

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara**

Ettore Dias Medina

**Intermitências de Corações: um estudo comparado entre Clarice
Lispector e Marcel Proust**

**Araraquara – São Paulo
2008**

Ettore Dias Medina

**Intermitências de Corações: um estudo comparado entre Clarice
Lispector e Marcel Proust**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

**Araraquara – São Paulo
2008**

Data de aprovação: 9/6/2008

Membros Componentes da Banca Examinadora:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Membro Titular: Maria Dolores Aybar-Ramirez
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Membro Titular: Elaine Cristina Cintra
Universidade Federal de Uberlândia

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara

Dedico à memória de meu avô Luíz Edmundo Dias

Agradecimentos

Às pessoas de minha casa, pela ajuda, compreensão e paciência.

À Luciana pelo companheirismo e ternura.

Ao meu orientador, Professor Doutor Luiz Gonzaga Marchezan, pelas indicações bibliográficas indispensáveis e pela atenção dirigida a esta pesquisa.

À Professora Doutora Maria Ribeiro do Valle, por ter me guiado em um momento de confusão.

À Professora Doutora Maria Dolores Aybar-Ramirez pela leitura atenciosa e entusiasmada desta dissertação.

Aos amigos que no decorrer do processo me ajudaram de várias maneiras.

À minha família, presente mesmo na distância.

Todo sentimento está ligado a um objeto *a priori*, e a apresentação do segundo é a fenomenologia da primeiro.

Walter Benjamin

Resumo

Nossa pesquisa de Mestrado tem como propósito comparar *Perto do Coração Selvagem*, primeiro romance publicado de Clarice Lispector, e *O tempo redescoberto*, o romance que finaliza uma das realizações literárias mais importantes dos últimos tempos, a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para promovermos tal comparação baseamos-nos na presença de temas que, de forma imbricada, perpassam as duas obras, nas formas da epifania, o que nos levou a estender a discussão para a reação das personagens diante do impacto do mundo sensível, o tempo e a memória (forma de rememoração). Acontecimentos aparentemente banais, anódinos, ao serem apreendidos pelos sentidos (audição, paladar, tato, visão, olfato), assumem uma complexidade que, percebida somente por instantes, confere-lhes o caráter de revelação. Tanto o narrador-personagem proustiano quanto Joana, a protagonista de *Perto do Coração Selvagem*, são arrebatados por esses momentos reveladores, que muitas vezes desencadeiam processos de rememoração. O tempo é um elemento de importância fulcral para os romancistas em questão; procuramos analisá-lo no âmbito da interioridade das personagens, tomada por nuances afetivas, existenciais, estratificada no labirinto da memória dos protagonistas e representada de maneiras diferenciadas. Para aprofundarmos nossa visão acerca da idéia de epifania, nós a associamos à questão da experiência estética, perspectiva que nos possibilitou uma compreensão mais aprofundada das obras referidas.

Palavras-chave: Romance. Epifania. Experiência estética. Tempo. Memória

Abstract

Our research of Master's degree has as purpose to compare *Perto do Coração Selvagem*, first published novel of Clarice Lispector, and *O Tempo redescoberto*, the novel that ends one of the most important literary accomplishments in the last times, the work *Em busca do tempo perdido* concludes, of Marcel Proust. For us to promote such comparison we based on the presence of themes that, in an associated form, exists in the two works, in the forms of the epiphany, what took us to extend the discussion for the characters' reaction before the impact of the sensitive world, the time and the memory (remembrance form). Events seemingly banal, inoffensive, apprehended by the senses (audition, palate, touch, vision, sense of smell), they assume a complexity that, only noticed by instants, it checks them the revelation character. So much the narrator-character proustiano as Joana, the protagonist of the *Perto do coração Selvagem*, they are rapturous for those developing moments, that a lot of times unchain remembrance processes. The time is an element of central importance for the novelists in subject; we tried to analyze it in the ambit of the characters' mind, taken by nuances affective, existential, stratified in the maze of the protagonists' memory and represented in differentiated ways. For us to deep our vision concerning the epiphany idea, we associated it to the subject of the esthetic experience, perspective that gave to us the possibility to a deepened understanding of the referred works.

Key-words: Novel. Epiphany. Esthetic Experience. Time. Memory

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1	
O romance e os temas em questão.....	14
Capítulo 2	
A epifania em Marcel Proust.....	30
Capítulo 3	
A epifania em Clarice Lispector.....	56
Considerações Finais.....	88
Referências.....	99

Introdução

Começamos pelo esforço de situar o leitor que tem em mãos esta dissertação de mestrado, referente ao desenvolvimento da pesquisa “Intermitências de Corações: um estudo comparado entre Clarice Lispector e Marcel Proust”, cujo propósito é aproximar *Perto do Coração Selvagem*, primeiro romance publicado de Clarice Lispector, e *O tempo redescoberto*, o romance que finaliza uma das realizações literárias mais importantes dos últimos tempos, a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

O que nos levou à idéia de promover tal aproximação foi a presença de temas que, de forma imbricada, perpassam as duas obras, nas formas da epifania, o que nos levou a estender a discussão para a reação das personagens diante do impacto do mundo sensível, o tempo e a memória (forma de rememoração). Acontecimentos aparentemente banais, anódinos, ao serem apreendidos pelos sentidos (audição, paladar, tato, visão, olfato), assumem uma complexidade que, percebida somente por instantes, confere-lhes o caráter de revelação. Tanto o narrador-personagem proustiano quanto Joana, a protagonista de *Perto do Coração Selvagem*, são arrebatados por esses momentos reveladores, que muitas vezes desencadeiam processos de rememoração. O tempo é um elemento de importância fulcral para os romancistas em questão; procuramos analisá-lo no âmbito da interioridade das personagens, tomada por nuances afetivas, existenciais, estratificada no labirinto da memória dos protagonistas e representada de maneiras diferenciadas.

Esta preocupação já está bastante presente em nosso projeto de pesquisa na versão em que o apresentamos como trabalho de conclusão do Curso de Ciências Sociais. Hoje temos uma visão mais precisa acerca da idéia de epifania, associada à questão da experiência estética, perspectiva que nos possibilitou uma compreensão mais aprofundada das obras referidas. Vale ressaltar que as disciplinas cursadas, pelo enriquecimento teórico que nos possibilitaram, foram de fundamental importância para a configuração das seções aqui apresentadas.

Na primeira seção tivemos alguns objetivos, procedimentos necessários para a criação de uma plataforma teórica que sustentasse a aproximação proposta. O primeiro de nossos objetivos remete-nos aos problemas metodológicos, constituindo-se na apresentação

da categoria cronotopo, nosso principal referencial teórico, ponto de partida para a operacionalização dos conceitos utilizados no desenvolvimento dos textos teóricos e análises. Optamos por essa categoria pelo fato dela construir, no texto literário, um liame, para nós, fundamental, entre as relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas pela experiência estética. O segundo objetivo está na construção de uma definição para o nosso objeto de pesquisa, o romance. Assim, desenvolvemos uma base teórica para a compreensão do conceito de romance, a partir de um ponto de vista sócio-histórico, postura que nos permitiu entender a especificidade do romance moderno na própria história da forma romanesca. Os romances aqui estudados são situados e aproximados de forma ponderada, e que tem por base as transformações pelas quais o romance passou no final do século XIX e início do século XX.

Partimos dessa discussão acerca do romance para situar as afinidades entre as narrativas estudadas. Estas, embora apresentem características semelhantes, relativas ao princípio estruturante construído a partir dos temas que escolhemos para aproximá-las, trazem em si diferenças. Soma-se a aquele princípio estruturante um tema que fortalece a possibilidade de análise e constitui uma hipótese que tem por base a interpretação dos dois romances como autobiografias, construídas a partir de uma auto-escritura. Assim, tem-se como ponto central uma reflexão sobre a vida vivida, da qual são enfatizados certos acontecimentos de ordem individual, cotidianos, referentes ao passado. Estes serão, a partir de uma mediação precisa entre imaginação, memória e poesia, literariamente reconstruídos, transpostos da vida para a literatura, remetendo-nos ao último dos objetivos da primeira seção: introduzir e apresentar os temas propostos para a aproximação e comparação dos romances. Trata-se de um princípio estruturante, presente nas duas obras, composto pela relação entre a epifania, compreendida como um tipo específico de experiência estética, construída de forma imbricada à reação dos personagens ao mundo sensível, o tempo e a memória. Tendo em vista o fato de que os escritores em questão são cânones e sua importância reflete-se na qualidade dos pensadores que se debruçaram sobre suas obras, faz-se necessário dialogar com diferentes áreas do pensamento. Isso posto, justificamos o recorte rigoroso operado na fortuna crítica existente, postura que fortalece a compreensão dos temas escolhidos como ponto de comparação.

A segunda seção volta-se para a fortuna crítica e tenta corroborar, a partir da leitura de estudos sobre a obra de Marcel Proust, a possibilidade e a pertinência de uma discussão sobre a epifania na forma como propomos. Nela surgem expostos alguns momentos desse nosso percurso de leitura, no qual, aliada à reflexão sobre as especificidades do romance proustiano e sua forma, a posição do narrador é investigada. Esse nos pareceu o caminho mais seguro para chegar à compreensão da epifania, que julgamos afim ao fenômeno da memória involuntária, cuja complexidade demanda ao menos uma breve digressão sobre as formas da memória em Proust, retomando assim aspectos do debate filosófico que a fundamenta. Com isso, acabamos por trazer à nossa discussão elementos da estética impressionista da pintura, que são representados literariamente na obra de Proust. Esta seção também se ocupa das análises até aqui desenvolvidas de *O tempo redescoberto*, especialmente das passagens nas quais ocorre a epifania, esse momento extraordinário de experiência estética, explicitando as marcas para a compreensão desse fenômeno.

A terceira seção traz uma breve discussão sobre *Perto do Coração Selvagem*, na qual buscamos situar este romance de estréia no quadro da literatura brasileira, além de voltarmos-nos para certos elementos que caracterizam esta narrativa em sua especificidade formal. Para isso, e também com base na fortuna crítica acerca da obra de Clarice Lispector, fizemos por aproximar certos aspectos desse romance a elementos da estética expressionista, estendendo este procedimento para uma necessária reflexão vizinha das filosofias da existência. Neste romance, é possível percebermos ressonâncias dessas filosofias, que se apresentam, no entanto, de maneira própria.

A presença de traços expressionistas e existencialistas é, de acordo com o filósofo Mikhail Bakhtin, uma característica marcante para que percebamos a presença do grotesco nas obras literárias relativas ao início do século XX. Por isso, e pela centralidade que o corpo e as imagens corporais assumem nas narrativas em questão, lançamos mão da teoria do grotesco, no intuito de assentar as análises. A experiência estética, nesse romance de estréia de Clarice Lispector, estará permeada pela presença do grotesco de câmara. Feitas essas discussões teóricas, analisamos os capítulos “A tia” e “O banho”, para, a partir deles, apresentarmos exemplos que demonstram as maneiras em que a protagonista Joana experimentará a epifania.

Em nossas Considerações Finais discutimos alguns resultados obtidos nesse estudo. Para isso, fizemos uma discussão acerca da idéia de experiência estética, a partir de certos aspectos da estética do filósofo Immanuel Kant. Partimos de Kant para demonstrar as diferenças entre as experiências estéticas estudadas, a partir dos temas propostos para tal aproximação. Interpretamos de maneira comparada esses momentos decisivos, explicitando suas respectivas características impressionistas em Proust, e expressionistas em Clarice Lispector, visando, assim, demonstrar como essas estéticas reverberam nos romances, contribuindo para que explicitemos suas características formais.

Capítulo I – O romance e os temas em questão

Começemos por introduzir e especificar nosso principal referencial teórico, o cronotopo, que constrói, no texto literário, um liame, para nós, fundamental, entre as relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas pela experiência estética. O conceito de cronotopo, que se compõe por meio de imagens do tempo e do espaço, provém da teoria da relatividade de Einstein. Bakhtin parte de uma mediação precisa, uma metáfora voltada às características específicas dos objetos estéticos, fazendo do cronotopo uma categoria conteudístico-formal reveladora das conexões entre as situações humanas e eventos existentes nas obras de arte: “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e sempre tingidas de um matiz emocional.” (BAKHTIN, 1998, p.349). As relações espaço-temporais estão contaminadas pelas situações existenciais do narrador ou da personagem, cada qual portador de um ponto de vista e de um ideograma distintos, detectáveis em seus respectivos discursos ou vozes, bem como no diálogo que entre eles se estabelece, remetendo-nos à sua entoação.

Esta constelação situacional nos permite discutir a relação entre o mundo e a obra de arte, discussão que aprofundaremos no momento em que nos voltarmos para a questão do romance enquanto forma literária.

O cronotopo “[...] determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 1998, p.349). Nesta categoria, também por seu caráter temático, a sua similitude com a vida vivida marca a conexão entre as situações humanas e a representação dos eventos literários. Ajusta-se, assim, sua utilização pela pesquisa quando pensamos que “[...] em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 1998, p.211). Em um mesmo romance encontraremos muitos cronotopos relacionados entre si, normalmente tendo por base um cronotopo referente a um tema de maior importância, sendo-nos possível pensar em um cronotopo de gênero. Tendo em vista esta primeira explanação sobre o método, passemos agora para a discussão acerca do romance, cujo escopo é esboçar uma definição para este ato estético.

Acreditamos possível estabelecer relações entre o romance e a realidade, tomando-o também como uma forma histórica, um tipo específico de representação da realidade,

entendida como mundo representante. Há uma relação intrínseca entre a obra e o sistema literário, formado a partir da interação entre o escritor, o mundo representado e o leitor.

O escritor deve ser entendido de maneira clara, tendo em vista os diferentes momentos da relação entre o mundo concreto – representante, o mundo representado e as conseqüências dessas relações; queremos entendê-lo enquanto elemento interiorizado na obra e que não se confunde com o escritor empírico. Para uma maior clareza, nos valeremos da idéia de autor-implícito de Wayne Booth.

O “autor implícito” escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem (BOOTH, 1980, p.91).

A relação entre os elementos constituintes da obra e o autor implícito “[...] inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de acção e sofrimento de todos os personagens (BOOTH, 1980, p.91), podendo levar-nos à visão do mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia” (LEITE, 2001, p.19), nos remetendo a uma relação entre “eu e mundo”, relação entre dois pólos que caracteriza uma perspectiva. Anatol Rosenfeld (1985, p.87) entende a perspectiva como um recurso de conquista da realidade sensível, “[...] expressão entre dois pólos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado”. Esta relação entre homem e mundo projetado, mundo representado, cria uma ilusão:

[...] a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão de absoluto.

Elemento igualmente fundamental para o romance, o leitor não pode deixar de ser levado em conta por nossa pesquisa. Na verdade, a forma romanesca traduz a postura do homem moderno, a do leitor solitário que se encontra em uma situação semelhante à do narrador do romance, ambos separados, distantes daquela relação de proximidade que caracterizava o narrador antigo. O narrador antigo tinha algo de especial a contar, fato que lhe concedia uma autoridade, possibilitando-lhe contar aos outros suas narrativas de maneira oral. O romance é fruto de outro momento histórico, criando uma relação própria

entre narrador e leitor, reflexo do mundo prosaico retratado por esse gênero literário, como posto pelo filósofo Walter Benjamin:

[...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. (BENJAMIN, 1994b, p.214)

Encerramos nossa discussão sobre o leitor lembrando que o crítico literário é, antes de tudo, um leitor de narrativas, o que nos faz pensar que ele também talvez esteja em busca de um sentido para sua vida.

Historicamente situado, o romance estabelece vínculos entre o mundo representante e o sistema literário nele existente. Por isso mesmo, nossa análise deve necessariamente buscar proximidades coerentes entre sua forma e sua situação histórica. Vale considerar aqui uma hipótese levantada por Anatol Rosenfeld (1985, p.75, grifo do autor) no ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*: “[...] a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato”. Essa hipótese nos ajuda a entender o mundo representante, aquele no qual o autor empírico está situado, mas tal entendimento só pode advir da própria obra, do mundo representado nela. Esta configuração nos faz pensar em uma “[...] certa unidade de espírito e sentimento de vida”. Portanto, os mundos representante e representado se comunicam como igualmente afirma Bakhtin, sendo o segundo uma realidade construída artisticamente, que traz em si diversos aspectos do mundo representante. Não podemos deixar de assinalar que essas realidades não se confundem:

Apesar de toda inseparabilidade dos mundos representados e representantes, apesar da fronteira rigorosa que os separa, eles estão indissolivelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação. [...] A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo de sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes leitores. (BAKHTIN, 1998, p.358).

Para o pensador russo, a interação acima descrita caracteriza um cronotopo, e o percebemos quando pensamos que esta situação envolve a presença de indivíduos que, a partir de suas avaliações emotivo-volitivas, percebem o mundo e as obras de arte em um momento historicamente situado, característica que nos remete à relação entre autor, obra e público. Em nossa hipótese, a compreensão minuciosa dos tipos de cronotopos presentes nos romances nos leva a um *Zeitgeist*, no sentido postulado por Rosenfeld.

A forma romanesca passou por transformações históricas relacionadas a diferentes sentimentos de vida. Um exemplo que pode ser revelador é o do vocábulo romance; este, na idade média, passou por diferentes designações: em um primeiro momento, referia-se a língua vulgar, recebendo depois um significado literário, passando a denominar composições de cunho narrativo. Tratava-se de composições em verso, próprias para serem recitadas e lidas. Tanto o romance medieval quanto o romance do renascimento apresentam um mundo idealizado e fabuloso, pautado pela imaginação exuberante, com “[...] abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis” (SILVA, 1976, p.254). Estas características ainda estarão presentes no século XVII, durante o período barroco, período de muita importância para a história do romance, já que foi sob sua égide que surgiu o romance moderno. Seu marco principal é *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, de 1605. Para uma devida compreensão do complexo fenômeno que se deu no período barroco, faz-se necessária uma explanação sobre o romance picaresco, também pela grande influência que exerceu nas literaturas européias, “[...] encaminhando o gênero romanesco para a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos” (SILVA, 1976, p.255). Seu nome provém do pícaro, sua figura principal.

O pícaro, pela sua origem, pela sua natureza e pelo seu comportamento, é um anti-herói, um evasor dos mitos heróicos e épicos, que anuncia uma nova época e uma nova mentalidade – época e mentalidade refractárias à representação artística operada através da epopéia ou da tragédia. Através de sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada. Ora o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo, bem consciente do caráter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia. (SILVA, 1976, p.255)

Ainda segundo Silva, o romance barroco aparece como uma espécie de grau zero do romance, não lhe bastando mais ser simplesmente uma história. Agora almeja ser observação, confissão e análise, voltando-se ao homem ou a uma época histórica, desvendando os mecanismos das sociedades.

O romance moderno se constitui não somente pela “[...] dissolução da narrativa puramente imaginosa do barroco, mas também sobre a desagregação da estética clássica” (SILVA, 1976, p.256).

Feito este preâmbulo sobre o surgimento do romance moderno, surge um outro problema, para o qual nos voltaremos agora. Como o leitor bem sabe, não há contradição em dizer que *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Ulisses*, de James Joyce, são romances modernos, embora sejam bastante diferentes. Isto posto, podemos pensar que existem diferentes manifestações de romances modernos, relacionados às transformações ocorridas nos últimos três séculos, transformações que levaram a um alargamento do domínio do romance moderno e de sua temática.

Na verdade, o romance foi a forma literária específica da era burguesa, como quer Adorno em sua conferência *Posição do narrador no romance contemporâneo*: “Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento” (ADORNO, 1991, p.55, grifo do autor), sendo que o realismo era-lhe imanente. Esta característica, que se refere à capacidade do romance em provocar a sugestão do real, permanecerá durante os séculos XVIII e XIX, momento em que surge e se realiza o chamado romance psicológico, cuja melhor expressão se encontra nas obras de “[...] B. Constant, Stendhal, Flaubert” (ROSENFELD, 1994, p.25). Neste tipo de romance, encontrávamos um narrador,

onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-os num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência de verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. (ROSENFELD, 1985, p.91, grifo do autor)

Essa perspectiva equilibrada começa a ser abandonada por alguns escritores do final do século XIX, visando fazer frente a certos fenômenos intrinsecamente ligados às

transformações geradas pelo capitalismo, e que resultaram em mudanças na realidade, no mundo representante. Essas transformações dificultaram a possibilidade de representação da realidade, e levaram certos escritores a problematizá-la. Um bom exemplo para essa questão se encontra na rivalidade histórica das expressões estéticas, como nos mostra Adorno (1991, p.56): “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema”. Esta situação nos remete a um dos conceitos centrais da teoria de Walter Benjamin: a experiência. Podemos entendê-la como a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador tradicional permitia, e que nesse momento se encontra em um avançado estágio de declínio. Como consequência, a autoridade do narrador tradicional, pautada em sua capacidade de ter algo de especial a dizer, esfacela-se.

Esta situação coloca o romance psicológico em crise, tendo por correlato estético o surgimento do impressionismo na pintura, estilo que [...] “leva o individualismo e o psicologismo às últimas consequências e à sua superação” (ROSENFELD, 1994, p.27). Adiantamos-nos ao dizer que Marcel Proust é um escritor paradigmático deste período. Este momento de transformação na pintura apresentará semelhanças em relação à estrutura do romance: “À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal” (ROSENFELD, 1985, p.80). Assim, a cronologia e a continuidade temporal são abaladas, possibilitando uma interpenetração entre passado, presente e futuro. Essas mudanças aproximam-se das novas formas de percepção do mundo representante, e que por sua vez são assimiladas à estrutura do romance, transformando-a.

Temos como exemplo a forma da simultaneidade, em que ocorre, então, uma fusão da distensão temporal, com a consequente radicalização do monólogo interior, enquanto a voz do narrador desaparece ou se aproxima da voz da personagem de maneira intensa, provocando a impressão de existir apenas uma voz. Ainda Rosenfeld: “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1985, p.84, grifo do autor). Há o esgarçamento da causalidade – base do antigo enredo realista e psicológico, com início, meio e fim, questão que se relaciona com a posição do narrador diante do mundo representado, “[...] posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas

personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral” (AUERBACH, 1971, p.470). Com isso, a posição do narrador passa a ser relativizada, fato assinalado por Adorno na conferência acima citada: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 1991, p.55). Outra ocorrência notável é o desaparecimento do personagem de contornos claros. Por trás dessa nova configuração do mundo representado na obra de arte se encontra uma condição social e histórica complexa:

Uma época com todos os seus valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’, exige adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1985, p.86, grifos do autor).

A contribuição dos autores escolhidos, acima tangenciada, é bastante considerável no sentido da compreensão das manifestações culturais do fim do século XIX e início do século XX, momento da crise do romance psicológico. É a partir dessa compreensão, dessa configuração conceitual, que procederemos à aproximação entre Marcel Proust e Clarice Lispector.

Embora saibamos que a escritora brasileira tenha se entusiasmado com a leitura de Proust¹, em francês, esquivamo-nos de entrar na questão da influência, também pela diferença espaço-temporal considerável entre a vida de Marcel Proust e Clarice Lispector. O primeiro, francês, nasceu em 1871, falecendo em 1922, ano em que terminou, à beira da morte, *O tempo redescoberto*, ano próximo do nascimento de Clarice Lispector, em Tchetchelnik, Ucrânia, em 1920. Ela era filha de imigrantes judeus. O lançamento de *Perto do Coração Selvagem* ocorreu em 1944, sendo este seu primeiro romance. Os dados biográficos nos ajudam a pensar que o já referido *Zeitgeist* que relaciona os dois romances em questão, referente ao cronotopo de gênero que os envolve, pode ser problematizado. Aqui, pela necessidade de maior clareza para a comparação proposta, lançamos mão de

¹ Como pode ser visto no texto *A descoberta do mundo*, de Nádia Battella Gotlib e equipe do Instituto Moreira Salles. No momento dessas leituras, a autora se encontrava em Nápoles, no ano de 1943: “Relê *A porta estreita*, de André Gide; encanta-se com *Cartas* de Katherine Mansfield e com Proust, que lê em francês – apesar de a maioria das leituras, por força das circunstâncias, ter de ser em italiano” (2004, p.17).

duas discussões. A primeira se volta à relação entre arte e vida, e se relaciona com a questão da autobiografia. Feita essa discussão, passaremos ao conceito de afinidade eletiva.

Não podemos por de lado os perigos de se tomar como elemento auxiliar para a crítica literária a relação entre arte e vida. Se esses planos são aproximados de um ponto de vista que busca a representação da vida na obra de arte feita de maneira decalcada, sem distanciamento estético ou perspectiva, resvala-se no positivismo. Essa postura ocorreu com alguns críticos literários do século XIX, que buscavam explicar as obras literárias a partir da vida concreta do autor. Como visto, existe diferença na figura do autor real - a pessoa, que parte do mundo representante - e o autor que se interioriza na obra, o autor implícito. Logo, ao pensarmos a possibilidade de uma discussão que perpassa a idéia de autobiografia, temos de nos valer de conceitos que dêem conta deste problema. Esta discussão se mostra interessante quando tomamos como hipótese a idéia de que a autobiografia estaria presente nos romances em análise. Para a necessária discussão teórica sobre o assunto, partimos de algumas idéias do ensaio *Autobiografia como Autoficção*, de Márcio Seligmann-Silva. Neste ensaio o autor situa a origem da idéia de autobiografia e nos apresenta o belo projeto autobiográfico de Goethe, *Poesia e Verdade*.

Apenas na época da virada do século XVIII para o século XIX a autobiografia toma o caráter de gênero. Até este momento, os registros aos quais Seligmann-Silva chama de auto-escritura estavam diluídos entre outros gêneros, como as memórias, o diário, a crônica, as cartas e as confissões. O filósofo francês Jean-Jacques Rousseau foi um dos grandes responsáveis pela introdução deste novo modelo na prática da escritura. Embora Rousseau tenha escrito vários textos de caráter autobiográfico, essas obras, segundo alguns críticos, ainda não possuíam o caráter de apresentação de um indivíduo em processo de formação, aproximando-se mais da tradição do auto-retrato literário. Nesse sentido, suas obras apresentavam características um pouco diferentes daquelas que compõem os textos que passaram a ser entendidos como autobiografias. Segundo Seligmann-Silva:

O diferencial do que passou a ser chamado então de autobiografia, seria a perspectiva individual do autor e sobretudo a importância atribuída à sua vida interna, ou seja, à construção de sua esfera íntima como um contraponto de sua interação com o mundo (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.71).

O projeto autobiográfico de Goethe surge com caráter de novidade nesse contexto, já que foi o primeiro trabalho a enfatizar a necessidade da construção do indivíduo a partir da auto-escritura. Foi escrito a partir da primeira década do século XIX, sendo concluído um pouco antes de sua morte, composto, por sua vez, de quatro partes dispostas em vinte livros. Goethe rejeita o modelo de Rousseau, pois, ao contrário do filósofo, “[...] sentia que nada tem um efeito menos convincente do que exigir crença na sinceridade do próprio autor” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.71). Esta postura se reflete no título escolhido para essa obra, *Dichtung und Wahrheit*, termo que nos faz pensar em uma interpretação acerca das práticas poética e literária.

Dichtung pode ser traduzido por “poesia”, o que resultaria no título em português: *Poesia e verdade*. Mas é importante ter-se em mente que *Dichtung* tem a ver em alemão com “condensação”, “intensificação”. O poeta enquanto *Dichter* (poeta, em alemão) é visto como uma espécie de “intensificador” da língua. Mais ainda: ele pode ser visto como aquele que transpõe para a literatura a “vida” de um modo condensado. (SELIGMANN-SILVA, p.71-72, grifo do autor)

Este jogo entre as palavras poesia e poeta, que em alemão se relacionam com a idéia de condensação e intensificação, também foram percebidas, anos mais tarde, pelo poeta Ezra Pound, como nos mostra Leandro Konder em sua obra *As artes da palavra*.

Vale a pena lembrar, aliás, que Ezra Pound observou que em alemão poesia é *Dichtung*, substantivo que corresponde ao verbo *dichten*, que significa “condensar”. A linguagem poética, então, seria uma condensação da experiência, envolvendo simultaneamente elementos intelectuais e emocionais. (KONDER, 2005, p.17)

Os posicionamentos acima expostos se fazem interessantes quando pensamos na relação entre vida e literatura. Nesta relação ocorre uma transposição de elementos da primeira para a segunda – não de maneira direta, ou mesmo decalcada, o que seria ilusório – mas de forma intensificada, por uma espécie de condensação dessa experiência, mediada sempre pela postura do autor, ou do poeta. Se nos voltamos ao título proposto por Goethe, percebemos uma auto-ironia. “A verdade (e não a “realidade”) nasce da construção poética. Poesia é *poiesis*, ou seja, criação, mas ela nasce da experiência decantada pela vida e, por sua vez, formata a vida a cada tentativa de apresentá-la” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.72, grifo do autor). Goethe encarava os homens, e, portanto, a si mesmo, como

indivíduos-narrativa, o que o faz pensar que estamos sempre nos (re)inventando através da linguagem.

Algumas das características da idéia de autobiografia parecem ter eco na proposta proustiana, o que se comprova quando pensamos que o caráter autobiográfico de sua obra já foi bastante analisado, principalmente em biografias sobre o escritor francês, e também pelo fato do narrador do romance proustiano se apresentar, “[...] com base na própria indicação que faz Proust, pelo menos duas vezes, em *A prisioneira*” (COUTINHO, 2005, p.56, grifo do autor), como Marcel, característica que acusa o procedimento em questão. Ainda, segundo Benjamin, em seu ensaio *A imagem de Proust*, a obra *Em busca do tempo perdido* pode ser entendida como “[...] o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica (BENJAMIN, 1994a, p.36). Para nós, Clarice Lispector, assim como Proust, tinha em mente a idéia de autobiografia, chegando inclusive a se manifestar acerca do assunto em uma carta enviada a Fernando Sabino em 8 de fevereiro de 1947, quando a escritora se encontrava na cidade de Berna².

Alguns dos estudiosos que se voltaram para a obra da escritora apontaram a presença de traços autobiográficos, como pode ser visto nos artigos *Identidade e autobiografismo nas crônicas de Clarice Lispector*, de Fátima Cristina Dias Rocha (2006), e também em *Clandestina Felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector*, de Ermelinda Maria Araújo Ferreira (2007). No primeiro desses artigos é enfatizada a presença da autobiografia nas crônicas da escritora, sendo que o segundo volta-se para certos contos que compõe a coletânea *Felicidade Clandestina*. As autoras mostram como os traços autobiográficos apontados estão relacionados com a lembrança da infância e adolescência de Clarice Lispector na cidade de Recife, e nos remetem à já apontada idéia de transposição da vida para a obra de arte, a partir da condensação feita pela construção poética. Para nossa pesquisa, a construção poética que condensa a vida está

² “Soube de coisas que me deixaram confusa, como por exemplo: a Albertina do Proust ainda existe e tem um restaurante, só que Albertine é um Albertino, sempre foi, e está bem gordo, com grandes bigodes. Albertine era um rapazinho empregado no hotel Ritz, e Proust fez uma ótima *transposição* colocando o caso todo com uma mulher”. (LISPECTOR, 2002, p.80, grifo nosso)

representada pela experiência estética, que trás em si os elementos configuradores da epifania.

O leitor de *Perto de Coração Selvagem* pode estar se perguntando como um romance escrito em terceira pessoa pode ser considerado uma autobiografia. Para essa discussão, nos valem do trabalho de Lícia Manzo (2001), que em um dos capítulos de seu ensaio *Era uma vez: eu*, enfatiza a presença dos traços autobiográficos neste romance de estréia. Manzo retoma os trabalhos biográficos feitos sobre a escritora, e nos mostra como é possível relacionar aspectos da vida de Clarice Lispector com sua obra. Novamente é destacado o momento da infância de Clarice, vivida em Recife. “Não tinha dinheiro para comprar livros, e era com grande esforço que conseguia um e outro emprestado” (MANZO, 2001, p.8). Esta situação será transposta para o conto *Felicidade Clandestina*. O conto tem por tema a angústia de uma menina que é enganada por uma colega, cujos pais eram donos de uma livraria, e que lhe prometera um livro de Monteiro Lobato emprestado; a colega faz a protagonista do conto esperar pelo livro, intencionalmente. Esta dificuldade em conseguir os livros está presente no romance que analisamos nesta pesquisa, no capítulo *O banho*, que se inicia com Joana roubando um livro de uma loja. Manzo ainda aponta outros elementos que nos levam a estabelecer a relação entre vida e obra:

Joana não tinha uma idade certa: de capítulo a capítulo ela pulava da adolescência para a infância, saltando em seguida para a maturidade e assim por diante. Poucos fatos acompanhavam a trajetória da personagem ao longo do livro, entre eles: a ausência da figura materna durante a sua infância (a mãe morrera quando Joana ainda era menina), a morte do pai na adolescência, o noivado e o casamento com Otávio (um jovem advogado). Mas as coincidências factuais entre a vida de Clarice e a de Joana são as que menos chamam a atenção: o que parece digno de nota em *Perto do coração selvagem* é o surgimento dessa voz única (a afirmação aqui valendo tanto para uma quanto para outra), a revelação súbita de todo um universo impressionista que era desvendado pelo olhar dessas duas mulheres. (MANZO, 2001, p.13-14, grifo do autor)

Com essa observação de Manzo, percebemos que o viés autobiográfico apresenta-se como um elemento interessante para a análise do romance e também da obra de Clarice Lispector. É como se a presença implícita da escritora contaminasse todo o universo de suas obras, criando-se assim um diálogo entre esta presença e um eco de sua própria voz, característica que acaba por criar o tom intimista de muitas de suas narrativas.

Vale lembrar que também no romance de Proust nós nunca temos uma demarcação precisa da idade do narrador-personagem, uma vez que os acontecimentos narrados estão envoltos na temporalidade terna daquele que se recorda. Haveria, nos romances analisados em nossa pesquisa, elementos que nos levam a autobiografia enquanto “[...] ato de interpretação da vida que no mesmo gesto da escritura cria a vida que está lendo” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.73, grifo do autor). Philippe Lejeune é autor de uma importante obra acerca do tema da autobiografia, *Le Pacte autobiographique* (1975), na qual apresenta uma teoria que nos parece próxima da relação entre vida e obra acima esboçada, como também nos mostra Seligmann-Silva e Fátima Rocha. “Assim, em um texto autobiográfico podemos ver o eu-autoral sendo identificado ao eu-textual (o eu do narrador do texto) em um processo de potenciação que cria o próprio autor” (SELIGMANN-SILVA, p.74, 2006, grifo do autor). Esta relação de identidade entre eu do narrador e eu autoral, existente na autobiografia, deve ser entendida como ficção, que nesse contexto fixa algo, criando uma vida. Segundo Lejeune, esse tipo de narrativa tem características próprias: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade” (LEJEUNE apud ROCHA, 2006, p.103).

Quanto ao conceito de afinidade eletiva, ele tem um itinerário bastante curioso, que vai da alquimia à sociologia e passa pela literatura romanesca com Goethe, que o transforma em tema para seu romance *As afinidades eletivas*, de 1809. A afinidade eletiva é

um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre duas configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à influência no sentido tradicional. Trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até a fusão. (LÖWY, 1989, p.13)

Partindo das afinidades apresentadas, baseamos a aproximação e comparação na existência de temas que, de maneira imbricada, perpassam as duas obras, formando uma analogia estrutural, um princípio estruturante: as formas em que ocorre a epifania, escolha que nos leva a estender a discussão para a reação das personagens ao impacto do mundo sensível, o tempo e a memória.

Como já foi dito, a categoria cronotopo apresenta formas históricas constitutivas dos diferentes momentos da forma romanesca. As transformações sofridas pelo romance no fim do século XIX e começo do século XX desembocaram no surgimento de um novo cronotopo, referente à crise do romance psicológico, e, capaz de articular a experiência interior. Em nosso entendimento o funcionamento deste cronotopo traz características semelhantes às aquelas apresentadas por Erich Auerbach (1971) quando analisa o romance *Viagem ao farol*, de Virgínia Woolf, em seu ensaio *A meia marrom*. Neste, o autor nos mostra como um evento objetivo sem importância, um instante qualquer dentro da casualidade do real, pode liberar uma fileira de idéias, havendo uma focalização no pensamento das personagens, fazendo com que as categorias de tempo e espaço estejam estritamente relacionadas com o tom emocional subjacente ao funcionamento desta consciência. Trata-se, assim, de uma experiência interiorizada, ou, conforme Nunes (1992, p.356, grifo do autor), encadeada “[...] no curso de uma introspecção, através da qual as situações externas e objetivas se ordenam, o enredo subsiste na trama de sensações e emoções e, portanto, na trama de momentos imprecisos do *fluxo de consciência*. (NUNES, 1992, p.356, grifo do autor).

Nunes estende essa discussão à relação entre o tempo da consciência, qualitativo, referente à tematização da categoria tempo realizada por alguns escritores, como é o caso de Proust. Olga de Sá (1979, p.90) observa que “[...] o tratamento literário do tempo sofreu profunda e decisiva influência do vitalismo existencial de Bergson e do romance de Proust”. O tempo passa a ser analisado como uma dimensão humana, interior e existencial, sendo distinto e até paradoxal em relação ao tempo objetivo, cronológico. Neste sentido, o ser humano não está no tempo, mas também é tempo: “Ele é temporal e sua existência um movimento de *temporalização*, comportando, por isso, uma perpétua concordância discordante entre presente, passado e futuro, nos planos individual e histórico da vida humana” (NUNES, 1992, p. 357, grifo do autor). Já havíamos salientado a importância da categoria tempo como condutor principal do cronotopo e, considerando também a importância da categoria nos escritores escolhidos, cabe-nos explicitar as maneiras distintas às quais a categoria é trabalhada nos romances referidos.

Tomamos contato com a idéia de epifania ao lermos a obra *A Escritura de Clarice Lispector*, em que Olga de Sá (1979) faz uma comparação entre a escritora brasileira e

James Joyce. Em um primeiro momento, Sá recupera obras críticas a respeito do escritor irlandês, buscando demonstrar a presença, a recorrência e as transformações da epifania no decorrer de sua obra. Em seguida, a autora faz uma caracterização da epifania em Clarice Lispector.

O termo epifania tem origem grega e nos remete à idéia de manifestação, aparição. Nas palavras de Johannes Bauer:

[...] se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente. (BAUER apud SÁ, 1979, p. 168).

Joyce fez da epifania uma técnica literária que se vale desses momentos de revelação, ou instantes existenciais, para transformar um instante banal, mínimo, anódino, em algo arrebatador, que se fixa, deixando sua marca, a partir da mediação de um sentido – visão, audição, olfato, tato, paladar – mesmo que apenas por um instante. A epifania, como técnica literária, contribui “[...] para matizar os acontecimentos cotidianos e transfigurá-los em efetiva descoberta do real” (SÁ, 1979, p.166). Esta construção poética transparece de acordo com aquilo que a personagem sente. Olga de Sá destacou proximidades entre a idéia de epifania e a noção de descortínio silencioso, no sentido posto por Benedito Nunes ao analisar a obra de Clarice Lispector. A realidade é descortinada por um encadeamento metafórico de termos que gera uma espécie de metáfora da metáfora:

Mesmo aquilo que é pequeno, insignificante ou vil, pode ser objeto de uma visão penetrante, que se estende além da aparência. As coisas apresentam fisionomia dupla: a comum, exterior, produto do hábito, e a interna, profunda, da qual a primeira se torna símbolo. (NUNES apud SÁ, 1979, p.56)

A epifania tomará matizes distintos nas obras escolhidas para comparação, como veremos nas análises. Nesta introdução, visando a uma maior clareza em relação à epifania, fizemos por aproximá-la da idéia de experiência estética; trata-se de um acontecimento excepcional que traz um aprendizado, ocorre no mundo cotidiano e é formalizado no mundo representado na obra de arte. Hans Ulrich Gumbrecht (2006), em sua comunicação *Pequenas Crises – Experiência Estética nos Mundos Cotidianos* oferece um quadro interessante para pensarmos esta questão. Segundo o autor, na experiência estética, o

conteúdo (seja qual for a sua idéia) é algo que, invariável e historicamente, não está à nossa disposição em situações cotidianas. Logo,

[...] aquilo que chamamos de “belo” ou “sublime” são sentimentos os quais almejamos (pensemos em “harmonia” ou “graça”) e que, conseqüentemente, apreciamos a qualquer momento no qual possamos desfrutá-los na excepcionalidade da experiência estética. (GUMBRECHT, 2006, p.50, grifo do autor).

Assim, nos mundos cotidianos a experiência estética sempre será uma exceção, a despertar em nós, de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, o desejo de detectar as condições, excepcionais, que a tornaram possível. Fiquemos com Gumbrecht (2006, p. 51): “Uma vez que ela se opõe ao fluxo de nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises.” Segundo o autor, haveria três constelações situacionais diferentes em que essas crises da experiência estética podem ocorrer em contextos cotidianos.

Na primeira delas, um tipo de experiência estética que se impõe como interrupção no fluxo da nossa vida cotidiana. A segunda remete ao movimento “Nova Objetividade” dos anos 20, muito discutido entre os protagonistas da Bauhaus, que vai ao encontro da “[...] convicção de que um máximo de adaptação da forma de um objeto à sua função produziria necessariamente o mais alto valor estético” (GUMBRECHT, 2006, p.51). A terceira abarca aqueles momentos em que uma aparência cotidiana normal, de repente, aparece sob uma luz excepcional, a saber, à luz de uma experiência estética, acontecimento que se dá por causa de uma “[...] mudança dos moldes situacionais dentro do qual abordamos o objeto em questão” (GUMBRECHT, 2006, p.51).

Estas constelações compartilham entre si a condição de serem excepcionais dentro de um contexto maior, porém, “[...] elas serão diferentes entre si na medida em que cada uma depende de uma constelação diferente de circunstâncias” (GUMBRECHT, 2006, p.51), ou na medida em que cada uma pertence a uma outra modalidade de crise.

Também há na comunicação do autor um esboço para uma tipologia. Construída de maneira não exaustiva, são proposições que poderão ser úteis para nossa análise: “O conteúdo da experiência estética seriam os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidos pela nossa consciência – enquanto inacessíveis aos nossos mundos

historicamente específicos” (GUMBRECHT, 2006, p.54, grifo do autor). Diferentemente, os *objetos da experiência estética* “[...] seriam as coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens” (GUMBRECHT, 2006, p.54, grifo do autor). As *condições de experiência estética* são circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria baseada. Por último, o autor entende como *efeitos da experiência estética* as conseqüências e transformações decorrentes desta experiência, que permanecem válidos além do momento em que ocorrem. Segundo o autor: “Um desses efeitos seria a impressão de independência e liberdade que resulta da detecção da potencialidade até então escondidas das coisas” (GUMBRECHT, 2006, p.54).

Assim sendo, em cada situação histórica particular, esses tipos - ou planos como quer o autor - de experiência estética encontrarão suas concretizações específicas. Esta questão nos interessa muito, uma vez que os conteúdos da experiência estética “[...] se nos apresentam como epifânicos, isto é, eles aparecem repentinamente (“como um relâmpago”) e desaparecem de repente e irreversivelmente, sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração” (GUMBRECHT, 2006, p.55, grifo do autor). A tipologia esboçada pelo autor, a nosso ver bastante aplicável na interpretação das formas da epifania nos escritores estudados, fica sendo a plataforma sobre a qual assentaremos as nossas análises.

Tendo em conta os inúmeros trabalhos dedicados ao tema, pode-se dizer que a presença da epifania na obra de Clarice Lispector já se tornou consensual, cabendo, pois, aprofundá-la em nossas análises. Quanto a Marcel Proust, uma vez que em sua obra a questão apresenta um outro matiz, julgamos necessário o recurso mais demorado à sua fortuna crítica, como ficará exposto na seção seguinte.

Capítulo II – A epifania em Marcel Proust

Voltamo-nos, agora, para *O tempo redescoberto*, de Marcel Proust, procurando destacá-lo no âmbito de *Em busca do tempo perdido*, título que reúne a obra proustiana. Revolveremos, com nossas preocupações, características nodais da obra de Proust, entre elas, a da epifania. Pretendemos demonstrar, com isso, como diversos estudos acerca da obra proustiana ocuparam-se da questão da epifania a partir da relação e reação das personagens com o mundo sensível, a memória e o tempo. Esta seção recupera, ainda, de maneira sucinta, conceitos já debatidos, a fim de afiná-los com as análises que pretendemos realizar em *O tempo redescoberto*.

Podemos ler *Em busca do tempo perdido* como um romance de formação, ou pelo menos como um romance em que o aprendizado, a busca, aparece como algo indiscutível. Esta é a visão do filósofo Gilles Deleuze (1987) em sua obra *Proust e os Signos*. O filósofo retira a ênfase dos momentos objetivados pela memória involuntária, destacando a obra de Proust como “[...] o relato de um aprendizado – mais precisamente do aprendizado de um homem de letras” (DELEUZE, 1987, p.4). Dá-se este aprendizado pela decifração dos signos, que, no contexto da obra, devem ser entendidos em sua especificidade; objetos de um aprendizado temporal, passíveis de decifração. Estes signos são emitidos pelos objetos e seres dos mundos, diversos, pelos quais transita o narrador e personagem.

A obra de Deleuze, a partir de sua conceituação de signo, apresenta-nos uma frutífera base de interpretação. Do seu ponto de vista, os fenômenos da memória involuntária, que são intermitentes, estão relacionados com o mundo das impressões ou qualidades sensíveis: “Uma qualidade sensível proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo” (DELEUZE, 1987, p.11); a necessidade de compreender a origem desses sentimentos. Esta estranha alegria pode, de maneira cuidadosa, ser aproximada de alguns dos conteúdos gerados pela epifania. Para Deleuze, os signos sensíveis se multiplicam no último romance da obra de Proust, anunciando a revelação final do tempo redescoberto.

Por outro lado, pode nos interessar saber a qual mundo representante, a qual sociedade nos remete este aprendizado, e como ele é representado. Sabemos tratar-se de um romance que é um marco para a compreensão da crise do romance psicológico, ocorrido no

fim do século XIX e início do século XX. Este aspecto é relevante para a compreensão da obra de Proust como romance de formação. O crítico Alexandre Bebiano de Almeida, ao explicitar possíveis dificuldades pelas quais pode passar o leitor de Proust, retoma algumas idéias de Hegel sobre o romance moderno, que enquadram o seu nascimento sob a perspectiva do antagonismo entre o indivíduo e a sociedade. Para Hegel, essas lutas no mundo moderno nada mais são que:

[...] os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência, que ele se forma com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, ingressa no enquadramento do mundo e conquista nele uma posição que lhe é adequada. (HEGEL apud BEBIANO, 1985, p.73).

A posição de Hegel parece ecoar em algumas formulações do filósofo Theodor W. Adorno (1991), na conferência *Posição do narrador no romance contemporâneo*. Nesta fala, o filósofo nos oferece uma síntese do movimento histórico da forma romance. Desde o seu surgimento, e seguramente desde o século XVIII, “[...] o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (ADORNO, 1991, p.58). Na verdade, Proust rebelou-se contra essa condição, esta disposição social, este sentimento de vida. Como posto por Almeida (2005, p.74), Proust tem uma posição idealista frente à realidade, fazendo com que ela consista numa construção mental; ou melhor, “[...] ela é o próprio resultado de uma série de costumes mentais”. Esta posição de Proust traz conseqüências para o seu romance, imprimindo-lhe características que divergem da forma romanesca tradicional.

Uma dessas conseqüências é o solapamento do realismo, uma mudança na distância estética em relação ao material narrado. O poder que esse autor outorga à reflexão, suas premissas intelectuais, coloca-se contra as convenções da forma romanesca, dentre elas, o realismo próprio do gênero: “Afinal, o romance parece se condensar, por excelência, na narração de uma fábula, uma aventura, uma história, e não definitivamente em digressões e considerações filosóficas sobre o estatuto da realidade e da arte” (ALMEIDA, 2005, p.75). Vale considerar que tais reflexões são feitas por uma voz de caráter mais autoral, relativa a

posição do narrador nesse romance, uma posição distinta, mais adiante no tempo do que aquela em que se encontra a personagem.

Adorno toma como ponto de referência para a questão da reflexão do narrador, o da voz autoral, momento pós-flaubertiano, quando esta reflexão adquire um caráter moral, posto que o narrador toma partido favorável ou contrário às personagens. Tal como ela se instaura no momento da crise do romance psicológico, aquela reflexão faz uma crítica à forma tradicional de representação como estratégia do narrador, no sentido de corrigir a perspectiva, de alcançar a realidade enquanto tal:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 1991, p.60)

Esta disposição entre narrador e personagem tem implicações para os temas estudados. De volta à idéia do aprendizado, pensamos com Almeida (2005, p.80) que o estilo aparece como revelação, “[...] o próprio resultado final dos anos de aprendizado de Marcel”.

Este estilo, compreendido aqui como movimento entre os olhares, pode ser percebido a partir das recordações de um narrador-personagem, como entende Walter Benjamin, situado no limiar entre o sono e a vigília, e que constrói a obra no “[...] dialético ponto de ruptura da vida: o despertar” (BOLLE, 2000, p.63). Esta configuração nos permite construir uma analogia entre o despertar e o recordar. Assim, este narrador tem características singulares, apresenta vozes distintas referentes a caminhos distintos que estão em mútua dependência, mas geram uma tensão constitutiva entre as vozes do personagem, que nos apresenta as ações, a busca, e uma voz do narrador, que tece reflexões e comentários sobre a busca.

No entender de Leda Tenório da Motta, a posição do narrador tem conseqüências para a questão proustiana do tempo, estendendo-se ainda para “[...]a questão da recordação e da memória; e, inseparável do tempo, que encerra a recordação, para o problema do espaço” (MOTTA, 1997, p.109). Esta ponderação (com sua configuração) possibilita-nos a

introdução dos temas propostos para a pesquisa: as formas da epifania que, a partir da reação das personagens diante do mundo sensível, transparece imbricada à memória e ao tempo, este sempre em unidade indissolúvel com o espaço, relação central para a categoria cronotopo. A memória é um tema destacado pela autora, que reconhece nos acontecimentos relacionados à memória afetiva um caráter revelador, “algo epifânico”. Ressalta a relação entre memória e epifania ao dizer:

Proust valoriza particularmente essa forma de recordação, inintelectual, fora de controle, casual. Porque ela repete uma sensação antiga, epidérmica, que por isso mesmo, por estar pregada à pele, vem por vezes intrometer-se bruscamente no tempo atual, carregando um momento forte do passado, num perfume, num cheiro, numa sensação tátil, num objeto sensual qualquer, capaz de fazer o presente vacilar, num deslocamento cosmográfico. (MOTTA, 1997, 111).

Sobre a importância da memória na obra de Proust, vale-nos debruçar aqui sobre *O Espaço Proustiano*, um estudo do crítico Georges Poulet (1992), igualmente voltado para as questões do tempo e da memória nela presentes. Sua tese principal tangencia algumas das preocupações de nossa pesquisa, uma vez que para o autor os deslocamentos temporais são acompanhados de deslocamentos espaciais.

Essas preocupações vão ao encontro de certas idéias do filólogo Erich Auerbach, em seu ensaio *A meia marrom* (1971, p.475). Para o autor, toda a forma de proceder em Proust “[...] está atada ao reencontro da realidade perdida na memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual”. As palavras do pensador alemão já trazem em seu bojo alguns aspectos do conceito de epifania, aproximando-a da questão da memória.

Também quanto ao problema da reflexão em Proust, a de uma personagem subjetiva enredada na ação, as posições de Auerbach têm algumas semelhanças com os pontos de vista acima arrolados. Esta disposição entre narrador e personagem tem implicações para a memória e para o tempo. Assim, Proust busca a objetividade e a essência do acontecido valendo-se do movimento da consciência rememorante; volta-se para o surgimento da realidade neste tipo de consciência, “[...] a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu

conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo” (AUERBACH, 1971, p.476).

Os leitores de Proust percebem que a obra traz uma complexa discussão sobre a arte, apresentando personagens artistas como o pintor Elstir, o escritor Bergotte e o músico Vinteuil. E essa discussão elaborada pelo narrador-personagem é, justamente, a busca, o aprendizado do qual fala Deleuze. Este projeto dialoga com o impressionismo na pintura, cujos procedimentos ecoam muitas vezes na obra de Proust. Maurice Serullaz (1965, p.07) em seu estudo sobre o Impressionismo, define-o como um “[...] sistema de pintura que consiste em exprimir pura e simplesmente a impressão tal como foi experimentada materialmente”. O pintor impressionista não se importa com a forma acadêmica de ver os objetos, buscando retratá-los de acordo com suas impressões pessoais, sendo fortemente influenciado pela ação que os objetos exteriores produzem sobre os sentidos.

Como os pintores impressionistas, Marcel Proust também irá se preocupar com aspectos os mais efêmeros e fugazes. Serrulaz (1965, p.13-14) diz que Proust é o escritor que melhor personifica o Impressionismo na literatura. Quando Proust descreve uma paisagem, “[...] ou mais exatamente suas sensações diante de uma paisagem, é um quadro impressionista que surge”. Mas, tendo em conta as evidentes diferenças, convém prosseguir com cautela nesta indagação acerca da relação entre os procedimentos de Proust e o impressionismo, sem dúvida importante para o entendimento da experiência estética do autor.

A experiência estética surge, na obra de Proust, a partir de uma intrincada relação entre percepção do mundo e memória, sendo a impressão sentida pela mediação de algum dos sentidos, fator que objetiva um funcionamento da memória, que se volta à interioridade. O funcionamento da memória, e junto deste o da percepção, são temas destacados por inúmeros estudiosos da obra de Proust. Nela, temas estritamente ligados ao aprendizado do narrador-personagem enredam-se com a discussão filosófica da época, o que nos leva a uma discussão acerca da memória e da percepção, necessária para apresentarmos de maneira mediata conceitos que perpassaram diversos momentos dessa pesquisa.

O filósofo Walter Benjamin (1989) também toma parte no debate sobre a memória, tema que fundamenta uma de suas maiores preocupações, o problema da experiência. Em sua obra há uma relação entre o conceito de experiência e o problema da percepção,

aproximação mediada pelas condições históricas dadas. Estes temas são fundamentais para o entendimento da experiência estética na obra de Proust. Benjamin (1989, p. 104) dialoga com outros pensadores que se preocuparam com a experiência e que, em sua opinião, podem ser associados à filosofia da vida. Este tipo de apropriação da experiência é criticado porque opõe-se

[...] àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas. E naturalmente, elas não partiam da existência do homem na sociedade; invocavam a literatura, melhor ainda a natureza e, finalmente, a época mítica, de preferência.

Na reflexão de Benjamin, tem destaque a obra *Matéria e Memória*, de Henri Bergson (1999), obra que, ao debater os problemas da memória e da percepção, elege a estrutura da memória como um elemento fundamental para a estrutura filosófica da experiência. Para o andamento deste trabalho, ganha importância a compreensão desses conceitos por parte do filósofo francês, tendo em conta a postura ambígua por parte de Marcel Proust em relação às idéias por ele defendidas. Vale aqui apresentar algumas palavras de Henri Bergson:

[...] é para a ação que percepção e memória estão voltadas, é esta ação que o corpo prepara [...]. No que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil. Mas não é tudo. Ao captar numa intuição única momentos múltiplos de duração, ela nos libera do movimento do transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade (BERGSON, 1999, p.266).

Benjamin (1989, p.105) entende a experiência como matéria da tradição, formando-se “[...] menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”. Ainda destaca o fato de o filósofo francês não ter buscado especificar a memória de maneira histórica, ao ter definido o caráter da experiência na *durée* (duração). Esta definição bergsoniana da experiência se enlaça a uma postura contemplativa diante da vida, postura que possibilita a presentificação intuitiva do fluir da consciência e da sensibilidade, jamais idêntico a si mesmo, sempre diverso, cujo ritmo é a própria vida. Nesta perspectiva, a rememoração se daria por uma questão de livre escolha.

A obra de Marcel Proust seria, para Benjamin, a tentativa de se produzir artificialmente, nas condições da época em que foi escrita, a experiência como foi descrita por Bergson. Proust faz uma diferenciação entre memória voluntária e memória involuntária, sendo recorrente o confronto entre essas duas formas de memória no decorrer da obra *Em Busca do Tempo Perdido*.

Proust (1957, p.44) caracteriza a memória voluntária como “a memória da inteligência”, o que faz com que as “[...] informações que ela nos dá sobre o passado nada conservem deste”. O passado, ao ser retomado voluntariamente, nos escapa.

Está ele oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca³. (PROUST, 1957, p. 45).

Estas palavras de Proust encerram uma crítica a Bergson, uma crítica à sua idéia acerca da memória pura. Para Bergson (1999, p.282), no plano da memória pura “[...] nosso espírito conserva em todos os seus detalhes o quadro de nossa vida transcorrida”. Convenhamos que aqui se possa fazer, com Deleuze (1987, p.58), uma aproximação entre as concepções de Bergson e Proust, no que concerne à memória:

Que não retornamos de um presente atual ao passado, não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa senão nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si - essas são as célebres teses de *Matière e Mémoire*.

Bergson chama o ser em si do passado de virtual, mas não se pergunta como este passado pode ser recuperado por nós. Pois é este justamente o problema de Proust: como resgatar o passado em si? Seu conceito de memória involuntária, que tem como ponto de

³ Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. *Du côté de chez Swann*, p.58, Editions Gallimard, 1954.

partida a constatação da atrofia da experiência no mundo moderno, pretende oferecer uma solução. A dependência do acaso corrobora tal atrofia, indo ao encontro das idéias de Benjamin (1989, p.106):

Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência.

Percebemos que o acaso passa a ter um papel fundamental nesta questão, já que cabe a ação deste encontro surpreendente o fato de o indivíduo adquirir ou não uma imagem de si mesmo, podendo ou não apossar-se de sua experiência. Este papel do acaso leva Benjamin a ponderar sobre as inquietações de nossa vida interior. Estas não têm, naturalmente, este caráter privado, e o adquirem somente depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Desta forma, é possível interpretar os jornais como um dos indícios dessa redução. Benjamin (1989, p.107) desenvolve uma reflexão sobre a rivalidade histórica das formas de comunicação: “Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência”.

Na busca de uma definição mais completa do funcionamento da memória em Proust, Benjamin se reporta a Reik, e também ao ensaio de Freud *Além do Princípio de Prazer*. Neste ensaio há uma correlação entre a memória e o consciente. “A função da memória – escreve Reik – consiste em proteger as impressões; a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva” (REIK, apud BENJAMIN, 1989, p. 108). Esta formulação sobre a memória vai ao encontro da caracterização do consciente feita por Freud, na qual essa instância surge no lugar de uma impressão mnemônica. Logo, o sistema consciente apresenta uma particularidade: “[...] nele, os processos excitatórios não deixam atrás de si nenhuma alteração permanente em seus elementos, mas exaurem-se no fenômeno de se tornarem conscientes” (FREUD, 1969, p. 36). Neste sentido, o consciente não registra nenhum traço mnemônico, já que há incompatibilidade entre eles dentro de um mesmo sistema.

Para Freud, “[...] a função de acumular ‘traços permanentes como fundamento da memória’ em processos estimuladores está reservada a ‘outros sistemas’, que devem ser entendidos como diversos da consciência.” (BENJAMIN, 1989, p.109, grifo do autor). A função do consciente é a de agir como proteção contra estímulos, função que é quase mais importante do que recebê-los.

Esta visão de Freud nos fornece um arcabouço para o entendimento da percepção consciente na obra de Proust, percepção que se associa à memória voluntária. Por outros caminhos, Gilles Deleuze chega a reflexões semelhantes. Em seu entendimento, a memória voluntária “[...] vai de um presente atual a um presente que ‘foi’, isto é, a alguma coisa que foi presente mas não o é mais” (DELEUZE, 1987, p.57, grifo do autor). Este tipo de memória trata de um passado duplamente relativo: “[...] relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que é agora passado.” (DELEUZE, 1987, p.57) Assim, voltando à definição de Proust, este tipo de memória não se apodera diretamente do passado, senão que alcança reconstituí-lo com outros presentes. Segundo Deleuze (1987, p.57), Proust faz as mesmas restrições entre esse tipo de memória e a percepção consciente: “[...] esta pensa encontrar o segredo da impressão no objeto, aquela crê descobrir o segredo da lembrança na sucessão de presentes”.

Algo de essencial escapa à memória voluntária: *o ser em si do passado*. Este tipo de memória faz com que o passado seja constituído como tal depois de ter sido presente, sendo necessário esperar um novo presente para que o precedente passe, tornando-se passado. Este movimento faz com que a essência do tempo nos escape,

[...] pois se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente e passado, ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo. O passado, tal como é em si, coexiste, não sucede ao presente que ele foi. (DELEUZE, 1987, p.58).

Desta forma, não podemos apreender algo como passado no mesmo momento em que o sentimos como presente. Para Deleuze (1987, p.58), “[...] as exigências conjuntas da percepção consciente e da memória voluntária estabelecem uma sucessão real onde, mais profundamente, há uma coexistência virtual”.

Como veremos nas análises do texto de Marcel Proust, a epifania se enlaça com os fenômenos da memória involuntária. A relação entre os tipos de memória e a reação do narrador-personagem ao impacto do mundo sensível é tematizada em diversos momentos da obra *Em busca do tempo perdido*, mas principalmente no romance *O tempo redescoberto*, constituindo-se como elemento importante para as idéias estéticas do narrador-personagem. Antes de iniciarmos as análises desse romance, julgamos importante retomar a primeira epifania presente na obra de Proust. Esse momento será por várias vezes retomado pelo narrador, e de certa forma recupera alguns dos motivos já apresentados. Trata-se do famoso episódio em que o narrador-personagem ingere um pedaço de *madeleine* embebido no chá, na primeira parte do romance inicial, *No caminho de Swann*.

Este é um romance em primeira pessoa, onde as lembranças do narrador-personagem nos mostram os comportamentos e também alguns valores morais de seus familiares, tanto entre si, quanto em relação ao personagem Swann. Estas lembranças se referem à infância do narrador, passada em Combray. Os momentos mais marcantes têm relação com os sofrimentos causados ao narrador-personagem pela necessidade de se deitar. A tranquilidade para dormir só poderia ser estabelecida com um beijo de sua mãe.

Em meio a estas recordações, o narrador começa por se interrogar a respeito da especificidade e estreiteza do que era lembrado, como se a maior parte do seu passado em Combray lhe fosse negada. Isto acontecia pela ação da “[...] memória voluntária, a memória da inteligência⁴” (PROUST, 1957a, p.44). As informações dadas por esse tipo de memória nada conservam do passado, referindo-se a este como um breve lampejo. A totalidade desse passado nos é negada.

O narrador conta que os esforços da inteligência são inúteis para a evocação do passado. Este estaria escondido, fora do seu alcance, na sensação que algum objeto material causaria. Estamos longe de saber qual é o objeto e, somente por uma questão de acaso, podemos nos deparar com ele.

Num certo dia de inverno, ao voltar para casa, o narrador-personagem é servido com chá por sua mãe. Aceita, embora tomar chá fosse contra seus hábitos. Junto do chá são servidos uns bolinhos chamados *madeleines*. O narrador-personagem, que se acha

⁴ [...] mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence. *Du côté de chez Swann*, p.57, Editions Gallimard, 1954.

acabrunhado pelo dia tristonho, e pela perspectiva de um outro dia semelhante, leva à boca uma colherada de chá com um pedaço de madalena amolecido, o que lhe promove uma experiência singular:

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferentes às vicissitudes da vida, inofensiva sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal⁵. (PROUST, 1957, p.45)

Neste episódio são configurados alguns elementos que constituem a epifania no sentido de uma experiência estética, dentro da tipologia exposta por Gumbrecht (2006). Há uma personagem entediada com a aparência repetitiva dos dias. Esta personagem aceita fazer algo que está fora de seus hábitos: beber chá. O sabor do bolinho embebido no chá lhe desperta uma sensação prazerosa, extraordinária, que gera uma interrupção no fluxo da vida cotidiana. O sabor pode ser interpretado como o objeto dessa experiência estética, o elemento que objetivou a descoberta, que lhe aparece repentinamente, como um relâmpago. A sensação prazerosa surge como conteúdo dessa experiência estética, objetivando um efeito: cessa-lhe a sensação de mediocridade, contingência, e imortalidade, resultado da detecção de uma potencialidade até ali escondida, um efeito que se mantém mesmo depois da experiência estética. Trata-se, segundo Deleuze (1987), de uma qualidade sensível que nos proporciona uma estranha alegria ao mesmo tempo em que nos transmite uma espécie de imperativo, a necessidade de descobrir a origem desses sentimentos: “De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que

⁵ Mais à l’instant même où la gorgée mêlée de miettes de gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d’extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m’avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m’avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférents, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu’opère l’amour, en me remplissant d’une essence précieuse: ou plutôt cette essence n’était pas en moi, elle était moi. J’avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. *Du côté de chez Swann*, p.58-59, Editions Gallimard, 1954.

o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreende-la⁶?” (PROUST, 1957, p.45).

Benedito Nunes, ao comentar essa situação, observa que “[...] a sensação atual desencadeava imagens vivas da lembrança espontânea, trazendo de volta, como se o presentificasse, um trecho do passado do narrador com o espaço que o circundara” (NUNES, 1988, p.61). Percebemos assim a relação, configurada pelo cronotopo, entre epifania, memória e tempo. Descobrimos depois que este gosto era da madalena que, na infância do narrador-personagem, aos domingos de manhã em Combray, era-lhe dada pela tia, que a mergulhava no chá. O gosto ficara guardado em camadas fundas da memória, tornando-se o estopim desencadeador da memória involuntária.

Partindo desse preâmbulo, demonstraremos a encenação de uma epifania em meio ao fluxo de lembranças do narrador-personagem, logo no primeiro parágrafo do romance *O Tempo Redescoberto*. As marcas que nos sinalizam a encenação da epifania estão dispostas na movimentação das figuras que compõem o espaço, na caracterização das suas figuras, pautadas por constâncias de indefinição. Esta característica é fulcral para avaliarmos uma gradação na percepção do narrador-personagem, que ocorre em relação indissolúvel com o tempo, dimensão que movimenta e se relaciona ao espaço.

Acompanhamos os movimentos da consciência do narrador-personagem, surgidos de uma plataforma temporal que contamina seu discurso e aparece por duas vezes indicando trajetos distintos do fluxo de lembrança. O trecho em questão pertence ao romance *O tempo redescoberto*, o início de sua primeira parte, Tansonville.

O dia inteiro, na mansão de Tansonville, um pouco rústica demais, com jeito de pouso entre dois passeios ou durante um aguaceiro, uma dessas casas cujas salas lembram caramanchões, e onde, nas paredes dos quartos, aqui as rosas do jardim, os pássaros das árvores ali, aproximavam-se e nos faziam companhia – cada um por sua vez –, porque as forravam velhos papéis, nos quais cada rosa se destacava tanto que poderia, se fosse viva, ser colhida, cada pássaro engaiolado e domesticado, sem nada das grandes decorações dos quartos de hoje, nas quais, sobre fundo prateado, todas as pereiras da Normandia se vêm perfilar em estilo japonês, para alucinar as horas que passamos na cama, o dia inteiro eu ficava em meu quarto, que dava para a folhagem verde do

⁶ “D’où avait pu me venir cette puissance joie? Je sentais qu’elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu’elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D’où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l’appréhender”? *Du côté de chez Swann*, 1954, p.59.

parque e os lilases da entrada, para as folhas verdes das grandes árvores à beira da água, brilhantes de sol, e para a floresta de Méséglise. Só olhava, afinal, com prazer tudo isso, porque dizia de mim para mim: “É bonito ter tanto verde na janela do meu quarto” até o momento em que, no vasto quadro verdejante, reconheci, pintado ao contrário em azul-escuro, por estar mais longe, o campanário da igreja de Combray, não uma imagem desse campanário, mas o próprio campanário, que, pondo assim sob meus olhos a distância das léguas e dos anos, viera, em meio a luminosa verdura e com um tom inteiramente outro, tão sombrio que parecia apenas desenhado, inscrever-se no losango de minha janela. E se saía um instante do quarto, no fim do corredor orientado de modo diverso, percebia, como uma banda escarlate, o revestimento de uma saleta, simples *mousseline*, mas vermelha, e prestes a incendiar-se se a tocava um raio de sol⁷. (PROUST, 2001, p.11)

Partindo de uma relação terna com o tempo, que aparece com toda a sua densidade e possibilita a apreensão do “[...] próprio ritmo da vida afetiva” (BUARQUE, 2001, p.48), o narrador-personagem vale-se de um discurso constituído por uma linguagem singularizada, afeita ao poético, reflexo de uma percepção privilegiada, remetendo-nos ao “[...] exercício próprio da empatia, das semelhanças, da proximidade” (BOSI, 2000, p.131).

Percebemos uma semelhança entre a disposição temporal posta como condição para o fluxo de lembrança e a postura de certos pintores impressionistas. Estes, dentre outras questões, valorizaram a captação da paisagem ao ar livre, de uma forma em que cada momento do tempo se relaciona com o espaço retratado, pois a incidência da luz de

⁷Toute la journée, dans cette demeure un peu trop campagne qui n'avait l'air que d'un lieu de sieste entre deux promenades ou pendant l'averse, une de ces demeures où chaque salon a l'air d'un cabinet de verdure et où, sur la tenture des chambres, les roses du jardin dans l'une, les oiseaux des arbres dans l'autre, vous ont rejoints et vous tiennent compagnie, isolés du monde – car c'étaient de vieilles tentures où chaque rose était assez séparée pour qu'on eût pu, si elle avait été vivante, la cueillir, chaque oiseau le mettre en cage et l'apprivoiser, sans rien de ces grandes décorations d'aujourd'hui où sur un fond d'argent, tout les pommiers de Normandie sont venus se profiler en style japonais pour halluciner les heures que vous passez au lit -, toute la journée, je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdures du parc et les lilas de l'entrée, les feuilles vertes des grands arbres au bord de l'eau, étincelants de soleil, et la forêt de Meseglise. Je ne regardais en somme tout cela avec plaisir que parce que je me disais: 'C'est joli d'avoir tant de verdure dans la fenêtre de ma chambre', jusqu'au moment où, dans le vaste tableau verdoyant, le reconnus, peint lui au contraire en bleu sombre, simplement parce qu'il était plus loin, le clocher de l'église de Combray. Non pas une figuration de ce clocher, ce clocher lui même, qui, mettant ainsi sous mes yeux la distance des lieues et des années, était venu, au milieu de la lumineuse verdure et d'un tout autre ton, si sombre qu'il paraissait presque seulement dessiné, s'inscrire dans le carreau de ma fenêtre. Et si je sortais un moment de ma chambre, au bout du coloir j'apercevais, parce qu'il était orienté autrement, comme une bande d'écarlate, la tenture d'un petit salon qui n'était qu'une simple mousseline, mais rouge, et prête à s'incendier si y donnait un rayon de soleil. *Le temps retrouvé*, vol.1, p.9-10.

períodos diferentes do dia gera novas sensações, novas possibilidades de apreensão da relação tempo-espaço, novos enquadramentos.

O crítico Aguinaldo José Gonçalves (2003), ao analisar o mesmo trecho do romance de Proust, apresenta uma leitura que destaca a complexidade discursiva conseguida pelo escritor, corroborando a relação entre literatura e pintura. Neste caso, poesia conjugada à pintura, formada pela seqüência de quadros, resultante da uma aproximação cuidadosa de imagens.

Trata-se dos recursos utilizados pelo autor na construção de “Quadros Moventes”, verdadeiras pinturas realizadas com palavras, nos quais consegue efeitos os mais intrigantes, [...] em que as palavras se tornam elementos icônicos munidos pela conceptualização que enforma o estado estético. (GONÇALVES, p.87, 2003, grifo do autor)

Tomamos a interpretação de Gonçalves como ponto de diálogo, já que nossa leitura destaca algumas características distintas. Sua leitura nos apresenta uma síntese da disposição e aproximação das instâncias espaciais, havendo generalização da mansão de *Tansonville* pelo uso da sinédoque, em um movimento que parte da mansão, a qual, por sua vez, vai sendo aproximada de outras instâncias espaciais. Este movimento constrói um trajeto até o quarto, enunciação que marca mudança na direção do fluxo. A temporalidade surge novamente em toda a sua densidade, tendo agora por espaço inicial o quarto do narrador-personagem. Aqui o tempo é metonimizado, havendo uma recordação terna do tempo, tempo de reconhecimento. O caráter um pouco rústico demais da mansão, indefinido ele também, é aproximado de duas imagens. A mansão se apresenta “[...] com jeito de pouso entre dois passeios, ou durante um aguaceiro” (PROUST, 2001, p.11). Pensamos que esta imagem, o jeito de pouso entre dois passeios, é na verdade uma alusão à importância do deslocamento na obra de Proust. A idéia de deslocamento, ao ser entendida em um sentido amplo, pode ser aproximada de outros motivos importantes, como os “caminhos” pelos quais passou o narrador-personagem, os caminhos de Swann e Guermantes, além de outro importante motivo, a viagem. No entanto, é interessante percebermos que a palavra “passeio” aparece precedida da palavra “pouso”, um “pouso entre dois passeios”. Em nossa interpretação, esta imagem enfatiza certas características de *Tansonville* e relaciona este espaço com um momento diferenciado na postura do narrador-personagem, antecipando a ambigüidade temporal trazida pela epifania.

A primeira caracterização dada para a mansão é aproximada da imagem de um aguaceiro, ou melhor, da imagem gerada a partir da sensação trazida pelo aguaceiro. Esta imagem inaugura um procedimento importante: a voz do narrador-personagem, seu ato de lembrar, é contaminada por procedimentos caros aos pintores impressionistas, principalmente na escolha e enquadramento das figuras espaciais em relação indissolúvel com o tempo, havendo ênfase na apreensão da atmosfera. Segundo Gonçalves:

O discurso se inicia com o primeiro contexto: mansão de Tansoville [sic]; depois ela se torna “dessas casas”; dessas casas tornam-se “salas que lembram caramanchões”; das salas, também uma sinédoque, temos “quartos com rosas e pássaros” que, na verdade, estão desenhados nos “velhos papéis de parede”. (GONÇALVES, p.90, 2003, grifo do autor).

O espaço inicial dilui-se, vai perdendo definição na medida em que é aproximado de outras figuras, em um movimento que parte do geral para o particular, como posto pela sinédoque. As caracterizações das figuras corroboram o caráter impressionista da encenação, principalmente em razão das metáforas que compõem as impressões causadas pelas rosas e pelos pássaros dos velhos papéis de parede. Estas impressões fazem com que o narrador-personagem compare as decorações de quartos distintos de momentos distintos: quartos que remetem às casas, figura que surge e generaliza a mansão, e quartos de hoje, referentes ao tempo presente do narrador - de sua posição mais adiante no tempo -, incorporados no mesmo fluxo de lembrança, denunciando a presença de olhares distintos enunciados, referentes às posições distintas. Há um movimento complexo dessas vozes, já que em muitos momentos elas parecem unidas. A disposição das figuras que constituem o espaço narrado tem semelhanças com o procedimento pictórico dos impressionistas, uma vez que [...] “não se parte de uma concepção predeterminada de espaço: o espaço se determina na obra pela relação entre seus elementos constitutivos” (ARGAN, 1992, p.76).

Esta aproximação entre quartos, em momentos distintos, encena uma mudança de direção do fluxo de lembrança, pois, a relação, então, terna com a temporalidade é instaurada pela postura contemplativa do narrador-personagem, que permanecia o dia todo em seu quarto. Este se destaca como espaço privilegiado, pois traz uma nova entonação ao fluxo de lembrança. Desta situação surge uma paisagem composta por elementos que se assemelham a temas recorrentes entre os impressionistas, mas que se apresentam aqui de

uma forma diferente: os elementos expostos são aproximados, agregados uns aos outros, em uma sinédoque que se organiza do particular para o geral, em um movimento que gera uma espécie de síntese, assemelhando-se ao movimento de um olhar. Há presença de paralelismos, analogias com as cores e com a natureza, bem como um agrupamento de imagens que não se opõem. Assim, a partir de breves revelações, absorve-se a substância das coisas, de modo a evitar-se definições, privilegia-se na imagem a presença da luz e das cores. Com as impressões da realidade transmitidas pelas sensações, a realidade é percebida de maneira subjetivada, instaurando-se o cronotopo no momento do enquadramento.

Aguinaldo Gonçalves enfatiza a condição ingênua deste olhar, onde as nuances verdes dos diferentes elementos composicionais tornam-se uma massa verde aos olhos do narrador-personagem, condição de modulação plástica na concepção do pintor Cézanne.

Só olhava afinal com prazer tudo isso, por que dizia de mim para mim: “É bonito ter tanto verde na janela do meu quarto” até o momento em que, no vasto quadro verdejante, reconheci, pintado ao contrário em azul-escuro, por estar mais longe, o campanário da igreja de Combray, não uma imagem desse campanário, mas o próprio campanário, que, pondo assim sob meus olhos a distância das léguas e dos anos, viera, em meio a luminosa verdura e com um tom inteiramente outro, tão sombrio que parecia apenas desenhado, inscrever-se no losango de minha janela. (PROUST, 2001, p.11, grifo do autor).

O narrador-personagem vale-se de recursos distintos para demonstrar a qualidade da percepção, havendo uma constelação situacional que configura a epifania. A presença do discurso direto presentifica a fala e enfatiza a beleza da síntese realizada de maneira gradativa pelo olhar. Ao longo desta fala tem lugar um momento de interrupção da contemplação, consequência da síntese: trata-se do quadro verdejante, elemento mediador que possibilita o reconhecimento. Retomamos aqui algumas idéias de Gumbrecht (2006), ao discorrer sobre o *frame*, que ele usa no sentido de moldura ou enquadramento. Este elemento pode produzir uma espécie de limiar para a nossa percepção, destacando a beleza de uma visão. Neste caso, enfatizamos a mudança de sentido da janela do quarto, que se apresenta como moldura do quadro, o losango que se constitui no momento privilegiado da visão.

Neste intrincado procedimento o campanário, *pintado* ao contrário em cor azul-escuro, emerge de em meio ao quadro verdejante, ostentando um tom diferenciado, que rejeita qualquer tipo de imagem e sugere uma percepção privilegiada, interiorizada, uma

espécie de efetiva descoberta do real: a visão do campanário é epifânica, e relaciona-se com o tempo e com a memória, uma vez que uma visão exterior presentificou um momento do passado. A relação tempo-espço se dá pelo reconhecimento, diz respeito a uma outra forma de lembrança: uma rememoração, que nos remete ao funcionamento da memória involuntária. Em outras palavras, uma sensação visual desperta uma sensação interior, de ordem afetiva, como se houvesse uma espécie de impressionismo interior, mnemônico; a distância exposta sob os olhos do narrador faz com que se bifurquem as categorias de espaço e tempo, já que as léguas e os anos se associam a uma temporalidade afetiva, existencial: os momentos presente e passado coexistem pela duração de um instante.

Desse modo, o narrador-personagem reconheceu não apenas uma imagem do campanário, mas o próprio campanário enquanto símbolo. O campanário da igreja de *Combray* se constitui em elemento chave para entendimento desta questão. Sua presença se destaca logo no primeiro volume da obra *Em Busca do Tempo Perdido*, o romance *No Caminho de Swann*. Para o narrador, a igreja possuía um caráter inteiramente diverso do restante da cidade,

[...] um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço de quatro dimensões – a quarta era a do tempo – e impelia através dos séculos a sua nave que, de abóbada em abóbada, de capela em capela, parecia vencer e transpor não somente alguns metros mas épocas sucessivas de onde saía triunfante⁸. (PROUST, p.59, 1957)

A especificidade da figura reforça o caráter epifânico desta percepção visual, ocasionando uma nova relação entre o tempo e o espaço. O campanário surge como verdadeira presença, símbolo de uma relação carregada de significado. Este momento, configurado pela epifania, faz com que o narrador-personagem perceba o campanário de maneira intemporal; a sensação visual desperta uma sensação interior, na qual o narrador-personagem percebe não só o tempo, mas a si mesmo se percebe como tempo. Esta visão na qual o próprio campanário se apresenta como símbolo parece anunciar o tempo redescoberto, como se as experiências narradas ao longo dos outros romances de Proust

⁸ “[...] un édifice occupant, si l’on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps –, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques sucessives d’où il sortait victorieux[...].” *Du côté de chez Swann*, 1954, p.77.

fossem culminar na noção de “[...] uma realidade transcendente e intemporal, que unifica e, em verdade, determina todos aqueles momentos únicos e aparentemente mal articulados entre si” (HOLLANDA, 1996, p.50).

A partir de agora analisaremos algumas passagens referentes ao romance *O tempo redescoberto* que constam de “A recepção da princesa de Guermantes”. Voltamo-nos ao trajeto percorrido pelo narrador, desde o seu retorno de uma casa de saúde que não o curou, até pouco antes de entrar no salão da princesa de Guermantes. Esta parte do romance é muito importante e constituída por diversas cenas que são antecipações da revelação que o narrador terá ao adentrar o salão, onde reencontrará diversas personagens de outros momentos de *Em busca do tempo perdido*. Preocupamo-nos em analisar essas cenas, já que ao fazê-lo, tangenciamos as formas em que é trabalhada a epifania como um tipo de experiência estética. Estendemos nosso foco de análise para algumas questões postas pela voz autoral, voz do narrador - distinta da voz da personagem -, sua entoação e seu caráter reflexivo, buscando entender através dessas palavras o esboço de um projeto estético. Aqui, de uma maneira mais acentuada, as vozes que compõem um sujeito dialógico, a voz do narrador e a voz da personagem se aproximam e se entrelaçam, em alguns momentos havendo uma interação entre as percepções da personagem e o olhar do narrador, que discursa de uma posição distinta à da personagem.

A passagem em questão se inicia com dois temas importantes. O narrador-personagem está retornando a Paris após um retiro fracassado em uma casa de saúde. O primeiro espaço enunciado se refere ao trajeto de trem, situação que se aproxima ao motivo da viagem, uma viagem de retorno nesse caso, que não deixa de ser um deslocamento. O crítico Georges Poulet (1992) reflete acerca da importância do deslocamento na obra de Proust. Embora a viagem seja o deslocamento de maior evidência no universo de Proust, a idéia de deslocamento pode ser entendida em um sentido amplo, aproximando-se de imagens distintas: caminhadas, passeios, excursões a pé ou de carro, que nos remetem à idéia de estrada. Estendemos esta discussão para o deslocamento que ocorre no momento de uma lembrança, e também na rememoração, já que para Poulet “[...] a obra toda de Proust está repleta de deslocamentos, que ocupam um lugar quase tão importante quanto às lembranças” (POULET, 1992, p.64).

Passemos a um outro tema importante e recorrente: a convicção do narrador-personagem de sua carência de dons literários, bem como da conseqüente impossibilidade de sua busca enquanto escritor em formação. Com todos os seus desdobramentos, esses temas adquirem status de elementos constituintes da ambiência em que se dará este momento do aprendizado.

De volta a casa, em Paris, o narrador-personagem se depara com convites, sinais de que a vida mundana teve continuidade em sua ausência. Um convite para um chá na casa da atriz Berma e outro para uma recepção, na mesma tarde, na casa do príncipe de Guermantes. Estes nomes implicam tempos e espaços distintos, referentes a outros momentos de seu aprendizado. Esta questão não é enunciada de maneira direta, mas pode ser percebida a partir de um arranjo das situações construído pela intervenção do narrador-personagem, cujas tristes reflexões feitas no trajeto do trem não foram os únicos motivos que o aconselharam a sair.

Detenhamo-nos, aqui, na importância da denominação Guermantes, alertados por Poulet (1992, p. 34), para quem, na obra de Proust, “[...] os nomes de família, especialmente os nomes de famílias nobres, têm essa particularidade de ser ao mesmo tempo o nome de um lugar e o nome de uma pessoa”. Além disso, o leitor de Proust lembra-se do significado que os Guermantes tinham para o narrador-personagem, representantes de um mundo misterioso, inacessível, que se enlaçava com a história e com a nobreza feudal. Muitas inquietações se amalgamam a este nome, como se depreende da tomada de posição do narrador-personagem em dois momentos: “O que me decidiu a ir foi o nome de Guermantes, bastante afastado de minhas cogitações para que, lido num cartão, me despertasse um lampejo de atenção, suscitasse, nos desvãos da memória, um trecho de seu passado [...]” (PROUST, 2001, p.140). Ainda nesse sentido, fiquemos com a seguinte passagem:

Desejava ir à festa dos Guermantes como se assim me pudesse aproximar da infância e das profundezas da memória onde a avistava. E continuei a reler o convite até que, revoltadas, as letras componentes desse nome familiar e misterioso como o de Combray retomassem sua independência e desenhassem ante meus olhos fatigados um apelido estranho. (PROUST, 2001, p.141)⁹

⁹J’avais eu envie d’aller chez les Guermantes comme si cela dû rapprocher de mon enfance et des profondeurs de ma mémoire où je l’apercevais. Et j’avais continue a relire l’invitation jusqu’au moment où, révoltées, les lettres qui composaient ce nom si familier et si mystérieux, comme celui même de Combray,

Em um breve espaço de tempo objetivo, tempo aliás suficiente para que a voz do autor interpusesse suas digressões, o nome Guermantes, referente aos acontecimentos exteriores, muda de sentido ante os olhos do narrador, o que implica também em uma transformação na relação entre este nome e a memória. Na primeira passagem citada, o nome Guermantes se encontrava bastante afastado da vida do narrador-personagem, embora ainda haja alusão à memória. Na segunda, o desejo de ir à festa dos Guermantes é comparado à possibilidade de se aproximar da infância, tema que representa um momento indefinido do passado, vista pelo olhar mental nas profundezas da memória. Este olhar interior, na verdade uma imagem criada pelo narrador, não faz por aproximá-lo do passado efetivamente, apenas sugere uma possibilidade. É um esforço voluntário de rememoração.

O olhar interior cede lugar ao olhar exterior e, do movimento interior, enunciado pela voz do narrador, passamos à ação de reler o nome no convite. A insistência deste olhar provoca uma reviravolta. Nomes que o remetem de volta à infância, como Guermantes e Combray, são aproximados e apresentam uma caracterização ambígua, são familiares e misteriosos, como nas sensações mediadoras da epifania. Há também a presença do olhar, o sentido pelo qual a reviravolta é percebida. Este conjunto de situações esboça uma revelação que não é apresentada ao leitor, a quem não é dado saber o apelido misterioso involuntariamente desenhado ante os olhos do narrador e personagem. De volta ao texto de Poulet:

O nome é simultaneamente uma coisa individual e local. É nome de país da mesma forma que é nome de pessoa e nome de família. Mas é ainda mais. Sob a forma de um desses fenômenos que se lança mão para transportar as realidades objetivas para o mundo mental, o nome é essa entidade tipológica inédita (proveniente da fusão de um local real com a imagem de uma pessoa ou a história de uma família), que é um local irreal, por não ter lugar na extensão externa, mas subjetivamente real, pois situado nos espaços do espírito. (POULET, 1992, p. 36)

O convite é um sinal, uma porta de entrada para um caminho que se abre. Com a decisão de ir até à recepção da princesa de Guermantes, o narrador-personagem adentra um outro universo, diferente, cujas transformações são enunciadas por sua voz: “Tomei um

eussent repris leur indanpendance et eussent dessiné devant mes yeux fatigués comme un nom que je ne connaissais pas. *Le temps retrouvé*, vol.1, p.209.

carro, pois o príncipe de Guermantes já não habitava seu antigo palacete, mas outro, magnífico, que mandara construir na Avenue de Bois” (PROUST, 2001, p.141)¹⁰ Esta mudança destrói as últimas ilusões em relação ao mundo aristocrático dos Guermantes. Suas recordações não são adequadas à realidade presente, fato percebido pelo narrador ao se referir à idade das crenças, que já transpusera.

Estas reflexões sobre os Guermantes foram feitas ainda no carro. O novo endereço da residência dos Guermantes obrigou o carro a atravessar as ruas do percurso até os Campos Elísios, o que lhe pareceu uma vantagem. Vamos ao texto:

Eram muito mal calçadas naquela época, mas, nem por isso, apenas nelas penetrei, deixou de distrair-me de meus pensamentos uma sensação de extrema doçura; dir-se-ia que de repente começara o carro a rodar mais facilmente, mais suavemente, sem ruído, como quando, transposto o portão de um parque, desliza-se sobre alamedas cobertas de fina areia ou de folhas secas; materialmente nada mudara, mas eu sentia a súbita supressão dos obstáculos exteriores, como se não me fossem mais exigidos os esforços de adaptação ou de atenção que, à nossa revelia, fazemos diante das coisas novas; as ruas já esquecidas por onde passava naquele momento eram as que tomava antigamente com Françoise para ir aos Campos Elísios. O próprio solo sabia aonde conduzia; sua resistência estava vencida. (PROUST, 2001, p.142).¹¹

Trata-se de uma experiência estética, uma epifania, cabendo aqui analisar o conjunto situacional que a constrói. As ruas dos Campos Elísios podem ser entendidas como espaço catalisador dessa experiência, uma vez que um fato simples como a entrada do carro nessas ruas propicia ao narrador-personagem uma sensação de extrema doçura, sentimento a ser interpretado como conteúdo da referida experiência estética. Há assim uma transformação na qualidade da percepção do narrador-personagem em relação ao espaço e ao tempo que, de maneira paradoxal, estão a circundá-lo e, embora nada tenha mudado materialmente, pela duração dessa experiência o carro parece rodar mais facilmente, quase

¹⁰Je pris une voiture pour aller chez le prince de Guermantes, qui n’habitait plus son ancien hôtel, mais un magnifique qu’il s’était fait construire avenue du Bois. *Le temps retrouvé*, vol.1, p.209.

¹¹Elles étaient fort mal pavées à ce moment-là, mais dès le moment où j’y entrai, je n’en fus pas moins détaché de mes pensées par cette sensation d’une extrême douceur qu’on a quand, tout d’un coup, la voiture roule plus facilement, plus doucement, sans bruit, comme quand, les grilles d’un parc s’étant ouvertes, on glisse sur les allés couverts d’un sable fin ou de feuilles mortes ; matériellement il n’en était rien, mais je sentir tout d’un coup la suppression des obstacles extérieurs parce qu’il n’y avait plus pour moi l’effort d’adaptation ou d’attention que nous faisons, même sans nous en rendre compte, devant les étaient celles, oubliées depuis si longtemps, que je prenais jadis avec Françoise pour aller aux Champs-Élysées. Le sol de lui-même savait où il devait aller; sa résistance était vaincue. *Le temps retrouvé*, vol.1, p. 210.

que automaticamente, como se soubesse o solo da estrada para onde conduzia: “[...] impulsionado por centenas de curvas antigas” (PROUST, 2001, p.142)¹².

Como visto não há interrupção, mas sim adaptação do sujeito à sua situação, já que o carro onde estava parece rodar mais facilmente. Essa mudança na percepção se deve também ao fato de não se exigir do protagonista esforços de adaptação ante as novidades, posto que ele agora transita por ruas por onde anteriormente já passara, e que, em contigüidade com o momento presente, trazem um acúmulo de sensações, uma familiaridade relativa a histórias pressupostas. A situação é posta em paralelo com uma imagem, arranjo literário que reforça o sentido da lembrança nesta cena, e que enfatiza a adaptação do sujeito à situação: “E, como o avião até então penosamente preso à terra decola, eu subia aos poucos para as alturas silenciosas da memória” (PROUST, 2001, p.142)¹³. As ruas dos Campos Elísios do momento presente trouxeram, de forma involuntária, “[...] um passado escorregadio, triste e doce” (PROUST, 2001, p.142)¹⁴, composto de diferentes momentos, impossibilitando o narrador-personagem de perceber a causa de sua melancolia. Uma unidade espacial, as ruas dos Campos Elísios, implica uma pluralidade de tempos que se misturam, fazendo com que as ruas do eu lógico sejam substituídas por um emaranhado de linhas vitais, relativas às sensações que se espalham de maneira densa no momento presente.

Neste momento, saltemos um pouco mais adiante na narrativa, depois de terem se encontrado o narrador-personagem e o Sr. de Charlus, transformado este pela força da idade e por um ataque que havia paralisado alguns movimentos, fazendo com que ele agora falasse com dificuldade. Pouco antes de chegar à porta, o narrador-personagem desce do carro e recomeça a pensar no fato de não ter alcançado prazer algum na tentativa de descrever a beleza do cenário da parada do trem, ao retornar da casa de saúde, na véspera.

O que se tem em seguida é um breve retrospecto da descrição até este momento, procedimento que visa a rastrear a preocupação do narrador-personagem, com um sumário onde a convicção da ausência de dons literários é situada no tempo, vale dizer, lembrada. Surgida no passado, nos arredores de Guermantes, tal convicção ressona com maior tristeza

¹² “entraînée par des centaines de tours anciens”. *Le temps retrouvé*, vol.1, p. 210.

¹³ Et, comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, ‘décollant’ brusquement, je m’élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir.” *Le temps retrouvé*, vol.1, p.211.

¹⁴ “[...]um passe glissant, triste et doux[...].” *Le temps retrouvé*, vol.1, p.211.

em Tansonville, remetendo de volta à primeira parte do romance. Ao finalizar, ele nos diz que essa convicção, tanto tempo decorrido depois de pela última vez tê-lo assaltado, estava de volta agora com mais força do que nunca.

Foi, bem me lembro, numa parada do trem em pleno campo. O sol iluminava até meia altura um renque de árvores que margeava a estrada de ferro. “Árvores,” pensei, “não tendes mais nada a dizer-me, meu frígido coração já não vos ouve. Estou no seio da natureza, e todavia é com indiferença, com tédio que meus olhos contemplam a linha que vos separa a fronde luminosa do tronco sombrio. Se alguma vez me imaginei poeta, agora sei que não sou”. (PROUST, 2001, p.139, grifo do autor)¹⁵

É por meio do discurso direto que o narrador-personagem nos dá a conhecer seus pensamentos, com a reafirmação de que esta lembrança não lhe diz nada. Mesmo tendo percebido a beleza da paisagem que o rodeava, e para isso se valeu de uma técnica impressionista que consiste no apego à disposição da luz a incidir sobre a paisagem, nenhum entusiasmo lhe trouxera a descrição feita. Trata-se de um esforço da percepção consciente, procedimento perceptivo que sofre interferência do pragmatismo e impossibilita qualquer trabalho da imaginação.

Ao narrador-personagem, a passagem acima analisada é o relato de um fracasso. De volta ao presente da narrativa, suas reflexões estabelecem um paralelo entre a falta de entusiasmo sentida ao longo da descrição, revisitada agora como lembrança, e o seu prazer frívolo de convidado. A mesma sensação fastidiosa retorna ao retomar outros instantâneos relativos à memória, tomados de Veneza, no que percebe não descobrir “[...] mais dons para descrever o que vira outrora do que no dia anterior para fixar imediatamente o que observara com olhos minuciosos e entediados”. (PROUST, 2001, p. 148)¹⁶. A palavra Veneza bastou para que a tentativa de retomar o passado lhe parecesse fastidiosa como uma exposição de fotografias.

¹⁵ C'étais, je me rappelle, à un arrêt du train en plain campagne. Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer. 'Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon coeur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si j'ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. *Le temps retrouvé*, vol.1, p.206

¹⁶ “plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois, qu'hier ce que j'observais d'un oeil minutieux et morne, au moment même. *Le temps retrouvé*, vol.1, p.220

Um momento do passado é associado a outro momento de um passado distinto, no qual o seu esforço de percepção consciente não lhe trouxera os resultados esperados, havendo uma associação entre as lembranças. Não há linearidade nessas lembranças, o que nos faz pensar que este tipo de associação se dá por um encadeamento significativo para o narrador. Neste caso, as duas lembranças trazem frustração, pois se referem à memória voluntária. Frustrado outra vez agora, o narrador-personagem pensa que só lhe restam os prazeres mundanos. Valendo-se de uma espécie de digressão, pelo uso da voz autoral, reflete sobre os acontecimentos e nos antecipa que algo extraordinário está para acontecer. “Mas é muitas vezes quando tudo nos parece perdido que sobrevém o aviso graças ao qual nos conseguimos salvar¹⁷”. (PROUST, 2001, p.148). A salvação se dará à luz de uma experiência estética.

Retoma a narração e, em meio a tristes reflexões - a impossibilidade de criar artisticamente -, distraidamente¹⁸ adentra o pátio da residência dos Guermantes, sem se dar conta de que um carro se aproxima. Ao grito do *wattman*, não lhe resta senão o tempo exato para que recuasse, a ponto de tropeçar nas pedras irregulares do calçamento, para então se recompor: “Mas, no momento em que, procurando equilibrar-me, firmei o pé numa pedra um pouco mais baixa do que a vizinha, todo o meu desânimo se desvaneceu¹⁹”. (PROUST, 2001, p.148). O narrador relaciona esta sensação com outros momentos de sua vida nos quais ocorrera o mesmo, de volta ao primeiro destes momentos, objetivado pelo sabor da *madeleine* umedecida em uma infusão. A diferença, que era material, estava nas imagens evocadas: “Um azul intenso ofuscava-me os olhos, impressões de frescura, de luz deslumbrante²⁰” (PROUST, 2001, p.149). Podemos perceber que esta sensação se apresenta como objetivação de um acaso. O narrador busca recuperar a sensação, mas sem conseguir ao refazer apenas materialmente o passo, pois necessário se fazia reconstituir a sensação que tivera ao pousar os pés. Mas, tomemos agora um exemplo de rememoração involuntária:

¹⁷ “Mais c’est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l’avertissement arrive qui peut nous sauver[...]” *Le temps retrouvé*, vol.1, p.220.

¹⁸ Para Walter Benjamin a distração era uma palavra chave: “trata-se de uma percepção no limiar entre consciente e inconsciente.” (BOLLE, 1994, p.280).

¹⁹ “Mais au moment où, me remettant d’aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s’évanouit[...]” *Le temps retrouvé*, vol.2, p.7

²⁰ “[...] um azul profundo enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d’éblouissante lumière tournoyant près de moi[...]” *Le temps retrouvé*, vol. 2, p.8.

E logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza, da qual nunca me satisfizeram meus ensaios descritivos e os pretensos instantâneos tomados pela memória, e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos, juntamente com todas as outras sensações somadas no mesmo dia, que haviam ficado à espera, em seu lugar na fila dos esquecidos, de onde um súbito acaso as fazia imperiosamente sair²¹. (PROUST, 2001, p.149).

Ao perceber como análogas as sensações suscitadas por um simples tropeção, súbito acaso, aos olhos do narrador-personagem reaparece a imagem de Veneza, fazendo com que ele se entregue à descoberta da causa do prazer, na tentativa de compreender o porquê de essas sensações dissiparem-lhe os temores, entre eles a idéia de morte. Assim, entra na casa dos Guermantes e é convidado a esperar em uma sala-biblioteca, até que se terminasse uma execução musical que havia se iniciado. O barulho de uma colher batendo contra o prato fez o protagonista, na sala-biblioteca onde estava, sentir-se tomado por um bem estar semelhante ao das pedras irregulares, e, assim, novamente, mencionasse sensações muito frescas e muito diversas:

[...] misturava-se agora um cheiro de fumaça, abrandado pelos eflúvios de uma paisagem silvestre; e, no que me parecia tão agradável, reconheci o mesmo renque de árvores que me entediara observar e descrever, em frente ao qual, abrindo a caneca de cerveja que levava no vagão, acreditei por um instante, numa espécie de vertigem, ainda estar, tanto quanto o ruído idêntico da colher esbarrando no prato me dera, antes de cair em mim, a ilusão do martelo de um empregado que concertava alguma coisa numa roda de trem quando paramos na orla da pequena mata²². (PROUST, 2001, p.150).

²¹Et presque tout de suite, je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit, et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec tout les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série de jours oubliés. *Le temps retrouvé*, vol.2, p.8.

²²[...] mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyuse à observer et à décrire et devant laquelle, débouchant la canette de bière que j'avais dans le wagon, je venais de croire un instant, dans une sorte d'étourdissement, que je me trouvais, tant le bruit identique de la cuiller contre l'assiette m'avait donné, avant que j'eusse eu le temps de me ressaisir, l'illusion du bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train pendant que nous étions arrêtés la petit bois. *Le temps retrouvé*, vol.2, p.9.

A passagem acima nos parece bastante ilustrativa, pois o narrador-personagem nos apresenta o momento de passagem de um plano situacional – a sala-biblioteca, onde estava e ouve o barulho – para outro, o plano estético – o renque de árvores que, como visto na passagem discutida antes, a observação não lhe trouxera nenhum prazer – arrancado do passado pelo barulho da colher no prato. O barulho nesse contexto tem a função de objeto da experiência estética e era semelhante ao som do martelo usado para consertar algo na roda do trem. A passagem de um plano ao outro é precedida por sensações que se misturavam à fumaça, por sua vez abrandada pelos eflúvios de uma paisagem silvestre: o narrador-personagem arrola, de maneira gradativa, no presente da narração, figuras que vão lhe surgindo e se misturando, compondo um primeiro plano, intermediário, que se apresenta enquanto plataforma para um reconhecimento. Ele diz: “e no que me parecia tão agradável [ou seja, o plano composto gradativamente] reconheci o mesmo renque de árvores” [...]. É neste momento, no momento em que ocorre o reconhecimento, que se consuma a passagem de um plano a outro, da sala-biblioteca para o renque de árvores.

Algumas semelhanças podem ser percebidas nas lembranças involuntárias. A analogia das sensações, que ocorre sempre a partir de “[...] algum acidente do mundo físico – algum odor, sensação tátil, gosto ou som” (WILSON, 2004, p. 170), constitui-se no elemento que objetiva a memória involuntária. Vale dizer: são esses os elementos que constituem a epifania. Sem ser idêntica, uma sensação experimentada no presente da narração é análoga a uma sensação experimentada no passado, ocasionando a irrupção do passado no presente. Para Proust, tais sensações apresentam a peculiaridade de serem sentidas “[...] simultaneamente no momento atual e no pretérito”. (2001, p. 152). Ao vacilar do tempo junta-se um vacilar do espaço a circundar o narrador, e isto se dá pela força da imagem do passado, mediada pelo cronotopo, que encena a passagem entre os planos, passagem que tem semelhanças com a vida vivida.

Capítulo 3 – A epifania em Clarice Lispector

Uma maneira de situar a obra de Clarice Lispector no quadro da literatura brasileira é retomar o entusiasmo com o qual alguns críticos receberam sua obra. O crítico Antônio Candido (1970) fez considerações seminais acerca do romance de estréia da autora e apontou trajetórias para o entendimento de *Perto do Coração Selvagem* em um ensaio escrito em 1944, ano de seu lançamento.

Trata-se de um romance com caráter de novidade em nossas letras, arrojado em seu estilo e expressão. Para Candido, a autora estreadora sentiu que

existe uma densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamentalmente sentidas. (CANDIDO, 1970, p.128).

O ensaio de Antonio Candido ocupa uma posição singular na fortuna crítica de Clarice Lispector. De acordo com o crítico, *Perto do Coração Selvagem* pode ser lido como um romance cujo ritmo “[...] é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea” (CANDIDO, 1970, p.129).

Este caráter de novidade também é percebido por Silviano Santiago (1999) no ensaio *A aula inaugural de Clarice Lispector*, em que o caráter inaugural do romance e a obra de Clarice Lispector encontram-se em uma posição desafortunada, distinta daquela em que se encontra a literatura brasileira existente até o momento. Para Santiago, a literatura brasileira anterior a Clarice Lispector “[...] aludia direta ou indiretamente a um *acontecimento* da formação colonial e do desenvolvimento nacional” (SANTIAGO, 1999, p.13, grifo do autor).

A obra de Clarice vem instaurar outra ordem, outra forma romanesca, relacionada com as transformações pelas quais passou o romance no fim do século XIX e início do século XX. Assim, temas menores, pouco explorados em nossa literatura, tomam força neste romance de estréia. A descoberta do cotidiano passa a ser “[...] uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos” (CANDIDO, 1970, p.128). É possível percebermos nas idéias de Candido uma abertura para pensarmos a existência da epifania no romance. A posição do crítico corrobora esta

possibilidade ao destacar o fato de Clarice Lispector aceitar a provocação das coisas à sua sensibilidade²³.

Pelo que foi posto até aqui, cabe-nos apresentar alguns elementos formais que constituem *Perto do Coração Selvagem*, características que terão conseqüências na configuração da epifania: a reação das personagens ao impacto do mundo sensível, o tempo e a memória. Em nosso entendimento, também o ensaio de Roberto Schwarz, voltado para o romance em questão, traz possibilidades de leitura que nos ajudam a situá-lo em sua especificidade formal. O ensaísta dialoga com algumas idéias do poeta expressionista alemão Gottfried Benn, direcionando-se para a estrutura singular deste romance em relação ao tempo. Trata-se de um romance de tensão existencialista, no qual a “[...] construção de engrenagens literárias mais ou menos complicadas perderia a sua importância em face do mergulho às raízes e fontes de nossa humanidade” (SCHWARZ, 1981, p. 53). Esse modo do romance se enlaça com o tipo de narrativa que surge, de acordo com Anatol Rosenfeld (1994), em decorrência da crise do romance psicológico, com a importância que o instante toma em sua estrutura, e também à questão da centralização da *mimese*, na representação da consciência individual, no caso, de uma experiência de solidão, a experiência de Joana.

O romance *Perto do Coração Selvagem* é dividido em duas partes. Na primeira há uma alternância entre momentos da infância e momentos da vida adulta da protagonista, momentos dispostos em capítulos fechados que se referem uns aos outros de maneira truncada, em uma ordem própria, paradoxal, relacionada ao funcionamento da subjetividade de Joana. Esta singular interpenetração dos capítulos é ainda mais densa na segunda parte do romance, em que a alternância cessa, dando vez a uma ordenação de caráter mais subjetivo, interior.

Desse modo, debruçamo-nos na questão da memória, buscando perceber suas nuances e seu funcionamento. Os capítulos têm diferença entre si, somando-se no intuito de apresentar momentos da vida de Joana. Olga de Sá (1979) relaciona a disposição dos capítulos com a função do narrador, seu esforço em reconstruir a identidade de Joana: “A reconstrução, porém, já sabemos, não se faz linearmente” (SÁ, 1979, p. 101). Assim, o

²³Em seu trabalho *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá desenvolve um extenso levantamento da fortuna crítica, relacionando-o com a possibilidade da interpretação dos romances e contos pelo viés da epifania. Esforçamo-nos em dialogar também com estudos recentes acerca da obra de Clarice Lispector, não contempladas por esse estudo.

tempo se desagrega, aparecendo em uma relação tensa, entrecortada, muitas vezes agônica. Joana passará por tensões existenciais que ditam o matiz emocional, a entoação discursiva, enlaçando-se ao tempo e ao espaço, formando cronotopos específicos.

Esta disposição do romance tem conseqüências para a representação da memória, diretamente relacionada com a posição do narrador, na forma como apresenta o material narrado. O leitor, ao folhear o romance, percebe que cada um dos capítulos apresenta, na maior parte das vezes, Joana ou outra personagem em situação, seja pensando, falando, lembrando-se de algo. O narrador, em terceira pessoa, inicialmente, desdobra-se na sua relação com as personagens, com mudanças de ponto de vista, de posição, com maior ou menor proximidade, de acordo com o diálogo entre as vozes distintas.

No esforço de entender o problema da memória nesse romance, retomamos alguns argumentos do filósofo Walter Benjamin (1989). Em outro momento de nosso trabalho havíamos dito que a lembrança tem um caráter desagregador, enquanto a memória é conservadora dos traços memmônicos, questão relacionada com o problema da percepção. Benjamin, para isso, retoma alguns argumentos de Proust, do seu ensaio *À propos de Baudelaire*. Para Proust, o tempo desagrega-se em Baudelaire de maneira surpreendente. Assim, “[...] apenas alguns poucos raros dias tomam forma; e são bem significativos. Isso nos faz compreender porque ele se utiliza com freqüência de locuções do tipo ‘uma noite, quando’ e outras análogas” (PROUST apud BENJAMIN, 1989, p.131). O filósofo entende esses dias como dias de rememorar, dias do tempo que aperfeiçoa, não sendo assinalados por nenhuma vivência: “Não tem associação com os demais; antes se destacam no tempo.” (BENJAMIN, 1989, p.131). Baudelaire fixou o teor desses dias no conceito de *correspondances*, que estaria situado de maneira contígua à noção de beleza moderna.

Se nos reportarmos novamente ao ensaio de Roberto Schwarz, perceberemos algumas semelhanças entre a disposição temporal percebida por Proust em relação a Baudelaire, assim como o do problema do tempo no romance de Clarice Lispector: “A diferenciação temporal de presente, passado e passado-do-passado (Joana, pretérita, desfia suas memórias) tem por função manter distintas as diversas situações, para melhor ressaltar a constância da vivência fundamental” (SCHWARZ, 1981, p.54-55). Para nós, a vivência fundamental está relacionada à idéia de experiência estética; relaciona-se com momentos que se encontram próximos a essa experiência e a constituem. Nessas lembranças o tempo

surge, paradoxalmente, como tempo que se aperfeiçoa. As semelhanças aumentam quando nos voltamos ao romance, a partir dos nomes dos capítulos, e a seus inícios. Quanto aos capítulos, destacamos “Um dia”. Muitas vezes o narrador utiliza locuções próximas às de Baudelaire: “UM DIA O AMIGO do pai veio de longe e abraçou-se com ele” (LISPECTOR, 1992, p. 33). “NO MOMENTO EM QUE A TIA foi pagar a compra [...]” (LISPECTOR, 1992, p.59). “JOANA lembrou-se de repente, sem aviso prévio, dela mesma no topo da escadaria” (LISPECTOR, 1992, p. 119).²⁴

Assim, os momentos narrados não são situados de maneira precisa no tempo; relacionam-se com a interioridade de Joana, exteriorizam lembranças. Os dias, os passeios, o banho, e até as personagens, que às vezes nomeiam os capítulos, estão envoltos nessa demarcação subjetiva, um tanto imprecisa. Esta característica está relacionada com a maneira entrecortada à qual Joana se relaciona com o seu passado, que surge sem nenhum cambiante físico exterior, de repente, e paradoxalmente traz algum momento importante.

Não se trata de um esforço voluntário de lembrar, o que faz com que a lembrança tenha um caráter próprio nessa obra. A conexão entre passado e presente dá-se à revelia da percepção pragmática do momento presente, já que o passado é presentificado de maneira espontânea. Além disso, Joana muitas vezes presencia as lembranças em casa, é invadida pela lembrança, sendo a radicalização dessa disposição os momentos em que o narrador já situa o leitor diretamente na lembrança, não havendo nenhuma locução cambiante, como nos capítulos “A tia” e “O banho”, capítulos da primeira parte do romance, voltados à infância. Nesses capítulos, a vivência fundamental é construída a partir de procedimentos próximos ao da epifania, havendo uma tensa relação entre os aspectos objetivos, corporais, e os aspectos subjetivos. Estes aspectos se interpenetram, sendo representados de maneira exagerada, muitas vezes beirando o grotesco. Destacamos o caráter intensamente corpóreo, sensitivo, dos momentos em que a epifania se objetiva, por um acúmulo de sensações. Não podemos deixar de apontar um paradoxo. A epifania não gera a rememoração, - que se dá pela lembrança nesse romance -, mas está contida na lembrança, de forma interiorizada, subjetivada.

²⁴ Todos os grifos postos nas citações são do narrador, sinais que em nossa interpretação enfatizam o sentido das locuções.

Na tentativa de esclarecer certos procedimentos existentes no romance *Perto do Coração Selvagem*, julgamos interessante dialogar com algumas características da estética construída pelo movimento expressionista alemão²⁵. Avaliamos proximidades entre essa estética e idéias colocadas pela fortuna crítica, como no já citado ensaio de Antônio Candido. Por exemplo: “Como todos os de sua estirpe, - insatisfeitos e obstinados aventureiros dentro do próprio eu – Joana reputava bem desprezíveis os argumentos dos sentidos, aos quais sobrepunha a visão mágica da existência” (CANDIDO, 1970, p.130), em uma tendência que valoriza a subjetividade e a emocionalidade. Este argumento nos parece bastante próximo das considerações do estudioso do expressionismo Roger Cardinal ao destacar como característica expressionista o “[...] retorno às verdadeiras fontes do sentimento, um alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do homem” (CARDINAL, 1988, p.25).

Como foi dito, Roberto Schwarz recupera o poeta expressionista alemão Gottfried Benn para discorrer sobre o romance de Clarice Lispector, principalmente no que concerne à questão do tempo. Se nos voltamos às características do romance expressionista, avaliamos que algumas de suas preocupações são pertinentes à nossa discussão, como por exemplo, a de:

romper com os moldes da narrativa realista, destruindo a perspectiva unitária, o retrato psicológico e o esquematismo da ação. A prosa não se faz como processo linear e coerente de fatos ligados pela causalidade, mas como uma sucessão de experiências enraizadas no subconsciente e em diferentes planos de realidade. Portanto, uma desarticulação da estrutura convencional para que sejam exploradas novas técnicas como cortes, interpolações, montagens (de inspiração cinematográfica), fragmentos, sucessão rápida de cenas. (DIAS, 1999, p.27)

Julgamos relevante o fato de o poeta Charles Baudelaire ser considerado por Dias (1999) como um dos possíveis antecedentes do movimento, fato que nos remete à demarcação difusa que envolve os acontecimentos e as personagens do romance de Clarice Lispector. Personagens como a tia, o amigo do pai ou a mulher da voz, dentre outras figuras individuais, parecem adquirir um caráter prototípico, semelhante às personagens da prosa

²⁵ Conhecemos a complexidade existente em torno das posições postas pela fortuna crítica que se voltou para esse movimento artístico do início do século XX. Em nosso entendimento, a obra de Clarice se relaciona com as características do primeiro grupo, *Die Brücke* (A Ponte), embora existam também alguns traços do grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Tomamos como ponto de apoio para a discussão o trabalho *A estética expressionista*, de Maria Heloísa Martins Dias (1999), e *O Expressionismo*, de Roger Cardinal (1988).

expressionista, que são “[...] muitas vezes anônimas, apenas representando categorias e funções abstratas (‘o homem’, ‘a jovem’, ‘o soldado’, ‘a mãe’)” (DIAS, 1999, p.28). Para nós, essa característica se enlaça à estreita relação entre lembrança e experiência estética nesse romance. Faz-se necessário avaliar a maneira pela qual Joana se relaciona com o seu passado, a maneira como este surge e, motivado por questões subjacentes, sempre subjetivas, evidencia a epifania.

Nessas análises, vamos nos valer de alguns conceitos propostos por Benedito Nunes, provenientes dos ensaios em que aproxima a obra de Clarice Lispector daquela concepção de mundo que permeia as filosofias da existência. Para ele: “Trata-se de uma afinidade concretizada no âmbito da *concepção de mundo* de Clarice Lispector, mas que não determina de fora para dentro essa concepção. É existencial a temática que lhe serve de arcabouço”. (NUNES, 1989, p.100, grifo do autor). Há divergências em relação ao sentido global da obra de Clarice Lispector e as filosofias da existência. Estas se centram na idéia de existência como realidade fática, enquanto na obra de Clarice Lispector há uma perspectiva mística que prevalece afinal e redimensiona os nexos temáticos formadores de sua concepção de mundo, característica que nos remete à origem religiosa da idéia de epifania. Voltemos-nos agora ao capítulo “A Tia”.

O capítulo em análise se volta à infância de Joana, tempo passado, presentificado pela voz do narrador. Nesse caso, diferentemente de outros capítulos do romance, não nos é mostrado como um momento em que a lembrança irrompe para Joana. O capítulo inicia-se com um motivo, o anúncio de uma viagem, que era longa, enunciada em associação a uma sinestesia: “[...] um cheiro frio de mato molhado” (LISPECTOR, 1992, p. 44) que vinha das moitas. Esta situação é enunciada pela voz do narrador, que, desde o início, preocupa-se em apresentar as sensações de Joana. Segundo Benedito Nunes, no romance *Perto do Coração Selvagem*, “[...] os deslocamentos e as viagens revertem o social em existencial” (NUNES, 1989, p.114). Com este argumento, pensamos a tensão existencial na configuração de Joana, a perturbação de sua interioridade, como um tema importante. Há neste capítulo um itinerário, e para representá-lo, Joana construirá tensas e tumultuadas relações com espaços distintos. Interessa-nos as formas nas quais Joana relaciona-se com seu horizonte, a partir de referências espaço-temporais contidas, por sua vez, em um tema maior, relativo ao fluxo de lembrança. Em alguns dos momentos retratados é possível

demonstrar traços que compõe e antecipam a epifania, a revelação que Joana terá ao experimentar o mar.

Destacamos a complexa disposição entre narrador e personagem, disposição que nos faz pensar no fato de que estamos diante de um momento passado presentificado pela voz do narrador, fazendo com que os tempos verbais referentes ao pretérito sejam pretérito do pretérito, e os momentos presentes postos por locuções como “agora”, um momento do passado que irrompe como presente.

A relação entre presente do passado e passado do passado se inicia no motivo da viagem, na enunciação dos fatos que ocorreram antes de Joana entrar no bonde, ações enunciadas a partir do uso do pretérito-mais-que-perfeito. As ações enunciadas por esse tempo verbal em um primeiro momento nos indicam pressa, por algum motivo que não nos é mostrado, algo pressuposto. Os raros momentos em que o tempo cronológico surge acentuam o desconforto de Joana em relação ao que vive, como nesse exemplo: “Era muito cedo de manhã e Joana mal tivera tempo de lavar o rosto”. (LISPECTOR, 1992, p.44). Essas ações passam em um átimo, pontuadas pelas sensações de Joana, reações ao mundo sensível. Citamos um parágrafo que corrobora os elementos até aqui destacados:

Tomara o café com um bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e barata – que lhe tinham feito comer com tanta ternura e piedade que ela se envergonhara de recusar. Agora pesava-lhe no estômago e dava-lhe uma tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza – uma coisa imóvel atrás da cortina – com que dormira e acordara (LISPECTOR, 1992, p.44).

Este parágrafo parece-nos uma espécie de arremate da situação, uma síntese construída para demonstrar a passagem de um espaço a outro, mudança que gera um novo ritmo para a narrativa. Há novamente a presença do pretérito mais-que-perfeito. As formas de configuração da categoria tempo no romance *Perto do Coração Selvagem* foram analisadas em um capítulo da obra *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá (1979). Segundo a autora há, no romance, uma preponderância do tempo pretérito, e cada uma das derivações desse tempo verbal trazem uma perspectiva em relação ao material narrado. Quanto ao pretérito-mais-que-perfeito, este tempo surge “[...] indicando uma ação passada, anterior a outra também passada” (SÁ, 1979, p.111). No contexto em questão, a presença deste tempo verbal transmite um sentido de acúmulo, já que o mal-estar gerado pelo café

com bolo que a protagonista tomara presentifica-se com a palavra agora, dando-lhe uma tristeza de corpo. Esta tristeza de corpo soma-se a outra, caracterizada por uma imagem, que nos remete a algo que será descortinado, revelado e que caracteriza um acontecimento pressuposto, da véspera, uma tristeza que acompanhou Joana desde o dia anterior, acumulada.

A fala da empregada em discurso direto nos põe em outro momento, presente, e instaura uma seqüência constituída por uma fala e uma caracterização do horizonte das personagens, por duas vezes, havendo gradação: “Esta areia afundando mata um cristão, resmungou a empregada” (LISPECTOR, 1992, p.44). As personagens se encontram na extensão de areia, o caminho até a casa da tia, caminho que também prenuncia a praia. A caracterização desse horizonte é pautada pela ação do vento, figura que surge movimentando e misturando as partes constitutivas do espaço, caracterizadas novamente por sinestésias. O vento também estabelece o primeiro contato entre o mar e Joana, e é configurado de forma exagerada, característica reforçada pela presença da prosopopéia: “A ventania vinha do mar invisível, trazia sal, areia, o barulho cansado das águas, embaraçava as saias entre as pernas, lambendo furiosamente a pele da menina e da mulher” (LISPECTOR, 1992, p.45).

A segunda fala da empregada é enunciada com mais raiva, em um outro tom, num outro momento. O vento também surge novamente, em uma nova rajada, mais forte; ergue a saia até o rosto e retorce coqueiros desesperados. Forma-se um horizonte negativo, ambíguo, hostil, anterior ao nascer do sol, uma ambiência de transitoriedade, onde a claridade unia, ao refleti-los, a areal e o céu. O discurso do narrador contamina-se pela interioridade de Joana, como se sua perspectiva se aproximasse do olhar da personagem. O discurso indireto livre mostra esta relação: “Meu deus, o que acontecera com as coisas? Tudo gritava: não! não!” (LISPECTOR, 1992, p.45). Há exagero na caracterização do horizonte de Joana, dando-nos a impressão de uma revolta das coisas, situação que nos parece bastante próxima de temas valorizados pelo expressionismo.

Do ambiente aberto, a praia, a narrativa passa ao ambiente fechado, a casa da tia, “[...] refúgio em que o vento e a luz não entram” (LISPECTOR, 1992, p.45). As duas personagens estão na sala de espera. A caracterização desse espaço instaura outra relação entre Joana e o campo do seu pensamento, uma vez que as figuras compositivas do

horizonte de percepção da protagonista transparecem subjetivadas, com ênfase nos detalhes; “[...] móveis pesados e escuros, brilhavam os sorrisos dos homens emoldurados” (LISPECTOR, 1992, p.45). Há, com isso, a representação de uma continuidade na tensão existencial de Joana, acumulada das situações anteriores. (Joana encontra-se, ainda de pé, com a respiração entrecortada).

A entrada da tia objetiva um encontro, no qual Joana e a tia são postas em paralelo de maneira trágica: a tentativa de confortar Joana se transforma em um embate entre os corpos das personagens. A caracterização da tia é feita de maneira exagerada, característica recorrente durante a cena do encontro. As partes enunciadas do corpo da tia sofrem deformações, postas de maneira gradativa, sendo o melhor exemplo a caracterização dos seios. Joana, já perturbada, sente-se vitimada pelas ações da tia, pelos movimentos precipitados que a sepultam “[...] entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços” (LISPECTOR, 1992, p.45).

A escolha pela enunciação dos verbos que caracterizam as ações da tia - precipitar, sepultar - denuncia a percepção de Joana, cuja perturbação interior mostra-se exagerada, distinta dos elementos exteriores mostrados. O embate entre os corpos é enunciado por seqüências pautadas pelo tato e pelo olhar. Durante esse embate, situações e temas explorados anteriormente são retomados, acumulados ao mal-estar de Joana.

Joana é afastada do peito da tia violentamente, com movimentos bruscos, sem transição. Uma nova onda de choro rebenta e a tia beija Joana angustiadamente, pelos olhos, boca e pescoço: “A língua e a boca da tia eram moles e mornas como a de um cachorro”. (LISPECTOR, 1992, p.46). Esta ação da tia faz com que o mal-estar de Joana rebente, fazendo com que engula o enjôo e o bolo que lhe acompanhavam desde o início do dia.

Há uma breve pausa no embate entre a tia e Joana, o tempo para a primeira assoar o nariz, tempo em que o narrador focaliza a tia e a empregada, que continuava sentada. Os seios são novamente focalizados, com um discurso contaminado pela emoção de Joana, num “crescendo” cuja rebentação dá-se pelo uso do discurso indireto livre.

Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê. Aos soluços eles cresciam, cresciam e de dentro da casa veio um cheiro

de feijão misturado com alho. Em alguma parte, certamente, alguém beberia grandes goles de azeite. Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa! (LISPECTOR, 1992, p.46).

A protagonista rompe o embate com um grito e um gesto de seu corpo, objetivação de sua perturbação interior. Algo acontece nesse momento, após o mal-estar de Joana em relação à tia. A sala-de-espera, perscrutada pelos “olhos escurecidos” de Joana, dava-lhe a impressão de persegui-la, um espaço de perigo que poderia atacá-la, metamorfoseado pela angústia que se sobressai: “As paredes eram grossas, ela estava presa, presa! Um homem no quadro olhava-a de dentro dos bigodes e os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida. Empurrou a porta pesada e fugiu.” (LISPECTOR, 1992, p.46).

Com a fuga, a narrativa muda de tonalidade, já que a protagonista foge para a praia, espaço anunciado anteriormente, que proporciona à personagem outro tipo de interação com o mundo. É o momento de Joana libertar-se das situações acumuladas até aqui, livrar-se da sua indisposição. O narrador focaliza a interação de Joana com o vento e com o próprio corpo. Ao enxugar o rosto com a palma da mão, ainda sente “[...] o gosto inosso daquela saliva morna, o perfume doce que vinha dos seios da tia.” (LISPECTOR, 1992, p.47). A náusea pode ser entendida como o momento anterior à agonia, um sentimento em que a pessoa não consegue escapar, “[...] a forma violenta da *angústia*, que arrebatava o corpo” (NUNES, 1969, p. 94, grifo do autor), transformando-o. O vômito faz com que Joana se livre da “tristeza de corpo” – expressão utilizada pelo narrador no início do capítulo para indicar seu mal-estar físico, e que se somava a outro tipo de tristeza, interior, possibilitando outra maneira de interagir com a praia, representada, por sua vez, pelo uso do micro-relato, que enfatiza os detalhes do horizonte de percepção da protagonista. O vento surge novamente, e revigora-a, lambendo-a de maneira ambígua, rudemente, porém alegre. O encontro de Joana com o mar nos é mostrado desde o primeiro contato visual, em que o movimento das ondas é detalhado, humanizado como o vento, até os primeiros contatos de seus pés com a água. Tendo em vista a complexidade da cena, julgamos necessário fazer uma longa citação:

De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. Assim ficou descansando. Às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão – apenas uma linha verde e comprida, unindo seus olhos à águas infinitamente. O sol rompeu as nuvens e os

pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram foguinhos acendendo e apagando. O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela. E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas na era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Não era tristeza, uma alegria quase horrível... (LISPECTOR, 1992, p.47-48)

Há um intrincado procedimento narrativo no trecho acima. Ao beber a água do mar, Joana interioriza-o física e simbolicamente, em uma atitude que possibilita uma fusão entre seu corpo e os elementos do mar. A visão do mar faz com que vacile, impressionando-a pela ângulo de visão, momento em que seus olhos unem-se à infinitude do mar. Este instante de visão é enfatizado pelo nascer do dia, representado pelo sol, figura que indica mudança no tempo e transformação no mar – espaço e tempo são representados em uma unidade indissolúvel, estão implicados: a mudança no tempo gera uma mudança no espaço –, agora nuançado por brilhos que se acendem e se apagam. O mar é humanizado e posto em paralelo à tia: constitui seu oposto. Joana está só, junto do mar. A descoberta vem de repente, de dentro de Joana, junto de percepções paradoxais. Estamos diante de um processo epifânico:

Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. Não sabia se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem. (LISPECTOR, 1992, p.48)

Este trecho é a continuação do trecho anteriormente citado. O mar e seu movimento são postos em paralelo com o corpo de Joana, em um processo que marca a revelação a partir de sentimentos ambíguos. A revelação, na epifania, tem uma gradação: não ocorre de uma só vez, de forma pontual; remete-nos para uma situação pressuposta; faz-se, assim, durativa. Nesse contexto, trata-se daquilo que ocorrera, conforme o narrador, no dia anterior, já anunciado por ele na imagem que anteriormente destacamos, por meio de algo imóvel atrás da cortina. A gradação da epifania transparece de acordo com o que a personagem sente. O motivo revelador, comum, prosaico, mas intenso, traz uma revelação que se dá na interioridade. Este motivo é o mar, e a revelação será objetivada a partir da

relação entre ele e Joana, que o percebe de outra forma, com exagero no que é percebido, exagero no ponto de vista, novidade na visão e na percepção: espanto ontológico. A epifania, como construção poética, trabalha um espaço e um tempo que rompem o equilíbrio da narrativa. Logo, percebe-se a passagem de um tempo para outro, eternizações do tempo a partir de temas banais, transformados pela percepção distorcida de Joana. Nesses momentos há tensão entre a experiência e sua representação, entre o teor de representação e a disposição poética. Temos um grande paradoxo, já que a relação de Joana com o fio da infância dá-se por esses momentos de tensão que trazem uma revelação:

Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu. (LISPECTOR, 1992, p.49).

O pensamento lhe vem de repente, devagar, em analogia ao horizonte que a circunda. A frase aparece por três vezes, associada à profundidade do mar, e à impossibilidade de se enxergar seu fundo, imagens de caráter definitivo. Trata-se daquela outra dor que a perseguia desde o dia anterior. Na obra *Marxismo e Forma*, Fredric Jameson faz uma análise das obras do filósofo Ernst Bloch, um entusiasta do expressionismo, de onde depreendemos que “[...] o horror e as emoções negativas são infinitamente preciosos na medida em que também constituem modalidades daquele espanto ontológico elementar que é a nossa forma mais concreta de consciência do futuro latente em nós e nas coisas”. (JAMESON, 1985, p.98).

Após a revelação, a intensidade da relação entre Joana e o mar é reduzida de maneira gradativa, até o momento em que passamos a um monólogo interior, um procedimento que possibilita ao leitor o conhecimento das reflexões e indagações de Joana. Percebemos a associação de acontecimentos passados e futuros, em uma pesquisa interior pautada pelas sensações e sentimentos que aqueles acontecimentos trariam, misturados, a partir de uma ordem subjetiva. Joana pensa em si e em seu futuro, busca entender sua situação, indaga-se acerca da latência do futuro, daquilo que virá em decorrência da vida que passará a ter com a tia. Nesse sentido, retomamos argumentos de Jameson:

Na medida em que o espanto constitui uma percepção, implícita ou explícita, do futuro oculto no interior daquilo que existe, ele já carrega em si um fio de enredo, a trajetória do ainda inacabado, a luta do incompleto para liberar-se da infirmitade do presente (JAMESON, 1985, p.99).

Pensamos que essa disposição se aproxima de uma temporalidade que se aperfeiçoa, o que pode ser percebido através da escolha do narrador em encerrar o capítulo retomando a imagem da cortina: “Mas não era só isso. Olhos abertos piscando, misturados atrás da cortina” (LISPECTOR, 1990, p.51).

O capítulo “O banho” é apontado pela fortuna crítica como momento chave do romance *Perto do coração selvagem*, e, como já dito, apresenta algumas semelhanças com o capítulo anteriormente analisado. Neste momento da análise, escolhemos dividir o capítulo em cenas, ou movimentos. Nosso procedimento baseia-se na escolha do narrador em pontuar as mudanças de um espaço narrado para outro com locuções como “mais tarde”, ou mesmo pelo uso do espaço em branco da página, como na cena em que Joana será focalizada no banheiro da casa da Tia. Esta cena, na verdade o ápice do capítulo, foi analisada por Olga de Sá (1979), referência com a qual dialogaremos. No entanto, diferentemente da autora, julgamos necessário demonstrar como o momento do banho é a objetivação de uma tensão existencial acumulada no decorrer das cenas anteriores. Nessas, como veremos, Joana fará descobertas, com breves revelações que se acumularão, motivações que constituirão a encenação das epifanias dispostas pelo capítulo. Este pode ser resumido da seguinte maneira: o momento inicial do roubo; o diálogo entre os tios, que Joana escuta atrás da porta; a fuga para a casa do professor e o diálogo com ele; o retorno para a casa da Tia, onde será representada a cena mais importante deste capítulo, e que lhe dá o nome: trata-se do momento do banho, em que Joana passará, deslumbrada, da infância para a puberdade.

Na configuração das cenas que compõem esse trajeto, as personagens afetam umas às outras, quer pelo que falam, quer pelo que olham, na forma como olham; remetendo-nos para certos temas caros às filosofias da existência. A existência, segundo Benedito Nunes (1969, p.116), tem importância capital para as personagens de Clarice Lispector:

é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais, que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social e historicamente estabelecidos, para impor-se como força dominante, primitiva e caótica.

Não menos importante é a função do olhar. As personagens não somente ouvem, mas também vêem umas às outras, com a forte presença de palavras e expressões que remetem ao ato de ver. O olhar aqui também toma um caráter comunicativo, chegando a exprimir, muitas vezes, tanto quanto as palavras. Esta característica poderá ser percebida no decorrer das análises, principalmente nos momentos em que uma personagem sente-se

afetada pelo olhar de outra, como se esse olhar tivesse a capacidade de desnudar uma situação, desvelando-a, gerando incômodo àquele que se percebe observado. Em seu ensaio *Fenomenologia do Olhar*, Alfredo Bosi apresenta muitas das interpretações feitas acerca desse sentido. Para o autor,

o olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo imã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato. (BOSI, 1988, p.78)

Interessa-nos também a corporeidade imanente ao olhar, tanto em seu momento expressivo, para aquele que se percebe sendo observado, quanto para aquele que olha algo, outro corpo, conhecendo aquilo que é olhado. Partindo dessas características, podemos introduzir outro tema que tem uma importância tão grande quanto a existência e o olhar no capítulo que analisaremos, estando inclusive relacionado a esses temas, e também aos temas centrais de nossa pesquisa: trata-se do corpo e das imagens corporais.

O filósofo russo Mikhail Bakhtin volta-se para o tema dessas imagens corporais em algumas de suas obras. Aqui dialogaremos com algumas idéias exploradas na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), em que o problema do corpo e das imagens corporais é aproximado da questão do grotesco, conceito central e amplamente discutido. O significado do termo “grotesco” relaciona-se com as características da cultura popular na idade média e que tem seu apogeu na literatura do renascimento, época em que, segundo o estudioso, o conceito surge: “Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta)” (BAKHTIN, 1999, p.28, grifos do autor).

O grotesco, desde seu surgimento, vem se mostrando em diversos momentos da história da literatura e das artes, com modificações relativas aos momentos históricos e às obras. Segundo Bakhtin, sua linha de evolução é bastante complicada e contraditória, como também nos mostra Regina Pontieri, ao comentar as idéias de Bakhtin acerca do grotesco:

[...] essa forma mimética – tal como se atualiza a partir do pré - Romantismo e posteriormente no expressionismo e surrealismo – diferentemente do cômico e do popular, converte-se em visão de mundo subjetiva e individual. Em decorrência, o riso regenerador do grotesco popular é atenuado nas formas do humor, ironia ou sarcasmo. A universalidade dá lugar à consciência aguda do isolamento. A liberação provocada pelo riso cede o passo ao medo, num mundo dominado por forças estranhas. (PONTIERI, 1999, p.150-151)

Bakhtin define este tipo de grotesco como grotesco de câmara, estando presente em obras surrealistas e expressionistas, atualmente desenvolvendo-se sob a influência das diversas correntes existencialistas. Como visto, o romance *Perto do Coração Selvagem* apresenta características existencialistas e expressionistas, o que corrobora nossa opção em relacionar aspectos do grotesco com a análise do capítulo “O banho”.

O capítulo inicia-se no momento em que Joana rouba um livro de forma sorrateira, ação vista pela Tia, que empalidece. Sendo diretamente mostrado ao leitor, trata-se de um momento em que a infância de Joana é presentificada, sem que exista uma mediação por parte da personagem. O roubo, primeiro dos movimentos que compõem o capítulo, serve de causa para um diálogo iniciado de maneira cautelosa pela Tia, que procura as palavras certas para se dirigir a Joana.

Partindo das falas das duas personagens em torno de um mesmo problema, percebemos elementos que denunciam suas visões de mundo. A postura da Tia é repressora e moralista, condenando o ato de Joana. Em uma das falas da Tia reaparece uma questão que muitas vezes surge no romance, enunciada pelo narrador no primeiro capítulo. Trata-se da preocupação com o futuro de Joana: “- Meu Deus, o que vai ser de você?” (LISPECTOR, 1992, p.59).

No decorrer do diálogo, Joana sente-se acusada, forçada a nomear seu ato pelo nome usual, que não lhe faz sentido: um roubo. A esquiva de Joana em nomear o ato da maneira comum está relacionada àquela “[...] união íntima entre a existência e a linguagem, na perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o ser” (NUNES, 1969, p.131). Embora este ato seja interpretado pela Tia como um pecado, no qual percebemos eco das vozes religiosas que permeiam seu discurso, para Joana está relacionado ao poder que teria em fazer aquilo que lhe condiz, quando quiser; ou seja, Joana reconhece-se quando retira o livro sorrateiramente da loja. Para ela, o mal está em

temer ao agir. A Tia, lembrando-lhe o fato de que logo seria uma mocinha, tendo de abaixar o vestido, impõe-lhe uma promessa, aceita quando Joana percebe que não seria entendida em suas argumentações. Esta postura da Tia já dá mostras da centralidade que o corpo terá neste capítulo: a repreensão é associada à necessidade de mudança nos hábitos, pois logo Joana passará de menina para mulher. Trata-se de uma antecipação da cena final, e mais importante deste capítulo: o momento do banho.

Por sua organização, esta situação nos parece bastante próxima da idéia de diálogo como foi definida por Benedito Nunes (1989, p.78), referindo-se à obra de Clarice Lispector:

[...] um ponto de encontro e de divergência entre duas falas que se desentendem, e cujo recíproco relacionamento, tomando a forma de uma conversação distorcida, nada mais é do que a interferência mútua e exterior de dois monólogos intercruzados, conversação fugidia, a dialogação padece da intercomunicabilidade monádica que fecha a consciência dos interlocutores.

Com esse diálogo dá-se um tema, para nós, eixo dessa análise. Joana terá, a partir das falas daqueles que lhe são próximos, um aprendizado. Este aprendizado acontece de maneira dura, já que a protagonista percebe que suas idéias e sua maneira de agir estão em oposição aos valores e visões de mundo das outras personagens com quem travará contato.

A cena seguinte inicia uma situação que nos parece próxima daquelas que, para Bakhtin, podem ser entendidas como configuradoras do cronotopo da soleira: “Mais tarde, passando pelo quarto da tia, Joana ouviu-a, a voz baixa e entrecortada de respirações. Joana colou o ouvido à porta, naquele lugar onde até já se via a marca de sua cabeça” (LISPECTOR, 1992, p.60). Para o filósofo russo, este cronotopo tem forte valor emocional, relacionando-se “[...] ao momento de mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência” (BAKHTIN, 1998, p.354). Este cronotopo tem um caráter metafórico, voltando-se ao limiar de uma situação. A idéia de limiar deve ser relacionada ao inacabamento, opondo-se ao limite, que por sua vez corresponde ao fechamento²⁶.

Percebemos que Joana é considerada o oposto do que deveria ser alguém de sua idade; mais que isso, ela revela-se “[...] um bicho estranho [...]” (LISPECTOR, 1992, p.61). Uma vez ciente de tais considerações, Joana assume as características que lhe imputam, as

²⁶Baseamos-nos no ensaio *Carnavalização*, de Norma Discini (2006).

de uma víbora. A palavra víbora traz conotações interessantes para nossa análise: refere-se à pessoas de má índole ou de gênio ruim, além de referir-se ao réptil ofídico, serpente, cobra. Para Bakhtin, um dos traços marcantes do grotesco é o rebaixamento, “[...] a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua absoluta unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (1999, p. 17). Algumas formas do grotesco, ao rebaixar algo, aproximam da terra e corporificam.

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 1999, p.19, grifo do autor)

Assim, esta alcunha, “víbora”, representa uma nova identidade para Joana, que recorrerá a ela por outras vezes e nos momentos em que se encontrar em crise. Além disso, esta alcunha antecipa para a narrativa o caráter grotesco das epifanias pelas quais passará a protagonista. Tal caráter, ambivalente, relativo à mudança, estará presente na cena de um banho, momento em que será evidenciada a importância do baixo corporal. Retroagindo com nossa análise, interessa-nos a reação de Joana após a última fala da Tia, enunciada pelo discurso indireto livre.

As mãos de Joana se mexeram independentes da sua vontade. Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos, trêmulos. Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? (LISPECTOR, 1992, p.62).

Como visto, a reação às descobertas dá-se por movimentos involuntários do corpo, e nos fazem pensar na retração da personalidade social: “[...] o Eu ameaçado, contestado, fica em suspenso e deixa-nos entrever a existência pura, contingente, irredutível ao controle da vontade e do entendimento” (NUNES, 1969, p.121). Trata-se de uma vertigem que se inicia e se denuncia através da percepção que a personagem tem do teto, enfatizada no nível da

sintaxe pela repetição da frase, além do tremor nos ombros, que desautomatiza a relação da menina com seu próprio corpo. Observemos a continuação do trecho citado:

Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência a parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer... Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor. Não não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, esbofeteou o próprio rosto. (LISPECTOR, 1992, p.62)

De maneira semelhante a outros momentos de tensão, os sentimentos de Joana são contraditórios, ambivalentes, e surgem-lhe misturados, relativos àquela emoção ambígua, barroca, que caracteriza as representações da crise na obra de Clarice Lispector. O narrador utiliza-se de uma imagem para apresentar uma interpenetração temporal: aquele outro ser que se agiganta e toma seu lugar é na verdade uma representação do passado que se presentifica. Os momentos se interpenetram em decorrência de uma semelhança nas situações e nos remete para outros momentos do romance, como o primeiro capítulo, “O pai”, referente às memórias da infância: “E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende?” (LISPECTOR, 1992, p.20). Outro exemplo: “Ou senão, quando não lhe doía nada, se ficasse defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio” (LISPECTOR, 1992, p. 22). Essas passagens mostram a inadequação entre o tempo do relógio e o tempo de sua interioridade, o que nos permite perceber a coexistência de dois tempos, como nos mostra Regina Pontieri: “O da consciência, configurado como *duré*, impondo-se sobre a cronologia esvaziada de sentido” (1999, p.124, grifos do autor).

No contexto em análise, a vertigem que se inicia faz com que Joana também perceba o tempo de forma distorcida, como se algo lhe tivesse esvaziado, característica indicada pela analogia entre a personagem e os segundos do relógio. Não queria a dor que ameaçava voltar, então agride-se para interromper o processo. Só lhe restava fugir, ir até a casa do professor, onde ocorre a próxima cena.

Pelas palavras do narrador, sabemos que esta não é a primeira vez que Joana vai até a casa do professor, que milagrosamente a admitia. “E milagrosamente ele penetrava no

mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente” (LISPECTOR, 1992, p.62). Outras notações do narrador destacam o caráter distinto desse encontro. Ouvir o professor que falava a tarde toda “[...] era como se os seus tios jamais tivessem existido, como se o professor e ela mesma estivessem dentro da tarde, dentro da compreensão” (LISPECTOR, 1992, p.63). Esta cena tem por base o diálogo entre Joana e o professor, “[...] tecido de maneira muito similar à técnica cinematográfica do *slow-motion* ou câmara lenta, no qual se assiste ao desmoronamento das máscaras dos personagens” (FERREIRA, 2007, p.84). Este desmoronamento ocorrerá pela percepção que Joana, o professor e sua esposa terão um do outro, como veremos no decorrer da análise.

Em seu início, o diálogo gira em torno de certos temas importantes para Joana, e que também tem relevância em outros momentos da obra de Clarice Lispector: a vida, a morte, os sentimentos, a vontade de ser. O professor faz muitas indagações para Joana, fazendo com que reflita sobre si mesma, descobrindo-se.

Destacamos o momento em que Joana desconfia das palavras e gestos do professor, parecendo-lhe haver algo implícito nas suas expressões. Ao expor essa opinião, Joana desencadeia um ato do professor.

Num súbito movimento, antes de se interpretar, o professor estendeu-lhe a mão por cima da mesa. Joana estremeceu de prazer, deu-lhe a sua, enrubecida.

- O que foi? Disse ela baixinho. E amava aquele homem como se ela mesma uma erva frágil e o vento a dobrasse e fustigasse (LISPECTOR, 1992, p. 66).

O amor é um tema que será desenvolvido em outros momentos da obra de Clarice Lispector, como no conto *Amor*, pertencente ao livro *Laços de Família*. Segundo Ferreira (2007) o amor, na obra da escritora, ultrapassa o convencional, “[...] quase sempre visto como um instrumento de elevação espiritual, uma gestação iniciática, um ritual de passagem de um estágio de compreensão para outro mais sutil e delicado” (FERREIRA, 2007, p. 76). Assim, pode ser entendido como algo que o outro provoca, mas que se desenvolve e é vivenciado em si. A cena em questão também nos remete ao tema do

erotismo da infância, que estará presente em alguns contos que compõem a coletânea *Felicidade Clandestina*²⁷.

Na continuação do trecho anteriormente citado, o silêncio do professor e seu olhar intenso, que tinha pena, assustam Joana, levando-a a fazer aquela pergunta já anteriormente feita pelo narrador e pela Tia: “-O que vai acontecer comigo?” (LISPECTOR, 1992, p.66). Este é um momento de tensão, no qual a resposta do professor teria muita importância. A esposa entra e o interrompe, fazendo-o ficar novamente distante, destruindo a intimidade da relação construída durante o diálogo. Quem sentiria como Joana? O professor? Além disso, a entrada da esposa do professor traz a Joana um reconhecimento, o significado daquela situação²⁸. Trata-se da revelação da diferença entre Joana e a mulher, que percebemos pela descrição, por parte do narrador, de partes do corpo da esposa, pelo uso da metonímia, e também por seus movimentos, cheios de uma segurança que assustavam Joana.

O reconhecimento se dá pelo olhar de Joana, enfatizado na focalização dos gestos, e novamente de partes do corpo da esposa: “Esta se aproximara, pousara a mão branca e longa, como de cera, mas estranhamente atraente, sobre o ombro do marido. E Joana viu, cheia de uma dor que lhe dificultava engolir a saliva, o belo contraste entre aqueles dois seres” (LISPETOR, 1992, p.67). A passagem da esposa faz com que Joana perceba que o professor é um homem e ela nem sequer uma moça.

A interrupção do diálogo pela entrada da esposa do professor faz com que a narrativa mude de tom. Joana, percebendo que sua tentativa de retomar a conversa anterior malogra, resolve ir embora, mas, em um ato quase que involuntário, acaba por sentar-se de novo. Debruça-se sobre a mesa e começar a chorar, atitude que faz com que o professor procure entender o que a aflige. Joana é novamente tocada pelo professor, que lhe levanta o

²⁷ Para a questão da erotismo da infância tomamos por base o artigo *Clandestina Felicidade*, de Ermelinda Maria A. Ferreira (2007, p.75, grifos da autora), que aponta o resgate da “[...] alegria que o termo ‘erótico’ evoca, como impulso de vida, fecundidade e criação”, resgate feito por Clarice Lispector. No artigo, a autora destaca o caráter autobiográfico de certas narrativas que compõem a coletânea *Felicidade Clandestina* (1971). Para nós, o capítulo “O banho” pode ser interpretado como uma espécie de modelo do qual a escritora parte para compor alguns contos presentes em *Felicidade Clandestina*, característica que se corrobora pela presença de motivos e temáticas semelhantes. A situação em que uma menina é desvelada pelo olhar do professor será retomada no conto *Os desastres de Sofia*, embora com outros contornos.

²⁸ Nesse contexto, nos valem do conceito de situação na maneira em que Alfredo Bosi propõe: um momento “[...] em que um sujeito reconhece outro sujeito, ou que reconhece - no outro - um sujeito” (BOSI, 1988, p.77).

rosto pelo queixo, olhando-o. Momentos depois, após Joana dizer que se acha feia, o professor pede que ela se levante.

Ela ergue-se, o coração comprimido, tendo consciência de que seus joelhos como sempre estavam acinzentados e opacos.

- Um pouco sem forma ainda, convenho, mas tudo isso vai melhorar, não se pertube, disse ele.

Ela fitou-o de dentro das últimas lágrimas. Como explicar-lhe? Não queria consolo, ele não entendera...O professor franziu a testa àquele olhar. O quê? O quê? Perguntou a si mesmo com desagrado.

Ela conteve a respiração:

-Eu posso esperar.

Também o professor não respirou por uns segundos. Perguntou, a voz igual, subitamente fria:

-Esperar o quê?

Esperar que eu fique bonita. Bonita como “ela” (LISPECTOR, 1992, p. 69).

“Ela” refere-se à esposa do professor. Esta passagem ilustra outra faceta do erotismo e do amor, e que nesse momento transparece sendo vivenciada em “[...] ansiosa expectativa por uma menina que mal pode esperar crescer, e que não se sente à vontade no corpo provisório de sua *interminável infância*” (FERREIRA, 2007, p.74, grifos do autor), corpo de menina em passagem para a adolescência, uma antecipação da cena do banho, em que passará para a puberdade.

O narrador passa a focalizar a interioridade do professor valendo-se do discurso indireto livre. Após a revelação, o professor se arrepende de ter se inclinado demais, procurado Joana. Em seus pensamentos é retomado o tema do corpo. “Mas quem tinha aquela imprecisão no corpo, as pernas nervosas, seios ainda por nascer – o milagre: ainda por nascer, pensou tonto, a vista escura -, quem era como água clara e fresca? (LISPECTOR, 1992, p. 70).

Uma nova entrada da esposa do professor faz Joana perceber-se novamente como uma criança ridícula e abandonada: “[...] sabia que sua saia era curta, que sua blusa colava-se ao busto minúsculo e hesitante. (LISPECTOR, 1992, p.70). Seus olhares se cruzam e Joana tem a impressão de que a esposa percebera o que aconteceu ali. Queria fugir, correr para a praia. Após apertar as mãos da mulher e do professor, esta pergunta se ela não iria levar o livro.

Joana voltou-se e viu-o. Viu seu olhar. Ah, brilhou dentro dela a descoberta, um olhar como um aperto de mão, um olhar que sabia que ela desejava a praia. Mas por que tão fraco, tão sem alegria? O que acontecera afinal? Há poucas horas chamavam-na de víbora, o professor fugia, a mulher esperando... O que acontecia? Tudo recuava... E de súbito o ambiente destacou-se na sua consciência com um grito, avultou com todos os detalhes submergindo as pessoas numa grande vaga... Seus próprios pés flutuavam. A sala onde já estivera durante tantas tardes refulgia no crescendo de uma orquestra, mudamente, numa vingança pela sua distração. De um momento para outro Joana descobriu a insuspeita potência daquele aposento quieto. Era estranho, silencioso, ausente como se nunca tivessem nele pisado, como se fosse uma reminiscência. As coisas haviam-se guardado até agora e então aproximavam-se de Joana, cercavam-na, brilhando na meia escuridão do crepúsculo. Perplexa, viu sobre a cristaleira faiscante a estátua nua, de linhas docemente apagadas como num fim de movimento. O silêncio das cadeiras imóveis e finas comunicou-se ao seu cérebro, esvaziou-o lentamente... Ouviu passos apressados na rua, viu a mulher grande e séria olhando-a e também aquele homem forte, de costas curvadas. Que esperavam dela? – assustou-se. Sentiu a capa dura do livro entre os dedos, longe longe como se um abismo a separasse de suas próprias mãos. O quê, então? Por que tinha cada criatura alguma coisa a lhe dizer? Por quê, por quê? E que exigiam, sugando-a sempre? A vertigem, rápida como um redemoinho, tomou conta de sua cabeça, fez vacilarem suas pernas. Ela estava de pé diante deles há alguns minutos, calada, sentindo a casa, mas por que as pessoas não se surpreendiam inteiramente com sua atitude para elas inexplicável? Ah, tudo era de se esperar dela própria, a víbora, oh a dor, a alegria doendo. Os dois se destacavam das sombras, parados à sua frente e apenas no olhar do professor havia um pouco de surpresa. (LISPECTOR, p. 70-72)

Valendo-se do discurso indireto livre, o narrador, a partir da sua posição, da qual vê o corpo de Joana e sua relação com o ambiente que a cerca, intercala a sua voz com a voz da protagonista, que, de sua posição, percebe-se a si mesma, e ao espaço que a cerca como horizonte, aquilo que está à sua frente.

O processo epifânico se inicia quando Joana vê o olhar do professor, momento em que a tensão acumulada irrompe, havendo uma mudança em sua interioridade: brilha dentro dela a descoberta. Era aquele olhar, impessoal como um aperto de mão, distante, que a levava a se indagar acerca do que acontecera, retomando assim os momentos de tensão anteriores, em que fora chamada de víbora, e que lhe surgem misturados à tensão presente, fenômeno que pode ser percebido pela maneira à qual o verbo acontecer é conjugado: acontecera, referindo-se ao diálogo com o professor e ao momento em que os tios a chamaram de víbora; acontecia, para o momento presente, em que tudo recuava. Essa

impressão de recuo das coisas é o primeiro índice da distorção na percepção da personagem, e também o início da vertigem, como se a vertigem do espaço exterior refletisse a vertigem das verdades interiores.

A compreensão da epifania se faz mais clara quando nos voltamos às notações do narrador em relação ao espaço em que a cena ocorre, espaço que por sua vez está vinculado a um tempo agônico, subjetivo, relativo à percepção de Joana, fortemente contaminada por sua emoção. O narrador enfatiza a mudança na percepção do espaço. Como já dito, a sala em que as personagens estão nos remete a histórias pressupostas, característica que enfatiza a transformação desse espaço aos olhos de Joana: se antes a sala lhe era familiar, agora traduz sua potência. Há, nesse momento, uma mudança nos moldes com os quais a protagonista percebe o mundo que a cerca; há contigüidades entre planos situacionais diferentes, originados de um mesmo espaço narrativo, a sala de visitas: de um plano cotidiano, carregado de tensão e emotividade, passa-se a um plano estético, que se constrói pela objetivação da tensão acumulada.

Esta passagem de um plano situacional a outro está marcada por uma “[...] reversão do espaço ambiente em um espaço indeterminado, que funde, numa só paisagem única e onírica, outros locais e outras paisagens” (NUNES, p.115, 1989). As escolhas do narrador na composição da cena corroboram a mudança apontada que, para nós, caracteriza a experiência estética.

Dentre elas, destacamos o caráter súbito da mudança, como no momento em que o espaço salta na consciência da protagonista associado à imagem do grito – motivo expressionista que já aparecera na análise do capítulo “A Tia” – e avulta, ou seja, intensifica, faz com que os detalhes tornem-se vultos e submerjam as pessoas numa grande vaga²⁹, como se os próprios pés da protagonista flutuassem.

A associação do espaço e do tempo à imagens de outros contextos - associação feita pelo trabalho da linguagem - gera um efeito de abstração, e pode ser exemplificado pela imagem do “crescendo de uma orquestra paradoxalmente muda”, imagem utilizada pelo narrador, e que tem por função nos indicar a presença da gradação, enfatizando, assim, o

²⁹Parece-nos propício trazer a esta discussão um dos semas da palavra vaga: “Cada uma das compridas elevações da superfície do oceano ou mar, que se propagam em sucessão umas às outras, produzidas em geral pela ação do vento” (AURÉLIO, p.1748), como na cena em questão, em que os detalhes e as figuras humanas se misturam.

caráter durativo, e, portanto, diferenciado, da experiência estética. Logo, o que é visto pela protagonista aparece com caráter de sonho, fazendo com que os objetos percebidos apareçam com riqueza de detalhes: são nuançados e subjetivados, como parte de um espaço estranho, silencioso e ausente. Tal espaço adquire caráter de novidade e é comparado a uma reminiscência, com características que, como visto, configuram a epifania, sustentada, no caso, pela percepção do grotesco. Para Regina Pontieri (1990) o grotesco também tem por característica fundir realidades tidas como distintas, além de voltar-se para a atmosfera onírica que compõem muitas das cenas do romance *A cidade sitiada*, que é o objeto de seu estudo. Em nossa opinião, essas características estão presentes em outros momentos da obra de Clarice Lispector, e também na cena que analisamos agora.

Nesse sentido, talvez seja interessante discutirmos outros elementos presentes na cena. Além das locuções como “de súbito”, ou “de um momento para outro”, há a presença da palavra distração, como se o arrebatamento que tomou Joana tivesse acontecido em decorrência de sua distração. Este é um conceito importante para o filósofo Walter Benjamin: “trata-se de uma percepção no limiar do consciente e do inconsciente” (BOLLE, 1994, p.280), um momento de suspensão, bastante singular, em que não há preponderância de nenhuma das duas formas de percepção. Esta característica do limiar pode ser estendida para a única notação temporal relativa à natureza, o crepúsculo, entendido aqui como um momento de passagem, onde as luzes do dia que morre se misturam às cores da noite que chega, formando “a meia escuridão” apontada pelo narrador.

Em um dado momento percebemos que Joana indaga-se, procura saber por que todas as personagens com quem travou contato tinham algo a lhe dizer, por que todos exigiam algo dela. Assim sendo, não só o espaço, mas também as personagens se tornam, de um momento para outro, hostis, estranhas, imbricadas à sua vertigem. Esta situação está bem próxima de uma das definições de “mundo grotesco”, na maneira proposta por Bakhtin: assim, no mundo grotesco, “[...] o habitual e próximo torna-se subitamente hostil e exterior” (BAKHTIN, 1999, p.42). Esta definição, além de arrematar a situação analisada, mostra-nos como todas as cenas que compõem este capítulo do romance dialogam entre si: desde o momento do roubo, passando pela conversa dos tios ouvida atrás da porta, até a busca de auxílio na casa do professor, vimos como os elementos que compõem a existência e a personalidade social de Joana, ou seja, seu mundo, desmoronam, tornando-se hostis e

exteriores, como se a personagem participasse de um mundo que deixou de ser seu. Em crise, a protagonista novamente se identifica com a nova alcunha: “Ah, tudo era de se esperar dela própria, a víbora, mesmo aquilo que era estranho” (LISPECTOR, 1992, p.72).

Antes de passarmos para a análise da cena principal, e que dá nome a este capítulo do romance, “O banho”, convém nos atermos a alguns detalhes. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2006), os efeitos da experiência estética se definem pelas conseqüências e transformações decorrentes desse tipo de experiência, permanecendo válidos além do momento exato em que ocorrem. Após a vertigem, Joana, antes de decidir-se ir embora da casa do professor, percebe e comenta o que lhe acontecera. “Era a segunda vertigem naquele dia! Era a segunda vertigem naquele dia! Como um clarim...” (LISPECTOR, 1992, p. 72). Com esse sentimento, Joana voltará para a casa da Tia, onde surpreenderá seus tios, contando-lhes, subitamente, que sabia da idéia que eles tinham de mandá-la para o internato. Com tal atitude, Joana dá um passo a frente, livrando-se assim de toda uma fase de sua vida, superando um mundo que não a queria. Essa mudança na existência da protagonista será representada na cena do banho, em que será encenada a passagem de sua infância para a puberdade. Para que o leitor possa acompanhar a análise, julgamos necessário transcrever a cena:

A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão - é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um lado, inclina a cabeça para trás - a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. - Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, pára um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O

que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas.

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam, e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pés gelados em suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor – longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Corre as janelas do quarto – não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo.

Atrás dela alinhavam-se as camas do dormitório do internato. E à frente a janela se abria para a noite. (LISPECTOR, 1992, p. 76-78)

De início, parece-nos interessante trazer para a discussão alguns elementos explorados por Olga de Sá (1979) em sua bela análise desse mesmo trecho, elementos com os quais dialogaremos, tomando-os por base para assentarmos nossa análise. A epifania em questão, bastante complexa, transparece pela totalidade da cena e, como feito por Olga de Sá, julgamos necessário empreender a análise por partes.

A autora aponta um espaço fechado, que é o quarto de banho com a banheira, e a presença de um elemento sensível, a água. Além disso, interessa a nós a maneira pela qual Sá define a personagem: “[...] a moça, ou, mais exatamente, o seu corpo” (SÁ, 1979, p.196). Esta caracterização vem ao encontro de uma das principais preocupações de nossa análise: a questão do corpo e das imagens corporais, problema que também é central nesse momento, e que, como veremos, nos permite enveredar pela teoria do grotesco, na maneira em que é entendida por Bakhtin.

Após apontar a importância do corpo nesta cena, a ensaísta enfatiza a predominância, no texto, das sensações táteis, mais especificamente as térmicas derivadas da água: “vapores mornos, umidade, espelhos embaçados” (SÁ, 1979, p.196). Estas características, em nosso entendimento, fazem com que as partes que compõem o espaço

narrativo surjam misturadas entre si, como se houvesse movimento e contato entre elas. Dá-se relação semelhante entre o corpo de Joana e o espaço que a cerca, seu universo. Assim como a água se espalha pelo ambiente, deixando seu rastro, o corpo da menina, já nu, aparece refletido nos mosaicos úmidos das paredes. Esta relação entre a protagonista e o espaço, pela mediação do corpo, é central, e será enfatizada na continuação da cena, tomando, porém, outras formas.

O narrador indica uma relação corporal entre Joana seu horizonte, havendo centralidade nas sensações e nas emoções, ambas de ordem corporal. O tato, no caso, é o sentido de maior presença e, em meio aos puros movimentos, há também a presença do riso: “A moça ri mansamente de uma alegria de corpo” (LISPECTOR, 1992, p.76). O riso é acompanhado da descrição de uma seqüência de movimentos do corpo da protagonista, agrupados de maneira harmônica, com ênfase nas partes desse corpo e na maneira à qual Joana o percebe. Há, nessa descrição, um diálogo entre as vozes do narrador e da personagem: as percepções que o narrador, de sua posição, enuncia, referentes ao espaço e ao corpo exterior de Joana, e também às partes de si que ela não pode ver de sua posição, são aproximadas, contaminando, assim, as percepções que Joana tem de si mesma, ao observar seu corpo. Os movimentos são descritos na seguinte ordem: pernas delgadas e lisas; seios pequenos que brotam da água; uma perna que é estendida e observada, de longe, parecendo uma asa frágil; braços que são erguidos acima da cabeça e que fazem com que o corpo se alongue, se espreguice, e refulja úmido, como uma linha tensa e trêmula. Os braços, ao serem novamente movimentados, objetivam um movimento de abandono que faz com que Joana de novo se condense. Trata-se de movimentos de um corpo de alguém que “[...] mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância” (LISPECTOR, 1992, p.76). Joana, como visto, ao observar seu próprio corpo, e abandonar-se às percepções e sensações que aquele lhe proporciona, passa por breves revelações. Sendo subjetivas, sensuais e intuitivas, as sensações apresentam-se refratárias à inteligência e a razão. Está situação apresenta um ápice, no qual se enfatiza, pela metonímia, a importância da região relativa ao baixo corporal, como nos mostra a passagem citada: “Alisa a cintura, os quadris, sua vida” (LISPECTOR, 1992, p.77).

O trecho em análise nos parece próximo a certas características existentes no grotesco bakhtiniano. Para o filósofo,

o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (BAKHTIN, 1999, p.23)

Pensamos que o trecho em análise apresenta muitas das características que configuram a visão do corpo grotesco, visão proveniente da cultura popular da Idade Média. No caso de Clarice Lispector o grotesco está enfraquecido. As transformações históricas geradas pelo capitalismo fragmentaram a unidade entre corpo e mundo, fazendo com que o grotesco volte-se para um corpo individualizado, relativo ao homem burguês: trata-se do grotesco de câmara. Mesmo assim, certas características essenciais do grotesco se mantêm. Ainda é o corpo que tem centralidade, um corpo inacabado, em que nada é perfeito ou completo. As partes do corpo que são evidenciadas estão em contato com o espaço narrativo, e, assim, abrem-se a esse espaço, sendo envolvidas pelo elemento sensível indicado, a água. O corpo é o patamar pelo qual Joana faz descobertas. Ela observa seu corpo e, ao perceber o mundo através do corpo, descobre-se, é tomada por breves revelações.

O riso, para Bakhtin, é um dos traços marcantes da cultura popular na Idade Média. Nesse contexto, havia um riso festivo, geral, universal, pertencente a todos; era um patrimônio do povo. Como visto, o riso está presente no contexto analisado, embora seja diferente em relação à época da Idade Média. Trata-se de um riso proveniente das sensações corporais sentidas por Joana, da sensualidade que perpassa a cena: são resultado de percepções individuais, particulares, em que a “[...] universalidade dá lugar à consciência aguda do isolamento” (PONTIERI, 1999, p.150).

Como nos mostra Olga de Sá, a passagem destacada refere-se a um momento em que Joana alisa sua própria vida, metonimicamente, pela cintura e pelos quadris, ou seja, um momento da existência evidencia-se e é aproximado do baixo corporal. “Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente” (BAKHTIN, 1999, p.19). O momento em questão é ambivalente, relativo a

passagem da infância para a vida de mulher, para a puberdade. Para o filósofo russo, o realismo grotesco não conhece outro baixo, sendo este sempre o começo.

Corroboram-se tais características ao continuarmos a análise da epifania, agora, no momento em que Joana imerge na banheira que, pelo uso da hipérbole, é associada ao mar. Este movimento em que Joana imerge nos remete novamente a Bakhtin. Para o filósofo, no realismo grotesco o “alto” e “baixo” tem caráter topográfico, sendo o primeiro o “céu” e o segundo a “terra”. Esta, como visto, apresenta um caráter ambivalente, sendo princípio de absorção, logo, túbulo e ventre e, ao mesmo tempo, princípio de nascimento e ressurreição. A crise se evidencia no momento em que Joana imerge, afunda, penetra na água. Fiquemos com Olga de Sá:

As sensações produzidas pela água morna que lhe abraça o corpo e sobre ele pesa, expressas por um novo símile – lembram o mar, por nova associação. A invasão da maré no corpo da moça é uma metáfora do ritual de fecundação, da iniciação para a vida, tangível agora, na alegria da puberdade. (SÁ, 1979, p. 176)

Ressaltamos a imagem da invasão da maré, já que, para nós, esta representa um momento em que as sensações de prazer cessam e a relação com o elemento sensível que a circunda modifica-se. A água, que antes trazia à protagonista sensações prazerosas, pesa agora sobre seu corpo. Pensamos que o narrador, dessa maneira, ao indicar uma transformação na relação entre Joana e seu espaço, anuncia a transformação maior pela qual Joana passará, relativa à passagem da infância para a puberdade. Como nos mostra Olga de Sá, o questionamento progressivo do que acontece, e de suas razões profundas, atrai alguns movimentos desarmônicos de agitação e tentativas de fuga, questionamento que se enfatiza no nível da sintaxe: “Que houve?” “O que houve?” “Não, não...Por quê?” “Mas o que houve?”

Com a crise, o espaço narrativo - o quarto de banho - torna-se diluído, diferente, como se as coisas e as paredes cedessem, adoçadas e diluídas pela fumaça. Estas características tendem a fazer do espaço uma abstração, que passa a ser permeada pelo onírico, somando-se, nesse caso, a presença de um elemento doce, relativo ao mole, e que traz desconforto a protagonista.

Na continuidade da cena, Joana emerge da banheira, transformada, desconhecendo a si e àquilo que a rodeia. O movimento de emergir também tem caráter topográfico, relativo ao céu, e à imagem corporal do rosto. Este ato, embora pareça indicar um distanciamento de Joana em relação ao baixo corporal, é seu oposto: é o baixo que tem mais força. Percebe-se novamente a presença da metonímia quando Joana encolhe o torso, infeliz, humilhada e pobre. Vale a pena citar a passagem: “Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor – a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo” (LISPECTOR, 1992, p.78). O órgão genital tem centralidade aqui e é descrito de forma exagerada, permeado de palavras que são associadas, representam um processo, e nos remetem ao mundo grotesco, à gruta: longa garganta vermelha e escura e discreta. Temos novamente a presença de um movimento que nos remete ao baixo corporal, e que complementa a imagem grotesca que caracteriza esse baixo corporal: trata-se do verbo afundar, sendo que o mesmo ocorre com a palavra bojo, que, por sua vez, nos remete ao ventre. Por fim, esta situação é associada à vida da protagonista, à maneira pela qual Joana percebe a transformação em sua existência, representada pelo uso que o narrador faz da palavra “tudo”, que aparece por três vezes. “Tudo, tudo, repete misteriosamente” (LISPECTOR, 1999, p.78). Tais características nos remetem à temporalidade existente no período arcaico do grotesco, na qual a “[...] noção *implícita* do tempo contida nessas antiqüíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica” (BAKHTIN, 1999, p.22). No contexto em análise a vida é evidenciada em seu processo ambivalente e contraditório, transformada pela epifania, uma experiência estética que aqui é permeada pelo grotesco de câmara.

Regina Pontieri (1999) voltou-se para a relação entre o grotesco e o mundo da vida pequeno-burguesa figuradas por Clarice Lispector, cuja “[...] visão se enraíza numa subjetividade que, mesmo aspirando fortemente à fusão com o mundo, é também consciência individual” (PONTIERI, 1999, p.151). Assim, - e como visto na análise anterior, referente ao capítulo “A Tia” – o medo e o sofrimento são constitutivos de sua singular experiência de conhecimento, como também nos mostra Pontieri, para quem essa singular experiência de conhecimento não deixa de buscar a aproximação entre o mundo e o homem, e, nesse sentido, sua reintegração na vida corporal. O sofrimento e o medo, como visto, remetem-nos à ambivalência; não somos autorizados a pensá-los somente como

sentimentos de uma individualidade fechada a um mundo hostil. Trata-se, na verdade, “[...] do modo mesmo pelo qual essa individualidade, abrindo-se em travessia agônica em direção ao mundo, transmuta-se em mundo ela também, momentaneamente anulando-se enquanto indivíduo” (PONTIERI, 1999, p.151). A autora ainda nos mostra como a configuração deste tipo de experiência da subjetividade está justaposta a um eu inacabado, aberto ao devir.

O desfecho da experiência estética, momento em que Joana estará no quarto, corroboram este inacabamento e está abertura ao devir. A cama silenciosa, flutuante na escuridão, em que Joana aconchega-se e esquece, é associada ao ventre perdido. “Tudo é vago, leve e mudo” (LISPECTOR, 1992, p.78). Trata-se de uma ambiência situada entre o sonho e a vigília: atrás dela, por um mecanismo bastante próximo àquele que caracteriza a memória involuntária, alinhavam-se as camas do dormitório do internato enquanto, ao mesmo tempo, à sua frente, a janela se abre para a noite.

Considerações Finais

O nosso intuito, com as discussões teóricas e análises realizadas no âmbito das obras literárias eleitas, foi o de descrever as formas em que nelas manifesta-se a epifania, à vista da reação de suas personagens ao mundo sensível, mediante a memória e o tempo. Aproximamos a idéia da epifania à da experiência estética, que, segundo a definição apresentada por Gumbrecht (2006), ocorre no mundo cotidiano, mas com caráter de exceção. Nesse sentido, este tipo de experiência opõe-se ao fluxo da nossa experiência cotidiana, característica que faz com a epifania assemelhe-se com pequenas crises. Tal excepcionalidade relaciona-se com um contexto maior, o da existência de um indivíduo, ou o de uma obra de arte. Assim, para um momento relativo à vida vivida, normalmente vinculado à existência cotidiana, surge, sob uma luz excepcional, a de uma experiência estética.

Gumbrecht mostra-nos como as experiências estéticas são diferentes entre si, na medida em que cada uma delas depende de uma constelação diferente de circunstâncias. Um dos intuitos de nossas análises foi comprovar a existência da epifania nos romances analisados, procedimento que serviu de base para estabelecermos certas diferenças fundamentais entre as representações daquelas experiências estéticas, que por sua vez refletem as condições nas quais elas ocorreram, e sua relação com os romances enquanto totalidade que representa e reflete o mundo. Pensamos que, pelas características que compõe a epifania, pode ser esclarecedor retomar algumas idéias que estão presentes na história filosófica do termo estética.

Para o filósofo alemão Herbert Marcuse, a busca em se recordar o significado e funções originais do termo, “[...] envolve a demonstração da associação íntima entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade – uma associação revelada na história filosófica do termo *estética*” (MARCUSE, s/d a, p. 151, grifo do autor).

Em seu significado original, a estética voltava-se àquilo que se refere aos sentidos. Há uma mudança nesse significado durante o século XVIII, momento em que o filósofo Immanuel Kant (1724-1804) fez suas reflexões.

Na filosofia de Kant, o antagonismo básico entre sujeito e objeto reflete-se na dicotomia entre as faculdades mentais: sensualidade e intelecto (entendimento); desejo e cognição; razão prática e teórica. A razão prática constitui a liberdade sob leis morais auto-outorgadas, para fins morais; a razão teórica constitui a natureza sob as leis da causalidade. O domínio da natureza é totalmente diferente do domínio da liberdade; nenhuma autonomia subjetiva pode violar as leis da causalidade e nenhum dado sensorial pode determinar a autonomia do sujeito (pois, caso contrário, o sujeito não seria livre). Entretanto a autonomia do sujeito tem de exercer um “efeito” na realidade objetiva, e as finalidades que o sujeito fixa para si próprio têm de ser reais. Assim, o domínio da natureza deve ser “suscetível” à legislação da liberdade; uma dimensão intermédia deve existir onde ambas se encontram. (MARCUSE, s/d a, p.152)

Segundo Marcuse, nessa derivação kantiana da função estética, há uma fusão entre o significado original de estética, relativo aos sentidos, e sua nova conotação, relativa ao belo. Na *Crítica do juízo* a dimensão estética, e o seu sentimento correspondente, o prazer, emerge como uma faculdade que tem centralidade, uma vez que é por ela que a natureza se torna suscetível à liberdade, transformação necessária para a autonomia do sujeito: “a moralidade é o reino da liberdade, em que a razão prática se realiza, de acordo com leis auto-outorgadas” (MARCUSE, 1985a, p. 153). Dessa relação entre moralidade e liberdade deriva a noção de belo em Kant. “O belo simboliza esse reino, na medida em que demonstra intuitivamente a realidade da liberdade. Como a liberdade é uma idéia a que não pode corresponder qualquer percepção sensorial, aquela demonstração só pode ser simbólica, *per analogiam*” (MARCUSE, s/d a, p.153).

Dessa definição, tomamos como elemento fundamental o fato de que a realidade da liberdade só pode ser demonstrada de forma simbólica, analógica, sendo “[...] simultaneamente o fundamento da ligação entre as faculdades ‘inferiores’ da sensualidade (Sinnlichkeit) e a moralidade, por meio da função estética” (MARCUSE, s/d a, p.153, grifo do autor). A percepção estética surge no contexto da dimensão estética como experiência básica, e tem por característica ser mais sensual que conceitual: assim, sendo essencialmente intuitiva, não se configura como noção, voltando-se à sensualidade.

A natureza da sensualidade é a ‘receptividade’, a cognição obtida por meio da sua afetação por determinados objetos. É em virtude da sua relação intrínseca com a sensualidade que a posição estética assume a sua função central. A percepção estética é acompanhada do prazer. Esse prazer deriva da percepção da *forma pura* de um objeto, independente de sua “matéria” ou de seu “propósito” (interno ou externo). Um objeto

representado em sua forma pura é “belo”. Tal representação é a obra (ou melhor, o jogo) da *imaginação*. Como imaginação, a percepção estética é sensualidade, e ao mesmo tempo, mais do que sensualidade (a “terceira” faculdade básica): dá prazer e, portanto, é essencialmente subjetiva; mas na medida em que esse prazer é constituído pela forma pura do próprio objeto, acompanha universal e necessariamente a percepção estética – para *qualquer* sujeito que percebe. Embora sensual e, portanto, receptiva, a imaginação estética é criadora: numa livre síntese de sua própria criação, ela constitui *beleza*. (MARCUSE, s/d a, p.154, grifos do autor)

Se nos voltarmos às passagens analisadas, tanto em Marcel Proust como em Clarice Lispector, perceberemos que na configuração da epifania existem as mediações acima apresentadas. Dentre elas, mostra-se bastante pertinente a definição de percepção estética enquanto intuição, o resultado de uma cognição obtida por meio da afetação por determinados objetos. Tendo em vista que as experiências estéticas analisadas consubstancializam obras literárias de um período posterior ao de Kant, o ponto de vista kantiano é um modelo que pode ser relativizado, em decorrência das constelações situacionais que compõem os romances em análise.

O projeto autobiográfico de Goethe insere-se no contexto da filosofia kantiana. O escritor alemão, nesse sentido, compartilhava com o filósofo a idéia de que “[...] nosso conhecimento é sempre calcado na nossa individualidade, na nossa perspectiva que desenha o mundo para cada um de nós de modo único” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.73).

Assim, em seu projeto autobiográfico, Goethe volta-se para uma transposição de momentos de sua vida para a obra de arte, no caso, a obra literária. Essa transposição, como sabemos, não ocorre de maneira direta, não tem por intuito decalcar a realidade. Na verdade, esta transposição relaciona-se mais com uma intensificação da vida vivida, de maneira bastante próxima à da construção poética, – portanto mais próxima do simbólico e da analogia – característica que nos parece próxima à idéia de experiência estética. Assim, o escritor volta-se a seu passado, transpondo, de maneira intensificada, transformado pelo trabalho da escrita, momentos de sua vida vivida que lhes pareça significativos. Para nós, Marcel Proust e Clarice Lispector compartilham com Goethe a preocupação com a construção do próprio eu a partir de sua escrita, que se apresenta de forma distinta nos romances analisados.

Ao nos voltarmos para as passagens analisadas, referentes aos romances de Proust, percebemos uma semelhança na constituição dos momentos em que ocorrem a epifania. A

experiência estética é objetivada pela sensação trazida por um objeto que afeta algum dos órgãos dos sentidos do narrador-personagem, de forma casual, ou seja, através de um acaso. Esta sensação é análoga, mas não idêntica, a uma sensação do passado, e ocorre por uma relação particular entre presente e passado, uma relação que não é intencional e nem voluntária. Esta analogia de sensações relaciona-se com a associação entre a imaginação, a memória e o tempo.

Marcuse, baseando-se em Kant, define a imaginação como “intuição livre, criadora ou reprodutora de objetos que não são diretamente ‘dados’ – a faculdade de representar objetos sem que eles estejam ‘presentes’” (MARCUSE, s/d a, p.157, grifo do autor). As afinidades entre imaginação e memória foram percebidas pelos gregos. Essas afinidades são constitutivas e fundamentais para a prática poética e literária: “O trabalho ‘retrospectivo’ da memória e o da ‘imaginação’ se confundem – lembrando o estudo clássico de Aristóteles³⁰, segundo o qual a parte da alma à qual pertence a memória (*mnéme*) é a mesma da qual nasce também a imaginação (*fantasia*)” (BOLLE, 1994, p.329, grifo do autor).

A memória humana ganha expressão, incluída a literária, quando ligada a uma idéia de recordação e por meio de alguém que recorda, sabe recordar, mostra-se envolvido com o memorável. O memorável não se confunde com o verdadeiro, situação densamente trabalhada pela versão literária da memória, isto porque a constatação, pelos sentimentos, de algo sensível pela memória encontra-se representada por enunciações no âmbito da produção de um pensamento sensível, dissolvido, inicialmente, no tempo, por sensações e reunido, depois, com um novo conteúdo, em percepções permeadas pela recordação.

Em Proust a memória é representada de maneira própria, envolvendo tipos que, embora diferentes, relacionam-se entre si. Quando escolhemos as passagens que foram analisadas, buscamos exemplos que enfatizassem as diferenças e as relações entre as memórias voluntária e involuntária. A memória voluntária está mais próxima da percepção pragmática da realidade, a percepção consciente. Baseamo-nos em Freud e Benjamin para mostrar que o consciente surge no lugar de um traço mnemônico, uma vez que são incompatíveis dentro de um mesmo sistema. As passagens em que enfocamos exemplos de percepção consciente, e também de evocação voluntária do passado, trouxeram desprazer ao narrador-personagem.

³⁰A obra é “Peri mnémes kai anamnéseos”.

A epifania surge como fenômeno mediado pela memória involuntária, e pela sua ação o narrador-personagem tem um acesso qualitativo àqueles momentos referentes ao passado, que, se antes lhe traziam desprazer, agora, sob o efeito da experiência estética, são reveladores.

A memória involuntária relaciona-se com um tipo de percepção específica, inconsciente, não pragmática. Os filósofos Walter Benjamin e Herbert Marcuse refletem acerca da relação entre indivíduo e memória, e, por perspectivas diferentes, acusam o fato desta relação se transformar de maneira histórica, refletindo uma certa disposição entre indivíduo e realidade. Para Walter Benjamin, a transformação na relação entre indivíduo e memória vincula-se à diminuição de nossa capacidade de intercambiar experiências, ou seja, a capacidade de tomarmos momentos da existência como exemplos a serem comunicados. Estas características nos levam a refletir sobre o apego de Proust à impressão, e também à sua representação subjetiva, que é a sensação. O filósofo interpreta a sensação como um indício dessa transformação, uma consequência da aceleração no ritmo da vida graças às inovações técnicas trazidas pelo capitalismo, que levam os indivíduos a uma relação pragmática com a realidade, postura que tende a impossibilitar a fixação dos acontecimentos em camadas profundas da memória. Esta situação nos faz pensar nas transformações ocorridas no romance do fim do século XIX e início do século XX

A percepção pragmática do real nos parece bem próxima ao princípio de desempenho forjado pela realidade. Este, segundo Marcuse, reprime a gratificação em relação aos atos do cotidiano. A relação entre experiência e prazer está presente em Proust, sendo o prazer um dos elementos que configuram a experiência estética em sua obra. A rememoração involuntária é acompanhada do prazer, e a lembrança, fenômeno que representa a memória voluntária, é acompanhada do desprazer.

A relação entre experiência estética e prazer também é fundamental para que entendamos a importância de outro elemento central na configuração da epifania, o tempo: “o inimigo fatal da gratificação duradoura é o *tempo*, a finitude íntima, a brevidade de todas as condições e estados” (MARCUSE, s/d a, p. 165), o que nos possibilita pensar que a intemporalidade deve ser o exemplo ideal do prazer. Assim, de acordo com o teórico: “Contra essa rendição ao tempo, o reinvestimento da recordação em seus direitos, como um

veículo de libertação, é uma das mais nobres tarefas do pensamento” (MARCUSE, s/d b, p.195). Na forma em que a civilização se desenvolveu, a memória foi dirigida para a recordação dos deveres, sendo associada à má consciência, à culpa e ao pecado, ou seja, ao oposto da gratificação e da relação qualitativa.

Proust rebela-se contra a passagem vazia de um tempo homogêneo e sem qualidade, já que em sua obra:

felicidade e liberdade têm estado associadas à idéia de reconquista do tempo: o *temps retrouvé*. A recordação recupera o *temps perdu*, que foi o tempo da gratificação e plena realização. Eros, penetrando na consciência, é movido pela recordação; assim, protesta contra a renúncia; usa a memória em seu esforço para derrotar o tempo em um mundo dominado pelo tempo. Mas, na medida em que o tempo retém seu poder sobre Eros, a felicidade é essencialmente uma coisa do *passado*. A terrível sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são os verdadeiros julga e ao mesmo tempo resgata o *temps perdu*. Os paraísos perdidos são os únicos verdadeiros não porque, em retrospecto, a alegria passada pareça mais bela do que realmente era, mas porque só a recordação fornece a alegria sem a ansiedade sobre a sua extinção e, dessa maneira, propicia uma duração que de outro modo seria impossível. O tempo perde seu poder quando redime o passado. (MARCUSE, s/d b, p.196)

Assim, instaura-se, pelo trabalho da memória involuntária, uma outra relação com o tempo. Trata-se do “tempo de agora” ou “Jetztzeit”, “caracterizado por sua intensidade e brevidade” (GAGNEBIN, 1987, p.8). Este tipo específico de temporalidade possibilita a captura de uma imagem do passado que lampeja durante um instante, portanto, faz-se como tempo de reconhecimento, revelador, espécie de agora que se volta para a revelação, para a descoberta.

Em Proust, nos momentos em que a experiência estética se manifesta, o narrador-personagem experimenta uma cessação do que é contingente, seguida de uma sensação de imortalidade, conseqüências da percepção dessa temporalidade qualitativa, como se o tempo fosse aprendido em estado puro. Nesse sentido, a eternidade que Proust nos faz vislumbrar, “[...] não é a do tempo infinito, mas do tempo entrecruzado” (BENJAMIN, 1994a, p.45), onde se aproximam e às vezes entrecruzam-se duas vozes: a do narrador e a do personagem. Este tempo refere-se a um mundo que se apresenta em estado de semelhança, de analogia, como no mundo em que entramos durante os sonhos: um mundo onde reinam as correspondências, que, na obra de Marcel Proust, nos levam ao memorável.

O memorável tem a freqüente mediação da enunciação, que faz conexões: monta idéias, combina-as. O narrador de Marcel Proust, de forma arrebatadora, do ponto de vista do presente da narração, encontra-se imerso na disposição de recordar; trata-se da sua matéria, que o conduz no fio do tempo perdido, proporcionando-lhe, ao recordá-lo, reinventá-lo, desafiando-o. A memória, assim ordenada, faz revelações; descobre aquele que recorda.

Se Proust, pelo seu apego à sensação, é considerado um dos escritores paradigmáticos para a compreensão das influências do impressionismo pictórico na obra literária, Clarice Lispector será associada a outras características e, visando uma aproximação e diferenciação entre os dois escritores, fiquemos com as palavras de Giulio Carlo Argan:

Literalmente *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto [...]. Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude *sensitiva*, e o Expressionismo uma atitude *volitiva*, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamental. (ARGAN, 1992, p.227)

A epifania, como um tipo específico de experiência estética, está presente nos romances que estudamos, imbricados a certos temas que constituem o princípio estruturante que possibilitou sua aproximação, ou seja, a questão da autobiografia, a reação das personagens ao mundo sensível, diante do tempo e da memória. Uma vez discutida a relação entre esses temas e o romance proustiano, voltamos agora para *Perto do coração selvagem*.

Nesse romance de estréia de Clarice Lispector as características apontadas têm outra nuance, relacionando-se de outra forma. Há aqui, como em Proust, uma disposição que nos remete à autobiografia, com a presença de um narrador (autor-implícito), que se volta ao passado, dele plasmando momentos importantes, fixados pela experiência estética. No entanto, Joana, a protagonista, em sua experiência de solidão, estabelece uma relação diferente com o seu passado.

A experiência estética, embora relacionada com a memória, não se objetiva pelo funcionamento da memória involuntária, como em Proust. A relação entre Joana e seu passado é, na maioria das vezes, mediada pela lembrança, fato percebido pelo tipo de locução que acompanha algumas das situações em que ocorre à luz de uma experiência estética, como: “Joana lembrou-se de repente”, ou, “um dia”. Normalmente Joana é tomada pela lembrança em momentos de distração. Sendo uma postura relacionada ao limiar, situada entre o consciente e o inconsciente, a distração é compreendida como elemento que acusa a experiência estética.

Vem ao encontro dessas características a maneira pela qual é feita a representação do tempo nesse romance. Trata-se de um tempo que, embora subjetivo e interiorizado, é desagregado e fragmentado. O passado surge de maneira espontânea para Joana, sem nenhum cambiante externo. Há, assim, uma invasão do passado no presente, a ponto de, em certos momentos, Joana não saber se o passado lembrado foi fruto de sua interioridade (desejos e temores), ou se é realmente originário de sua rememoração. As coisas lembradas podem ser modificadas, fundidas e confundidas, de acordo com a situação presente daquele que lembra.

No capítulo *O Dia de Joana* o narrador apresenta um panorama do cotidiano da protagonista, enfocando a vida que esta levava em seu lar. A saída do marido faz com que ela volte a concentrar-se em si mesma, lentamente vivendo o fio da infância. Na passagem que será citada, veremos como a distração surge como um dos elementos que possibilitam-lhe a lembrança. É constante a presença de pensamentos e indagações de Joana a respeito de si e de seu passado. Espera por algo que não vem; faz, inclusive, referência à mesma situação em sua infância, onde o tempo se arrastava. “Ainda não se libertara do desejo-poder-milagre, desde pequena” (LISPECTOR, 1992, p.30). Tendo a impressão de que o que era esperado não chegaria, acabou por viver um dia igual aos outros, havendo algo como um acúmulo de vida. Sozinha, deitada em sua cama, observava a casa e as vidraças...

Distraída lembrou-se então de alguém – grandes dentes separados, olhos sem cílios –, dizendo bem seguro da originalidade, mas sincero: tremendamente noturna a minha vida. Depois de começar a falar, esse alguém ficava parado, quieto como um boi à noite; de quando em quando movia a cabeça num gesto sem lógica e finalidade para depois voltar a se concentrar na estupidez. Enchia todo o mundo de espanto. Ah, sim, o homem era de sua infância e junto à sua lembrança estava um molho

úmido de violetas trêmulas de viço...Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio...Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos. (LISPECTOR, 1992, p.31)

Percebemos que a representação da memória de Joana é configurada de maneira truncada, apresentando nuances que nos mostram, pelas palavras do narrador, uma relação fugidia da protagonista em relação ao seu passado. Os momentos importantes são recuperados enquanto lampejos, como se todas as suas lembranças, que estão relacionadas entre si por algum motivo subjetivo e interior, pudessem ser retomadas em um átimo. Nessa lembrança, alguns elementos denunciam a presença da condensação e do deslocamento, como a maneira escolhida para a configuração do molho úmido de violetas. Diferentemente do que ocorre no romance de Marcel Proust, o passado surge para Joana de forma espontânea.

Há ainda um outro exemplo emblemático de rememoração ocorrido no romance. Esta lembrança ocorre no capítulo *Alegrias de Joana*, capítulo que nos apresenta uma vasta discussão a respeito das reflexões e sensações da protagonista, sensações muitas vezes impossíveis de serem formuladas em pensamento, corroborando assim o caráter difuso, interior, dos momentos que são retomados do passado. Estes aparecem para Joana como um caleidoscópio imagético, como se as lembranças se associassem livremente umas às outras, em um fluxo intenso.

Outras confusões ainda. Assim lembrava-se de Joana – menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um... Entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entrara no ‘tudo é um’ ainda em pequena, diante do mar, ou depois, relembando. (LISPECTOR, 1992, p.57, grifos do autor).

Suas lembranças aparecem de maneira descentrada. Joana não consegue localizar de forma clara o momento em que passou a ter essas lembranças aglutinadas em uma espécie de fluxo, não lhe sendo possível distinguir uma lembrança da outra. Estas teriam uma lógica própria de ordenação dos fatos. Assim “[...] os fatos lembrados se confundem e se

interpenetram e embora exista uma ordem subjetiva subjacente, essa ordenação parece caótica e confusa se comparada com a ordem do tempo cronológico” (SÁ, 1979, p. 99).

Em nossas análises focalizamos momentos da infância, momentos retomados nas passagens acima citadas: a mudança para a casa da tia; a revelação junto ao mar; a relação com o professor; a puberdade e a mudança para o externato. Nesses momentos, o passado é apresentado de forma direta ao leitor, uma vez que as locuções que enunciam a passagem do momento presente para o passado são suprimidas. Em nossa hipótese, trata-se de lembranças: Joana é focalizada em momentos de crise, relacionados, por sua vez, a alguma perda que acarreta uma transformação na ordem de sua existência. Assim, a epifania é configurada a partir da tensão existencial acumulada, de um movimento que parte da interioridade da protagonista para o exterior, que por sua vez é transformado.

Em Proust é a memória involuntária a instância que faz com que um outro plano, pertencente ao passado e esteticamente configurado, surja no presente da narração. Esta passagem de um plano a outro é configurada pelo cronotopo, sendo-nos possível apresentar ao menos duas características que remetem à experiência estética: uma, o prazer, relativo à maneira terna pela qual o narrador-personagem proustiano se envolve com o passado. A outra, é relativa à maneira pela qual alguns objetos surgem esteticamente configurados, mostrando-se como efetiva descoberta do real. Reveladores: levam o narrador-proustiano a procurar sua causa, compreender o motivo que gera aqueles momentos prazerosos.

No romance de Clarice Lispector é a interioridade perturbada de Joana que se objetiva no espaço percebido, distorcendo-o, exagerando-o, revertendo-o em um espaço abstrato, quase onírico, passagem que é configurada pela relação entre espaço, tempo e avaliação emotivo-volitiva da personagem, como propõe o cronotopo, categoria de Bakhtin. Esta reversão espacial relaciona-se com os momentos em que a experiência estética se evidencia, tendo por consequência um outro tipo de configuração da realidade, que se apresenta de maneira distorcida e permeada pelo grotesco. Em meio à duração dessa percepção distorcida da realidade, Joana perceberá o espaço que a circunda - seu horizonte -, e as figuras que o compõem, de maneira nuançada, distorcidas por sua interioridade, marcadas pela presença de hipérboles e de adjetivações.

Há, nesses momentos, a presença de uma emoção ambígua, barroca; terrível e ao mesmo tempo fascinante, de um prazer contraditório: temos a impressão de que a voz do

narrador é contaminada pela tensão da personagem, característica que acusa o caráter autobiográfico dessa narrativa. No entanto, as experiências estéticas, na forma em que surgem no romance de Clarice Lispector, representam momentos de crise e são acompanhadas por algum tipo de gesto corporal. A representação do corpo e das imagens corporais é central nesses momentos, o que nos leva a pensar a presença do grotesco como possibilidade para compreensão desses fenômenos, cujo ápice é representado, ou ao menos aproximado, de fenômenos fisiológicos como o vômito, ou o sangue púbere, enfatizando o caráter existencial da revelação trazida pela epifania.

Referências

ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura*. São Paulo: Ed. 34, 1991, p.55-63.

ALMEIDA, Alexandre. Bebiano. Para uma leitura de Proust. IN: *Revista Letras*. Curitiba: Ed. UFPR, 2005, n. 67.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971, p. 459-485.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec: Ed. UNESP, 1998.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994a (Obras Escolhidas, volume 1), p. 36-49.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994b. (Obras Escolhidas, volume 1), p.197-221.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, volume 3), p.103-149.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Aduino (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BERGSON, Henri. Resumo e Conclusão. In: *Matéria e Memória*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1999.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1970, p. 125-131.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1988.

- COUTINHO, C. N. Marcel Proust e a evolução do romance. In: *Lukács, Proust e Kafka: Literatura e Sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de A. C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1987.
- DIAS, Maria Helena M. *A estética expressionista*. Cotia: Ed. Íbis, 1999.
- DISCINI, Norma. Carnavaização. In: *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. Beth Brait (org). São Paulo. Contexto, 2006, 53-94.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Clandestina Felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector. In: *Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília: Universidade de Brasília, n.24, 2007, p.73-96.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: *Obras Psicológicas Completas: edição standart brasileira. Volume XVIII*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987a (Obras Escolhidas, volume 1), p. 36-49.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu Movente*. O Signo da Arte em Marcel Proust. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- GOTLIB, Nádia Battela. A descoberta do mundo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira-Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas Crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, C; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C.C. *Comunicação e experiência estética*. (Orgs). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 50-63.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Tempo e Verdade. In: _____. *O Espírito e a Letra*. Estudos de Crítica Literária. São Paulo: Editora Schwarcs, 1999. p. 47-56.
- JAMESON, F. Ernst Bloch e o futuro. In: _____. *Marxismo e forma*, Teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo, Hucitec, 1985, p. 94-125.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1992.
- LÖWY, Michel. Sobre o conceito de afinidade eletiva. In: *Redenção e utopia*. O judaísmo libertário na Europa central. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.13-29.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu*. A não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2001.
- MARCUSE, Herbert. A dimensão estética. In: _____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d a, p.151-168.
- _____. Eros e Thanatos. In: _____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d b, p.188-199.

- MOTTA, Leda Tenório da. Proust. In: _____ *Lições de literatura francesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.109-128.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. Tempo. IN: JOBIM, José Luis (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, p. 343-365.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- POULET, Georges. *Espaço Proustiano*. Tradução de Ana Luíza Martins. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1957.
- _____. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Du côté de chez Swann*. Éditions Gallimard, 1954.
- _____. *Le Temps Retrouvé*. V.1 et 2. Éditions Gallimard, 1927.
- ROCHA, Fátima Cristina Dias. Identidade e autobiografismo nas crônicas de Clarice Lispector. IN: JOBIM, José Luis, PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e Literatura*. Rio de Janeiro/Roma: de Letras/Sapienza, 2006, p. 101-114.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. IN: *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 73-95
- _____. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. IN: *Letras e leituras*. São Paulo, Perspectiva, 1984, p. 21-32
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SABINO, Fernando. LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2002, p.79-85.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.13-30.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Autobiografia como Autoficção IN: *Revista Entre Clássicos – Goethe*. n.5 São Paulo: Ediouro, Segmento-Duetto Editorial, 2006, p. 70-75
- SCHWARZ, Roberto. Perto do Coração Selvagem. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.53-57.
- SERRULAZ, Maurice. *O impressionismo*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. O romance. IN: *Teoria da Literatura*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1976, p.249-347.

WILSON, Edmund. Marcel Proust. In: _____. *O castelo de Axel*. Tradução de Pedro Maia Soarez. São Paulo: Schwarcz, 2004, p.147-173.

Bibliografia consultada:

ABRAHAM, P. (Dir.) *Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra*. Artigos e ensaios publicados em número especial da revista *Europe*, comemorativo do centenário de nascimento de Marcel Proust. Trad. Ferreira Gullar. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971.

BALSI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).

BARTHES, R. Proust e os nomes. In: _____. *Novos Ensaio Críticos /O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974. Tradução de Heloysa de Lime Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini.

_____. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BECKETT, S. *Proust*. Tradução de Arthur Rosenblat Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CANDIDO, A. De Cortiço a Cortiço. IN: *O discurso e a cidade*. São Paulo, 1993.

CITATI, P. *Proust*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999. Tradução de Rose Freire D'Aguiar.

CLARAC, P. Introdução do editor francês. In: PROUST, M. *Contre Saint-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.25-36.

GALVÃO, W.N. Demiurgos. In: *Desconversa: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Editora da URFJ, 1997. p. 61-79.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Veja, 1995.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Paidéia).

HOLLANDA, S. B. Proustiana. In: *O Espírito e a Letra. Estudos de Crítica Literária*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999. p.195-200.

LIMA, L. C. Clarice Lispector. In: COUTINHO, A. (Org.) *A literatura no Brasil*. 2 edição. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. v.5, p.159-177.

- LISPECTOR, C. *A hora da Estrela*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica de Benedito Nunes (coord.) Paris: Association Archives de La Littérature Latino- Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988 (Coleção Arquivos, 13)
- _____. *Laços de Família: contos*. 24. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- _____. *Um sopro de vida: pulsações*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres: romance*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- MAN, Paul de. Leitura (Proust). In: *Alegorias de Leitura. Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro, Imago, 1996. Tradução de Lenita R. Esteves.
- MAURIAC, C. *Proust*. Tradução de Márcio Fagundes do Nascimento. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Coleção Escritores de Sempre). MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- MOTTA, L. T. *Catedral em Obras. Ensaios de Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- MOYSÉS, L. P. A fantástica verdade de Clarice. IN: *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990. p. 159-177.
- NUNES, B. Experiências do tempo. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Tempo e história*. Organizado por Aduato Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 131-140.
- REMATE DE MALES: revista do departamento de teoria literária. Campinas: UNICAMP, n.9, 1989. Número em homenagem a Clarice Lispector.
- SÁ, O. *Clarice Lispector. A Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SHATTUCK, R. *As idéias de Proust*. Tradução de Eliani F. Pereira. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1985.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 141-153.
- SOUZA-AGUIAR, M. A. de. *Introdução a Proust*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Aliança Francesa, 1984.