ritual de fuga no banho.

A cena de liberdade que é projetada posiciona a mulher em uma murada, em contemplação da grande área aquosa que “[...] tanto poderiam estar a centímetros da areia quanto esconder o infinito” (Lispector, 2016, p. 89). Alinhadamente, o mistério que perpassa a abstração do narrador reflete a incerteza dos caminhos da personagem, que ambiciona alcançar as profundezas oceânicas. Essa busca pelo fundo do mar, lugar onde supostamente encontraria solidez e segurança para se firmar, pode, também, ser compreendida como uma metáfora à humanidade que não se enquadra nas normas sociais e vive sempre em descompasso com a ordem imposta, gerando contrariedade, revolta e melancolia, sentimentos tão caros às personagens de ambos os contos.

Retomando o mencionado presságio trágico para o desfecho das narrativas, apesar de as protagonistas enfrentarem dilemas próprios e intransferíveis, podemos comparar os encerramentos em termos temáticos. Para a mulher clariceana, a liberdade sinalizada como um objeto de conquista acaba por limitar-se a um apetite inacabado, substância que vasculariza todo o processo irrigatório e vital da personagem, mas obstruído assim que ela finaliza o ritual do banho e, por efeito, o seu episódio quase onírico. Na sequência de mudança de cômodo, a saída do banheiro para o quarto interrompe o curso emancipatório e marca a transição para o sistema opressor e castrador de convívio conjugal. Os passos que seguem a cena mostram os comportamentos tipicamente projetados para um casal: após obedecer aos comandos de um diálogo curto com o marido, ela deita na cama e “Sente o luar cobri-la vagarosamente” (Lispector, 2016, p. 92), aliada, ainda, à água – antes chuva, depois ampliada em mar – agora comprimida em lágrimas. Para o *Dicionário de símbolos*, a relação entre o sol e a lua configura uma servidão e convênio entre os astros, conjuntura oportuna para a nossa leitura. Enquanto o sol pode representar a potência masculina, a lua “[...] simboliza a dependência e o princípio

feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e crescimento” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 630). Assim, sustentamos a interpretação de que a contemplação da personagem, além de servir como uma espécie de apelo por mudança – vide as fases da lua –, também serve como a validação de subserviência no trato conjugal.

No que segue a cena, sabemos do fracassado intento na busca pela liberdade através do narrador, responsável por inteirar que “Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais” (Lispector, 2016, 92). Podemos, dado o nosso percurso analítico, ler o signo do navio como a representação da esperança que movimentava-se pelo imenso mar sem um destino preciso e que está sujeito, inclusive, ao naufrágio.

Já para Lídia, a tragicidade da cena final encerra a metamorfose da personagem no apogeu da circunstância: ela, tomada pelo todo animalesco do pássaro, do parapeito da janela encara o marido e o médico, os dois eixos correspondentes da realidade, sujeitos que recobram, por ordem de causa e efeito, a necessidade de reabilitação e cura de algum outro sujeito em distúrbio, a mulher. O cerne que convoca todo o quadro de loucura da narrativa faz lembrar a condição e o trato da protagonista em *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, que também é submetida a tratamento médico, ao atingir, gradativamente, um nível de insanidade, outra vez dedicado à figura feminina. Em “Lídia”, os métodos clínicos são dispensados pela decisiva atitude da personagem que, ao saltar da janela, “Abriu as asas. Cintilantes ao sol da tarde. E voou” (Horta, 2014, p. 36). A permissividade na leitura do trecho confronta as duas esferas articuladoras, a realidade de um suicídio dentro das viabilidades pragmáticas, e o adejo do animal, este, um caminho que perpassa os níveis do fantástico.

No itinerário comparativo, encontramos nos dois contos desfechos pessimistas para as suas protagonistas que são cerceadas por convenções sociais que reduzem e sublinham a impotência feminina diante dos formalismos coletivos e opressores, especialmente quando localizadas em relações conjugais em que os maridos exercem as funções de superintendentes e racionais. Por consequência, a prescrição da conduta masculina em contextos como os das narrativas, os faz ocuparem o controle dos vínculos

e também dos espaços, em detrimento da condicionada dependência e encolhimento de suas esposas que reprimem as suas vivências e identidades e, em casos mais graves, acabam por ceifar suas existências.

CONCLUSÃO

Em seu ensaio de estreia, Benedito Nunes (1992) chama a atenção para uma nova roupagem literária inaugurada no Brasil a partir de Clarice Lispector (1943). Este – até então inédito – fazer literário que investe pesadamente nos aspectos da memória e da consciência também são fortemente reconhecidos na prosa da escritora portuguesa Maria Teresa Horta. Neste breve estudo comparativo entre as autoras em que buscamos de maneira objetiva revelar um ponto de intercessão entre os contos “A fuga” (Lispector, 2016) e “Lídia” (Horta, 2014), podemos destacar como ponto fulcral da análise narrativa o comportamento e o devaneio das personagens que, oprimidas pela situação conjugal, buscam incansavelmente uma rota de fuga para suas fadadas existências que orbitam em torno do exercício domiciliar de subserviência ao marido, a figura de imponência e acesso ao todo dos espaços, tanto externo quanto interno da casa, inclusive ao juízo comportamental de suas esposas, completando um ciclo de poderio que violenta as vivências femininas já fragilizadas pela repressão social.

Tanto no texto de Clarice Lispector, quanto no de Maria Teresa Horta, o fio condutor da narrativa, ou, aquilo a que Nunes (1995, p. 84) chama de “tensão conflitiva” é descortinado ao leitor em vias de uma narrativa interna, que coexiste com a consciência das personagens, plano para o qual somos abruptamente transportados sem aviso prévio. Nesse sentido, a experiência das personagens se dilui, através do foco narrativo, com as sensações nem sempre agradáveis provocadas no leitor. Seja através do grotesco, como analisamos nas passagens da metamorfose de Lídia no conto de Horta, ou da sinestésica sensação de desespero ou desamparo no texto de Clarice Lispector, a catarse incide em uma espécie de estranhamento, algo que rompe com a normalidade pré-estabelecida, no caso, pelo sistema patriarcal opressor.

Assim, podemos inferir que os textos oferecem aberturas comparatistas no que tange a níveis estéticos e temáticos, primeiro pela aproximação que centraliza no conteúdo duas mulheres confinadas em suas casas, considerando que o leitor não tem acesso ao deslocar efetivo conduzido por elas ao exterior, apenas ao devaneio da personagem de Clarice, e à crescente excitação por escape de Lídia, externada na delirante metamorfose na figura do pássaro. Segundo, localizamos similaridades no trato das escritoras para a construção das personagens protagonistas que, em seus conflitos internos, acompanham um percurso gradativo de necessidade de fuga, seja no frustrado intento que culmina no regresso aos costumes enclausuradores do casamento, ou na provocadora e fatal decisão por alçar voo, mesmo quando a queda parece ser o mais provável caminho para a liberdade.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número*. 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

ELIAS, Nobert. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("o caso Schreber")*: artigos sobre técnicas e outros textos (1911-1913). Tradução e notas de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HORTA, Maria Teresa. Lídia. In: _____. *Azul Cobalto*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, p. 9-36.

LISPECTOR, Clarice. A fuga. In: _____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016, 88-92.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TÍTULO EM INGLÊS:

TWO SCAPES TOWARDS AN END: AESTHETIC AND THEMATIC PARITY IN
STORIES BY CLARICE LISPECTOR AND MARIA TERESA HORTA