

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LETÍCIA COLEONE PIRES

COMPONENTES SENSORIAIS E EPIFANIA EM CONTOS DE *LAÇOS DE FAMÍLIA* DE
CLARICE LISPECTOR



ARARAQUARA – SP.
2015

LETÍCIA COLEONE PIRES

COMPONENTES SENSORIAIS E EPIFANIA EM CONTOS DE *LAÇOS DE FAMÍLIA* DE
CLARICE LISPECTOR

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

ARARAQUARA

2015

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Professora Dra. Maria Célia de Moraes Leonel pela preciosa orientação, apoio e paciência durante o desenvolvimento da pesquisa.

A toda minha família por sempre estar ao meu lado auxiliando na construção e solidificação da minha educação, do meu ser.

Aos meus amigos pela imensa paciência que tiveram comigo no decorrer da convivência, pelos conselhos, horas de conversa, em todos os momentos.

Minha enorme gratidão está depositada, igualmente, em todos os meus professores que, de uma forma ou de outra, distribuíram ensinamentos durante meus anos de estudo, que irão sempre continuar.

Finalmente, agradeço ao PIBIC/ CNPq por fomentar esta pesquisa.

RESUMO

O tema do presente trabalho é a construção das percepções sensoriais e da epifania em contos de *Laços de família* de Clarice Lispector. Embora toda a coletânea seja levada em consideração, damos ênfase ao estudo de “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor”, “A imitação da rosa”, “O jantar”, “Preciosidade”, “Os laços de família” e “O búfalo”. O objetivo da monografia é demonstrar a importância da presença das percepções sensoriais e sua relação com a epifania nessas narrativas. Tal objetivo é alcançado por meio da análise detida de categorias narrativas como o narrador, a focalização, as personagens e a história. As balizas teóricas agrupam-se em: a) ensaios críticos sobre Clarice Lispector, como os estudos de Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, entre outros; b) ensaios sobre as percepções sensoriais e a epifania, como os estudos de Merleau-Ponty, Luciana Stegagno Picchio, entre outros; c) proposições teóricas sobre as categorias da narrativa, como as de Gérard Genette, entre outros.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Laços de família*. Percepções sensoriais. Epifania. Categorias da narrativa.

ABSTRACT

The theme of this work is the construction of sensory perceptions and epiphany in short stories of *Laços de família* by Clarice Lispector. Although all collection is taken into consideration, we emphasize the study of “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor”, “A imitação da rosa”, “O jantar”, “Preciosidade”, “Os laços de família” e “O búfalo”. The objectives of the monograph is to demonstrate the importance of the presence of sensory perceptions and their relationship with the epiphany in these narratives. This objective is achieved through careful analysis of narrative categories as the narrator, the focus narration, the characters and the story. The theoretical basis group into: a) critical essays about Clarice Lispector, as the studies of Benedito Nunes, Luíz Costa Lima, among others; b) essays about sensory perceptions and the epiphany, as the studies of Merleau-Ponty, Luciana Stegagno Picchio, among others; c) theoretical propositions on the narrative categories, such as Gérard Genette, among others.

Keywords: Clarice Lispector. *Laços de família*. Sensory perceptions. Epiphany. Narrative Categories.

Sumário

INTRODUÇÃO	6
1. CONTEXTUALIZAÇÃO	9
1.1. Periodização literária	9
1.2. Clarice Lispector	10
1.3. <i>Laços de família</i>	12
2. MOMENTO EPIFÂNICO	14
2.1. “A imitação da rosa”: o olhar e a ausência	14
2.2. “Preciosidade”: o ritmo e o silêncio	17
2.3. “Os laços de família”: toques pessoais	20
2.4. “O búfalo”: a procura de um olhar	23
3. A NÁUSEA	27
3.1. “O jantar”: o eu e o outro	27
3.2. “Devaneio e embriaguez duma rapariga”: no auge das sensações	34
4. “AMOR”: instantes	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	50

INTRODUÇÃO

Quando se pensa nas narrativas de Clarice Lispector os romances são os que têm maior destaque em artigos, trabalhos acadêmicos. Todavia, os contos não ficam muito atrás, narrativas rápidas que concentram praticamente todas as principais características da escrita clariciana.

O ser humano possui diversas maneiras de perceber, de sentir o mundo, que perpassam os cinco campos sensoriais que possuímos: tato, olfato, audição, paladar e visão. Eles são os responsáveis por captar as informações transmitidas pelas partículas que compõem os objetos, seres, por nossa vez, interpretamo-las de acordo com nosso juízo de valor. Sendo assim, quando a interpretação da mensagem é inexata, não significa que houve um equívoco na captação dela pelos campos sensoriais, mas, sim, que a interpretamos erroneamente, baseados em nossos valores sociais ou desejos. Um exemplo banal: duas pessoas observam a mesma situação - um homem conversando com uma mulher -, a primeira pessoa pensa que são apenas amigos, já a segunda imagina que há um relacionamento amoroso. Ambas viram a mesma situação, seus olhos captaram a mesma imagem, todavia, seus cérebros interpretaram-na de maneira diversa. Ou seja, as sensações, assim como a experiência, são superfícies de contato do ser com o mundo, sendo assim, não são abstratas e indiferentes, muito pelo contrário, as sensações são um espaço único, individual, pois cada indivíduo apresenta uma maneira particular de sentir e perceber, conseqüentemente, de ser.

Tais sentidos são mencionados desde as origens da narrativa, e nas composições bíblicas, acompanham a representação de momentos de iluminação, de revelação, conhecidos como epifania (SÁ, 1979, p. 168), que, no contexto hebreu, está relacionada com um aparecimento rápido de Deus, utilizando para isso, formas humanas ou não, que se manifestam diante de nossos olhos. Há uma diferença na maneira como a epifania se apresenta no Antigo e no Novo Testamento (SÁ, 1979, p. 169); no primeiro, há destaque maior para o ouvir e o tatear, como, por exemplo, na história de Abraão, ou no Gênesis, quando Deus fala a Adão e Eva. Enquanto, no segundo, a epifania utiliza como principal veículo a visão, como, por exemplo, o momento em que os Reis Magos reconhecem Cristo, ou quando João Batista o batiza e temos a aparição do Espírito Santo.

A palavra epifania vem do grego: *epi*= sobre e *phaino*= aparecer, brilhar; *epipháneia*= manifestação, aparição (SÁ, 1979, p. 168). Entretanto, não é esse conceito estritamente ligado

ao âmbito religioso, uma aparição divina, que temos em mente no decorrer da análise. Trata-se da epifania como estética literária moderna, que faz com que as personagens tenham um instante de revelação, colocando-as, dessa maneira, em contato com o verdadeiro ser interior. Esse conceito vem sendo construído desde James Joyce, em seu livro *Stephen hero*, e perpassa as outras obras como *Retrato do artista quando jovem* e *Ulisses*, e está em constante mutação (SÁ, 1979, p. 175).

Utilizaremos a concepção de epifania firmada no capítulo “Laços de família e Legião estrangeira” situado no livro *Análise estrutural de romances brasileiros*, de Sant’Anna (2012, p. 271), que nos mostra que: “Ainda mais especificamente em literatura, epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio de revelação”. No caso de Clarice Lispector, nos propomos mostrar como ela faz uso do momento epifânico, mantendo um laço com as origens remotas, através dos campos sensoriais, sem deixar de ser modernista.

É interessante ressaltar o que já foi destacado por diversos críticos como Benedito Nunes (1995, p.107): o fato da escritora brasileira referir-se constantemente ao olhar, criando o chamado “motivo do olhar”. Por isso, realçamos, neste estudo, como o olhar e os demais sentidos são acionados pela narrativa clariciana para a criação de momentos epifânicos ou não.

O *corpus* da pesquisa é composto pelos seguintes contos de *Laços de família* (2009): “A imitação da rosa”, “Preciosidade”, “Os laços de família”, “O búfalo”, “O jantar”, “Amor”, e “Devaneio e embriaguez duma rapariga”. Tais contos foram selecionados por apresentarem em seu cerne a presença visível das percepções sensoriais, tornando instigante analisar como esse aspecto se manifesta, verificando sua relação com a introspecção da personagem, com a epifania, e com as categorias do discurso narrativo. Coincidentemente, as composições selecionadas têm grande destaque nos estudos críticos sobre obra de Clarice Lispector que, em sua maioria, salientam a singularidade de sua escritura, cuja base é o uso poético da linguagem em narrativas em que a introspecção é uma das características centrais.

Para a realização de tal feito, utilizamos um embasamento teórico voltado para os campos sensoriais e a epifania, como o texto de Luciana S. Picchio, “Epifania de Clarice” (1989), e “Fenomenologia do olhar” (1988), de Alfredo Bosi. Tomaremos também como base teórica ensaios críticos que constituem a fortuna crítica de Clarice como: “Clarice Lispector” de Luiz Costa Lima, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, de Benedito Nunes, “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, também de Benedito Nunes, “O

vertiginoso relance” de Gilda de Mello e Souza, “Tendências contemporâneas” de Alfredo Bosi, *A escritura de Clarice Lispector* de Olga de Sá. Estudos sobre as categorias narrativas como focalização, espaço, tempo, narrador, personagens, história, também serão levados em consideração. Entre eles, temos: Antonio Candido, “A personagem do romance”; de Gérard Genette, *Discurso da narrativa*; de Ligia Chiappini M. Leite, *O foco narrativo* e de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia*.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1. Periodização literária

Posteriormente ao evento cultural brasileiro denominado Semana de Arte Moderna, ocorrido em 1922 na cidade de São Paulo, encontramos na produção literária nacional, uma espécie de amadurecimento artístico e consolidação dos ideais pregados no primeiro momento do Modernismo, como nos mostram Alfredo Bosi (2006, p.409-410), em *História concisa da literatura brasileira* e João Cabral de Melo Neto (1998, p. 73-74), em “Crítica literária”. Isso se deve ao fato de que, entre 1922 e 1930, os artistas pregavam a ruptura, fazendo com que por vezes a produção beirasse o exagero, já que tinham necessidade de impor seu novo estilo literário, preocupações que os escritores de 30 em diante não possuíam.

Porém, não é somente esse fator que marca a quebra entre o que se criava na década de 20 e o que se começou a produzir na década de 30; encontramos também a influência de novas configurações históricas. Por exemplo, a explosão da Segunda Guerra Mundial, o governo de Getúlio Vargas, conseqüentemente a criação do Estado Novo.

Conhecendo a história literária brasileira, seria natural pensar que depois de 1930, todos os escritores seguiram um mesmo procedimento estético, tendo por base a inovação iniciada em 22. Entretanto, ocorre exatamente o contrário; há grande variedade na produção e grande dificuldade de classificação, e quando a divisão é realizada, tem-se em vista somente facilitar o estudo da produção literária, ficando relacionado ao âmbito didático.

Bosi (2006, p. 412-413) divide esse momento de 1930 a 1955, em dois períodos distintos; todavia, é necessário salientar que o historiador da literatura escreveu isso de acordo com o contexto em que vivia, na década de 70.

Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresenta, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e a abertura do eu à sociedade e à natureza [...]. Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o romance introspectivo [...].

A partir de 1950/55, entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento [...]. Renova-se, simultaneamente, o gosto da arte regional e popular [...].

Fica, desse modo, a década de 30 para designar os romances de caráter regionalista com escritores como Graciliano Ramos e Érico Veríssimo. Já em 1945, temos narrativas mais introspectivas e intimistas, com Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles. E, por fim, o

período de 1950 a 1955 é usualmente ligado à produção poética, tendo como nome marcante Ferreira Gullar. Como o próprio Alfredo Bosi menciona, tudo a “grosso modo”, pois, alguns escritores ainda estavam definindo que vertente iriam seguir, estavam construindo sua poética.

Há também grande dificuldade, em relação a algumas obras, no que tange a afirmar se se trata de “romance social-regional” ou de “romance psicológico”; uma saída para tal situação é a categorização que o teórico Lucien Goldmann (*apud* BOSI, 2006, p. 417-419) nos oferece. Ela tem como base a existência de tensão entre o escritor e a sociedade, há uma “oposição *ego/sociedade*” (grifo do autor) que é o pilar da estrutura do romance e o mantém.

Tendo em mente essa concepção, pode-se classificar o romance brasileiro moderno iniciado em 30, em quatro tipos, todos relacionados com a tensão entre o herói e o mundo: “1- *romance de tensão mínima*”: o conflito é apenas de oposição verbal, por vezes sentimental; um exemplo de autor que se incluiria nesse caso é Érico Veríssimo. “2 – *romances de tensão crítica*”: o herói resiste ao meio; um exemplo de escritor seria Graciliano Ramos. “3 – *romances de tensão interiorizada*”: o herói não enfrenta o mundo, subjetiva-se, como ocorre nos textos de Lygia Fagundes Telles. E, por último, “4 – *romances de tensão transfigurada*: o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 2006, p. 419); encontramos marcas desse tipo de tensão em Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

A narrativa definida como detentora de “*tensão transfigurada*” é geralmente marcada pela reinvenção da própria tipologia do romance, ultrapassando a linearidade da linguagem, reinventando-a, renovando o ato de escrever, buscando a construção de uma nova realidade; os escritores brasileiros mestres nessa estética são Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A ela atentaremos com maior interesse.

1.2. Clarice Lispector

Os romances de introspecção não são somente aqueles que emergem dos sonhos, do irreal, mas também aqueles que têm em seu interior a memória da infância, a penetração na alma do indivíduo. Nas décadas de 40 e 50, encontramos um forte grupo de ficcionistas vinculados à prosa introspectiva como Lygia Fagundes Telles, Lúcia Benedetti, Fernando Sabino, Dalton Trevisan e, é claro, Clarice Lispector.

A escritora de origem ucraniana, criada no Recife, e que passou os anos finais de sua vida no Rio de Janeiro, desde o aparecimento do seu primeiro livro *Perto do coração*

selvagem, em 1944, teve uma boa acolhida por parte da crítica literária do período, e suscitou diversos estudos no decorrer de sua vida literária. Álvaro Lins (*apud* BOSI, 2006, p. 451-452), por exemplo, liga o estilo da escritora brasileira com James Joyce e Virgínia Woolf.

O interesse da crítica só aumentou com o passar dos anos, garantindo a afirmação e a consolidação de Lispector no cenário literário nacional, apesar de as manifestações nem sempre serem positivas. Assim, o segundo romance, *O lustre*, de 1946, foi considerado inferior ao anterior por boa parte da crítica, tendo-se ressaltado o problema da fórmula empregada; como o uso excessivo de repetição de termos, e de expressões.

O mesmo passou-se com *A cidade sitiada*, de 1949, em que, além de repetição temática, como salienta Luiz Costa Lima (2001, p. 542), ocorre um “[...] abstracionismo intelectualizante que prejudica página a página a ficção”, não havendo inovação nessa obra, pois a escritora faz uso de uma forma já estabelecida. Lima (2001, p. 530), crítico lúcido ao examinar Clarice Lispector, levanta conceitos e oposições na escrita da romancista, tais como “opacidade e instante libertador”, “forma” e “estilo”, que irão percorrer a maioria das obras. Em relação aos dois últimos conceitos é conveniente determo-nos aqui um momento; dos demais conceitos trataremos no decorrer da análise.

Quando pensamos na linguagem utilizada pela escritora, que também examinaremos mais profundamente na análise, a diferença entre forma e estilo é colocada em xeque. Para Lima (2001, p. 530), Lispector é detentora do segundo, porém, apresenta falhas no primeiro, “Porque o defeito de Lispector está na carência da sua forma e não no estilo. Ou seja, não nos procedimentos expressivos, mas na falta de ajustamento interno do material captado.”

Sua escrita demonstra intensa percepção de detalhes, elemento que Souza (1980, p. 79) destaca no texto “O vertiginoso relance”, construindo uma prosa com certa proximidade da poesia, o que eleva o nível do estilo da autora. Porém, “[...] pela intelectualização delirante dos personagens, que muitas vezes parecem antes figuras de pensamento que entes humanos, pelo falseamento consequente da sua conduta, pela falta de respeito à autonomia do personagem e pela redução da realidade à sua dimensão subjetivo-intelectualizante [...]” (p. 530), a escritora falha na questão da forma.

Uma leitura fundamental para uma compreensão mais totalizante da obra da escritora brasileira, são os textos de Benedito Nunes, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995), e “O mundo imaginário de Clarice Lispector” (1976). Ao estudar os

aspectos estruturais da obra, o autor constrói sua análise com elementos filosóficos, em especial o existencialismo discutindo, por exemplo, a “náusea”; geralmente, em um primeiro momento, trata da questão sob o prisma filosófico e depois passa à abordagem oferecida pela autora:

Para Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário. (NUNES, 1976, p. 102).

Todavia, ao contrário do que possa parecer, Clarice Lispector não escreveu apenas romances, e os textos dessa espécie narrativa não se restringem somente aos três citados anteriormente. Temos também *A maçã no escuro*, de 1961, *A paixão segundo G.H.*, de 1964, *Uma aprendizagem* ou *Livro dos prazeres*, de 1969, todas obras que atraíram grande interesse da crítica, consolidando Lispector no cenário literário brasileiro. Outras espécies narrativas foram utilizadas por ela, como a novela *A hora da estrela*, de 1977, diversas crônicas espalhadas em livros, como por exemplo, *A legião estrangeira*, de 1964; e, por último, de grande significado em sua produção, são as coletâneas de contos, como *Laços de família*, de 1960, e *Felicidade clandestina*, de 1971.

1.3. *Laços de família*

A coletânea de treze contos, publicada em 1960, *Laços de família*, possui em seu interior uma unidade temática, reunindo histórias que refletem o cotidiano da vida de pessoas da classe média, fato que pode possibilitar a identificação dos leitores de Clarice Lispector com o texto. Isso é reforçado pelo uso de vocábulos simples, do cotidiano, em orações curtas.

Esse livro de contos, assim como *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, possui o mesmo centro dos romances, ou seja, focaliza na consciência do indivíduo, e em sua relação com a realidade, construindo narrativas de introspecção psicológica.

Para Lima (2001, p. 549), é nos contos que a escritora se supera, atinge grandeza, pois:

A vantagem da narrativa curta para a autora está em que ela evita as tiradas filosofantes, reduz o vício da intelectualização e a subjetivação da realidade. Contra esses defeitos, ergue-se então a expressão pouco desenvolvida mas penetrante das situações familiares. Sobre elas, Lispector projeta um olhar simultaneamente demorado e instantâneo [...].

Os contos, apesar de serem produções modernistas, seguem a estrutura tradicional da narrativa, focados em um centro temático. “Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de *tensão conflitiva*” (NUNES, 1995, p. 84, grifo do autor), havendo, como diferencial, o fato de a construção do tema à primeira vista ser simples, acobertando a realidade complexa que transpassa as tramas.

Tal complexidade não se refere apenas ao modo como o enredo é conduzido, ou ao mergulho que fazemos no interior da consciência em conflito das personagens, mas, também, à maneira como a linguagem é tratada pela escritora.

Os contos são constituídos de frases curtas, com palavras cotidianas, como foi dito, que criam verdadeiras arapucas para o leitor que não estiver preparado, pois, por trás delas, está escondida a complexidade que se constitui nas pequenas histórias. As palavras são um disfarce para a calma que, aparentemente, conforta os ambientes familiares, e esses disfarçam os “perigos que inutilmente sufocam” (LIMA, 2001, p. 549), por exemplo, em Ana de “Amor” ou Laura de “A imitação da rosa”.

Isso faz com que o leitor passe a refletir sobre o significado das palavras ali utilizadas, já que elas são deslocadas do seu lugar comum, adquirem outros significados além dos comumente utilizados por nós, um dos tantos fatores que aproximam a escrita de Clarice Lispector à poesia.

Para estruturar melhor nossa análise dividimos os contos em dois grupos distintos que possuem como foco principal o elemento que apontamos a seguir, isso não exclui o fato que, no decorrer das análises, discutamos diferentes recursos presentes nas narrativas. O primeiro grupo abarca as narrativas que possuem, como elemento mais instigante e significativo para a construção da narrativa, a epifania. O segundo grupo engloba as narrativas que possuem o sentimento de náusea e suas variações, como elementos norteadores da história. Deixamos um dos contos de nosso *corpus* separado dos demais, “Amor”, pois ele agrupa grande parte das características apresentadas nas demais narrativas, fazendo a vez de conto sintetizador da poética de Clarice Lispector.

2. MOMENTO EPIFÂNICO

2.1. “A imitação da rosa”: o olhar e a ausência

Conto número quatro da coletânea, “A imitação da rosa” possui um título singular, afinal é de se esperar que pessoas imitem outras pessoas, objetos e atitudes, não uma flor. Nele nos é narrado um entardecer na vida de Laura, mulher que buscava, em seu retorno à casa, após a internação em uma clínica, estabelecer-se em equilíbrio e naturalidade, assumindo o papel de esposa e dona de um lar. Não podemos aqui colocar a palavra “mãe”, pois Laura é estéril, fato que a atormenta, apesar de, segundo a personagem, não se permitir deixar isso transparecer.

Ao iniciar o segundo parágrafo com “Mas agora que ela estava de novo ‘bem’” (LISPECTOR, 2009, p. 34), a escritora abre espaço para especulações sobre um fato ocorrido antes do início da narrativa, acontecimento que leva a protagonista a se considerar novamente “bem”.

O fato subentendido no conto é que Laura teria passado por uma internação em um hospital psiquiátrico, possivelmente devido a um acesso de loucura, “[...] e ele, [Armando, o marido], quando tímido, vinha visitá-la levando maçãs e uvas que a enfermeira com um levantar de ombros comia [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 38).

A loucura, no conto, é representada por expressões, e palavras que remetem à claridade, à iluminação, como: “perdido na luz”, “deixado um lugar claro dentro dela”, “claridade”, “clareando”, “vaga-lume acende”, “ela fizera o possível para não se tornar luminosa”. Esse fato é muito sugestivo; afinal, pode-se presumir que tal insistência na luminosidade ocorra, porque é no momento de suposta loucura que Laura revela seu próprio eu, desprende-se das amarras sociais, assumindo o estado/atitude que deseja.

O elemento desencadeador do novo “acesso de loucura” é um buquê de rosas silvestres comprado por ela na feira no período da manhã. Ao olhar para as rosas, a protagonista nota sua beleza e perfeição, apesar de ainda não terem desabrochado totalmente. Laura sente o desejo de imitá-las, de alcançar sua beleza, porém, percebe que é naquele desejo que reside o perigo da volta daquilo que tentava constantemente combater, para o “bem” de todos, “E também porque uma coisa bonita era para se dar ou para se receber, não apenas para

se ter. E, sobretudo, nunca para se ‘ser’. Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita” (LISPECTOR, 2009, p. 47).

Vemos aqui o uso do olhar como elemento condutor do processo de “iluminação” da protagonista. Por tratar-se de flores, poderíamos pensar que o odor emitido por elas também auxiliariam no processo de mudança, todavia, ele não é sequer mencionado. E, não é somente ao admirar, contemplar as rosas que Laura se dá conta de sua real situação, da ausência de si mesma que vem constantemente sofrendo, mas também, ao olhar o espaço sem poeira deixado pelas rosas, após se livrar delas enviando-as para a amiga Carlota.

Podemos aproveitar o momento para destacar uma observação interessante que Souza (1980) faz sobre a produção de Clarice Lispector.

O que a romancista visa é apreender o instante exemplar, aquela íntima parcela de duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma sequência de atos; mas apreender a olho nu, sem subterfúgios, “num vertiginoso relance”. [...] Aqui, a duração insignificante é convertida em duração significativa, num tempo dissecado que o olhar pode apreender e medir livremente. (SOUZA, 1980, p. 80-81)

Segundo a estudiosa, a maioria das narrativas de Lispector trazem esse “vertiginoso relance”, já que, segundo a concepção da contista, as coisas podem ser vistas de diferentes maneiras, se olhadas de perto ou de longe - sendo que essas duas possibilidades não oferecem uma boa visão -, pois, o que importa é o instante, havendo apenas um. Por isso, Clarice Lispector pode ser considerada “romancista do instante” (SOUZA, 1980, p.8) em sua concepção, apenas um instante é o suficiente para construir uma narrativa. Apesar da dificuldade de captá-lo, é ele que tem real significação, já que revela nossa essência; sem mencionar o fato de oferecer ao leitor a sensação de algo imediato, de que nós estamos presentes no momento do acontecido.

Prova disso é o que ocorre no conto em questão: bastou um simples olhar de Laura em direção às rosas, para que seu modo de ver o mundo e se ver se modificasse, para que seu verdadeiro eu se revelasse, antes escondido pelas amarras sociais. Este não é o único conto da coletânea que faz uso da exploração da visão, muitos outros utilizam, em especial um que iremos analisar mais adiante.

Tratando agora da questão da epifania, aqui a temos de modo bastante tradicional, pois há mudança na maneira de a personagem olhar o mundo, uma revelação sobre a vida como

um todo, através de um dos campos sensoriais, a visão. É inegável haver nela transformação, ou melhor, um retorno para o estado de iluminação de que ela fugia.

É necessário fazer-se um comentário sobre o ato de imitar, pois está no título do conto, e é o que desencadeia o momento de transformação na história. Em um primeiro momento, quando adolescente, Laura sentiu a tentação de imitar Cristo, motivada pela leitura de um livro; porém, reconheceu nesse ato algo profano e desrespeitoso. Sendo assim, anos depois, a solução encontrada por ela foi imitar as rosas, símbolo da perfeição, que não representava nenhuma violação à conduta religiosa. As flores também funcionavam como uma válvula de escape para fugir de seu fracasso como mãe, esposa, amiga, religiosa, aluna, pois aquelas eram perfeitas, ao contrário dela. Aristóteles, em *Arte poética* (1985), já nos mostra que imitar é algo inerente ao homem e que sempre buscamos copiar seres com atitudes superiores, do mesmo modo como Laura prossegue ao imitar a rosa.

Estruturalmente o conto possui um narrador heterodiegético, com focalização interna, ficando em grande parte fixada na protagonista, por meio do discurso indireto livre, possibilitando-nos acompanhar suas dúvidas e busca de controle, ou, como J. Pouillon (*apud* LEITE, 1985, p. 20-21) prefere classificar, trata-se de uma “visão com”. Na narrativa, ocorre uma variação na focalização, mas somente no final, passando da mulher para o marido, com o objetivo de mostrar a reação dele à volta do estado de loucura da esposa, assim como o entendimento entre o casal.

Já no que nos diz respeito à escrita de Clarice Lispector, é perceptível o uso da repetição de palavras, expressões e até mesmo orações, recurso que permite testemunhar o tormento da protagonista, assim como seu intento de se organizar, fazendo, por vezes, até mesmo uso de números ordinais na narrativa, como por exemplo: “[...] ela [Laura] não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era?” (LISPECTOR, 2009, p. 35).

O conto “A imitação da rosa” possui uma grande riqueza estética, pois nele estão as principais características da escritora, seja no nível temático ou estrutural. O olhar é o veículo condutor para o momento de epifania, para a mudança na história, para a mudança de atitude da personagem.

2.2. “Preciosidade”: o ritmo e o silêncio

Já em “Preciosidade”, oitavo conto da coletânea, temos narrados dois dias da vida da protagonista, que não é nomeada. O fato de não nomear a personagem faz com que ela se torne um tanto impessoal, possibilitando que qualquer leitor, ao ler o texto, possa se identificar com ela, criando uma espécie de generalização, já que o nome carrega a individualidade.

No primeiro dia, tudo transcorre com naturalidade, nada de excepcional: a protagonista acorda muito cedo, antes que todos na casa, e sai rumo à escola, antes mesmo de o sol nascer.

Durante o relato do trajeto, devido à focalização interna fixa utilizada no conto, é possível perceber o medo que se instaura na personagem, conflitando com o sentido de poder, dominação, de alguém que devia ser respeitada e até mesmo venerada.

[...] o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo, [...] Mas também de rapazes tinha mesmo, medo também de meninos. [...] Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada, e, enquanto por dentro o coração batia de medo, também ela se venerava [...] (LISPECTOR, 2009, p. 83).

Afinal, ela carregava dentro de si algo precioso, algo que ainda não havia sido totalmente revelado, que precisava ser protegido por seu ritmo, por sua constância, algo que era ela própria. Esse conto pode ser percebido como uma alegoria da transformação de toda adolescente, de menina-criança para mulher adulta, já que, ao final da narrativa, a protagonista ganha os sapatos designados apenas à mulheres na fase adulta.

Todavia, é no segundo dia que está situado o momento que nos interessa, o momento decisivo da vida da jovem, transformador, já que depois “[...] ela deixou sem saber por que processo, de ser preciosa”. (LISPECTOR, 2009, p. 93).

Ao sair de casa e caminhar um pouco pelas ruas, a personagem vê dois rapazes que vinham ao seu encontro; ao olhá-los e pensar em fugir, ela se dá conta que não pode praticar tal ato, pois seu destino era vivenciar aquele instante, nascera para ele. Temos aqui o momento de esclarecimento da personagem, ou a epifania, em que ela toma conhecimento de si, de sua verdade, realiza um mergulho interior. Porém, a situação não se encerra aí.

Ao prosseguir o andar sempre ritmado, rumo aos homens, e eles rumo a ela, começa a perceber que os sons produzidos pelos sapatos deles vão se misturando ao som dos passos dela, vão se integrando nele e mesmo alterando seu ritmo.

Cada vez que se aproximava, eles que também se aproximavam - então todos se aproximavam, a rua ficou cada vez um pouco mais curta. Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir. Era insistente ouvir. Os sapatos eram ocos ou a calçada era oca. A pedra do chão avisava. Tudo era eco e ela ouvia, sem poder impedir, o silêncio do cerco comunicando-se pelas ruas do bairro, e via, sem poder impedir, que as portas mais fechadas haviam ficado. (LISPECTOR, 2009, p. 88, grifos nossos)

Nesse trecho podemos notar também, novamente, o uso do recurso da repetição de palavras e expressões, que servem para enfatizar a situação, aumentando a carga emocional do enunciado, centrado no ouvir, no som, no ritmo.

O ritmo dessa repetição, insistente e obsessivo, não apenas assegura (como nos estribilhos e fórmulas mágicas que ganham com redundância) um aumento de ênfase. Faz também aumentar a carga emocional das palavras, que ganham então uma aura evocativa. A expressividade e a intensidade são aqui inseparáveis. (NUNES, 1995, p. 137).

Isso é reforçado pela aliteração das consoantes /p/, /s/, /r/ e /m/, cada uma delas trazendo um sentido no contexto em que se insere. A primeira consoante destacada, por possuir o modo de articulação oclusivo, onde há uma obstrução da corrente de ar, e o lugar de articulação ser o bilabial, provoca uma sensação de explosão ao ser pronunciada, algo semelhante ao que está ocorrendo no interior da nossa personagem. Isso é reforçado no trecho pelo uso de outras consoantes oclusivas do português, como o [k], o /t/ e o /d/, cada uma contribuindo a seu modo para a criação do clima de tensão, acentuando a dificuldade do momento e os sentidos da personagem.

Já o /s/, uma fricativa alveolar, alonga as palavras devido à fricção, e, por vezes, recebe o apoio do /m/, maximizando esse efeito de prolongamento, como se aquele instante não fosse se encerrar, numa agonia sem fim. O som do /r/, em determinados pontos do texto, ou é vibrante ou retroflexo, todavia, essa diferença no modo de articulação não prejudica o sentido que o som gera. Contrapondo-se ao som do /s/, aqui temos uma batida, algo mais duro e consistente, carregado de intensidade e dramaticidade, construindo o momento de perigo. O trecho cria dessa forma, um jogo entre as batidas do /r/, a explosão do /p/, com a leveza e suavidade do /s/, compõem o ritmo das passadas na rua.

As vogais também contribuem para a construção rítmica e aqui percebemos a assonância do /i/ e do /o/, ambas vogais altas no sistema de articulação do português, provocando uma sensação de fechamento, já que a língua se encontra no ponto mais alto. Sensação essa que fica visível em uma leitura a voz alta desse trecho, e que reflete a situação vivenciada pela personagem, que não vê escapatória, a não ser seguir sua sina.

O encontro consonantal pr-, composto por uma oclusiva bilabial e o /r/, nessa posição, uma vibrante, em conjunto com a vogal /o/, manifesta perfeitamente o que pretendemos expressar: a sensação de fechamento e angústia que esse trecho transmite, justamente por trazer de forma concreta os sentimentos da personagem, já que, tanto as consoantes como a vogal possuem alguma obstrução na passagem do ar. Afinal, os sons, como as palavras e os elementos estruturais, constroem ou ajudam a construir o sentido do que é dito, e aqui, temos o fechamento do cerco.

A preocupação com a manutenção do ritmo pela personagem é-nos comunicada, em todo o conto, em trechos como o anterior, ou em “[...] o ritmo que era o seu talismã [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 89). Trata-se de algo fundamental, para a preservação da concepção de vida da personagem, de seu modo de ser e viver, quer seja pensado como aquele que rege nossa vida, a pulsação, ou ainda, o ritmo como elemento essencial, caracterizador do poema, fator que elucida a proximidade da escrita de Clarice Lispector com a poesia, “Na verdade, a prosa de Clarice Lispector é medularmente poética”. (NUNES, 1995, p. 142).

Porém, a passagem pelos homens não foi como a personagem imaginava, simples: eles a tocaram, eles a atacaram, criando uma cena que se assemelha com um estupro; todavia, não há certeza do fato. Ela apenas ficou parada, ouvindo os sons dos sapatos em fuga, depois o silêncio da rua, de si própria, até juntar forças para prosseguir seu caminho, com seu novo ritmo. Entretanto, com uma nova resolução, que deveria cuidar mais de si mesma; no conto, ela é descrita como feia, e informar que necessitava de novos sapatos, pois agora era uma mulher.

Desse modo, temos assinalados no conto dois elementos da construção sensorial que colaboram para a construção da narrativa, novamente o olhar, ao ver os homens e compreender o seu destino. E principalmente a audição, o ouvir os passos, o ouvir o silêncio, o ouvir-se, que, em conjunto com a focalização interna, possibilita-nos testemunhar o ritmo da vivência da protagonista.

2.3. “Os laços de família”: toques pessoais

Conto que dá nome à coletânea, com a única diferença do acréscimo do artigo definido, que singulariza o substantivo, “Os laços de família” traz amostras de conflitos que repercutem nas demais narrativas, como as relações familiares; entre marido e mulher, mãe e filha, bem como a criação de novas perspectivas sobre mundo, o despertar de uma clareza sobre a vida, a epifania.

É-nos narrado um sábado na vida do casal, Catarina e Antonio, após a partida da mãe dela, dona Severina, que viera passar duas semanas na casa da filha, para tormento do marido, e agitação do filho. Todavia, pode-se considerar – de acordo com proposições de Genette (197-, p. 47) – que essa não é a história principal. Pode-se dizer que o relato retroativo ao sábado é uma espécie de moldura.

A história principal inicia-se com mãe e filha dentro de um táxi a caminho da estação de trem, a primeira fica constantemente recontando as malas e se questionando se havia esquecido de algo, com o intuito de romper o silêncio que a relação mãe e filha proporcionava.

Há, no princípio do discurso, três momentos de analepse, para relatar ao leitor como havia sido a estadia da senhora Severina na casa da filha. A primeira, logo após um diálogo entre mãe e filha, conta o convívio durante o período da estadia da primeira e como havia sido o momento de despedida entre sogra e genro. Já a segunda analepse ocorre com o intuito de enfatizar a atitude do marido em relação à sogra, a forma de tratamento empregado entre eles, - referem-se um ao outro pelo primeiro nome, pois desejavam transparecer um ar de modernidade. A última é usada para salientar a atitude do filho do casal, que se agita com a chegada da avó, e novamente as reações do marido, salientando como a relação entre sogra e genro era conflituosa. As analepses são permeadas de expressões da sogra como “- Não esqueci de nada?” “- Continuo a dizer que o menino está magro [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 94-95).

É perceptível, no conto, a falta de diálogo entre mãe e filha, a carência de palavras adequadas, principalmente quando elas vão se despedir na plataforma de embarque. Elas se chamam pelo nome, porém, não conseguem exprimir o que realmente sentem, não conseguem ser mãe e filha, e não têm mais tempo para isso; trata-se de uma relação dolorosa. Remanesce do último diálogo entre elas, a mera recomendação de se tomar cuidado com a corrente de ar,

todavia, em um processo de inversão, a filha falando para a mãe, já mostrando uma mudança de atitude na personagem de Catarina.

Porém, instantes antes da despedida das duas ocorre um momento decisivo para a história, o do desencadeamento da epifania ocasionada por uma freada violenta do carro, que provoca um choque entre as duas, fazendo-as se tocarem, como já não se tocavam mais. Após esse instante, Catarina passa a ver sua mãe mais envelhecida, percebendo a passagem do tempo no rosto da figura materna, sua forma de olhar se transforma:

Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre? seus olhos piscaram surpreendidos, ela ajeitava depressa as malas, a bolsa, procuram o mais rapidamente possível remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. (LISPECTOR, 2009, p. 96).

É conveniente ressaltar que, desde o começo da narrativa, Catarina é descrita pela singularidade dos olhos, que possuíam um leve estrabismo, fator que ressaltava o ar brincalhão, e lhe possibilitava rir pelos olhos, “A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zombaria e frieza [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 94).

Posteriormente à partida da mãe, Catarina regressa a casa sentindo-se mais leve, dona dos próprios passos, presenciando a beleza do mundo, vivenciando o momento de esclarecimento, iluminação, de epifania que teve ao se chocar com a mãe.

Ao chegar à casa, vai direto para o quarto do filho que está absorto em seu mundo particular, brincando com uma toalha. Para chamar a atenção dele, ela lhe retira a toalha, desencadeando uma reação no menino, que, segundo Catarina, ainda não havia presenciado, ao menos não com aquela nova perspectiva de mundo, não com aqueles olhos livres. E motivada por toda a exploração de novas sensações, pega o filho e sai para passear.

Até esse momento da narrativa, a história é contada por um narrador heterodiegético, com focalização interna fixa na figura da Catarina; porém, ao bater a porta da casa quando ela sai com o filho, notamos uma mudança do ser focalizador. Deixa de ser Catarina e passa a ser Antonio, o marido que ficou em casa vivendo “seu sábado”. Isso ocorre para podermos presenciar com mais propriedade os conflitos que sofre o marido com nesse ato de liberdade e independência da mulher, sentindo-se rejeitado e abandonado.

O marido, após a saída de Catarina com o filho, sente-se perturbado com a atitude da esposa, como se ela o estivesse privando do convívio, excluindo-o da família, ou cometendo algum ato criminoso, ao se dar um pequeno instante de independência, deixando-o sozinho na casa perfeitamente arrumada: “Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. [...] Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. [...] ‘Mas e eu? e eu?’ perguntou assustado. [...] Quem sabe a sua mulher estava fugindo com o filho [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 101).

Podemos dizer que o barulho da porta batendo, em conjunto com o ruído produzido pelo elevador, desencadeia o momento epifânico no marido, pois, nesse instante, ele começou a vislumbrar a verdade sobre o relacionamento com sua esposa e com o filho. Na realidade a situação era inversa à que ele supusera: não era ela que dependia dele, mas sim ele dela, “[...] ela está tomando o momento de alegria – sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não podia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus momentos – sozinha.” (LISPECTOR, 2009, p. 102).

“Os laços de família” nos surpreende por ter dois momentos na narrativa em que ocorre a epifania e cada um deles acionados por um campo sensorial distinto. O primeiro vivido por Catarina ao se chocar com a figura materna, - trata-se da ação do tato- e passando a ver o mundo com maior limpidez e leveza, não se sentido mais acorrentada a nada. E o segundo imposto ao marido, após ouvir o bater de porta da mulher e o ruído do elevador com ela dentro se distanciando, Antonio não tem grandes revelações sobre o mundo, o universo, apenas compreende seu papel naquela estrutura familiar e do papel da esposa.

2.4. “O búfalo”: a procura de um olhar

Último conto da coletânea *Laços de família*, “O búfalo” destaca-se no conjunto da obra, não por narrar a história de uma protagonista em busca de uma descoberta, pois isso já se passou de algum modo em “Amor”, ou em “A imitação da rosa”, mas, por essa descoberta não ser mero efeito de um momento epifânico e, sim algo que a protagonista deseja desde o início da narrativa, algo intencional, que ganha intensidade com a epifania.

“O búfalo” narra a busca do ódio, através dos caminhos e modos de sentir o amor, apesar de esse não ser o caminho desejado pela protagonista. Para a realização de tal feito temos como elemento de comparação os animais do Jardim Zoológico.

É possível ver esse conto de Clarice Lispector como uma epopeia moderna, uma epopeia do ódio pelas trilhas do amor. Afinal, como já explicitado, temos aqui uma personagem que está em busca de algo, assim como a maioria das personagens de uma epopeia, seja clássica com Odisseu e sua Ítaca, ou moderna com Leopold Bloom à procura de sua família, que enfrentam no transcorrer da jornada pequenos percalços.

O símbolo de um herói nacional, elemento fundamental de uma epopeia clássica, nesse conto, é substituído pelo apagamento do nome da protagonista, gerando, como comentado na análise do conto “Preciosidade”, uma espécie de generalização, o que permite que qualquer leitor se identifique com a protagonista. No presente caso, há uma mulher que sofreu uma desilusão amorosa e não consegue encontrar os sentimentos corretos para se expressar. A desilusão amorosa encontra-se na categoria de suposição, visto que o relato inicia-se com o conflito instalado, sem apontar diretamente sua causa.

As provações que a protagonista tem que enfrentar são seus próprios sentimentos, em relação à pessoa que provocou seu sofrimento, e ao amor. Como enfrentar algo que não é visível aos olhos, sem que o texto se torne um emaranhado de fluxo de consciência? Para isso, a escritora utiliza o recurso de exteriorizar os sentimentos, através das atitudes dos animais do Jardim Zoológico, no qual a personagem se encontra vagando em busca de um par que simbolize seu ódio. O fato de o conto apresentar um narrador heterodiegético e uma focalização interna fixa oferece acesso aos pensamentos e emoções da personagem, auxiliando-nos a compreender a história da protagonista, e especialmente, a vivenciá-la.

É necessário salientar que o próprio ambiente onde se passa o conto traz marcas de hostilidade, pois há momentos em que não se sabe quem é a figura encarcerada, se a protagonista ou o animal. A própria época do ano em que transcorre a história é um obstáculo, “Mas era primavera.” (LISPECTOR, 2009, p. 126), afinal, trata-se da estação do ano conhecida no imaginário popular como símbolo do amor.

Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas. (LISPECTOR, 2009, p.126).

[...]

A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava.

A jaula era sempre do lado onde ela estava: deu um gemido que pareceu vir da sola dos pés. (LISPECTOR, 2009, p. 130)

Sua primeira provação é representada pelo casal de leões, que haviam acabado de fazer sexo, ou como a protagonista prefere ressaltar, tinham feito amor, e ela acabara de perder o amor. Seguindo sua trilha, ela se depara com a virgindade e a inocência da girafa; isso provoca na personagem uma sensação de doença, como se ver aquele ser a impregnasse do sentimento de que estava fugindo, seja por pena de tal inocência, ou pelo fato de aquela paisagem pura contaminar seus desejos obscuros.

Prossegue em direção ao hipopótamo e o amor humilde, com uma pitada de carnal. Em seguida, chega aos macacos, que representam não somente a forma de amor que ela luta para esquecer, mas que também representavam a liberdade que a protagonista nunca se deu, já que vivia enclausurada em seu casulo de timidez e normas a seguir: “A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos macacos.” (LISPECTOR, 2009, p. 127).

Temos, em seguida, o elefante e o camelo. O primeiro, apesar do tamanho aterrorizador e potência, deixa-se levar pelos caminhos que lhe são impostos, exatamente o contrário da protagonista que luta buscando uma saída. E o segundo simboliza a paciência de refletir, ruminar sobre o acontecido, sobre si mesmo, algo que a personagem não possui, cega pela ânsia, pelo ódio. O único elemento que chegou perto de aproximar esse animal da sensação de ódio que ela busca, foi o aroma exalado da poeira; entretanto, ainda não era na quantidade certa.

Somente o cheiro de poeira do camelo vinha de encontro ao que ela viera: ao ódio seco, não a lágrimas. Aproximou-se das barras do cercado, aspirou o pó daquele tapete velho onde sangue cinzento circulava, procurou a tepidez impura, o prazer percorreu suas costas até o mal-estar, mas não ainda o mal-estar que viera buscar. (LISPECTOR, 2009, p. 128).

Cansada de buscar o ódio entre os animais, a protagonista resolve se testar, aqui está um ponto interessante e diferencial do conto: não são eventos sobrenaturais, ou acidentes, ou pequenas alterações no cotidiano, que geram transformações na protagonista, mas, sim, situações criadas pela própria. É quando ela se testa que vemos o quão desgastante essa jornada está sendo, pois não se trata apenas de aprender como odiar, de encontrar um parceiro para seu ódio, mas também de se descobrir, se revelar.

Caminhando para o fim do conto, e seu momento crucial, antes de encontrar o seu parceiro, temos mais um momento de dúvida da personagem em relação ao sucesso de sua empreitada. Isso ocorre logo após se deparar com a ingenuidade infantilizada do quati, e a percepção de estar em uma jaula eterna, que seu ódio nunca será totalmente libertado.

É quando se depara com um búfalo que a personagem tem a tão desejada liberação do ódio. Um animal que se assemelha a ela corporalmente - a protagonista veste um casaco marrom, como a cor da pelagem do búfalo -, uma espécie de casaca que os protegia. Ele inicialmente a rejeita, assim como seu amado havia feito, dá-lhe as costas, apesar dos intentos dela de chamar atenção.

Uma espécie de gosma branca percorre o interior da protagonista, semelhante àquela que tampava os olhos do macaco velho, que o impedia de enxergar com clareza, para, em seguida, dar lugar ao sangue negro, advindo das profundezas de seu ódio. Analogicamente, a gosma branca é um tipo de doença que a impede de enxergar, vivenciar as coisas com limpidez, e somente quando se livra dela, consegue se libertar da jaula em que se encontrava, ocasionando o momento epifânico da obra:

Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro.

O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como uma grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela. (LISPECTOR, 2009, p. 134).

Na construção do discurso é inegável a importância das percepções sensoriais, para a criação da epifania. As categorias narrativas estruturais, como foco narrativo, narrador, a história, o tempo e o espaço contribuem para a construção dessas percepções. Temos o que

Nunes (1995, p. 87) chama de “confronto pelo olhar”, o que garante veracidade ao clímax da história.

Se formos realizar um levantamento estatístico de palavras ou expressões referentes às percepções sensoriais, - “ouviu a leveza”; “os olhos olharam seus olhos”, “olhou”, “notá-la”, “não mais esse perfume”, “sensação”, entre outras -, temos aproximadamente 58 vocábulos ou expressões relacionados com as sensações, sendo 48 relacionados com a visão, com o olhar, o que, na edição utilizada, dá seis ou sete palavras por página.

Esse destaque para os vocábulos relacionados ao olhar serve para afirmar o que diversos teóricos dizem sobre a produção de Clarice Lispector e a importância que a escritora dá a esse campo sensorial, fato que também já comentamos anteriormente. Contudo, é interessante trazer à tona um comentário que Alfredo Bosi (1988, p. 78) realizou no texto intitulado “Fenomenologia do olhar”:

O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo ímã 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.

É pelo modo como a protagonista vê os animais e se vê, que visualizamos seu sofrimento, sua angústia, que acompanhamos sua busca do ódio que deseja sentir. E, principalmente, que vemos o momento epifânico da personagem e sua consequente libertação.

3. A NÁUSEA

3.1. “O jantar”: o eu e o outro

Reconhecido como um dos principais críticos brasileiros de Clarice Lispector, Benedito Nunes em dois textos, o livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995) e o capítulo “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, situado no livro *O dorso do tigre* (1976), tece comentários acerca dos mecanismos textuais e possíveis influências que Lispector utiliza para a construção dos romances e contos.

O elemento da poética clariciana que a crítica de Nunes enfoca, que nos chama mais atenção, é a inserção de elementos filosóficos que a autora realiza na composição das narrativas, em especial, no que diz respeito à filosofia existencialista. Por exemplo, Benedito Nunes traça um paralelo entre os textos da escritora e a questão da náusea apresentada por Sartre, no livro *A náusea*. Para tal feito, o crítico utiliza como *corpus* principal os romances *A paixão segundo G.H.* e *A maçã no escuro*, assim como o conto “Amor”, cuja análise apresentamos em momento oportuno, todavia, não sob esse viés. Nós tratamos a questão da náusea examinando o conto “O jantar”, sem nos esquecermos dos componentes que norteiam a pesquisa - campos sensoriais representados nas categorias narrativas.

Conto de número sete da coletânea *Laços de família*, pode ser rusticamente sintetizado como um homem em um restaurante, observando um outro homem já de certa idade jantando, analisando seus trejeitos, gestos e som da fala.

Tomando primeiramente a categoria do narrador, vemos que é algo ambíguo nesse conto. Todavia, podemos considerar que o conto é majoritariamente construído por um narrador homodiegético, - de acordo com a proposição de Genette em *Discurso da narrativa* (197-, p.244). Uma personagem não-protagonista narra um acontecimento, um narrador-testemunha que acompanha o jantar de um homem.

O narrador é uma figura singular, pois, para construir o conto, Clarice Lispector faz uso de um jogo de espelhamento entre narrador e o ser narrado, criando certa confusão de identidade, surgindo as seguintes questões: o narrador vê o outro, ou vê a si mesmo? Estamos diante de um narrador homodiegético ou autodiegético?

Porque agora *desperto*, *virava* subitamente a carne de um lado e de outro, *examinava-a* com veemência, a ponta da língua aparecendo – *apalpava* o bife com as costas do garfo, quase o *cheirava*, mexendo a boca de antemão.

E *começava* a cortá-lo com um movimento inútil de vigor de todo corpo. Em breve *levava* um pedaço a certa altura do rosto e, como se tivesse que apanhá-lo em voo, *abocanhou-o* num arrebatamento de cabeça. Olhei para o meu prato. Quando *fitei-o* de novo, ele estava em plena glória do jantar, mastigando de boca aberta, passando a língua pelos dentes, com o **olhar fixo** na luz do teto. Eu já ia comer a carne **de novo** quando o vi **parar inteiramente**.

E exatamente como se não suportasse mais – o quê? – pega rápido no guardanapo e comprime as órbitas dos olhos com as mãos cabeludas. **Parei em guarda**. (LISPECTOR, 2009, p. 77, grifo nosso – negrito e itálico).

Este trecho do início do conto é muito significativo, pois nos mostra o embaralhamento entre o observador – narrador, e o observado – senhor que janta -, além do espalhamento de atitudes de ambos, fato que ocorre em outros momentos do conto.

Por nós destacado em itálico no trecho acima, estão alguns verbos que nos colocam em dúvida, em relação a quem está sendo descrito, o próprio observador ou o ser observado; isso ocorre, pois os verbos ali apresentados podem ser relacionados a pronomes pessoais distintos, conectados com a primeira pessoa do singular ou com a terceira.

Começamos pelo verbo despertar, podendo estar conjugado no trecho anterior na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, “desperto”, havendo um eu responsável pela ação. Todavia, na variante coloquial, é comum ouvirmos a seguinte frase: ele está desperto, locução verbal composta do verbo estar conjugado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo e o particípio irregular do verbo despertar, já que o regular é despertado, ou seja, o verbo “desperto” faria referência a um outro. Dessa maneira, o verbo despertar na forma que ali se encontra conjugado pode estar relacionado com um eu – observador -, ou com um ele – observado -, criando a primeira ambiguidade do trecho e a junção desse eu e desse outro.

Os verbos em seguida marcados em itálico - virar, examinar, apalpar, cheirar, começar, levar -, estão todos conjugados no pretérito imperfeito do indicativo, tempo verbal que apresenta a mesma desinência modo-temporal, -va, e o morfema zero para designar o sufixo número-pessoal, para a primeira e terceira pessoas do singular, eu e ele. Ou seja, novamente não temos como saber se o narrador faz alusão aos próprios atos, construindo um trecho de narrador autodiegético, ou alude às atitudes da personagem que começa a observar, tomando a posição de um narrador homodiegético, criando a confusão entre os eus que perpassam o conto.

Somente notamos a separação entre o eu e o outro nesse trecho com o verbo abocanhar, - “[...] **abocanhou-o** num arrebatamento de cabeça.” (LISPECTOR, 2009, p. 77, grifo nosso – negrito e itálico) -, conjugado na terceira pessoa do pretérito perfeito do modo indicativo; aí temos especificada a pessoa a que o verbo se refere, ele-outro. É interessante que essa divisão ocorre no momento que a personagem observada ingere um pedaço de carne, elemento que comentaremos. O segundo ponto que contribui para a confusão entre as partes envolvidas é o espelhamento de gestos e atitudes, como se uma corrente elétrica percorresse o observador e o observado, fazendo-os criar o mesmo movimento, como um reflexo, todavia não invertido; ambos possuem quase que simultaneamente as mesmas reações.

No trecho citado, em negrito, estão marcadas as palavras ou expressões que exibem um momento de espelhamento entre as atitudes do narrador e do homem que janta. Primeiramente, temos “fitei-o” e “olhar fixo”, aqui ambas as personagens têm a mesma atitude de olhar, observar algo, o narrador para o homem e o homem para a luz do teto, e depois temos, “parar inteiramente” e “parei em guarda”. O narrador que está fitando a personagem jantando nota que ele para e, como em uma atitude reflexiva, também se imobiliza, esperando algo acontecer.

O adjunto adverbial, “de novo”, foi salientado, porque carrega algo de curioso em seu uso; como mostrado, quem comeu a carne foi o homem que jantava, o observado, não o narrador, contudo, nesse fragmento, o narrador nos diz que comerá a carne novamente. Criase uma contradição, já que quem comeu não foi ele e sim o outro, incoerência acentuada no último parágrafo do conto, em que o narrador afirma não conseguir comer a carne nas condições em que se encontra, rejeitando-a, a não ser que o outro também seja ele.

A figura do espelho é muito empregada na escritura de Clarice Lispector, como iremos apontar em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”. A propósito disso, lemos a observação percuciente de Benedito Nunes (1995, p. 105-106, grifo do autor):

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens da Clarice Lispector, os elos inseparáveis da “consciência de si”. Espectadoras dos seus próprios estados e atos, que têm nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada em que se miram. Nelas consciência reflexiva é “consciência infeliz”. Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um *ser outro* com que se defrontam.

Esse excerto de Nunes permite melhor apreciação sobre o que acontece no conto em questão. Aliás, pode-se dizer que no conto temos uma ocorrência que exemplifica a observação de Benedito Nunes de modo, digamos, mais visível. Para obedecer “à necessidade de um aprofundamento impossível” e “perder-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade” o narrador toma o outro como seu espelho, ou seja, podemos considerar o outro como o espelho em que o observador se mira e, ao mesmo tempo, esse outro pode ser a sua “interioridade que se desdobra”. O narrador, ao observar o outro, questiona a si próprio, em uma tentativa de encontrar sua verdadeira essência no outro, a qual sempre lhe escapa. Ao olhar para o outro, está olhando para o próprio reflexo. A imagem que vislumbra no outro não é a de um espelho clássico, onde vemos refletido somente o lado exterior; nesse espelho que é o outro, expõe-se o eu interior, exibindo ele mesmo.

Entretanto, ele-narrador não consegue enxergar com clareza, apesar dos esforços, empreendidos. Quanto mais se aproxima, mais perdido se encontra, - “Inclino-me sobre a carne, perdido” (LISPECTOR, 2009, p. 78) -, e se vê mais afastado de si mesmo, mergulhando nas incertezas agora de um outro que, por vezes, é uma potência superior, pois revela mais firmeza e concretude nos atos que o próprio narrador, o esmagando e desafiando, “Abandono com certa decisão o garfo no prato, eu próprio com um aperto insuportável na garganta, furioso, quebrado em submissão.” (LISPECTOR, 2009, p. 78).

Tal sentimento de confusão, desequilíbrio, acarreta no protagonista a náusea, “Estou tomado pelo êxtase arfante da náusea” (p. 79), trata-se de um dos aspectos filosóficos da escrita de Clarice Lispector. É necessário deixar claro que estamos considerando a perspectiva que Jean-Paul Sartre constrói em *A náusea*, de que faz uso Benedito Nunes (1976) para traçar um paralelo comparativo entre o filósofo francês e a escritora brasileira.

Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a *náusea* (mais primitiva do que a *angústia* e como esta esporádica) revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda. [...].

Assim, tal experiência, comportando um único sentimento da existência, cujo sentido é o absurdo, envolve aspectos entrelaçados: o emocional do mal-estar e o fascínio, o empolgamento da consciência, paralisada em sua negatividade, diante da coisa nua, fora da teia de significação, ligando sujeito e objeto, e, finalmente, a revelação ou iluminação do hiato que separa o ser da consciência da consciência do ser. (NUNES, 1995, p. 117-118, grifo do autor).

Sintetizando o que foi exposto acima, a náusea é um desconforto extremo em relação a algo, é um mal-estar, de que, todavia, o homem não consegue se desprender. O narrador-testemunha em vários trechos do texto manifesta desconforto em relação à situação em que se encontrava, porém, não consegue se afastar dela, é como se ela o prendesse, o puxasse para mais fundo, fascinando-o e envolvendo-o, apesar da força destrutiva que esse objeto, a personagem jantando, transmite, fortalecendo o laço conectivo entre o sujeito e o outro.

As observações de Benedito Nunes em conjunto com as de Sant'Anna (2012, p.283-284) no capítulo “Laços de família e Legião estrangeira”, permitem-nos pensar em uma relação entre o sentimento de náusea e a epifania em Clarice Lispector. A primeira (NUNES, 1995, p.117-118) uma forma de angústia, trazendo a sensação de mal-estar e fascínio revela “a contingência do sujeito humano”. A segunda, conforme a significação que vimos apontando desde a análise de “A imitação da rosa”, também leva à percepção dessa contingência. Tanto é assim, que, para exemplificar o conceito de náusea Nunes, (1976, p. 98-99), faz uso do conto “O amor”, texto consagrado pela crítica clariciana pelo momento epifânico. Outro ponto de convergência entre esses dois fenômenos, é que ambos dependem de um elemento desencadeador. Na epifania, um objeto cotidiano é descolocado de sua função real para deflagrar na personagem um instante de revelação, de descoberta; já na náusea, o objeto também faz parte da realidade, todavia, com a função de provocar no observador o sentimento nauseante, misto de mal-estar e êxtase. Quando extraídos do lugar-comum, esses elementos ou objetos tornam-se símbolos, que possuem um todo significativo para a personagem, por exemplo, em “A imitação da rosa”, a rosa não é uma mera flor, mas sim, um símbolo da perfeição idealizada por Laura.

É neste ponto que chegamos ao foco principal desta pesquisa, - o papel dos campos sensoriais na construção da narrativa de Clarice Lispector. No conto “O jantar” encontramos novamente a figura do olhar, já estudado em análises anteriores, como em “A imitação da rosa” e em “O búfalo”. Atentemos para dois excertos que se seguem sobre o fenômeno do olhar:

[...] o olhar *procura* sempre: alguma coisa, alguém. É um signo *inquieta*.
 [...] à força de olhar, a pessoa esquece-se de que ela própria pode ser olhada.
 Ou ainda: no verbo “olhar”, as fronteiras do activo e do passivo são incertas.
 (BARTHES, 1982, p. 256, grifo do autor).

[...] aparece em “O búfalo” condicionando a crise no seu ápice, o *confronto pelo olhar* – dessa vez troca de olhares entre a mulher e o animal, que mutuamente se refletem, um vendo o outro e se vendo no outro, um

espelhando no outro o antagonismo que os une e que os separa. (NUNES, 1997, p. 87, grifo nosso).

O primeiro trecho de Roland Barthes traz o olhar como um elemento colaborativo para a junção eu e outro. Já o segundo trecho, novamente de Nunes, revela-nos que existem diálogos entre os contos de *Laços de família*, “O búfalo” já analisado e o “O jantar”, pois os dois apresentam jogos de olhar, com a diferença de que; no primeiro, encontramos um confronto direto, e no segundo, esse movimento é unidirecional, mas ambos cumprem a função de revelar o ser no outro, mesmo pelo antagonismo.

A personagem que janta é uma potência em ruínas; possivelmente devido ao fato de não suporta mais determinada situação ou condição, - “E como se não suportasse mais – larga (homem que janta) o garfo no prato” (LISPECTOR, 2009, p. 79); “Mas ele (homem que janta) desmoronava a olhos vivos. Os traços agora caídos e dementes [...] o patriarca estava chorando por dentro”. Percebemos momentos de fraqueza, como quando respira com dificuldade, quando a real idade perpassa sua face e até mesmo quando o narrador vislumbra uma lágrima. Contudo, é inegável que o que se destaca é a força, expressa no ato de comer com paixão, intensidade, veemência, força quase animal: “ele comia”, “o grande cavalo”, “o velho comedor de crianças”, “capaz de apunhalar qualquer um de nós”.

O narrador, ao menos tempo, identifica-se e não se identifica com ele, não se enquadra inteiramente no molde, contudo, consegue se definir. Apesar de a descoberta não ser positiva, - como previu Benedito Nunes (1995) ao falar do espelho e da náusea -, ainda assim, trata-se de uma revelação do eu interior pela figura da negatividade:

Mas eu *sou* um homem *ainda*.

Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer - eu não como. *Não sou ainda* esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e *seu* sangue. (LISPECTOR, 2009, p. 81, grifo nosso).

O advérbio temporal utilizado no final do conto, “ainda”, oferece abertura para o que possivelmente virá a acontecer, embora ainda não tenha sido estabelecido, já que temos a combinação do advérbio com um verbo conjugado no presente do modo indicativo, “sou”, modo verbal conhecido por ser o da certeza e concretude. Ou seja, eu não sou ainda esse outro que acabou de se retirar, mas um dia irei me tornar esse outro.

O pronome possessivo “seu” faz referência à carne que a personagem observada estava comendo. Em um ato de negação o narrador empurra o prato e a carne, como se pudesse se afastar da figura que tinha à frente. A imagem pode ser vista como uma referência ao rito cristão, quando os devotos dirigem-se ao altar para consumir a hóstia sagrada, que representa o corpo de Jesus Cristo que dependendo da celebração, é molhada no vinho, representando o sangue do filho de Deus. Os cristãos recebem tal alimento tendo em mente a ideia de que a hóstia os une em um só corpo e um só espírito.

Podemos subentender, sabendo que um dos aspectos mais importantes da poética de Clarice Lispector é a religião, como sugere Nunes (1995) no livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, que o narrador encarou aquele alimento, a carne e o vinho, com a mesma concepção que os cristãos possuem da hóstia e do vinho. Assim, se os ingerisse, estaria integrando aquele ser (por vezes desagradável), que até o presente momento observava, passando a fazer parte daquele corpo e daquele espírito.

Ou seja, na leitura atenta do conto vamos percebendo uma intensa junção entre um eu e um outro, por meio dos artificios de que a escritora lança mão para consolidar essa condição. O olhar aqui não está somente vinculado ao momento da descoberta, revelação, ou acionamento de algum sentimento, apesar disso também acontecer, ele também colabora com a construção da ambiguidade da narrativa.

3.2. “Devaneio e embriaguez duma rapariga”: no auge das sensações

O conto de abertura da coletânea, “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, não é o mais comentado ou louvado pela crítica, quando se pretende estudar *Laços de família* ou o estilo da escrita de Clarice Lispector. Nele, não encontramos os principais elementos que fizeram a escritora conhecida no cenário nacional, não há o grande momento epifânico, que arrebatava a personagem, para depois a devolver à realidade, ou uma escrita fortemente subjetiva ou o desconforto vivenciado pela personagem ao emergir em uma nova realidade.

Entretanto, o conto chamou-nos a atenção, primeiramente, pela escassez de trabalhos sobre ele, e em segundo lugar, apesar de aparentemente estar desconexo com a coletânea, ele exibe algumas características da estética clariciana que vimos apresentando, tais como a cólera, a náusea, o espelhamento, a sensibilidade e a escrita motivada. Esta é trabalhada de forma diversa, não preocupada somente com o caráter transfigurador, o que aproxima a escrita da escritora à poesia, mas cuidando de imprimir marcas linguísticas da fala da protagonista no discurso do narrador. Segue o resumo da história para melhor compreensão da análise.

A protagonista não sendo nomeada, como ocorre em “O búfalo” e “Preciosidade”, proporciona o efeito de certa generalidade e desprendimento de um eu individual, exclusivo. Temos uma rapariga portuguesa, como deixa clara a linguagem empregada no conto, - e o próprio uso do termo “rapariga” que, culturalmente em Portugal serve para designar mulher mais jovem, de origem simples, e no Brasil, designa a prostituta. A figura feminina do conto é casada, com filhos, estabelecida na sociedade, contradizendo a significação popular brasileira.

O tempo de duração da história, no âmbito cronológico, é basicamente de um final de semana, quando a mulher manda as crianças para a casa de um parente, ficando sozinha, desfrutando dos próprios prazeres e fazendo suas vontades, até mesmo renegando o marido. Esse desfrute do lar é interrompido por um jantar de negócios em que tem que acompanhar o cônjuge, e se vê na posição de encantar seu público.

Nessa produção observa-se no aspecto linguístico um fator diferencial, pois, ao contrário da voz padrão que conduz todos os demais contos, em “Devaneio e embriaguez duma rapariga” encontramos, como dito, um narrador que apresenta uma característica bem particular, que é o modo de falar o português em Portugal. Isso faz com que o conto destoe dos demais.

Acostumado à variante coloquial do português brasileiro, o leitor sente um estranhamento já no título da obra, devido ao uso da palavra “duma”, contração da preposição “de” com o artigo indefinido “uma”. Atualmente, poucas pessoas no Brasil utilizam tal junção, mesmo nos anos 60, quando o livro foi lançado, não era usual, e não encontramos mais nenhum uso dessa contração nas demais narrativas.

O importante é que a intromissão do português europeu não está restrita ao título do conto, também há marcas na narrativa toda, caracterizando a voz do narrador e as das personagens. Logo no primeiro parágrafo, temos uma palavra bem conhecida dos leitores de Machado de Assis, “cousa”, que foi muito difundida no Brasil, mas que, com a evolução da língua, tornou-se “coisa”.

Abaixo temos o trecho introdutório do conto:

Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida. Estava a se pentear vagarosamente diante da penteadeira de três *espelhos*, os braços brancos e fortes arpejavam-se à frescurazita da tarde. Os olhos não se abandonavam, os *espelhos* vibraram ora escuros, ora luminosos. **Cá** fora, dum janela mais alta, caiu à rua uma **cousa** pesada e fofa. Se os miúdos e o marido estivessem à casa já lhe viria à ideia que seria descuido deles. (LISPECTOR, 2009, p. 9, grifo nosso).

O uso do advérbio “cá” nesse parágrafo que destacamos em negrito, no primeiro excerto; tal vocábulo nesse contexto do linguajar de Portugal carrega a ideia de proximidade da personagem com o locutor, tendo como referencial a protagonista do conto. Além do mais, no registro brasileiro da língua, teríamos “lá fora”, e não “cá fora”.

No âmbito dos processos morfológicos, temos elisões, como em “D’impaciência, [...]” (p. 10) “d’ir e d’encher”. Em falas da protagonista, encontramos os verbos conjugados na segunda pessoa do singular, pouco utilizada no português brasileiro, exceto na região sul do país, sendo uma característica europeia; “Ai que não me **maces!** Não me **venhas** a rondar como um galo velho” (p. 11, grifo nosso). Nessa mesma página, encontramos “casa de banho”, modo como os portugueses nomeiam o banheiro.

Esse mesmo traço de divergência entre o vocabulário do português brasileiro e europeu não se limita a uma única palavra, temos também “cerzir as peúgas” (p. 12), que em pesquisas nos mostrou ser costurar as meias de cano curto, conhecida no Brasil como soquete, e temos ainda “[...] como num **ajantarado** farto de domingo.” (p. 13, grifo nosso), uma espécie de lanche de tarde.

A autora não faz uso apenas de vocabulário, conjugações verbais e processos morfológicos típicos do português de Portugal, para construir a linguagem, mas também de expressões como na frase “Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d’entrada, lhe **fizera subir a mostarda ao nariz.**” (2009, p.15, grifo nosso), em que a parte grifada significa chegar ao limite da paciência. Há muitas outras marcas linguísticas que poderíamos mencionar, mas esta pequena amostra revela a diferença entre este conto e às demais composições: trata-se de personagens e de narrador português. As personagens vivem no Rio de Janeiro, mas mantêm o falar de Portugal.

O conto é majoritariamente construído com um narrador heterodiegético; todavia a focalização interna fixa na personagem feminina leva a momentos de intromissão da voz da protagonista, por meio do discurso indireto livre:

[...] o chamado DISCURSO INDIRETO LIVRE, forma de expressão que, em vez de apresentar a personagem em sua voz própria (DISCURSO DIRETO), ou de informar objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito (DISCURSO INDIRETO), aproxima narrador e personagem, dando-nos a impressão de que passam a falar em uníssono. (CUNHA; CINTRA, 2008, p.655).

Seguindo a leitura do conto, vamos nos deparando com vários vestígios da voz da rapariga, como a interjeição “ai” que se repete diversas vezes, “Ai que quarto suculento!” (2009, p. 10), “Ai que me faltei ao respeito” (p. 12), entre outros exemplos em que não há destaque como aspas para indicar o discurso direto. Há também certas exclamações ou interrogações no texto, que nos fazem perguntar quem está falando no momento, “A pensar, a pensar. O quê? ora, lá ela sabia.” (p. 13), “Ao mesmo tempo, que sensibilidade! mas que sensibilidade!” (p. 14), sempre sem indicações de discurso direto.

Aproximando-nos mais do final do texto, essas interferências vão se tornando maiores, mais pronunciadas, pois coincidem com o momento em que a personagem começa a se questionar e concluir o processo de descobrimento que vinha vivenciando desde o início do conto:

Ai, palavras, palavras, objetos do quarto alinhados em ordem de palavras, a formarem aquelas frases turvas e maçantes que quem souber ler, lerá. Aborrecimento, aborrecimento, ai que chatura. Que maçada. Enfim, ai de mim, seja lá o que Deus bem quiser. Que é que se havia de fazer. Ai, é uma tal cousa que se me dá que nem sei dizer. Enfim, seja lá o que Deus quiser. E dizer que se divertira tanto esta noite! E dizer fora tão bom, e a gosto seu o restaurante, ela sentada fina à mesa. (LISPECTOR, 2009, p. 16-17).

A interferência da voz da rapariga protagonista na voz do narrador, através do discurso indireto livre, estilo de escrita fortemente disseminado nas narrativas modernas, possibilita uma maior aproximação entre a personagem e o narrador, como se fosse um único ser falando, ou seja, temos uma mistura entre a fala do narrador heterodiegético e a fala da protagonista, o que pode acontecer com a escolha da focalização interna fixa na personagem, fazendo com que os sentimentos da protagonista transbordem na fala do narrador, por meio de seu discurso, com a intenção de atingir mais profundamente a sensibilidade do leitor. E que melhor meio de transmitir para o leitor o devaneio, a interioridade da personagem, quando se trata de narrador heterodiegético?

Se o conto proporciona ao leitor brasileiro um certo desconforto em consequência do linguajar de Portugal, traz também alguns aspectos clássicos da escrita de Clarice Lispector como o minucioso trabalho com linguagem; a seleção cuidadosa do vocabulário, a introspecção psicológica na protagonista, a focalização interna fixa, o discurso subjetivo, e um elemento que aparece logo na sequência inicial do conto: o espelho.

Na análise de “O jantar” tratamos da imagem do espelho ali presente, não no sentido concreto de alguém olhar-se no espelho, mas sim, olhar o outro e ver o próprio reflexo, ou buscar seu reflexo no outro. Já em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, temos uma personagem que se contempla no espelho, - “Os olhos não se despregavam da imagem [...]” (p. 9) -, e nessa contemplação tenta construir uma imagem de si própria, despregada das amarras sociais que a envolvem. Segundo NUNES (1995),

O espelho surge como mediador ambíguo do desdobramento da consciência de si. Refletente e refletido da realidade interior, assinala o momento no qual, através do confronto com a imagem do próprio corpo estranhado, que parece servir de veículo a forças obscuras e à sensação de liberdade [...]. (p. 106)

Ou seja, ao olhar-se no espelho as personagens procuram conhecer-se, com o intuito de se descobrirem e se afirmarem dentro daquele corpo estranho que as envolve, a casca de seu interior, sempre almejando uma libertação, que, conhecendo as obras de Clarice Lispector, sabemos não ser plena. Ao se olhar no espelho, a mulher se reconhece como rapariga portuguesa que um dia foi e que ainda carrega certas características, apesar de mascaradas pelo convívio social. Dessa pequena observação, resolve por um tempo deliciar-se consigo mesma, imergindo no eu interior, o que proporciona o estopim do conflito da personagem, um conflito regado com alguma raiva e ira.

O momento de tensão nesse conto, assim como ocorre em “O jantar”, não é ocasionado por uma epifania, mas pelo sentimento de cólera “[...] – mas, colérica, fechou-se dura como um leque.” (2009, p. 9), “Sua cólera era tênue, ardente.” (p. 11). A personagem é arrebatada por esse sentimento desde o início do conto, intensificando-se durante o jantar de sábado com o marido e o chefe dele, após observar uma outra mulher: “Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d’entrada, lhe fizera subir a mostarda ao nariz.” (LISPECTOR, 2009, p. 15).

Podemos pensar em uma afinidade entre esses dois contos, “O jantar” e “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, pois, em ambos, temos o sentido de ira desencadeado pelo ato de olhar outra pessoa e possivelmente reconhecer-se nesse outro. No primeiro conto, como o narrador poderia vir a ser e, esse segundo conto, como a protagonista queria ser: uma mulher magra com seus adornos.

Oh, como estava humilhada por ter vindo à tasca sem chapéu, a cabeça agora parecia-lhe nua. E a outra com seus ares de senhora, a fingir de delicada. Bem sei o que te falta, fidalguita, e ao teu homem amarelo! E se pensas que t’invejo e ao teu peito chato, fica a saber que me ralo, que bem me ralo de teus chapéus. A patifas sem brio como tu, a se fazerem de rogadas, eu lhas encho de sopapos. (LISPECTOR, 2009, p.15).

Como podemos notar nesse trecho, a protagonista sente-se claramente ofendida pela outra, por estar de posse de objetos, acessórios que ela não usava no momento. O meio que ela encontra para se sentir no poder novamente é atacar os pontos fracos da outra, como, por exemplo, não possuir toda a volúpia e a verdadeira posição social que ela, - protagonista -, possuía. Como exposto, o fato de o conto ser construído com amplo uso do discurso indireto livre proporciona a nós, leitores, contato direto com os pensamentos da personagem momentos em que a protagonista está se vendo e se construindo.

É interessante ressaltar o seguinte momento de raiva da protagonista: o marido quando encontra a mulher em casa ainda deitada na cama, a classifica automaticamente como doente, como se essa fosse a única explicação plausível para o estado dela em que se encontrava: “- Ó rapariga, estás doente.” (2009, p. 11), provoca a ira da personagem “- Ai não me maces! não me venhas a rondar como um galo velho” (p.11). A própria protagonista quando desperta nessa manhã sente-se estranha: “[...] ela aproveitou para amanhecer esquisita: túrbida e leve na cama, um desses caprichos, sabe-se lá” (p.10). Esses comentários remetem-nos a outro conto aqui analisado, “A imitação da rosa”, no qual Laura é uma doente em recuperação, mas, como deixa transparecer o conto, ela passou por um instante de iluminação, conseguindo ver a

si própria, embora isso signifique perder a razão, estar doente, o que acabou por assustar o marido.

Outro elemento importante é a presença da cólera nas obras de Clarice Lispector. Sobre isso, vejamos a consideração de Nunes (1995, p. 102-103):

No conto “O jantar”, o espetáculo de um velho comendo desperta a ira do personagem que descreve a cena. Um simples olhar, portanto, desencadeia impulsos de agressão e destruição [...]. Esses sentimentos, que se acumulam interiormente, abrem possibilidades à *hybris*, a um excesso, a um arrebatamento de que essas individualidades necessitam para afirmar-se, ainda que isso não as conduza a verdadeiros atos.

Vê-se, pois, que esses sentimentos fortes e violentos, que polarizam a vida afetiva em constante metamorfose estão sujeitos a bruscas transformações. A cólera é o reverso do amor. Tormentoso, tirânico e maligno, o amor traz sempre uma “vontade de ódio”, e o ódio uma vontade de amor.

Na primeira parte do trecho, temos o que vimos comentando: a explosão de emoções na forma de cólera, como um processo de descobrimento da personagem, uma forma que as personagens encontram de afirmar quem elas são, suas características, sua posição social, seu eu.

Já a segunda parte não se faz interessante apenas para esse conto, mas principalmente para “O búfalo”, no qual a protagonista, como explicado, empenha-se em busca do ódio para fugir da frustração amorosa que havia vivenciado, mas, no percurso vai reconhecendo as diversas formas de amor; amor e ódio estão ali intrinsecamente conectados. Nessa narrativa, “Devaneios e embriaguez duma rapariga”, temos uma personagem que passa facilmente do ódio, da cólera, para o amor; no instante seguinte ao momento em que se declara em cólera, pensa no ato de ser amada por si mesma: “Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor: cadela, disse a rir” (LISPECTOR, 2009, p.18).

Como podemos observar, temos novamente o motivo do olhar, algo que não surpreende, pois esse é um dos principais temas da escrita clariciana. Aqui possível enxergar com os olhos da protagonista, estar na posição do observador, devido a junção do narrador heterodiegético com a focalização interna fixa, - que predomina em quase toda a coletânea.

Outro aspecto do conto que proporciona ao leitor o contato com as sensações da protagonista é o uso palavras e expressões conectadas com o âmbito sensorial, das sensações, como, por exemplo, em “quarto suculento” (2009, p. 10), com adjetivo relacionado com o

paladar, ou em “sua leveza crepitou como folha seca” (p. 11), e “o ruído como de elevador no sangue” (p. 17), entre outras, em que as comparações encontram-se no universo da sinestesia.

Ao final do conto, ao retornar a casa, a mulher principia a ter consciência da crise que a acomete, e compreende que nunca irá se compreender por completo, que não havia se constituído como ser, restando apenas a dor daquele momento, “E isso ainda não era nada, só Deus sabia: ela sabia muito bem que isso inda não era nada. Quase nesse momento lhe estavam a acontecer cousas que só mais tarde iriam a doer mesmo [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 16).

Resignada no lar, seu devido lugar, apesar de ainda estranho e levemente desajustado, ela é surpreendida por uma surdez repentina, deixando-a aleijada de um sentido, perdendo desse modo a percepção totalizante do mundo que a envolve. Como se vê, para Clarice Lispector as sensações advindas dos sentidos são importantes para a constituição das histórias e das personagens, é através delas que elas se conhecem, não somente como eu particular, mas também como ser integrado a um espaço social, pois, como mostra Merleau-Ponty (1999, p. 290):

Pela sensação, eu apreendo, à margem de minha vida pessoal e de meus atos próprios, uma vida de consciência dada da qual eles emergem, a vida de meus olhos, de minhas mãos, de meus ouvidos, que são tantos Eus naturais. Toda vez que experimento uma sensação, sinto que ela diz respeito não ao meu ser próprio, aquele do qual sou responsável e do qual decido, mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles.

4. “AMOR”: instantes

O conto que analisamos agora é um perfeito exemplar da estética de Clarice Lispector, por isso a escolha dele para finalizar nosso trabalho, sintetizando tudo que vimos apontando desde o início, com alguns apontamentos novos sobre o estilo da autora.

Materiais didáticos quando desejam colocar seus alunos em contato com o estilo da escritora brasileira elegem um conto para fazê-lo, e na maioria das vezes, é “Amor” a composição escolhida. Incluído no programa de leituras preparatório para o vestibular da Unicamp de 2016, o segundo conto da coletânea apresenta praticamente todos os elementos da narrativa da Clarice Lispector.

Lima (2001), no capítulo “Clarice Lispector” que está inserido na obra *A literatura no Brasil* (2001), vai nos mostrando sua avaliação da escritora, contrapondo conceitos, evidenciando defeitos, apontando falhas em determinados romances como em *O lustre*, de 1946. Dentro desse leque de conjecturas uma nos chama mais atenção, por ser a base das proposições, que é a oposição entre a opacidade, que gera a estaticidade, e o instante libertador.

A opacidade é uma característica comum às personagens claricianas, que possuem a tendência de relegar os sentimentos mais vívidos para momentos isolados, deixando dessa forma o mundo que as rodeia mais opaco, sem todas as cores existentes. Como consequência da opacidade do ser, temos a estaticidade; acostumadas com esse mundo sem cores e sem grandes rompantes, as personagens vivem em equilíbrio, como uma poça de água parada, que, entretanto, ao cair de uma pedra pode se desmanchar:

Tendo feito o seu mundo opaco, raso por consequência, como efeito natural, a estaticidade reina entre as suas relações. Opacidade e estaticidade são formas impostas à realidade que, como um animal bravo, por instantes se liberta. Instantes perigosos pois em que a criatura retoma a sua força de mudar-se e de mudar. Assim, portanto, como da opacidade por momentos se desdobra uma sensação de vida ou a revelação de uma verdade fragmentária, a estaticidade por momentos é desmentida pela sua animação em movimento. (LIMA, 2001, p. 530–531).

A opacidade e a estaticidade não são naturais, mas sim implantadas pelos homens, estão sujeitas ao risco da instabilidade, o que o estudioso denomina como instante libertador. Trata-se do momento em que toda a realidade conhecida ganha nova significância; nesse instante o mundo é visto sob uma nova perspectiva, um novo olhar, as coisas são vistas em

sua beleza e crueza, a realidade é bela e suja, fascina e amedronta. Um aspecto pertinente que Lima (2001) aponta é que o momento da quebra da opacidade e chegada do instante libertador é ocasionado pela realidade cotidiana do homem metropolitano.

A tensão gerada por esse risco é o germe das obras de Clarice Lispector; tanto os romances, como os contos apresentam essas tensões nas personagens. A diferença está no fato de que no último a narrativa tende a focar com maior consistência, no instante da ruptura, a contrariedade da personagem ao se entregar ao instante de liberdade. Todavia, um aspecto se mantém na maioria das obras, que é o fato de esse momento de liberdade e desprendimento não persistir por muito tempo, sendo sugado pela opacidade da rotina já estabelecida (LIMA, 2001, p. 551). Traçando uma analogia, em um primeiro momento, a estaticidade da água parada é quebrada quando jogamos uma pedra; entretanto, com o passar do tempo tudo vai se apaziguando, as ondas param de reverberar e a calmaria é novamente estabelecida.

Resumindo a história, temos a protagonista Ana, mãe e dona de casa, que tem uma tarde em sua vida modificada após um incidente durante o retorno para o lar: vislumbra um cego mascarado chiclete. Ela tem seu instante libertador, ou como podemos dizer, tem a epifania, passando a encarar o mundo ao seu redor com outros olhos. O ápice da agonia da revelação acontece no meio do Jardim Botânico, lugar cheio de vida; nele, Ana se vê perdida para sempre, entre o desejo de se libertar e o conforto do já conhecido. Em casa, um pequeno acidente doméstico ao final faz com que a personagem retorne para a estabilidade.

No início do conto, conhecemos o cotidiano de Ana, sua rotina como dona de casa, os afazeres domésticos, vemos como tudo é meticulosamente calculado, sempre buscando o conforto próprio, e em especial das pessoas que a cercam; fazia seus trabalhos com quase o mesmo cuidado que um artista emprega ao desenvolver uma obra-prima. A figura de um lar, a instituição de um lar é a concretização perfeita de seu anseio de equilíbrio e de tranquilidade:

Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; [...]. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz das coisas. (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Ana está envolvida pela opacidade e estaticidade que desenvolveu em si mesma, que elegeu ao se casar, todas as coisas estando na mais perfeita ordem, nenhum movimento sendo dançado fora do compasso. Todavia, há momentos nos dias em que a tensão, o perigo é

presentido, como uma pequena pedra que conturba a superfície estática de sua água interior, criando perturbações que não chegam a se corporificar, devido à resistência da personagem: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.” (LISPECTOR, 2009, p. 19), “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela [...]” (p. 20). São pequenas marcas antecipatórias do instante libertador que irá se apoderar da personagem.

Com o intuito de se proteger do perigo iminente, Ana sai de casa para fazer compras ou levar algum objeto para conserto, sempre tendo em mente o bem-estar coletivo da família, estabelecendo uma rotina sem sustos, como se, ao tomar tal procedimento, pudesse se afastar daquela sensação que a espantava. Não é o primeiro conto em que vemos a personagem principal recorrendo a tal postura; em “A imitação da rosa”, Laura cria todo um método ao seu redor, todas as atitudes têm hora marcada para acontecer, não se permitindo um instante de liberdade; com receio de ter uma nova crise, “[...] ela tomava sem discutir gole por gole, dia após dia, não falhara nunca, obedecendo de olhos fechados, [...]” (LISPECTOR, 2009, p.36). Podemos considerar que, em “Preciosidade”, o mesmo procedimento acontece: a jovem protagonista busca sempre manter seu ritmo com medo do novo.

Apesar dos esforços, Ana não consegue conter, utilizando a analogia de Lima (2001), o animal que está preso dentro dela, sendo libertado após vislumbrar a cena tipicamente rotineira e comum das cidades, um cego mascando chiclete.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles...
Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar - o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. (LISPECTOR, 2009, p.21).

O estudioso que escolhemos utilizar até agora prefere nomear esse momento de “instante libertador”, entretanto, deixaremos um pouco de lado esse termo, prosseguindo com o uso do termo epifania. Ambos fazem referência ao mesmo acontecimento, mas para não misturarmos conceitos, ficamos com “epifania”.

Como declarado, a epifania está relacionada originalmente com o âmbito religioso e foi ganhando novas significações com o passar dos tempos e a integração à literatura, sendo

James Joyce um dos principais consolidadores desse termo. Em Clarice Lispector o termo não está restrito apenas aos contos, faz-se presente desde o primeiro romance *Perto do coração selvagem*. Uma definição interessante para o conceito de epifania na literatura é a apresentada por Sant'Anna (2012, p. 271):

Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Ainda mais especificamente em literatura, epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação.

É exatamente isso que encontramos em “Amor”: a protagonista tem sua visão de mundo alterada, começa a enxergar as coisas na crueza e beleza, após olhar um homem cego mascarando chiclete. Não há nada de especial nessa atitude do homem, o que há de especial é a interpretação que Ana fez dessa imagem, o modo como ela começou a encarar tudo a sua volta, devido à simplicidade e aceitação do homem perante a situação apresentada.

Em cada conto analisado que apresentava a epifania, vimos que ela estava conectada com algum dos cinco sentidos do ser humano; em “A imitação da rosa” o olhar para as rosas faz com que Laura se sinta iluminada; em “Os laços de família”, o toque entre filha e mãe traz uma nova perspectiva de mundo para Catarina; em “Preciosidade”, o som dos passos, o tocar das mãos, o observar o perigo se aproximando, modifica completamente a jovem estudante, e, por último, o olhar de ódio e paixão, olhar da procura em “O búfalo” leva a personagem a descobrir-se, conhecer o ódio. Como é perceptível, a maioria deles apresenta o olhar como elemento catalisador para o momento de descoberta e revelação das personagens, ainda que não eterno.

Por isso, como mostramos nas análises, e como aponta Nunes (1995), a escritora possui uma “potência mágica do olhar”, ou um “confronto pelo olhar” (p. 87), sendo esse campo sensorial responsável pela criação da tensão na maioria dos contos. E, como nos diz Bosi (1988) no texto “Fenomenologia do olhar”, tal vocábulo possui uma diversidade de significados. De fato, basta-nos uma pesquisa rápida em um dicionário para constatar como essa palavra é versátil, “olhar: v.t.d. 1. Fitar os olhos ou a vista (em); mirar, contemplar. 2. Olhar de cara, encarar. [...] 6. Tomar conta de; cuidar de; velar por [...]. 7. Zelar por; proteger. 8. Reputar, julgar, considerar [...]” (FERREIRA, 1999, p. 1440). Como campo sensorial é o

que apresenta maior proximidade com o cérebro, capta o maior número de informações que recebemos, o olhar é tratado como um dos sentidos mais sensíveis, podendo tudo perceber e ao mesmo tempo podendo exteriorizar tudo que sentimos. Essa pode ser uma justificativa da profusão de seu uso nas narrativas claricianas.

O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo ímã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. (BOSI, 1988, p. 78).

Voltando à história, Ana assustada com o acontecido deixa cair a sacola de ovos que leva nas mãos, o que resultada na seguinte imagem: “Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede.” (LISPECTOR, 2009, p. 22).

O ovo é figura recorrente na poética da Clarice Lispector; temos dois contos dedicados a ele, - “Uma galinha” em *Laços de família* (2009) e “O ovo e a galinha” em *A legião estrangeira* (1999) -, estando em geral conectado à vida, ou melhor, ao que envolve a vida, a protege, e a contém; o ovo é um receptáculo que guarda em seu interior um algo muito precioso e surpreende: a vida. Quando ele se quebra, não há mais nada que possa controlar a irrupção, a exteriorização do que é vivo. As gemas que simbolizam a vida se libertam, aderindo à nova situação em que a personagem se encontra; elas escorrem pela rede que continha os ovos antes intactos. É pertinente lembrar que a rede havia sido tecida pelas próprias mãos da protagonista, simbolizando o empenho dela de sempre construir tudo em seu entorno, para que nada fugisse do controle, e é justamente nesse símbolo que as gemas-vida escorrem, fugindo do controle.

As principais características da estética clariciana encontradas não se limitam à presença da epifania; nesse conto novamente iremos encontrar a náusea, aspecto das narrativas que viemos discutindo desde “O jantar” e sua leve aparição em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, neste mais vinculado ao sentimento da cólera. Em “Amor”, faz-se presente com mais propriedade e vitalidade: “E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.” (LISPECTOR, 2009, p. 23). Olga de Sá (1979, p. 199) aponta a náusea como uma consequência da epifania, da carga de revelação contida em um curto instante.

A náusea nesse conto está intimamente correlacionada com a beleza, a fascinação, - não existe uma sem outra -; a náusea é provocada pelo medo do novo e pelo estranhamento,

pela própria resistência da personagem em se aceitar. A beleza advém desse instante de iluminação que a personagem vivencia, da abertura dos olhos para a realidade que a envolve, sem filtro algum: “Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.” (LISPECTOR, 2009, p. 25). São as duas faces de uma mesma moeda náusea-fascinação. Como nos mostra Nunes (1976), autor que estamos utilizando para discutir essa questão, “Em ‘Amor’, a náusea é a crise que suspende a vida cotidiana da personagem. A lembrança dos filhos, a presença do marido, ainda têm forças para reter Ana à beira do perigo de viver, que diante dela se abre com um abismo sem fundo.” (p. 101).

Só conseguimos vislumbrar os conflitos que a personagem está vivendo tão profundamente devido à escolha do tipo de focalização empregada, a focalização interna fixa, (de acordo com a nomenclatura genettiana). Conseguimos olhar as coisas com a perspectiva da personagem, com os olhos dela; trata-se de um recurso utilizado pela autora em todos os contos que analisamos. E optando por um narrador heterodiegético, em sua maioria, temos o distanciamento necessário para não cairmos no emaranhado do fluxo de pensamento da protagonista, permitindo que a história siga linearmente.

Ainda sobre a náusea, Benedito Nunes (1995) em *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*, aponta um aspecto comum em “Amor” e *A náusea* de Sartre, ambas as personagens de cada livro, respectivamente, Ana e Roquentin, encontram-se no mesmo tipo de lugar quando o sentimento nauseante as arrebatava: um jardim. No conto brasileiro, trata-se do Jardim Botânico, que ganha particularidades de acordo com o olhar que a personagem tem para com aquele espaço, transbordando de vida e podridão, sendo um reflexo do seu interior, que está em conflito: “As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia.” (LISPECTOR, 2009, p. 25), momentos opostos de uma existência convivem no mesmo ambiente. Isso acontece, pois segundo Nunes (1976, p.114 – grifo do autor):

No universo da romancista, o ambiente é Espaço, e o Espaço meio de inserção da existência. As paisagens naturais e urbanas, que não adquirem importância por si mesmas, mas pela maior ou menor carga de coisas que encerram, são situações equivalentes. Traduzem aspectos parciais de uma só situação global. Exteriorizam, integralmente, em cada caso, o *ser-no-mundo* da existência humana. Daí a inevitável abstração de particularidades locais, de dados sociais e, por fim, dos elementos da realidade.

Retornando ao lar, Ana ainda está tomada pelo sentimento de medo e insegurança, mas ela busca reestabelecer minimamente a rotina, primeiro, abraçando o filho em uma atitude esmagadora que acaba por assustar a criança, depois, procurando auxiliar a empregada

no preparo do jantar para os irmãos, tudo aparentemente em vão. Somente quando todos foram se deitar e ao ouvir um barulho vindo da cozinha (o fogão provocava estouros), ao se ver só com o marido, Ana começa a restabelecer seu equilíbrio, sua rotina, apagando os vestígios da experiência naquela tarde: “Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.” (LISPECTOR, 2009, p. 29).

No início e no fim do conto, temos dois elementos que desencadeiam a mudança na personagem: primeiro, o olhar para o homem cego que mascava chicletes faz com que a personagem vivencie o instante libertador, o processo da iluminação, a epifania. No final, o som típico do cotidiano familiar, o estouro do fogão, faz a personagem retornar para a realidade conhecida, para a opacidade e estaticidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível escrever sobre a obra de Clarice Lispector sem mencionar a aproximação da escrita dela com a poesia, seja através da repetição, não apenas de palavras, mas também de sons, que ecoam por todo o texto, ou através de vocábulos deslocados do seu sentido original, ganhando novas dimensões, gerando um todo significativo, por meio de traços próprios da poesia.

A análise feita nos reforça o que diversos críticos vêm apontando sobre a poética de Clarice Lispector: a existência de um “motivo do olhar”, “a potência mágica do olhar”, ou “olhar demorado e instantâneo”; como destacamos na análise de “Amor”, o olhar é um signo com uma multiplicidade de sentidos não apenas linguísticos. O sentimento surge de acordo com as vivências, as necessidades, os desejos, sendo perceptível a diversidade de percepções que temos por parte das personagens, tornando os sentidos indispensáveis para a construção da narrativa. A interpretação que cada um oferece para algo que vê, toca, ouve, varia de acordo com o contexto em que está inserido.

Também buscamos ressaltar como as construções sensoriais colaboram com a construção da epifania, e percebemos que, sem esse toque do sensível, as personagens não vivenciaríamos o curto, todavia, revelador instante de iluminação. Praticamente todos os contos que apresentam a epifania têm como elemento catalisador o olhar, como indicado pelos críticos; contudo, notamos que os demais campos sensoriais também se fazem presentes, participam da constituição narrativa quando acionados, como em “Preciosidade” e em “Os laços de família”.

Percorrendo as narrativas descobrimos que os sentidos não estão somente presos ao instante epifânico, eles também podem colaborar com a criação do sentimento nauseante. A leitura das obras críticas nos possibilitou descobrir que a náusea é uma das características da escrita de Clarice Lispector. Existindo a náusea ocasionada pelo ato de olhar o outro, como em “O jantar”, ou a náusea como resultado da própria epifania, como em “Amor”.

E é claro, as categorias narrativas, em especial, a focalização, entendida como o ponto de vista da narrativa, corroboram para a constituição dos sentidos, para o destaque deles dentro das narrativas. Alguns exemplos são: caracterização da personagem, como no caso de Catarina e seus olhos, em “Os laços de família”; o espaço representado pelos sons dos sapatos

que ecoam pela rua, mostrando que a protagonista estava sozinha, em “Preciosidade”; variação dos tipos de narrador em “O jantar”, concatenando a troca de olhares entre as personagens. Ou ainda, para finalizar, em “O búfalo” no desenrolar do discurso, a intensificação da percepção sensorial, pois só conseguimos sentir o que a personagem sente quando, por meio da focalização interna, vemos com seus olhos e absorvemos como ela absorve cada modo de ser dos animais.

Tudo isso não seria possível, se não tivéssemos uma focalização que nos possibilita mergulhar no interior das personagens, ou seja, a focalização interna, sem ela não íamos conseguir perceber tão claramente que um simples toque ou singelos sons causam o processo epifânico, ou o instante libertador.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 17-52.
- AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**: representação da realidade na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 471-498.
- BARTHES, R. De olhos nos olhos. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. São Paulo: Coleção Signos, 1982. p. 255-259.
- BOSI, A. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 409-454.
- _____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. et. al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- CAMARANI, A. L. S.; MARCHEZAN, L. G. O duplo percurso da narrativa de Clarice Lispector. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, p.189-200, 2006.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.51-80.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. Discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre. In: _____. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008. p. 649 – 656.
- FERREIRA, M.B.; ANJOS, M. dos. (Org.) **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1440.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).
- HOMEM, M. L. “A imitação da rosa” – encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta. In: PONTIERI, R. (Org.) **Leitores e leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 49-67.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1995.

LIMA, L. C. Clarice Lispector. In: _____. COUTINHO, A. (Org.) **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 2001. v.5, p. 526-553.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCRÉCIO. **Da natureza**. Porto Alegre: Globo, 1962. p. 55-207.

MAGALHÃES, L. A. M. **Uma escuridão em movimento**: as relações familiares em *Laços de família*, de Clarice Lispector. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária da UFPB, 1997.

MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. Fonética. In: MUSSALIM, F., BENTES A.C. (Org.). **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2001. p. 105- 146.

MELO NETO, J. C. Crítica literária. In: _____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.71-89.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAKAGWA, S. Y. **Contos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa**. 237 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2005.

NUNES, B. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____ **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.

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

PICCHIO, L. S. Epifania de Clarice. **Remate de Males**, Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Número em Homenagem a Clarice Lispector, Campinas, n. 9, p. 17-20, 1989.

REIS, C.; LOPES, A. C. R. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

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

SANT'ANNA, A. R. de. *Laços de família e Legião estrangeira*. In: _____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 261-297.

SOUZA, G. M. e. O vertiginoso relance. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79-91.