

O FLUXO DE CONSCIÊNCIA E O MONÓLOGO INTERIOR NO CONTO “OS LAÇOS DE FAMÍLIA” DE CLARICE LISPECTOR.

Prof. Dr. Silvio Holanda¹
Mestrando Felipe Cruz²

Resumo:

Este artigo tem o objetivo de investigar como se dá a utilização dos recursos do fluxo de consciência e do monólogo interior no conto “Os laços de família”, de Clarice Lispector. Para que essa tarefa seja cumprida foi feito um rápido apanhado histórico e crítico a respeito dos dois recursos em questão, bem como um breve histórico do livro onde o conto foi incluído (no caso, *Laços de Família*, publicado em 1960). Esses dois momentos distintos convergem ao final do artigo, onde os conceitos de fluxo de consciência e monólogo interior serão aplicados ao conto de Clarice Lispector, evidenciando a importância que estes dois mecanismos narrativos possuem para o estilo da autora e, conseqüentemente, para sua obra ficcional.

Palavras-chave: Clarice Lispector; fluxo de consciência; monólogo interior.

1 Introdução

“De ‘Os Laços de Família’ não gravei nada”, foi o que Clarice Lispector escreveu em uma crônica chamada “A explicação que não explica”, publicada em 11 de outubro de 1969, e que trata de todos os contos de uma de suas coletâneas mais famosas, *Laços de Família*, menos, ironicamente, daquele que é homônimo do título do livro. É deste conto que esse artigo trata.

Antes, porém, tratemos rapidamente do livro em que o conto em questão foi publicado.

Quando Clarice apresenta o volume de contos *Laços de Família* à editora, que o publica em 1960, muitos dos contos aí inseridos já haviam sido publicados, ou no volume *Alguns Contos*, ou na imprensa brasileira, sobretudo na revista *Senhor*. (GOTLIB, 1995 p. 322)

Clarice Lispector havia passado oito anos sem publicar um livro, o último havia sido o supracitado *Alguns Contos*, de 1952. *Laços de Família* é a reunião de seis contos anteriormente publicados e mais sete textos inéditos; “Os laços de família” é o nono conto e tende a chamar a atenção por dar nome ao conjunto de narrativas como um todo, passando a imagem de uma espécie de síntese da temática dessa publicação em especial.

Temos, nesta reunião, narrativas que orbitam em torno do cotidiano familiar, quase banal, dos mais diversos personagens. Seja uma rapariga portuguesa embriagada (“Devaneio e embriaguez duma rapariga”), seja uma dona de casa à beira de um colapso mental (“A imitação da rosa”), seja uma filha indo deixar a mãe na estação de trem (“Os laços de família”). Destas situações aparentemente triviais, Clarice Lispector extrai situações psicologicamente extremas, “concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento de

¹ **Silvio HOLANDA, Prof. Dr.**
Universidade Federal do Pará (UFPA).
E-mail: eellip@hotmail.com

² **Felipe CRUZ, Mestrando.**
Universidade Federal do Pará (UFPA)
E-mail: felipento.cruz401@gmail.com

experiência interior, as possibilidades da narrativa” (NUNES, p. 83, 1995). A “experiência interior”, de que Benedito Nunes fala logo acima, pode ser vista como uma das marcas de estilo na escrita clariceana. Se pensarmos nos acontecimentos “exteriores” que Clarice Lispector utiliza como ponto de partida de suas obras, perceberemos sua preferência pelo acontecimento corriqueiro: o cego mascando chicletes em “Amor”, a visão de lindas rosas sobre a mesa em “A imitação da rosa”, o roubo de uma flor em “Mistério em São Cristóvão”. Pequenos acontecimentos, sim, porém de grandes repercussões. E Clarice Lispector interessa-se imensamente pelas repercussões.

Esta atração pelos acontecimentos interiores, pela introspecção, torna a literatura clariceana propícia à recorrência de dois recursos largamente utilizados pela autora: o fluxo de consciência e o monólogo interior. O principal objetivo deste artigo é investigar, com base no conto “Os laços de família”, como se dá o manuseio desses recursos e como eles auxiliam a escritora na construção de seus personagens e, conseqüentemente, de sua ficção. Antes de iniciarmos esta análise, no entanto, é necessária uma rápida apresentação a respeito do que vem a ser o fluxo de consciência e o monólogo interior.

2 Fluxo de consciência e monólogo interior: uma introdução

No *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, encontramos a seguinte passagem:

O **monólogo interior** é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem. Foi E. Dujardin o primeiro escritor a pôr em prática essa técnica narrativa, na obra *Les lauriers sont coupés* (1887); e foi Joyce quem retirou este escritor do esquecimento, ao apontá-lo como inspirador dos **monólogos** de *Ulisses*. (REIS, LOPES, 2007, p. 237).

Neste trecho já podemos observar a íntima relação que existe entre os dois recursos narrativos em questão, relação que se estreita ainda mais quando os autores afirmam que

O **monólogo interior** distingue-se do monólogo tradicional, pelo facto de representar o fluxo de consciência da personagem sem qualquer intervenção organizadora do narrador. Há, no entanto, autores que consideram desnecessária esta distinção, na medida em que se trata, em ambos os casos, de uma citação directa dos pensamentos da personagem, marcada gramaticalmente pela primeira pessoa e pelo presente. Sublinhe-se, todavia, que o **monólogo interior**, justamente porque se propõe veicular processos mentais e conteúdos psíquicos no seu estado incoativo, não apresenta a estrutura articulada do monólogo tradicional. (REIS, LOPES, 2007, p. 238, 239).

Os autores, neste trecho, insistem em demonstrar a ligação entre os dois conceitos, destacando aquela que é a característica essencial destes dois recursos: a representação do interior dos personagens.

É Benedito Nunes, em *O Tempo na Narrativa*, quem se refere ao fluxo de consciência (ou *the stream of consciousness*, como foi primeiramente chamado pelo criador do termo, William James) como “a passagem da consciência individual ao posto de *centro mimético* da narrativa” (1995, p. 56). Esta afirmação de Nunes implica em algumas considerações para a compreensão do processo de concepção dos personagens em Clarice Lispector.

Uma das primeiras questões a serem analisadas é a da “consciência individual”. Lembrando a situação em que se encontrava o mundo no final do século XIX e início do século XX, era quase inaceitável impor um espírito de coletividade à desagregação de valores e crenças que estava, então, ocorrendo. Não se pode esquecer que o século XX foi marcado por conflitos e impasses que

puseram em cheque muitas das certezas do ser humano – afinal é do questionamento (e também do descarte) da figura de Deus, da capacidade nunca antes vista do Estado político promover massacres em proporções nunca imaginadas e apenas possíveis por conta do avanço vertiginoso da tecnologia militar e da crise da imagem do que viria a ser uma família que nascem grandes crises do ser humano deste século que passou. Não que a arte produzida nesse período reduza-se a um retrato do momento histórico-social em que ela se encontrava, mas estas (entre outras) são questões e circunstâncias que levam a um espírito de época que primava pela valorização de uma verdade individual, por uma compreensão particular da realidade.

Pois, no que diz respeito a arte literária, se antes era mais provável deparar-se com o narrador onisciente e onipresente que expunha os personagens e situações de uma forma clara, na literatura aqui em questão a figura do narrador se problematiza quando este se encontra diante de uma complexidade interior do personagem que, invariavelmente, está acima do seu grau de compreensão. O personagem não é mais tão claro e passivo de explicação para o narrador e, conseqüentemente, se torna um enigma também para o leitor.

Há um interesse pela não revelação dos personagens em sua totalidade - não se trata apenas de não ser capaz de solucionar o enigma, mas de ter uma especial atração pelo enigma em si, e não por sua solução. As verdades absolutas e os seres humanos totalmente passivos de serem entendidos pelo outro podem não ter desaparecido da Literatura apenas no Modernismo, mas esse desaparecimento ganhou especial destaque nesse período. É a este movimento de interiorização da caracterização do personagem e da construção do texto de ficção que Benedito Nunes se refere como “a passagem da consciência individual ao posto de *centro mimético* da narrativa” (NUNES, 1996, p. 56); pois o centro mimético deixa de estar no exterior observável e explicável pelo narrador que sabe de tudo e passa para o interior enigmático e misterioso, onde nem o narrador é capaz de adentrar.

O fluxo de consciência vem, nesse cenário, desempenhar o papel de interiorização dos aspectos mais relevantes para a construção da narrativa, fazendo oposição direta ao *tempo físico*, que antes predominava na ficção. Mas o que vem a ser este *tempo físico*?

Ainda em *O Tempo na Narrativa*, Nunes (1995) distingue o tempo físico como aquele que é possível de ser mensurado a partir de um sistema que é exterior, objetivo e observável: é a ocorrência padronizada de determinados fenômenos da natureza. O fluxo de consciência encaixa-se, assim, na categoria de tempo psicológico, aquele que está diretamente ligado a sensação que cada indivíduo tem da passagem do tempo. Ele não é objetivo nem mensurável, portanto, mas sim particular e variável. Diz Nunes:

Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (NUNES, 1995, p. 19)

Benedito Nunes diferencia, ainda, a forma como a abordagem psicológica do personagem realizada pelos escritores do século XX se diferencia do meio pelo qual este recurso era utilizado por seus antecessores, já que no século XX os escritores tendem a uma postura mais subjetiva do texto literário, ou seja, uma postura que privilegie a criação de estados mentais que se tornam o principal meio de exposição de seus personagens, que são representados através de seus pensamentos, lembranças, reflexões, questionamentos, sensações e abstrações, sendo agora descritos de dentro para fora e não de fora para dentro:

Enquanto, porém, os grandes ficcionistas dos séculos XVIII e XIX, como um

Goethe, um Dickens, um Balzac, um Zola, interpretavam com segurança objetiva as ações, estados e caracteres de seus personagens, um Proust, descendo através da memória ao passado do narrador, ou uma Virginia Woolf, adentrando-se na intimidade dos personagens – dos quais narra as mínimas alterações de pensamento – interpretam ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna, a partir do qual as situações externas e objetivas se ordenam. (NUNES, 1995, p. 57).

Essa interiorização da ação é um dos ecos do conceito de *duração interior* de Bergson que, segundo Nunes, “encontrou no tempo psicológico a antecâmara da liberdade” (1995, p. 58). Benedito Nunes segue na sua definição justificando a abismal diferença entre a duração interior e uma percepção física do tempo, dizendo que

Seus momentos imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência, que se interpenetram, formam, à semelhança da unidade múltipla de uma melodia, composta de sons heterogêneos, a sucessão pura, interior, irredutível à sucessão no movimento físico, decomponível em intervalos homogêneos exteriores. (NUNES, 1995, p. 58).

Diante desta afirmação resta pouco a dizer, a não ser que o fluxo de consciência pode ser encarado como a forma pela qual a duração interior se faz sentir na ficção. Lembrando que para Bergson a duração interior é o tempo verdadeiro (palavras, mais uma vez, de Benedito Nunes) é quase impossível não lembrar a preocupação que a escritora protagonista deste trabalho apresentava com uma exposição verdadeira de seus personagens – o fato de que para essa “exposição verdadeira” ela utilize, entre outras técnicas, o fluxo de consciência só ratifica a tendência que havia no século XX de um voltar-se para si e de uma tentativa de entender-se antes de (e para poder) entender o que está ao redor.

Para Benedito Nunes “o *monólogo interior* sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou ideias associadas” (1995, p.64). Fica clara uma forte filiação com o fluxo de consciência, que é, de fato, inegável, como afirmaram Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2007) acima.

Enquanto o fluxo de consciência é a liberdade da mente do personagem encontrando espaço para correr livre no texto de ficção, o monólogo interior é necessariamente um diálogo do personagem consigo mesmo que transcorre em palavras que coincidem com o pensamento; no caso do monólogo interior o personagem está *dizendo* algo (para si mesmo ou para um interlocutor imaginário), encadeando ideias, construindo um discurso, estando, desse modo, contido nas possibilidades de utilização do fluxo de consciência, que não se restringe a monólogos interiores, mas a toda e qualquer sensação do personagem – mesmo aquela que ele não consegue verbalizar para si mesmo, como na construção de imagens, por exemplo. Este dizer-se para si mesmo é o grande motivo pelo qual Gay afirma que “o romance modernista é um exercício de subjetividade” (2009, p.189).

As duas técnicas se dedicam a uma profunda averiguação do interior dos personagens, o que leva a uma inevitável construção da narrativa que gire ao redor destes, e sua utilização não apenas transforma o caráter do personagem de ficção, mas a escritura literária em si.

3 “Os laços de família”: o monólogo interior e o fluxo de consciência na construção da narrativa

Como já foi citado acima, o conto “Os laços de família” segue a tendência dos outros textos da mesma coletânea de possuir um enredo “simples”, porém de grandes repercussões em seus personagens. No conto em questão temos Catarina, a protagonista, uma dona de casa que acompanha a mãe até a estação de trem; durante a viagem de taxi um inesperado balanço do veículo faz com que mãe e filha entrem em contato corporal direto, é este raro contato que provoca em Catarina todos os pensamentos e sensações sobre os quais Clarice Lispector discorre.

Não é difícil encontrar trechos em que o narrador claramente procura uma dilatação do banal acontecimento no taxi até o ponto em que ele passa a ser tratado como um catalisador de toda a narrativa.

- 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, 1998, p. 96, grifo meu).

Clarice Lispector não é uma autora de certezas, é antes uma grande criadora de enigmas, como ela mesma diz sobre o ato de escrever: “Esse modo, esse *estilo* (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde” (LISPECTOR, 1999, p. 237). Clarice se caracteriza pela busca incansável de palavras exatas para suas narrativas, como pode ser observado na escolha do seguinte trecho de Ezra Pound para a sua coluna semanal no Jornal do Brasil, datada de 3 de março de 1973: “A traição das palavras começa com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam”.

Esta verdade, por mais problemática que possa ser a definição deste termo para Clarice Lispector, que as palavras deviam expressar estaria, na visão da autora, na incessante investigação que suas narrativas se propõem a realizar do interior dos seus personagens. “Os laços de família” é um exemplar deste modo de pensar a escrita literária.

Para Clarice pouco importa o balanço brusco do táxi em si, o que a atrai é o efeito que este acontecimento “insignificante” produz em seus personagens. Estes efeitos, puramente internos, acabam por ganhar representação apropriada no uso tanto do fluxo de consciência quanto do monólogo interior, que cumprem a função de uma lupa que “aumenta” as proporções destes pequenos acontecimentos e de cada reflexão que assalte a mente de seus personagens. Assim, vem de uma necessidade de construir e problematizar o interior de seus personagens a preferência da escritora por estas duas técnicas em especial.

Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos: e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se “mãe e filha” fosse vida e repugnância. Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso. (LISPECTOR, p. 97, 1998).

Neste trecho a forma como Clarice Lispector movimenta-se livremente entre o fluxo de consciência e o monólogo interior (o começo do parágrafo parece tratar-se claramente de um diálogo de Catarina consigo mesma) evidencia que o leitor está diante de um texto que não busca definir-se objetivamente, que está em uma incansável missão de busca pelo inexplicável.

Podemos perceber nesta passagem que Clarice Lispector não se limita a simplesmente anunciar a “entrada” do pensamento de Catarina através de termos como “pensou”, ela deliberadamente muda a voz do discurso sem aviso prévio ao leitor, expondo faces da personagem que parecem ser um mistério para ela própria (Catarina). A ideia de que sua mãe “lhe doía”, por exemplo, aparenta ser uma conclusão a qual a protagonista chega *junto* com o leitor. Se descobrindo enquanto é descoberta por nós. O fluxo de consciência, neste trecho, mostra-se em toda sua potência de adentrar “lugares” normalmente inacessíveis, ocultos, transformando a experiência da leitura em um momento de revelação. Este caráter de revelação do texto pode ser atribuído ao grau de profundidade da investigação de personagens que a autora propõe, já que os protagonistas das narrativas tem sua intimidade de tal forma devassada que ao fim do texto percebemos que tanto nós, leitores, quanto os personagens e o próprio narrador participaram do mesmo processo – uma espécie de descobrimento do interior dos personagens, que são desafiados a compreender o que se passa com eles mesmos; não se trata, portanto, de personagens que “escondam” segredos do leitor; são, antes, seres que também se desconcertam diante daquilo que aprendem sobre si mesmos e que nem sempre conseguem explicar objetivamente o que se passou com eles (em um determinado momento do conto lemos: “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, p. 99, 1998).

Essa preferência por uma escrita da “revelação” e pela criação de momentos dramáticos com base na introspecção de seus personagens não representa necessariamente um “desprezo” da autora pela noção de enredo, é antes uma escolha que denota uma outra forma de pensar este conceito. Se para o leitor textos como esse podem passar a impressão de serem parcos no número de acontecimentos relatados (um táxi que balança, uma filha deixando a mãe na estação de trem e voltando para casa), para Lispector este “pouco” já representa mais do que o suficiente para desenvolver suas personagens, e aqui podemos observar a veracidade daquilo que Benedito Nunes chamou de “a passagem da consciência individual ao posto de *centro mimético* da narrativa” (1995, p. 56) – para Clarice, o centro mimético da narrativa é o interior de seus personagens, é esse interior que domina sua literatura. A escritora não sente necessidade de uma validação de seu universo a partir da reprodução de uma realidade concreta e verificável – trata-se de uma Literatura que se preocupa justamente com o contrário: com a recriação daquilo que não pode ser empiricamente comprovado, daquilo que “limita-se” ao campo da subjetividade, da impressão.

O fluxo de consciência, ao ser utilizado em grandes obras de autores como Marcel Proust (*Em Busca do Tempo Perdido*), Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, *Ao Farol*, *As Ondas*) e William Faulkner (*Palmeiras Selvagens*, *Enquanto Agonizo*), ganhou força enquanto meio ideal de representação da consciência individual, e Clarice foi desde sempre equiparada aos escritores modernos europeus (a já citada Virginia Woolf, James Joyce) justamente por dar este destaque a interiorização da narrativa utilizando-se do recurso de permitir que a consciência (ou inconsciência?) de seus personagens *fluísse*. Foi assim desde sua estreia, com *Perto do Coração Selvagem*, até o póstumo *Um Sopro Vida (pulsações)*.

Observemos este outro trecho do conto em questão, em que o marido da protagonista a observa da janela do apartamento, caminhando com o filho do casal:

“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. Obrigado a responder a um morto. 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 compartilhado. (LISPECTOR, p. 101, 1998).

Nesta passagem há um exemplo de toda a relevância que a interiorização da narrativa possui na obra clariceana. A partir de uma inesperada mudança no foco narrativo - após concentrar-se na maioria das páginas em Catarina, a autora dirige suas atenções para o marido, que adentra o texto através de um aparente monólogo interior - Lispector constrói um jogo narrativo em que se torna no mínimo complexo identificar de quem são, afinal, os pensamentos e impressões descritos nessa passagem; e mesmo que possamos “creditar” estes pensamentos ao personagem do marido, o próprio personagem parece não saber inteiramente a respeito do que está refletindo. Para chegar a esta constatação, basta destacar a aparência de pergunta sem resposta que muitas frases têm: “Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer.” (LISPECTOR, p. 101, 1998), ou ainda “Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem.” (LISPECTOR, p. 101, 1998).

O leitor poderia se perguntar: mas a que herança a autora se refere? E a que prazer? O marido está se perguntando isto objetivamente? Ou estamos tendo acesso a uma parte de sua consciência que nem ele mesmo conhece? São estes questionamentos que justificam a utilização do termo “aparente monólogo interior” usado acima. Afinal, o que começa como uma conversa do personagem consigo mesmo (um monólogo, portanto, e um monólogo não verbalizado, ou seja, interior) vai se transfigurando em uma série de discursos que resistem em fixar-se a um personagem apenas, mudando continuamente o foco narrativo até imaginarmos se estamos diante dos pensamentos de um filho já adulto do casal: “Mais tarde seu filho, já homem, sozinho, estaria de pé diante desta mesma janela, batendo dedos nesta vidraça; preso. Obrigado a responder a um morto.” (LISPECTOR, p. 101, 1998), ou se estamos entrando em contato com as reflexões de um narrador onisciente e onipresente: “Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem” (LISPECTOR, p. 101, 1998).

Questionamentos que a utilização do fluxo de consciência e do monólogo interior favorecem, já que a possibilidade de adentrar a mente dos personagens não significa, necessariamente, uma compreensão total do que se passa ali. Clarice Lispector tende a uma caracterização de personagens que não privilegia seus atributos exteriores, ou mesmo suas ações de ordem concreta.

No caso de “Os laços de família”, pouco, quase nada, sabemos sobre a compleição física de seus personagens, ou sobre seu passado, ou mesmo sobre seu cotidiano. Estes “fatos” são deixados de lado em nome da valorização do discurso interior, do fluxo de sensações, lembranças e pensamentos que jorra de cada personagem. É este jorro que o narrador procura, incessantemente, capturar em suas narrativas e que o leva a encantar-se tanto com o efeito que acontecimentos banais podem produzir na mente humana.

Esta tendência a narrar “pequenos” momentos da vida para, daí, tirar as grandes consequências que estes instantes produzem em seu interior, além da preferência por um discurso que prima pela forma como o pensamento é formado na mente de seus personagens, torna praticamente inevitável que Clarice Lispector recorra (e utilize com habilidade) tanto o fluxo de consciência quanto o monólogo interior em sua obra ficcional.

4 Conclusão

Após a análise realizada acima é possível afirmar que tanto o fluxo de consciência quanto o monólogo interior eram recursos de grande relevância para a obra de Clarice Lispector, por atender a uma necessidade fundamental da obra clariceana: retratar o interior dos personagens para que seja possível observar-lhes a menor mudança de ordem mental que venha a ocorrer; construindo e aprofundando esses personagens a partir da revelação de seus sentimentos, suas memórias e reflexões, dando voz a um discurso mais livre e subjetivo.

Essa preferência por uma representação dos interiores de personagens não se limita a literatura de Clarice Lispector, é uma grande tendência da literatura no século XX, o que a coloca em sintonia com autores como James Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield e William Faulkner, fazendo da autora brasileira uma das grandes representantes da literatura modernista, que tem como um de seus fundamentos a valorização da subjetividade.

Os dois recursos expostos neste artigo, portanto, são características fundamentais da literatura clariceana; e expõem ao leitor muito da proposta dos textos de Clarice Lispector, que sempre buscam uma investigação sensível da mente de seus personagens, indo o mais longe possível para encontrar a essência das coisas; e nesta busca o fluxo de consciência e o monólogo interior são ferramentas ideais de averiguação dos atormentados seres criados por Clarice Lispector.

Referências Bibliográfica

GAY, Peter. **Modernismo**: fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Editora Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.